

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav pro dějiny umění

Evropský kontext k ztvárnění *figury* v českém malířství druhé třetiny 19. století

Ideové a formální zázemí tvorby *Josefa Mánesa*

***Figure* portrayal in Czech painting of the second third of the 19 century in European context**

Ideological and formal background of the Czech painter Josef Manes

Disertační práce

Mgr. Jan Řezáč

Školitel

Prof. PhDr. Roman Prahel, Csc.

2015

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci napsal samostatně s použitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Mnichově 6. prosince 2015

Mgr. Jan Řezáč

Obsah

Obsah.....	1
Úvod.....	4
I. Znázornění lidského těla ve figurálním malířství v 19. století z pozic současného uměleckohistorického bádání.....	10
I.a. Východiska recentních metodologických přístupů k zobrazení figury v malířství 19. století.....	13
I.b. Komparace strategií výstavních prezentací figury a figurálních kompozic v 19. století, v průběhu 20. století a současné době.....	14
II. Pojmy figura a figurální umění a jejich význam v kontextu jednotlivých žánrů malířství 19. století.....	20
II.a. Figura v historické malbě, event. malířství historii.....	23
III.a.1 Figura v historické malbě Josefa Mánesa.....	28
II.b. Figura v rámci <i>modus illustrandi</i> - žánr a ilustrace.....	33
II.c. Figura jako alegorie a personifikace.....	39
II.c.1. Alegorická figura v tvorbě Josefa Mánesa.....	44
II.d. Figura ve vztahu k obrazovému prostoru – „stafáž“ krajiny a veduty.....	47
II.d.1. Figura v krajinomalbě Josefa Mánesa.....	53
II.e. Portrétní a autoportrétní ztvárnění figury.....	55
II.e.1 Portrét a autoportrét v tvorbě Josefa Mánesa.....	58
III. Ideově-teoretické a literární zázemí a předpoklady pro výtvarné traktování figur a figurálních kompozic v umění 19. století.....	59
III.a. Osvícenské teze druhé poloviny 18. století jako základní ideová východiska pro zobrazování figury v umění 19. století.....	62
III.a.1. Winckelmann a jeho následovníci: Mengs, Lessing, Goethe a Fernow.....	65
III.b. Německá romantická literatura a filosofie a její vliv na figurální umění od začátku do poloviny 19. století.....	69
III.c. Ilustrace krásné literatury a její význam pro stylizaci figurální formy ve druhé třetině 19. století.....	78

III.d. Nástin francouzské literatury a kritiky umění v druhé třetině 19. století.....	81
III.e. Anglická poezie a historický román ve vztahu k středoevropské romantice.....	83
IV. Figura v kontextu evropské společnosti druhé třetiny 19. století.....	84
IV.a. Estetizace lidského těla a nazírání na ně v druhé třetině 19. století.....	85
IV.a.1. Odlišnosti mužské, ženské a dětské figury.....	86
IV.b. Figura a její sociální výraz, artikulovaný gesty, pohybem a fyziognomií.....	89
IV.c. Figura a její identifikační znaky.....	90
V. Akademie výtvarných umění – centra výuky figurálního malířství v 19. století.....	91
V.a. Antická a antikizující socha jako základ figurální výuky na Akademiiích v 19. století.....	93
V.b. Akademické studium podle „živého modelu“.....	95
V.c. Historické předlohy, umělecké příručky a fyziognomické traktáty v rámci akademické výuky.....	96
V.d. Figurální formy a ideové zázemí nazarénství – opory výuky Františka Tkadlíka na Akademii výtvarných umění v Praze v letech 1836–1840.....	97
V.e. Mnichovská akademická tradice a düseldorfské vlivy – hlavní vzory pro restrukturalizaci vyučování figurální malby na pražské Akademii za vedení Christiana Rubena.....	98
VI. Figurální malířství druhé třetiny 19. století a hledané exotismy.....	99
VII. Grafika, grafické cykly a fotografie – inspirační zdroje figurálního umění v druhé třetině 19. století.....	100
VII.a. Grafické cykly rané německé romantiky.....	101
VII.b. Grafické cykly a ilustrace pozdní německé romantiky.....	102
VII.c. Fotografie.....	104
VIII. Evropský kontext formálního utváření figury v českém malířství druhé třetiny 19. století na příkladu tvorby Josefa Mánesa.....	105
VIII.a. Antická figura.....	105
VIII.b. Póly vrcholně renesanční figury – Raffael a Michelangelo.....	106

VIII.b.1. Josef Mánes, Raffael a Michelangelo.....	108
VIII.b.2. Manýristická figura.....	112
VIII.b.3. Figurální „kánon“ Hogarthovy <i>The Analysis of Beauty</i>	114
VIII.c. Romantická stylizace „středověké“ figury.....	115
VIII.d. „Reálné“ traktování figury.....	117
IX.a. Figura a její význam – figura mýtická.....	118
IX.b. Figura a její význam – figura transcendentalizovaná a transcendentální.....	120
X. Figura konvulzivní, extatická a nemocná.....	125
X.a. Mánesovo syntetické propojení pozic transcendentální a konvulzivní figury.....	130
XI. Figura určená k erotickému „nahlížení“.....	131
XII. Náčrt charakterizace figury jako personifikace emancipujícího se českého národa a české národní ideje.....	134
XIII. Antropomorfní polohy figury v tvorbě Josefa Mánesa.....	136
Závěr.....	138
Literatura.....	150
Seznam vyobrazení.....	218
Obrazové přílohy.....	226

Úvod

Cílem této disertační práce je vysledování základních paradigmat, z nichž vycházelo středoevropské figurální malířství pozdní romantiky. Tato východiska jsou hledaná pomocí studia výtvarné formy, vzešlé z prostoru českých zemí, konkrétně tvorby Josefa Mánesa. Vzhledem k tomu, že ideové i formální podněty přicházely do Prahy po celé 19. století ze širší Evropy, i vzhledem k tomu, že pro toto období zatím neexistuje specializovaná souhrnná studie, která by se zabývala přístupem k výtvarnému ztvárnění lidského těla nad rámec na dobových Akademii vyučovaného napodobování, jsem byl nucen strukturovat tuto svou práci jako obecněji metodologickou, a odkazy k dílu Josefa Mánesa zasazovat převážně do tomu odpovídajících, ale také specializovaných kapitol. Navíc jsem se pokusil výhradně středoevropskou tematiku doplnit dílčími poukazy na soudobé francouzské, anglické a italské vlivy. Tato práce tak ve svém názvu nese pojem, označující její celoevropský kontext, přesto, že přesahy v tomto smyslu jsou v tvorbě Josefa Mánesa - přes svou závažnost - spíše vyjimečné. Zároveň je Mánes v této práci pojímán jako umělecká osobnost, která výběrovým způsobem reprezentuje české malířství druhé třetiny 19. století.

V případě ovlivnění figurální tvorby Josefa Mánesa nelze samozřejmě zapomínat na předchozí domácí tradici, i ta byla ale ovlivňována evropskými trendy. Dokazuje to mimo jiné nutnost malířů cestovat z Čech do center tehdejšího umění, přesto, že tato skutečnost nemusela automaticky znamenat jejich tvůrčí rozvoj, v každém případě jim ale propůjčovala vyšší autoritu a pracovní možnosti. Ze sledované linie umělců, kteří pocházeli nebo přišli do kontaktu s českými zeměmi, a připravili tak z různých pozic půdu pro Mánesovu figurální tvorbu, všichni studovali delší dobu v Římě (František Tkadlík - Franz Nadorp - Joseph von Führich - Josef Vojtěch Hellich), zatímco samotnému Josefu Mánesovi to bylo umožněno až krátce na konci jeho života. Také Mánesova snaha od počátku padesátých let 19. století vycestovat do Paříže zůstala, na rozdíl od několika jeho malířských kolegů, neuskutečněna.

Přesto není možné figuru, traktovanou Josefem Mánesem, vnímat pouze jako produkt jeho akademického školení, nadání a individuálních sklonů, tedy vývoje v určitém omezeném geografickém a sociálním milieu, nýbrž, jak dokládám v této disertační práci, právě jako součást celoevropského ovlivňování. Zakotvenost Prahy v německém uměleckém prostředí, kterou lze doložit mimo jiné zprávami o dobových výstavách *Krasoumné jednoty*, doplňovalo studium figurálních forem francouzské, anglické, belgicko-holandské a italské proveniencie. Dělo se tak mimo jiné prostřednictvím grafiky a reprodukcí v časopisech. Tato skutečnost zároveň komplikuje přesné analytické rozpoznání Mánesovy stylové orientace, k jejíž nepřehlednosti přispívá několikanásobná souběžnost vývoje a členění středoevropských figurálních kompozic kolem poloviny 19. století, v nichž lze vysledovat polohy ikonografických proměn, polarizace výtvarné formy i historizující tendence.

Také složitost sociálního a politického zázemí umění Mánesovy doby se promítala do výběru a obliby zpodobovaných témat, úzkou vazbou spojených s publikem a s vrstvou objednavatelů. Tato situace byla navíc ovlivňována rychle se měnícími okolnostmi a podmínkami, nejmarkantněji se projevujícími ve Francii, doléhajícími však také do „zavětrí“ rakouské monarchie. Převratné změny lze vysledovat i v organizování uměleckého provozu, zakládání uměleckých spolků a jejich působení při pořádání výstavních prezentací, závislých na transformujícím se společensko-politickém dění.

...Traktování výtvarné formy bylo tedy v průběhu 19. století čím dál tím více závislé na ideovém pozadí. Je ale až s podivem, jak málo prostoru v české umělecko-historické

literatuře bylo doposud věnováno analytickému zkoumání vlivů německé raně romantické filosofie, literatury a výtvarné teorie na české země v 19. století. Mánes měl možnost se s těmito myšlenkovými proudy seznámit za svého pobytu v Mnichově, a také v šlechtických salónech. Jeho korespondence dokládá, že četl například životopis Clemense Brentana. Jeden z podstatných aspektů předkládané disertační práce spočívá proto v přiblížení této problematiky. Nástin v tomto smyslu poskytuje kapitola: III.b. Německá romantická literatura a filosofie a její vliv na figurální umění od začátku do poloviny 19. století.

V úvodních formulacích této práce nelze zapomenout ani na dobové novum vznikající profesionální výtvarné kritiky, na niž se mnohdy podíleli i samotní umělci. Instrumentalizační snahy v tomto smyslu, které měly poučovat a „směřovat“ veřejné mínění, tedy především návštěvníky výstav, jejichž stoupající počet byl zároveň doprovázen kvantitativním nárůstem obrazových kompozic, včetně jejich častějšího grafického reprodukování. Teoretický přístup k výtvarné formě a jejímu traktování přispěl také zpětně k rozvíjení konceptuálních poloh v individuálně umělecké práci s lidským tělem, který se následně projektoval i do naplňování estetických představ jejich potenciálních recipientů. Ohlas těchto tendencí, jak naznačuji dále v textu této disertační práce, lze nalézt i ve figurálním díle Josefa Mánesa [srov. **obr.** 7, 72].

Současně se diskuze o umění, zasazená a i sekundárně následně promítaná do rámce všeobecné politizace společenského vývoje od počátku 19. století, podnícená novými filosofickými proudy, podílela na utváření modelových představ o výtvarném zpodobování mužského a ženského těla, figury, jako prostředku vyjádření zároveň individuální a sociálně-nacionální emancipace. V této souvislosti jsou v této disertační práci částečně analyzovány dvě Mánesovy alegorické kompozice, v nichž personifikované ženské figury reprezentují korporativní a městské [**obr.** 1], také ale šířeji národní a celonárodnostní společenství [**obr.** 1, 38].

K doplnění je potřeba připomenout, že ideové východisko výše zmíněné tendence spočívá v osvícenských a následných romantických záměrech, pramenících v poznávání specifčnosti lidského jednotlivce, na jehož základě by měly být následně formovány širší sociální struktury a vazby, i ve smyslu společenského expandování výtvarně ztvárněného lidského těla – *persona* (-figura) *publica*. Vývoj tímto směrem byl akcelerovaný v anglickém prostředí již dříve, od poslední čtvrtiny 17. století. Artikulace podoby lidské figury byla tak před a hlavně po polovině 19. století podmíněna ideovým prizmatem reprezentativně zástupné role [srov. **obr.** 1, 2, 3, 32, 38, 91, 92, 95]. Figura se tak současně stala výtvarným výrazem rychleji se proměňující společenské struktury, to znamená jednotlivých sociálních stavů a statusů. Tento proces byl navíc v mnohém kontrastní k vývoji v předcházejících stoletích, přestože v sobě souběžně obsahuje podobně hierarchicky členěný systém, projevující se především v typu historické malby, v níž pevně definované akademické kánony, ustanovené převážně již vrcholně renesančním uměním, nebylo lehké přestoupit a traktovat figuru expresivním způsobem nebo ji dokonce záměrně deformovat.

Sociálně-politický vývoj v rámci německého, postupně se rozvíjejícího nacionalismu a procesu národního sjednocování, evokoval podobnou, doplňující a posléze konfrontačně protichůdnou snahu na české straně, promítající se následně do záměrů autonomního traktování figury [srov. **obr.** 1, 2] a figurální kompozice, utvářené sice ve vztahu závislosti na širším střeoevropském prostředí, typickém svou heterogeností, koncentrovaného však tentokrát do jediného centra.

Dobové pražské umělecké milieu, narozdíl od několika diverzifikovaných středisek v německém prostoru, vyvíjejících se kulturně již nejen výhradně v kontextu panovnických a aristokratických reprezentačních snah, nýbrž stále častěji propojených s rozvojem měšťanské společnosti, a jí postupně kontrolovaného průmyslu a obchodu, zůstalo v

závislosti na úzkém okruhu zájemců, pocházejících převážně ještě ze šlechtických vrstev, koncentrujících své snahy na utváření a ovlivňování strategií výtvarné *Akademie*, finančně dotované jimi ustavenou a vedenou soukromou korporací, *Společností vlasteneckých přátel umění*. Tradiční mecenášské, ale i nově zainteresované skupiny a osobnosti, tak nedostatečně a pouze selektivně podporovaly školení, vývoj a postupnou emancipaci jednotlivých umělců z českých zemí. Tato nepříznivá sociální situace se výrazně projevila i v životě a díle Josefa Mánesa.

Tento stav logicky implikoval již zmíněné krátkodobé a dlouhodobé odchody nejtalentovanějších tvůrců za hranice země, a spolupodílel se na podstatných, nejenom však výhradně negativních dopadech na výkony a výsledky domácí umělecké praxe, ve které přes nepříznivé sociálně-ekonomické podmínky nerezonují ve figurální kompozici jen dobově etablované a oblíbené výtvarné formy, nýbrž také jejich svébytné transformace, které jsou následně projektovány do podobně tvůrčího recipování tehdy frekventované ikonografie. Náměty evropského výtvarného umění se tak proměňovaly do specificky „českých“, a to i přes nebo právě pro evidentní nezralost a nezkušenost teoretického zázemí, to znamená soudobé pražské umělecké kritiky, neorientující se, až na skutečné vyjímky, v širších souvislostech, natož jejich nuancích. Metodologie a závěry této mé disertační práce vycházejí proto převážně z formální a srovnávací analýzy průřezově vybraného výtvarného materiálu, vztahujícího se přednostně k figurální tvorbě Josefa Mánesa.

Tímto způsobem demonstruji charakteristické rysy pozdně romantické figury, která se vyznačuje sublimovanou narativností. Formálně přitom vychází z dichotomní pozice vrcholně renesančních a protomanýristických figur Raffaela a Michelangela, vymezených póly statické klasičnosti i stupňované a monumentalizované výrazovosti a pohybu, transcendentálnosti i konvulzivity. Typický je pro ni navíc androgynní, nikoli ale hermafroditní výraz [srov. **obr.** 32, 42, 45, 46, 47, 48, 53, 58 ad.], tříbený mimo jiné pomocí specifických aktivních [srov. např. **obr.** 74, 81] a pasivních gest [srov. např. **obr.** 83, 84]. Mánes často přímo spojoval raffaelovské a michelangelovské figurální formy dohromady [srov. např. **obr.** 38, 47, 48]. V případě na manýrismus orientované části tvorby Josefa Mánesa, je potřeba v souhlasu s částečnou analýzou nerealizovaného diplomu *Jednoty umělců výtvarných* [srov. **obr.** 32, 34], provedenou Hanou Volavkovou, zmínit i recepci „domácích“ pramenů v tomto smyslu, tedy umění pražského dvora habsburského císaře Rudolfa II. [srov. také **obr.** 78, 79, 80].

V souvislosti s manýristickou figurou se v této disertační práci zabývám také tematikou anatomických deformací ve výtvarném umění [srov. **obr.** 82, 83, 84, 85]. Tento fenomén, objevující se v Mánesově tvorbě od začátku padesátých let 19. století, byl doposud spojován pouze s jeho pozdním dílem jako jeden z příznaků jeho duševní nemoci. Z hlediska formální analýzy lze ale vysledovat podobné tendence u manýristů, i z jejich díla vycházejícího švýcarského malíře Johanna Heinricha Füssliho, jeho napodobitelů a následovníků v průběhu 19. století. Figurální deformace tedy nemusejí být u Mánesa *a priori* patologickým jevem, nýbrž specifickým projevem jeho tvůrčího hledání. Kontinuální vývoj v tomto smyslu lze ostatně sledovat ve figurálním umění 19. století až k nástupu rané moderny kolem roku 1900.

I. Znázornění lidského těla ve figurálním malířství v 19. století z pozic současného umělecko-historického bádání

Problematice ztvárnění lidského těla v malířství a širěji umění 19. století je - v tomto tematickém smyslu - věnováno v evropské umělecko-historické literatuře několik textů, žádný z nich ale není do té míry syntetický, eventuálně synteticky obsáhlý, aby mohl být

citován jako základní. Doposud nebylo v Evropě figurální malířství 19. století reprezentativně výstavně prezentováno výhradně z hlediska lidského korpusu a výtvarné tematiky z něho vyplývající, i když je tato metodologie již delší dobu aplikována na umění rané a klasické moderny a umění současné.

Tato situace je způsobena několika okolnostmi, mezi nimiž patrně nejdůležitější roli hrají sociální a především psychologické souvislosti bezprostředního, individuálního vnímání lidského těla, a vztahu k němu v rámci konkrétní doby. „Idylické“ 19. století je zastíněno časově bližšími, mnohdy drastickými společenskými zvraty 20. století a přítomnosti, stejně jako změnami životního stylu, podmíněného novými technologiemi. Traktování figury v 19. století tedy dnes již nejenom není dostatečně empaticky chápáno, nýbrž je považováno za výraz anachronismu, „antikvované“ umělecké reality.

Estetický pohled na lidské tělo a jeho ztvárnění do ideálně krásné podoby, byl v Evropě 19. století utvářen převážně tradicí, vztahováním, vyrovnáváním a vymezováním se vůči antickému sochařství a jeho výtvarným interpretacím v předcházejících stoletích, usilujícím proto převážně o instrumentalizaci nadčasové, ponejvíce do sebe obrácené, dostředivě statické figury, pointované variováním vyrovnané, mnohdy ale také pohybem doplněné ponderace [srov. např. obr. 73, 79, 80, 81, 82, 83, 95]. Idealizovaná stylizace, poměřování a mnohdy přímo identifikace figury, ztvárněné v 19. století, s postavou z řecké, eventuálně římské starověké mytologie, se udržela ve výtvarném umění po celé 19. století, nebyla narušena, naopak podporována narůstající industrializací, díky níž se prostory, přístupné širší veřejnosti, zaplňují postupně rozmělněnou antickou formou i ikonografií, umožňující seznámit se s ní masám diváků. I díky tomuto fenoménu byla donedávna hodnota metod a způsobů traktování figury v 19. století uměleckou historií a kritikou devalvována.

Přes průběžné, logické generační změny, i radikálnější společensko-politické zlomové okamžiky, a z nich vyplývající sociálně-kulturní představy, byly ale z umělekohistorického hlediska platné estetické a metodické základy znázorňování a výtvarné práce s lidským tělem v moderní a současné době v obrysech dány právě již 19. stoletím, a to včetně hlavních druhových a typových okruhů. Na figuru lze proto, v časovém úseku 19. století, nahlížet z podobných pozic, jak je s ní metodologicky v oboru teorie a dějin umění pracováno v aplikaci na (předcházející a) následující období. Lidské tělo, ztvárněné v umění 19. století, lze zároveň vnímat z několika ideových pohledů, analyzujících jeho myšlenkovou a formální složku ve vztahu k umístění do konkrétních časových a prostorových souvislostí, a z toho pramenících významových konotací. Stejně jako v předcházejících epochách, je ale potřeba také figurální tvorbu v 19. století charakterizovat přejímáním, transformováním a následným etablováním přehodnoceného uměleckého/umělcova vzoru, obrazu, sochy, grafiky, eventuálně dílčích pomůcek, živých i mrtvých lidských modelů, případně studijních kreseb, později také fotografie. Převažujícím dobovým záměrem bylo zároveň takto traktovanou, to znamená odvozenou figuru, prezentovat jako výraz záznamu, eventuálně výseku nebo fragmentu „skutečnosti“. Z pohledu konzumenta, více či méně zasvěceného recipienta figurálního umění, je naopak potřeba zjednodušeně rozlišovat na jedné straně, v úvodu této práce zdůrazněné, sociálně podmíněné promítání zástupně reprezentační role, na druhé straně pak vnímání figury z estetického hlediska nebo jako prostý, nejen *a priori* eroticky zamýšlený, voyeurský záměr, vyhražený ale přednostně výtvarnému umělci, jako prvnímu pozorovateli a posuzovateli své tvorby. Z tohoto důvodu se také ukázala metodika recepční estetiky, pro současný obor teorie a dějin umění etablovaná Wolfgangem Kempem, jako velmi efektivní při prezentaci v této disertační práci předkládaných dílčích analýz figurální tvorby Josefa Mánesa. Jak je již názorně prokázáno v mé vědecké studii, zabývající se instrumentalizací záznamu figurálního pohybu v malířství 19. století, Mánes, v rámci romantických strategií,

systematicky uvažoval o svém díle současně i jako divák vně, a snad i uvnitř utvářeného obrazu [srov. **obr.** 6, 7, 22, 72, 79, 80 ad.].

Z česky psané odborné literatury, ve vztahu k záměru této mé disertační práce, vedle kratších metodologických textů Petra Wittlicha, Lubomíra Konečného a Romana Prahla, nelze zapomenout na již v úvodu zmíněnou knihu Hany Volavkové, *Josef Mánes malíř vzorků a ornamentu* (1981), předcházející o několik let vlivný spis Wenera Busche, *Die notwendige Arabeske* (1985). Obě tyto publikace jsou navíc nezbytné také při studiu postupných stylizačních až abstrahujících tendencí ve středoevropském (nejen figurálním) malířství kolem roku 1850.

I.a. Východiska recentních metodologických přístupů k zobrazené figurě v malířství 19. století

Postupné zpracování konvolutů díla malířů 19. století formou monografií, spíše ale výstavních projektů v poslední době, umožňuje akribii při studiu a z něho vyplývajících analýz způsobů a záměrů znázorňování figury v průběhu zde popisované periody. Z celku sebraného a publikovaného materiálu je tedy potřeba nejprve vysledovat, utřídit a popsat specifickou tehdejších výtvarných forem a ikonografie, a tím zároveň stanovit bázi pro základní metodologická paradigmatata k této tématice.

Společně s komparativně interdisciplinárním přístupem, sociologicko-psychologickými přesahy, potřebnými a nezbytně doplňujícími běžnou uměleckohistorickou prací s výtvarným zobrazením, se následně, v případě vyhodnocování figurálního malířství kolem roku 1850, zdá efektivní srovnávání nalezených kontrastních polarit a protikladů. Tímto způsobem vysledované dichotomie, které mimo jiné vyplývají z převažující dobové tendence stylového vyrovnávání se klasicistního, akademicky etablovaného tvarosloví, s uměním, zjednodušeně označovaného jako romantické a pozdně romantické [srov. **obr.** 3, 7, 8, 12, 17, 18, 34, 35, 37, 38, 55, 56, 57, 58], stejně jako ze širších snah, stupňovaných od poloviny třicátých let 19. století, usilujících sice o udržování životnosti historických forem, prolínajících se ale zároveň se stoupající potřebou výtvarně vyjádřit „realitu“, tedy její, již nikoli *a priori* na historických vzorech založenou stylizaci [srov. **obr.** 1, 22, 41, 66, 69].

Antiteticko–dualistickou strukturu, typickou již pro dominující pořádek (neo-)klasicistních, na francouzskou akademickou *grande tradition* navazujících, pro další vývoj malířství v 19. století fundamentálních kompozic Jacquese Louise Davida, jeho žáků a následovníků, ustanovujících a vzájemným ovlivňováním dále transformujících navíc také teoreticky podmíněné strategie při utváření postojů, gest a fyziognomií, které charakterizují ikonografické pozice hlavních a vedlejších aktérů figurálního děje, lze pro účely této kapitoly doplnit dalšími, tentokrát obecnějšími protiklady. Ty se metodologicky pohybují v rámci psychologického a sociologického sledování individuálního vnímání lidského těla, predestinovaně „rozštěpeného“ do dvou symetrických polovin, variovaných v doplňujících se dichotomiích mužského a ženského, a z této skutečnosti vyplývajících esteticko-recepčních poloh.

Při badatelské práci s figurálními kompozicemi, vytvořenými (nejenom) v 19. století, lze podobně konstruovat další metodologická východiska, která spočívají ve srovnávání rozdílů mezi stylizovanou „krásou“ a „pravdivým“ výtvarným znázorněním lidského korpusu, a to i ve vztahu k jeho, již antickým filosofem Platónem pojmenované obsahové stránce – duši. Dále lze pokračovat v práci s kontrasty nahého a oblečeného těla, traktovaného a vnímaného jako celistvé nebo naopak dílčí, fragmentární, staticky statuární, eventuálně jako výraz pohybu, atd.

V ideově-sociálním smyslu mohou být pak ustanovena další dichotomní paradigmatata při

komparování protichůdných až kontrastních poloh společensko etablované a psychologicky vyvážené, harmonicky klasické figury, s opačnou, expresivně konvulzivní figurou.

Z hlediska vnímání zobrazeného lidského těla lze vysledovat a popisovat receptivní reakce na znázorněnou (aktivně) živou a (pasivně) neživou figuru, atp.

I.b. Komparace strategií výstavních prezentací figury a figurálních kompozic v 19. století, v průběhu 20. století a současné době

Přes průběžnou emancipaci umělců v 19. století a její konkrétní ohlas ve výtvarné formě a ikonografii, byla převážně v tomto období veřejně prezentovaná, malířsky (a sochařsky) traktovaná figura vnímána nikoli *a priori* prizmatem subjektivního záměru jednotlivého tvůrce, nýbrž především jako „identifikační znak“ recipujícího společenského milieu, v němž začala převažovat postupně se rozšiřující střední, měšťanská vrstva. Zobrazení figury, vzhledem k tehdejším záměrům cíleného oslovení obecnosti, lze tedy zasadit spíše do kolektivního, než individuálně-psychologického rámce. Této skutečnosti byly také upraveny strategie a koncepce dobových středoevropských (převážně prodejních) výstavních projektů, lišících se tak částečně od „aristokraticky“ univerzálních, kosmopolitně mnohozvučných pařížských *Salónů*.

Fluktuace vystavovaných obrazů mezi jednotlivými centry středoevropského kulturního prostoru, sice nevytvořila (ve zde analyzovaném období) rovnocennou alternativu profesionalitě soudobých francouzských prezentací, přesto stimulovala umělecké prostředí tak, že společně s grafickými předlohami poskytovala standardní východiska pro přemýšlení a zároveň malířské napodobení figur a figurálních kompozic.

Navazující a vystavovanými exponáty mnohdy se prolínající výstavy, a s nimi částečně související vydávané grafické prémie, vytvořené podle zde prezentovaných, vybraných obrazů, zahrnovaly široké tématické spektrum figurálních kompozic. Současně se, jak upozorňuji již výše, úzce vztahovaly k sociálnímu prostředí, které reflektovaly a dokumentovaly. Jinou polohu reprezentovaly specializované, převážně krátkodobé, profesně zaměřené expozice, koncentrované ve středoevropských metropolích, v nichž sídlily Akademie výtvarných umění, jejichž účelem bylo prezentovat malířským kolegům, stejně jako donátorům a širšímu publiku studijní žakovské práce, eventuálně specifické, někdy navíc regionálně zabarvené figurální snahy jejich profesorů.

Narozdíl od předchozích epoch se stalo v 19. století komponování a následné veřejné vystavování figurálních (především historických) obrazů projevem navzájem závislého, dopředu promyšleného procesu, směřujícího k vyjádření a současně zdůraznění symbolického významu výtvarně ztvárněného lidského těla, určeného zároveň navíc ke stálému muzeálnímu uložení. Tato snaha o konzervování ikonicky strategické představy o figuře ve smyslu reprezentační personifikace individuálního a nadindividuálního společenského statusu, byla tedy určena nejenom k dobovému náhledu a recepci, nýbrž také jako poselství dalším generacím.

Dlouhodobým a krátkodobým, veřejnosti běžně přístupným expozicím, bezprostředně předcházely na začátku 19. století výstavy, přehodnocující sociálně-pracovní vztah umělce a jeho donátora, eventuálně mecenáše. V této souvislosti lze zmínit několik individuálních uměleckých slavností, spojených se selektivním vystavením výtvarných děl nazarénsky směřovaného kruhu středoevropských umělců v Římě, teoreticky zhodnocených především Friedrichem Schlegelem v jeho deskriptivní a částečně analytické studii s názvem: *Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom*.

Výstavní provoz v centrální Evropě v druhé třetině 19. století byl naproti tomu již institucionalizovaný a současně kontrolovaný *uměleckými spolky* (*Kunstvereiny*),

založenými již povětšinou na měšťanských principech. Tato zasazení do demokratickým podmínkám se blížícím kontextům, byla ale v pražské dobové reálné skutečnosti saturována již dopředu etablovanou vlivovou pozicí nikoli „vlády většiny“, nýbrž vysoké šlechty, rozhodující fakticky na schůzích akcionářů, stejně jako lpějící stále na svých neoficiálních historických privilegiích ve vztahu k právu korekce uměleckého snažení.

Z dokumentu, sepsaného hrabětem Franzem von Thunem–Hohensteinem ml. pro účely pražské *Krasoumné jednoty* (*Bericht über die Verlosung des Kunst-Vereins für Böhmen für das Jahr 1842–1843*), v němž je uvažováno o silnějším zastoupení umělců v nákupčí komisi tohoto spolku, která byla doposud nerovnoměrně personálně obsazená, vyplývá tehdejší dosavadní mocenské znevýhodnění tvůrců vůči vrstvě objednavatelů a plátců jejich děl. Na druhou stranu se ale vlastenecky myslícím a cítícím, eventuálně takto se stylizujícím česko-německým aristokratům nelíbily ani prostě komerční záměry *Kunstvereinů*, což v Praze vedlo, navíc po vzniku konkurenční *Jednoty umělců výtvarných*, mimo jiné i ke koncepcím systematickým způsobem oslovovat a řídit z českých zemí kulturně–výtvarnou, akademickou a výstavní politiku slovanských „sesterských zemí“, zahrnutých v soustátí podunajské monarchie. Záměrem této snahy byla vyšší umělecká kvalita, snižovaná z pohledu většiny středoevropských uměleckých spolků personálními odchody a štěpením, secesemi tvůrců na jedné straně, na druhé pak nivelizujícími představami ještě nevyvinutého estetického vkusu a znalectví umění nových měšťanských ekonomických elit.

Samotní umělci, bránící se sice širším sociálním vlivům, jako zdánlivě destruktivním a tedy škodlivým pro jejich tvorbu, si ale zároveň uvědomovali své pozice v rámci hranic možností při uplatňování nutné prezentace umění v reálné praxi lidského života a jeho specifik dané doby, tedy svou roli v struktuře složitěji společensky založeného uměleckého provozu, stimulujičím „veřejné umění“. Výstavní projekty se tak ještě před polovinou 19. století staly, společně s vydáváním grafických premií, nejpopulárnějším komunikačním prostředkem v mnohdy konfliktním vztahu umělce, jeho díla a recipienta.

Snaha po vzájemném propojení, zintenzivnění ideové a výstavní výměny mezi jednotlivými dobovými středoevropskými uměleckými spolky, vedoucí k ustavení zastřešující instituce, nazvané: *Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst*, v sobě zahrnuje také již výše zmíněnou didaktickou úlohu, prospěšnou především samotným umělcům, následně pak širšímu, kulturně zainteresovanému publiku, v pražském prostředí bez velkých stálých sbírek, umožňujících studium historické a současné malby, obzvláště důležitou.

Po polovině 19. století významem převažují i v prostoru střední Evropy šířeji založené, průřezové výstavy celoevropského rozsahu, které například Josef Mánes navštěvoval v Mnichově.

V souvislosti s pořádáním středoevropských výstavních projektů kolem poloviny 19. století je potřeba upozornit, na nejenom oficiální censurou stanovené meze, regulující veřejnou prezentaci výtvarně ztvárněného lidského těla. Zobrazení nahého korpusu, to znamená mužský a především ženský akt - narozdíl od pařížských *Salónů* - navíc snad i v souvislostech estetického vymezování se vůči ideovému reziduu v 19. století kontinuálně rezonující liberální tradice, definitivně konstituované na evropském kontinentě francouzskou revolucí, tedy emancipačně sociálním procesům a je doprovázející výtvarnou formou, navazující mimo jiné na frivolitu témat rokokového malířství druhé poloviny 18. století, byl ve středoevropském prostoru veřejně vystavován zcela vyjímečně, a to nejen vzhledem k dobovému úzu a zákonným nařízením, ale zřejmě i jako projev reflexe odlišných společenských návyků a mentality, vlivu státu a církve na straně jedné, rodiny, morálky a individuální (náboženské) víry na straně druhé.

Široké spektrum teoretické a umělecko-historické práce při výstavních prezentacích figury

ve 20. a 21. století, zásadně rozšiřuje také vzorové představy a metodologické postupy, pomáhající definovat latentní snahy, obsažené a postupně se rozvíjející v tomto smyslu již v 19. století.

Současné analytické výstavy, zabývající se dílčí anatomií lidského korpusu a chronologií jejího výtvarného ztvárnění od renesance po současnou dobu, jsou mimo jiné podmíněny estetickou situací fragmentarizovaného vnímání lidského těla, i v souvislosti s hekatombami 20. století, v nichž se v převážné míře vytratil harmonický vztah k tělu, panující částečně ještě v 19. století. Takto strukturované expozice tak mapují částečně proces, v jehož důsledku se také proměnil náhled na figuru jako symbol širšího sociálního celku, národa, a tak podobně.

Prezentace detailu lidského těla, také jako dílčího estetického vyjádření „krásy“, doplnila v moderní a současné době liberalizace při vystavování zobrazeného aktu, eventuálně znázorněného neoblečeného a odhaleného těla, tendence protichůdná převažujícím alegoricko-mytologicko „sakralizačním“ snahám v tomto smyslu v 19. století. Nová výtvarná média od druhé poloviny 19. století navíc umožnila dokumentování pohybu figury v prostoru a časových sekvencích, což je v současné výstavní praxi zpětně expozičně využíváno v kontextech vývojové komparace tvorby umělců 19., 20. a začínajícího 21. století.

Prezentování figurálního malířství 19. století v rámci strategií experimentálního sledování a následné deskripce kontinuálního vývoje „moderního“ umění, vymezeného přibližně od roku 1800 do současnosti, umožňují výsledky práce na výstavních projektech, zabývajících se buď přímo monografickým zpracováním *œuvre* umělců 19. století nebo různými metodologickými přístupy, vázajícími se k jejich dílu, popřípadě k jejich činnosti na Akademiích, v odborných institucích, spolcích, a tak podobně.

Výstavní analýzy konkrétních výtvarných prvků a jejich zasazení do širšího proudu stylu, to znamená v souladu se zde popisovaným obdobím komparací středoevropské romantiky a pozdní romantiky s uměním 20. století, doplňuje v nedávné i recentní současnosti také výstavní přehodnocování náhledu na sociálně-politickou podmíněnost traktování „národní“ figury v 19. století, eventuálně přímo hledání jejich ideových a formálních inspiračních vzorů u jiných národů, se záměrem rozmělnění „heroismu“ 19. století v celoevropskou ideu, nahrazující částečně tradiční kontinentální kulturní pojetí v křesťanském náboženství.

Na závěr této kapitoly je potřeba se ještě krátce zmínit o výstavních strategiích Josefa Mánesa, který kromě začátku své tvorby (obrazy: *Orlí hnízdo* z roku 1840 /vystaveno 1841/, tzv. *Sklomalba (Poutník)*, vzniklá v mezidobí 1840-1841 /vystaveno 1841/, a *Hrobník* z přelomu let 1842-1843 /vystaveno 1843/ [obr. 17]) v Praze vůbec svá díla veřejně neprezentoval. O to zajímavější bude v budoucnosti zhodnotit jeho účast na výstavách v Mnichově a Drážďanech, a také jeho komentáře k výstavám, které v širším středoevropském prostoru v průběhu svého života navštěvoval. Samotné Mánesovo *œuvre* bylo ve 20. a 21. století prezentováno pouze monografickou formou, eventuálně v rámci zasazení do širšího kontextu českého (nejen) figurálního umění v druhé polovině 19. a 20. století.

II. Pojmy figura a figurální umění a jejich význam v kontextu jednotlivých žánrů malířství 19. století

Figura, výtvarné ztvárnění lidského těla, v průběhu 19. století mnohdy ještě tradičně vnímaného jako výtvarný obraz boží vůle, zahrnujícího komplexně jak hmotnou vnější schránku, *physis* korpusu, tak její obsahovou podstatu, *psyché*, je v evropské kultuře a uměleckém milieu do poloviny 19. století v převažující míře vnímána prizmatem křesťanského

náboženství, v ideovém kontextu *imitatio Dei*, to znamená v souvislostech dílčího navazování na tvůrčí děj biblického stvoření Adama a Evy.

Tento starozákonní, celistvě univerzální, paradigmatický příběh, v sobě zahrnuje starší východiska, mýty starověkých civilizací, například antickou mytologickou konstrukci titána Prométhea, vytvořivšího model lidské postavy z materiálu zemského povrchu, který je pak následně za pomoci božstva - Pallas Athény - oživen.

Malířsky stylizovaný obraz lidského těla, podřízený individualitě, schopnostem a úrovni školení svého tvůrce, se vyznačuje narozdíl od korpusu živého člověka mimeticky interpretační hodnotou, zhmotněným „odrazem“ skutečnosti, „optickým klamem“ na ploše uměle konstruovaného obrazového prostoru. Technicko-umělecká specifika a možnosti při provádění malířského díla, lišícího se v tomto ohledu částečně od sochařství, umožňují navíc zachytit dílčí záznam/záznamy průběhu figurálního jednání, eventuálně dílčího segmentu/segmentů motoriky lidského pohybu, s kterým je figura v převážné míře v současné teorii umění spojována.

Kromě dalších historicko sématických konotací, nikoli ale přednostně spojitelných s pojmem *figurace*, který s problematikou této práce souvisí pouze obecně, lze používání latinského termínu *figura* (*figurare* nebo *praefigurare*) dohledat již ve spisech sv. Augustina (Aurelia Augustina z Hippo), který jej demonstrativně používal při výkladu biblických textů. K deskripci a práci s pojmem *figura* v rámci systematické/systematizující se umělecké teorie pak došlo především v italské renesanci a manýrismu.

Figurální umění, zahrnující ve své kompozici jednu nebo více figur, členěné mimo jiné pomocí metod platónské geometrizace (srov. s dialogy: *Philebos* a *Timaios*), která se navíc mnohdy promítá také do traktování individuální figury ve smyslu výtvarného konstruování její ideové podstaty a stylizované krásy, bylo definitivně plně akademicky etablováno a instrumentalizováno na pařížské Akademii v druhé polovině 17. století, jako nástroj, sloužící panovníkově reprezentaci.

Pokus o ustálenou, byť již nikoli tak pevně hierarchicky členěnou akademickou figurální tvorbu ve střední Evropě druhé třetiny 19. století, ovlivněnou společenskými procesy politické a náboženské (katolické) restaurace, přinesl opět částečně dogmatický pohled na lidské tělo a figuru jako symbolickou entitu, vymezenou vůči běžným přírodním dějům. Takto nahlížené figuře, vyznačující se navíc omezeními při výtvarném artikulování její individuality, nebyla věnována taková analyticky kritická pozornost jako v předcházejí osvětské druhé polovině 18. století.

Osvícensko-romantické ideové východisko, stimulující stylizaci *krásných figur*, eventuálně k nim kontrastních *groteskních figur*, bylo postupně v průběhu 19. století narušováno myšlenkovými proudy, ovlivněnými přírodovědnými objevy (materialistické) antropologie a fyziologie, později *darwinismu*. Ani tyto tendence nebyly ale schopny do konce 19. století definitivně nahradit podvědomou touhu po iluzích - zástupně výtvarně vyjádřovaných především figurální formou - reagující tak mimo jiné na dobově vystupňované industrializační snahy.

Specifikum střeoevropského figurálního malířství od začátku 19. století spočívá navíc v systematické emancipační sebeprezenční, a posléze reprenční umělecké snaze, artikulované mimo jiné pomocí systematické projekce tvůrčových subjektivních ideových záměrů, pocitů a nálad do jím napodobovaného lidského modelu i vlastního těla a jeho částí, včetně následné recepční polohy v tomto smyslu [srov. např. s **obr.** 3, 4, 6, 7, 8, 12, 18, 22, 23, 72, 79, 80]. Také tímto prizmatem je potřeba nahlížet na figuru a figurální umění v 19. století, rozčleněné v následujících subkapitolách do jednotlivých malířských žánrů.

II.a. Figura v historické malbě, event. malířství historií

Figurální kompozice v 19. století, na které jsou zaznamenány různé podoby a fáze historických dějů, se vyvinula z tradice zobrazení náboženských, převážně biblických námětů a antické mytologie ve výtvarném umění italské renesance. Definitivně byl pak tento malířský druh systematizován akademickým provozem v 17. století, částečně ideově i formálně přehodnoceným osvícenským 18. stoletím. Historická malba byla zároveň v 19. století tradičně oceňována jako nejvyšší malířský druh.

Historickou malbu/malířství historie (Historienmalerei/Geschichtsmalerei), souhrnně popisovanou tímto obojetným pojmem, standardizovaným obecně uměleckohistorickými texty, lze v rámci specifik platných v 19. století dále dichotomně členit, s eventuální možností hledání dalších deskriptivně sémantických poloh.

Při charakterizování podstaty historické malby v 19. století je nezbytné vysledovat a definovat konkrétní pozici a význam figury „hrdiny“, zdůrazněné a pro děj v obrazové kompozici klíčové, málokdy dílčí, symbolicko narativně zamýšlené postavy, ke které se ostatní aktéři vztahují a jsou vůči ní subordinováni. Děje se tak nejenom ve smyslu strukturování anatomicko–proporčních vztahů, prostorového, světelného a barevného vyzdvižení tímto způsobem heroizovaného lidského těla, nýbrž především pomocí traktování figurální interakce, koordinace vzájemné komunikace prostřednictvím významově nadsazených, až „monumentalizovaných“ gest. Názorně lze tuto skutečnost demonstrovat na komparaci dvou historických maleb, vzniklých v pražském prostředí v první polovině čtyřicátých let 19. století. Zatímco hlavní hrdina na obraze Christiana Rubena, *Kryštof Kolumbus v okamžiku objevení břehů Ameriky* (1840-1846) [obr. 19], je pohroužen do sebe, přemýšlí, snad i medituje, a pozicí svých paží a rukou dává najevo odtazitosť, posádka jeho lodi mu nejen provolává slávu, nýbrž ho navíc freneticky adoruje jako spasitele. Naopak kompozice Josefa Mánesa, *Umírání a vize Lukáše z Leydenu* (1843) [obr. 18], obsahuje kontrastně aktivní, intenzivní modlitbě připodobněné gesto hlavního aktéra obrazu, umírajícího umělce, zatímco ostatní figury se ocitají v zajetí pasivního truchlení a žalu. Mánesův záměr, vymezování se vůči svému nepřilíš oblíbenému učiteli Rubenovi, vychází ale společně s ním ze stejného, osvícenstvím daného východiska, výtvarně reprezentovaného např. Jeanem-Baptistem Greuzem, a na něj ve střední Evropě navazujícího Daniela Nikolause Chodowieckého. Sentimentalismus obou těchto malířů druhé poloviny 18. století, je na traktování figurálních gest ve výše zmíněných kompozicích [obr. 18, 19] zřetelně patrný.

V průběhu 19. století byla figura „hrdiny“ v rámci své didaktické role, také díky již zmíněnému přehodnocení ikonografické tradice předcházejícího 18. století, a v důsledku proměn sociálního zázemí uměleckého provozu, radikálně konstruována, zároveň rychle etablována a mnohdy téměř současně zavržována a karikována, jako důsledek tehdy recentních a módních ideových záměrů. Historickým vývojem podmíněné, systémové dobové hledání heroických vzorů, odvozovaných navíc z literatury a dramatického umění, a spějící k vytvoření archetypů nových, měšťansky-národních „hrdinů“, sloužilo širokému spektru sociálně–politických zájmů.

Historická malba sice v 19. století reprezentuje především výtvarné ztvárnění závažných událostí z předchozích dějinných epoch, byla ale zároveň úzkou vazbou strategicky propojena s ději tehdejší současnosti, to znamená reagovala nejprve latentně a částečně, později zcela otevřeně na dobově recentní politické procesy, odehrávající se v hlavních evropských aglomeracích. Tato situace zapříčiňovala a zároveň stimulovala variantní polohy v traktování historické malby, koncepčně vznikající právě v těchto centrech umění. Pro pražské milieu té doby hrají klíčovou roli v tomto smyslu dvě města: Mnichov a Vídeň.

Hlavní město podunajské monarchie, kolem roku 1800 rychle recipující francouzské, v době vídeňského kongresu navíc anglické výtvarné formy, se díky působení nazarénů a

několika generací na jejich tvorbu navazujících umělců, stalo určujícím centrem rozvoje specifické ikonografie, v níž na jedné straně dominují témata jednotlivých dynastických legend ze života významných členů rodu Habsburků, na druhé straně pak postupně výtvarně instrumentalizované historické události, zakomponované do obrazů určených pro sakrální účely a naopak. Kontrastní vůči tímto způsobem hierarchizovanému podání malířství historií, jsou pozdější, téměř dokumentární záznamy „současné historie“, propagované ve středoevropském prostoru především tzv. *düsseldorfskou školou*, ovlivněnou soudobým francouzským a belgickým malířstvím.

V historické malbě střední Evropy kolem poloviny 19. století současně doplňuje tématicky širší, mytologicko-nábožensko narativní polohu, kritické zachycení dějin, analyticky studovaných z pramenů, archiválií, kronik, a tak podobně. Pomocí tímto způsobem usměrněné a korigované umělecké tvorby, prolínající se ve výtvarném provedení se záměry napodobení „reality“, jsou konstruovány didakticko historizující snahy, podílející se na utváření národního, a v rámci katolických restauračních tendencí i náboženského modelového vzoru. Výtvarné doplnění těchto procesů představuje také ilustrování legendických příběhů a ság, eventuálně lidové poezie a pohádek, s podobnými cíly působení na diváka.

Hledání konkrétních figurálních forem, uplatňovaných pro historickou malbu v průběhu 19. století, přejímaných jako v předchozích dobách nadále z různých ikonologických a fyziognomických příruček a vzorníkových knih, se vyznačuje systematickým navazováním na tradice římské a především francouzské Akademie po polovině 17. století, reprezentované činností Charlese Le Bruna, a jeho tvůrčí konfrontací s italskou vrcholnou renesancí, s Raffaelem Santim, jeho žáky a následovníky. Vyrovnávání se s proměnami historické malby v časově relativně krátkém období francouzské revoluce, vlády direktoria a Napoleonova císařství, to znamená se stylizovaným záznamem událostí z přítomnosti, se prolíná (nejen) ve středoevropském milieu se zdánlivě zcela protichůdnou tendencí, kterou je již výše zmíněné studium a výtvarné ztvárnění historických dějů starších epoch. Například témata ze středověku byla již v 18. století teoreticky obhajovaná Johannem Gottfriedem Herderem, Johannem Wolfgangem Goethem a Justusem Möserem, v rámci dobových „estetizací“, kombinovaných eventuálně s dalšími *historismy*, *exotismy* a *orientalismy*, doprovázejícími hlavní akademický proud figurálního umění v 19. století.

K podstatným skutečnostem při definování pojmu historické malby/malířství historií, patří dále aspekt analyzování způsobů formálního traktování kontextu prostoru a času, stejně jako kontrastů zobrazených figur a prázdných ploch, vedoucích k možnému extrému úplného vypuštění figurální složky.

S historickou malbou bezprostředně souvisejí také kompozice určené pro sakrální účely, včetně oltářních obrazů, jejichž utváření ve vztahu k traktování figur je většinou odvozeno z podobného formálního rejstříku jako u obrazů s historickými náměty. Naopak ideové východisko těchto náboženských kompozic z historických vzorů, které úzce souvisí mimo jiné s dobovým rámcem rekatolizačních strategií, bylo v průběhu 19. století provokováno vůči katolictví konkurenčními myšlenkovými filosofickými proudy, s nimiž se navíc výtvarně vyrovnávalo dokumentováním, respektive „rekonstruováním“ figurálního typu mariánských zjevení, a tak podobně.

II.a.1. Figura v historické malbě Josefa Mánesa

Pomocí speciální subkapitoly je potřeba přiblížit specifickou pozici figury v rámci kompozic s historickými tématy v díle Josefa Mánesa. Mánes v tomto případě vychází ze širších tendencí evropského malířství 19. století, často ale také úspěšně improvizuje. Znalosti získané školením na pražské Akademii u Františka Tkadlíka a Christiana Rubena,

konzultace se svými malířskými kolegy a studium převážně grafických předloh, se projevují na již zmíněném Mánesově obraze *Umírání a vize Lukáše z Leydenu* (1843) [obr. 18], alegorizované „historii“, popisující setkání *Petrarky a Laury* (1846) [díličí obr. 41, 42], také ale na jeho raném díle s názvem *Hrobník* (1842-1843) [obr. 17], a nakonec na malířsky neprovedených historických kompozicích, využitých jím následně jako ilustrace. Prvky historické malby obsahují i jednotlivá tonda Mánesova *Orloje*, z nichž se v této disertační práci částečně níže zabývám *Lednem, Únorem, Červencem a Listopadem* [díličí obr. 22, 28, 58, 62, 64].

Typ osamělého mužského hrdiny, představeného již výše na příkladech Rubenova *Kryštofa Kolumba* a Mánesova *Lukáše z Leydenu*, figur vybavených historizujícími kostýmy a navozujícími skutečnou historickou realitu, se objevuje také na jednom z prvních významnějších Mánesových figurálních obrazů, s názvem: *Hrobník*. Tyto tři díla v sobě navíc zahrnují ikonografickou polohu možného *alter ego*, eventuálně kryptogramu vnitřního života tvůrce, a současně platformu pro divákovu identifikaci se s ním. Figurální scény, odehrávající se v popředí těchto tří kompozic na stylizovaném pódiu, jsou totiž zároveň paralelní s úrovní očí recipienta. Tento princip shlížení na přírodní nebo městské krajiny v zadním plánu obrazu, byl převzatý z klasicistní a raně romantické krajinomalby [srov. obr. 7,8]. Pohled do hloubky krajinného prostoru a městského panoramatu je navíc, u Mánesa a Rubena [obr. 17, 18, 19], součástí romantického kultu zhmotňování tvůrčích vizí do výtvarné podoby. Souvisí i s dobovou oblibou ikonografie, v které bylo instrumentalizováno téma meditace nad blízkou nebo dalekou budoucností, rolí a putováním člověka v ní. *Kolumbus, Hrobník* i *Lukáš z Leydenu* jsou sice konfrontováni s realitou života, jejich zvláštnost spočívá ale právě v jejím přesahování, výtvarně artikulovaným i pomocí přírodního momentu západu, respektive východu slunce. Mořeplavec nehledí ze své lodi pouze na ostrov San Salvador a nesdílí všeobecné veselí, nýbrž zamýšlí se nad svým objevem a jeho přínosem lidstvu. *Hrobník* naopak bezútešně pozoruje, jako trosečník z prostoru opuštěného hřbitovního „ostrova“, krajinný horizont. Historický okamžik se tedy u Josefa Mánesa v tomto případě proměňuje v obecnou náladu, jejíž konkrétní literární pozadí bude nutno dalším bádáním ještě specifikovat. Tématické stupňování tímto směrem završuje kompozice *Umírání a vize Lukáše z Leydenu* [obr. 18], v níž jednoznačný vztah k transcendentální entitě reprezentované sluncem, umístěným mimo plochu obrazu, je systémovou snahou povýšit jej významově nad pouhý pohled na stylizovanou vedutu holandského města s prvky české gotické architektury v pozadí. Transcendentální prostor se proto na tomto obraze nenachází nad figurální skupinou a městským panoramatem, nýbrž nalevo od nich. Historická scéna, legenda ze života umělce, popsaná Karlem van Manderem, je tak povýšena do polohy nadčasového poselství, a figura umírajícího holandského malíře v ní zároveň hraje roli vizionáře, prostředníka mezi nebem a zemí.

Druhým výrazným figurálním typem, využívaným Josefem Mánesem v rámci kompozic s historickými tématy, je sekularizovaná podoba Panny Marie, a to především ve vztahu k jejímu současně šťastnému i tragickému mateřství. Figura autonomní ženské hrdinky, postupně etablovaná v průběhu vývoje výtvarného umění v 19. století, vyšla z dichotomních pozic, obsažených ve figurálních obrazech konce 18. století, na nichž byly jednoznačně definovány, odděleny a ohraničeny mužské a ženské role. Pro názorné srovnání lze v této souvislosti uvést proslulou kompozici *Přísaha Horatiů* (1784), a další výtvarné práce francouzského malíře Jacquese-Louise Davida, postupně v 19. století koncepčně rozměňované. Také Josef Mánes, na svém obraze *Umírání a vize Lukáše z Leydenu* [obr. 18], navazoval na tento Davidův systém, proměnil jej ale přiblížením ženských akterek k mužským. Naopak výraznější posun lze v Mánesově figurálním díle zaznamenat od traktování městské ženy [obr. 18], která zanechá svého potomka v

opatrování chůvy, aby mohla sama sentimentálně truchlit na svém umírajícím otcem, k venkovsky jadrnému typu, bližšímu skutečné mariánské figuře svým bezprostředním kontaktem k dítěti, které nemůže opustit ani při práci na poli, louce, zahradě nebo v domácnosti [srov. **obr.** 20, 21, 22, 27, 28, 31].

Na několika Mánesových kompozicích s tematikou setkání českého knížete Oldřicha s pradlenou Boženou [srov. **obr.** 20, 21], nabývá navíc hlavní ženská hrdinka téměř většího ideového významu, než tajemně až nebezpečně traktovaní členové knížecí lovecké družiny, zatímco ona vyzařuje - i výtvarně artikulovanou - jednoznačně pozitivní auru [srov. **obr.** 21]. Výraz Boženy, jako ženské nositelky děje, se v tomto smyslu stává nejen soběstačný, nýbrž částečně i převažující nad mužskými aktéry. Mánes přitom na jedné straně využívá mytologických konceptů a formálního rejstříku italské vrcholné renesance, následovaných na druhé straně již zmíněnou podobou sekularizované světecké nebo mariánské figury. Na první variantě s námětem *Oldřicha a Boženy* (1840), je ale nejprve, dvacetiletým Mánesem, česká venkovanka stylizována jako útlá a nesmělá, téměř městská dívka, formálně odvozená z vídeňské žánrové malby. Na další kompozici, tentokrát z roku 1851 [**obr.** 20], je již Božena mytologizována a proměněna ve figuru Venuše Anadyoméne, a současně v Dianu, odvracející zvědavý mužský pohled v ikonografickém kontextu Ovidiem přepracovaného příběhu lovce Aktaióna. Figurální metamorfózy, podle Ovidiova textu, se pak v Mánesově tvorbě objevují ještě několikrát [srov. **obr.** 32, 33]. Na třetí verzi *Oldřicha a Boženy*, kompoziční skice k nakonec neprovedenému obrazu, a následně variované realizaci v technice dřevorytu, použité jako ilustrace časopisu *Erinnerungen* [**obr.** 21], je figura mladistvě kypré prادلeny projektována do podle své osy natočené, stylizované Raffaelovy *Galatey* [**obr.** 77]. Mánesovy vizuální, výtvarně ztvárněné strategie, prostřednictvím použití tohoto typu figury, dokládám v této disertační práci obrazově na komparaci s perokresbou *Alegorie malířství*, takzvanou *Madonou s lorňonem* [**obr.** 79], a obchodní vizitkou továrny na papír Karla Bellmanna [**obr.** 80]. V této kapitole je ale potřeba doplnit, že pomocí způsobu držení látky je částečně mariánsky traktovaná Božena charakterizována navíc jako sv. Veronika [srov. **obr.** 21]. Tato Mánesova překvapující sakralizace profánního námětu, byla autorem pointována za několik let později na tónu *Ledna* staroměstského *Orloje* [**obr.** 22]. Zatímco Božena/sv. Veronika drží vyprané plátno, na němž se v budoucnu otiskne trpící spasitelova tvář, podobně traktovaná ženská figura, tentokrát hrdá matka na kompozici *Ledna*, prezentuje mužským aktérům své narozené dítě, symbolizující nejen nastávající rok, ale také reálné tělo pozdviženého Ježíše Krista. Cyklus *Orloje* lze tedy v tomto smyslu vnímat i v religiózních souvislostech, jako specifický křesťanský kalendář od *Narození (Ledna)* k *Ukřížování (Prosinec)*, a současně k následnému *Zmrtvýchvstání Krista (Ledna)*.

Naopak nazarénsky oblíbenou ikonografii *Zvěstování Panně Marii* a zároveň *Narození Ježíše Krista*, využil a transformoval Josef Mánes na kompozicích *Oldřicha a Boženy* prostřednictvím z mužské figurální skupiny knížetem vysílaného lovce [**obr.** 20, 21], v *Lednu* na *Orloji* pak již naplněným narozením Vykupitele [**obr.** 22]. Zřejmě proto také Mánes citoval v obou případech [srov. **obr.** 21, 22] stejný ženský figurální, kromě jiného mariánsky zamýšlený typ. Tato sakralizace prosté venkovské ženy se v díle Josefa Mánesa promítá navíc nejen do kultivace jeho osobního výtvarného ideálu ženské krásy, ale také do jeho traktování alegorizovaných podob personifikovaného umělectví (srov. s Mánesovou „podobiznou“ *Josefíny*). Tímto způsobem konstruované figury s „národními“ prvky, jsou současně u tohoto tvůrce především výrazem jeho všelidsky humanistického záměru.

Mánesovo proměňování ikonografie Krista a Panny Marie vychází z ideových konceptů a formálních vzorů nazarénských umělců, které vznikaly jejich vzájemným ovlivňováním v římském prostředí. U nich, stejně jako později u Mánesa, je figura Matky boží nahlížena

širším historickým prizmatem, a promítána do svých anticky mytologických (srovnání například s řeckou bohyní země Gaiou), ale především starozákonních předchůdkyň. Tuto skutečnost reprezentativně zastupuje obraz Johanna Friedricha Overbecka, *Vittoria Caldoni* (1821), ze sbírek mnichovské Nové pinakotéky [obr. 25]. Prostá italská dívka, dcera vinaře z Albana, je na tomto „portrétu“ stylizována do hrdinky biblické knihy Rút, přímé příbuzné rodu krále Davida a posléze Krista (*progenetrix*). Zachycena je v okamžiku dokončení práce na poli. Fíkovým stromem, ležícími plody, zralými klasy i figurální koncepcí zde navíc Overbeck, v křesťanském duchu, alegorizuje a výtvarně interpretuje plodivou moc přírody. Nikoli náhodou se mu proto v tomto případě stala hlavním formálním vzorem Michelangelova ženská figura z rodu *Jesseho* ze stropu vatikánské Sixtinské kaple [obr. 24]. Obraz *Vittorie Caldoni* je současně jednou z mála transformací díla tohoto vrcholně renesančního univerzálního umělce v Overbeckově *œuvre*. Obdiv k michelangelovské výtvarné formě byl ale programově zakotven už do samého počátku nazarénského hnutí. Dokládá to kresba od Overbeckova přítele Franze Pforra, zachycující *Raffaela, Fra Angelica (Fiesole) a Michelangela, kteří se zjevují na oblaku nad Římem* [obr. 23], na které figura hřmotného, do sebe uzavřeného, sedícího a přemýšlejícího Michelangela, výrazně kontrastuje s tělesným půvabem Raffaelovy stojící postavy.

Diskuze, vedené ve výše naznačeném kontextu mezi umělci v Římě, byly díky zprostředkování Františka Tkadlíka nebo mnichovského milie, reflektovány také Josefem Mánesem, který tyto konstruované figurální strategie úspěšně rozvedl na výtvarné stylizaci prostých žen, konfrontovaných převážně v prostředí obilného pole s otázkou založení a zachování rodu, tedy tematiky heroizace a sakralizace ženy, prostřednictvím její mateřské role. Tuto biblickou, v Mánesově podání současně i matriarchálně slovansky-pohanskou linii, lze tak tematicky sledovat od jeho ilustrace k Rukopisu královédvorskému s názvem *Skřivánek* [obr. 26], evokující děj *Zvěstování Panně Marii, k Narození*, tentokrát budoucího husitského vojevůdce Jana Žižky z Trocnova [obr. 27], a následně stylizované Kristově oběti, výtvarně zprostředkované odsekáváním personifikovaného trsu obilí na kompozici *Červenec*, jednoho z tond staroměstského *Orloje* [obr. 28].

Z ikonografie Panny Marie odvozený figurální typ, používaný v malířství 19. století především v alegorických souvislostech [srov. obr. 1, 2, 37, 38], částečně ale také v konotacích historické malby, v sobě skrývá i zdánlivě sentimentální stylizace postavy Františky Janíčkové na Mánesově prémiové litografii *Líbánky na Hané* [obr. 50]. Za nadsazené pomoci biblické exegeze lze označit tento ženský model za „novou Evu“ v hanáckém Ráji. Této interpretaci odpovídá i formální vzor, mariánská figura ze skupiny *Déesis* na Michelangelově kompozici *Posledního soudu* ve vatikánské Sixtinské kapli [obr. 51].

Naopak do extrému vystupňovaná sekularizace ikonografického typu *Mater dolorosa*, reprezentuje hrdinná matka, prezentovaná jako oběť, neopouštějící své dítě ani ve své (a nikoli svého potomka) smrti, ztvárněná Josefem Mánesem na figurálním doprovodu k biblické iniciále M čtvrté knihy Mojžíšovy, a kompozici *Záboj v úvalu*, ilustraci k Rukopisu královédvorskému, analyzované v této disertační práci níže [obr. 91, 92]. I v tomto případě Mánes transformoval především vrcholně renesanční předlohy na základě doporučení svého prvního akademického učitele Františka Tkadlíka, inspiroval se však také soudobou rozsáhlou figurální tvorbou Josefa Vojtěcha Hellicha.

II.b. Figura v rámci *modus illustrandi* – žánr a ilustrace

Ustálená terminologie oboru teorie a dějin umění zařazuje narativní figurální kompozice, mimo rozsah a záměry historické malby, pod souhrnné obecné pojmy *žánrové malířství*/malířství žánru (*peintre de genre*), eventuálně *žánrová malba*.

Postupnou emancipaci a ideové zdůvodnění tohoto druhu malířství v průběhu 19. století lze vysledovat a odvodit převážně ze starší tradice 18. století. Na dynamický vývoj v tomto smyslu ukazuje skutečnost, že zatímco francouzský teoretik umění 17. století André Félibien ještě žánrovou malbu jako samostatný druh nezmiňuje, druhá polovina 18. století jej již vysoce oceňuje, a to nejen jako výraz navazování na, v aristokratických kruzích oblíbený holandský žánr 17. století, nýbrž také jako důsledek vyrovnávání se s dobovými anglickými výtvarnými vlivy, zprostředkovanými kontinentální Evropě převážně prostřednictvím grafických předloh.

Společné rysy, především ale vymezení se vůči strategiím historické malby, dichotomní polohy, které lze demonstrovat na příkladu transformování od 18. století oblíbené ikonografie, znázorňující heroické umírání, doplňují, po znejasnění hranic přesného tématického rozlišení jednotlivých druhů malířství v první polovině 19. století, individuální fantazií umělce utvářené, idylické, ale také „pracovní“ a karikaturní žánry, stejně jako figurální scény s dokumentárními ambicemi výtvarného zachycení běžného, reálně „skutečného“ života.

V této souvislosti je potřeba se v kontextu tvůrčí práce Josefa Mánesa krátce pozastavit nad dvěma žánrovými kompozicemi, popisujícími a komentujícími události z osobního života umělce. První z nich, olejový obraz berlínského malíře Franze Ludwiga Catela, zachycuje scénu ze španělské vinárny v Římě v roce 1824, kde umělci, včetně autora, společně sedí s budoucím bavorským panovníkem Ludvíkem I. u prostého stolu [obr. 4]. Na druhé kompozici, provedené tentokrát technikou akvarelu, dokumentuje Josef Mánes podvečerní prostředí zámecké společnosti v Čechách pod Kosířem v roce 1849 [obr. 6]. Zatímco na Catelově obraze sociální emancipace umělectví dostoupila vrcholu, Mánes se na svém kontrastním drobném výtvaru, vzniklém po čtvrtstoletí, nedovolí zobrazit ani vedle venkovské šlechty. Přesto obě tyto kompozice spojuje v podtextu společná artikulace instrumentalizované umělcovy inspirace, vyjádřené pomocí parodického a poetického momentu. U Catela režírovaným michelangelovským gestem korunního prince, objedávajícího víno, u Mánesa bájným Pegasem, vylétávajícím ze samovaru. Zatímco umělci na Catelově kompozici následují panovníkovu snahu ve stejné skupině, traktované podle Michelangelovy nástropní fresky v Sixtinské kapli, znázorňující Boha Otce a jím stvořeného prvního člověka – Adama [obr. 5], Mánes si jako nepřítomný divák, hledící na rodinu aristokratů zvnějšku, vyhrazuje sám pro sebe fantazijní svět, zástupně reprezentovaný mytologickým zvířetem [obr. 6].

Takto načrtnutá poloha také dokládá nerovnoměrnost v rámci diverzifikace střeoevropského uměleckého prostředí po skončení napoleonských válek, ideově instrumentalizovaného mimo jiné romantickou filosofií, a s ní související teorií umění ve Vídni působícího Friedricha Schlegela, vyznačující se také jeho specifickým vztahem k žánrové malbě, doložitelným jeho kritikou narativně a žánrově zaměřených ilustrací a grafické produkce berlínského umělce Daniela Nikolause Chodowieckého, a na něj v tomto smyslu navazujících dalších střeoevropských tvůrců.

Podobnou pozici zastával také Vídni a Římem prošlý a ovlivněný tyrolský malíř Joseph Anton Koch, jeden ze vzorů Františka Tkadlíka, který považoval za nezbytné zachovat druhovou jednotu umění, kterou komparativním způsobem projektoval do ideálního stavu, přítomném v jím panteisticky nahlížené přírodě.

Na mnichovské *Akademii*, po jejím ovládnutí nazarénsky zaměřenými profesory v čele s Peterem von Corneliem, nebyla žánrová malba dlouho systematicky vyučována jako nepotřebná. V prosinci 1825 napsal dokonce tento nazarén, vybavený vlivnou funkcí ředitele mnichovské *Akademie*, jednoznačně formulovaný dopis mladému bavorskému králi Ludvíkovi I., v němž označuje za zbytečné, aby se na jím vedené umělecké škole pěstovala malba žánrových obrazů a krajinomalba.

Přesto se vedle vídeňského milieu, rozvinulo právě mnichovské umělecké prostředí, na začátku druhé třetiny 19. století, ve výrazné centrum střeoevropské žánrové malby, přičemž v traktování stylizované pitoreskosti mnohdy vycházelo z vizuálních, nikoli však *a priori* žánrových strategií, vznikajících v širším uměleckém kruhu v Římě.

Téměř současná záplava žánrových obrazů, vzešlých z prostředí tzv. *düsseldorfské školy*, našla své ideové opodstatnění mimo jiné v systémovém zdůvodnění zobrazování života „prostých“ lidí, konkretizovaném například filosofem Arthurem Schopenhauerem v jeho díle: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, stejně jako v instrumentalizaci zachycení dílčího, časově ohraničeného děje, definovaného jako typické pro malířství žánrových obrazů Georgem Wilhelmem Friedrichem Hegelem.

Specifickou vizualitou i následnou vizualizací se vyznačující teoretické snahy, doprovázející a zároveň dokumentující dobové osvětské didakticko–společenské záměry, programově výtvarně zaznamenané například na obrazech již v předchozích kapitolách zmíněného francouzského malíře 18. století Jean-Baptista Greuzeho, popisovaných a obdivně hodnocených kritikem tehdejších pařížských *Salónů* Denisem Diderotem, byly pro střeoevropský prostor sumarizovány mimo jiné v díle berlínského filosofa a pedagoga švýcarského původu Johanna Georga Sulzera, především v jeho několikanásobném rozsáhlém spisu, nesoucím název: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Tento traktát byl čten, používán a promítán do malířského komponování žánrových scén ještě na začátku 19. století.

Použití formálních prostředků, s jejichž pomocí jsou charakterizovány fyziognomie obličejů, gesta a děje figurálních interakcí v žánrových obrazech, ne nepodobných ve svém výrazu dramatickému, divadelnímu projevu, lze v pozdějším vývoji výtvarného umění sledovat dále až do poloh dílčího směru konceptuálního umění ve 20. století, nazvaného *body art* [metodické srov. **obr.** 72], který se vyznačuje kombinováním senzuačního a rozumového poznávání, deskripcí a současně prezentací variací tělesného pohybu a mimiky. Tímto způsobem žánrově podmíněný a zamýšlený etos a patos, v rámci formulování a napodobování sociálních rolí, vazeb a forem mnohdy rétoricky zabarvené komunikace lidského individua, je vztahován k širšímu společenskému prostředí.

Průběh tímto směrem se rozvíjejícího postupného výtvarného procesu nejen pouze dokumentovaly, nýbrž současně také výrazně stimulovaly v 19. století především ilustrace, převážně knižní, ale také časopisecké a novinové, inspirované formálně i ikonograficky heterogenními, a z toho důvodu složitě dohledatelnými vzory.

Střeoevropského i širšího evropského významu, nad rámec narativně inovativního, většinou ale neuspořádaně hierarchizovaného a proto nikoli reprezentativního *modu ilustrandi*, dosáhly, vedle starších kompozic poslední třetiny 18. století, paradoxně k dogmaticky protichůdným ideovým pozicím - v hlavním vývojovém proudu střeoevropské žánrové malby v 19. století - figurální, obrysové kompozice nejvýznamějších nazarénských malířů: Johanna Friedricha Overbecka a Petera von Cornelie. Doložit a demonstrovat to lze na Overbeckových „žánrových“ náboženských alegoriích a Corneliových ilustracích, především ke Goethovu dramatu *Faust* a středověkému eposu *Písně o Nibelunzích*.

Kompoziční forma téměř abstraktně působící „ornamentálnosti“, sled řazení několika žánrově zamýšlených ilustrací za sebou, spojených ale do jednoho (rámovaného) celku, ovlivněná výtvarnou činností předčasně zemřelého severoněmeckého raně romantického malíře Philippa Otto Rungeho, a násobená ve svém konečném výrazu sémantickou deklamativností, se ve druhé třetině 19. století dále rozvinula v düsseldorfské a mnichovské grafické produkci, reprezentativně zastoupené tvorbou Moritze von Schwinda a Eugena Napoleona Neureuthera, v jejich synteticky komprimovaných kreslených ornamentálních „arabeskách“, tzv. *Bilderbogen*, od roku 1849 vydávaných v Mnichově. Ilustrace v tomto, na obraze a následně vizuální recepci založeném tiskovém médiu, a

jemu předcházející, přípravné figurální kompozice, provedené v různých výtvarných technikách, bezprostřední předstupně komixových příběhů 20. a 21. století, byly ozvlášť inspirativní pro podobně zaměřenou tvorbu českého malíře Josefa Mánesa.

Naopak výrazově nadsazené stupňování ilustračního žánru představuje karikatura, z pohledu figury charakterizovatelná vedle mnohdy bizarní gestikulace a dějové, statickou harmoničností postoje systémově popírající pohybovosti, především silnou expresivitou rysů v obličejí, tedy specifickou fyziognomií grimas zobrazených lidských, popřípadě i zvířecích aktérů, pointujících převážně humorné scény, které parodují, anebo pouze transformují výjevy figurálního „heroického“ patosu, instrumentalizovaného v průběhu 19. století historickou malbou.

Výtvarné závažnosti dosáhly pro středoevropský prostor v tomto smyslu reflexe karikaturních figurálních schémat, odvozených z anglického prostředí 18. století, z nichž nejdůležitější roli hrály sociálně kritické grafické cykly Williama Hogartha. Tyto didakticky ilustrující „mluvící obrazy“, ustanovují „nové“ figurální kánony, například vzhledem k zobrazení deformovaného, „neanatomického“ lidského těla, úmyslně kontrastního ke ztvárnění klasického korpusu idealizovaného hrdiny.

Popularita karikatury eskaluje z důvodu zrychlených společenských procesů a událostí kolem poloviny 19. století, ve svém dalším vývoji sofistickou nebo naopak vulgarizovanou, převážně politicky cílenou výtvarnou satirou, reagující a vyvíjející se v kontextu nacionálních emancipací, vyrovnávání se a vzájemné konfrontace jednotlivých evropských národů.

Středoevropští umělci se nechali formálně inspirovat v tomto smyslu na jedné straně (kromě starší italské a holandské tradice) již výše zmíněnou anglickou tvorbou druhé poloviny 18. století, na druhé straně pak francouzskou, v druhé třetině 19. století revolucemi a sociálními zmatky radikálně ovlivněnou karikaturou, a na ní navazující další genezí tohoto výtvarného žánru, ve střední Evropě kupodivu i přes různá cenzurní opatření velmi frekventovaného a oblíbeného.

Možné autonomní, specificky německé formy karikatury a žánru, ustavené ještě před revolučním rokem 1848, a to především v dominujících centrech Düsseldorfu a Mnichově, vznikaly na ideovém pozadí (biedermeierové) instrumentalizace, v níž byla kombinována karikaturně satirická s narativně literární situací, reprezentovanou například z osvětenství vyšším spisovatelem Jeanem Paulem.

Bez zajímavosti není na závěr této kapitoly zmínit, že konstruování tehdejšího širšího středoevropského žánrového, nikoli *a priori* karikaturního figurálního typu, přisoudilo zpočátku obyvatelům českých zemí barvitou, pitoreskní až násilnickou roli.

V Mánesově figurální tvorbě lze navíc dohledat, vedle transformovaných nazarénských žánrů (např. *pifferari*), také satiricky zamýšlené karikatury jeho uměleckých přátel, zatímco jeho autokarikatury mají většinou melancholický [obr. 7], až tragický nádech [obr. 72].

II.c. Figura jako alegorie a personifikace

Výtvarné zhmotnění alegoricky zamýšlené ikonografie, většinou vztažené a koncentrované na idealizované zobrazení jedné nebo více figur, vyznačující se navíc přidáním konkrétních symbolů a atributů, úzce souvisí v 19. století s předcházející emblematickou tradicí a modou, prošlými v druhé polovině 18. století osvícenskou revizí, která přešla v transformované podobě rovněž plynule a bez větších vývojových césur do epochy následující.

Umělecký proces, který byl provázen v průběhu 19. století nesystematickým a mnohdy náhodným používáním ikonologických příruček různé provenience, vedl sice na jedné straně k ideovému rozmělnění a heterogennímu výrazu figurální výtvarné kompozice,

stejně jako k zesložiténi a nepřehlednosti při jejím následném interpretačním čtení, na druhé straně ale také zároveň definitivně ustálil a instrumentalizoval syntetizované podoby vzorových standardů figurálních, v převážné míře staticky traktovaných alegorií, vzešlých pak do obecného celoevropského společenského povědomí [srov. **obr.** 1, 2, 3, 37, 38].

Další důležitou tendencí v umění 19. století, na kterou je potřeba v této kapitole upozornit, je usilování o autonomizované vyjádření ikonografického významu alegorie pouze výrazem korpusu, pohybem, gestikulací a mimikou lidské figury, to znamená pokusy výrazně výtvarně redukovat, eventuálně přímo vypustit jeden nebo více předmětných atributů [srov. s **obr.** 3, 32, 38 v kontrastním srov. k **obr.** 1, 2]. Tato snaha, kombinovaná s identifikační personalizací, systematickou projekcí alegorických postav do konkrétních historických nebo dokonce dobově žijících osob, někdy i prostého modelu [srov. **obr.** 1], byla umožněna a stimulována postupnou společenskou emancipací v rámci celoevropského proudu liberalizačních, k demokracii spějících ideí.

V důsledku populační exploze, akcelerující se sociální mobility a začínající civilizační globalizace v 19. století, byly v rychlém sledu kontinuálně zapomínány a současně „znovuobjevovány“ původní historické ikonografické významy, což se zásadně projevilo především v alegorických zpodobeních. Kontroverzní ovlivňování mezi jednotlivými evropskými národy navzájem, implikovalo v tomto kontextu také opačnou tendenci - vytváření „nových“ mytologických, uměle konstruovaných figurálních „archetypů“, jako výraz výtvarného definování a ohraničení vlastní nacionální specifičnosti.

Tato skutečnost je patrná na traktování politicky zamýšlených alegorií, ztvárněných většinou do normované podoby stylizované oděné nebo nahé ženské figury [srov. **obr.** 1, 2, 38], mnohdy v kompozičním uspořádání, variujícím sekularizovanou Pannu Marii v symetrické pozici oltářního obrazu typu *Sacra conversazione*. V rané tvorbě Josefa Mánesa lze sice nalézt ještě starší klasicistní adjustaci v tomto smyslu, výsledovatelnou na jeho návrhu medaile s alegorickými figurami umění (uměleckého průmyslu), obchodu a řemesel (průmyslu), dále již ale Mánes pracuje výhradně s výše zmíněnými nazarénskými koncepty, které tvůrčím způsobem rozvíjí. Variováním Raffaelova obrazu *Madonna di Foligno* [**obr.** 36], z kterého, na rozdíl od složité programové kompozice Franze Pforra [**obr.** 37], cituje Mánes pouze spodní část mariánské figury, současně sekularizuje Pannu Marii do podoby polonahé, dynamicky rozpřážené alegorické *Slavie* [**obr.** 38]. Tímto způsobem sestavenou výtvarnou řadou [**obr.** 36, 37, 40] lze ostatně dokumentovat jednu ze základních tendencí Mánesovy tvorby, svékání nebo naopak oblékání jím ztvárňovaných figur.

Také Mánesova tvůrčí práce s raně romantickými ideovými i výtvarnými strategiemi, prodlužuje tradici figury, odvozené z italské renesance, Raffaela, jeho žáků a napodobitelů, prezentované zde na typu *Madony adorující Ježíška* od boloňského malíře Francesca Francii [**obr.** 29], přes postupné uvolňování a současně citové zintenzivnění této vrcholně renesanční formy a ikonografie (například prostřednictvím proměny adoračního gesta Panny Marie i Ježíškova žehnání) v tvorbě Mánesova učitele Františka Tkadlíka [**obr.** 30], k Mánesovu alegorickému vyjádření *Jitra (Jitřní písně)* [**obr.** 31], ne nepodobnému slavné, na konceptu založené kompozici severoněmeckého malíře Philippa Otto Rungeho. Rungeho hierarchizovanou figurální „arabesku“ transformuje ale Mánes, Tkadlíkův žák, do téměř žánrové scény, v níž vzájemnou komunikaci Panny Marie s Ježíškem nahrazuje přímý vztah dítěte k Bohu Otci na nebesích [srov. **obr.** 31]. Josef Mánes tak alegorizuje a zároveň sakralizuje univerzální polohu a význam přírody, stejně jako předtím na návrhu diplomu *Jednoty umělců výtvarných* uplatňuje stejný princip při antropomorfní artikulaci abstraktní podstaty uměleckého napodobení a inspirace [**obr.** 32, 34]. Podobné konceptuální tendence lze vysledovat v rámci raně i pozdně romantické *náboženské alegorie*, v používání ikonografie *Charitas*, často také antického typu vítězné *Níké*.

Vzorovým, měšťansky heroizovaným, průběžně obměňovaným modelem evropského výtvarného umění se stala v tomto smyslu od začátku 19. století francouzská, do současné doby hledaná, alegorizovaná stylizace ženské krásy - *Marianne*, evokující dále německou *Germanii* [obr. 2], eventuálně regionálně jihoněmeckou *Bavarii*, švýcarskou *Helvetii*, rakouskou *Austrii* i českou *Čechii/Bohemii* [obr. 1] a další.

Takto ustálená figurální představa se stala zastřešujícím symbolem složitě strukturované společnosti jednotlivých, na nacionální bázi se v 19. století konsolidujících evropských státních útvarů, a mnohdy přetrvala až do současnosti. Její instrumentalizovaný význam identifikační platnosti pro široké vrstvy tehdejší evropské populace, se projevoval a působil především prostřednictvím veřejné prezentace, například jako figurální výtvarný doprovod v rámci ilustrace důležitých listin, diplomů a adres, popřípadě v malířské a sochařské výzdobě budov.

Velmi často je přitom alegorická figura traktovaná nahá, respektive oděná pouze do stylizované, z antiky odvozené polozahalující drapérie. Zobrazení nahého lidského těla - výtvarný akt, není logicky v kontextu alegorického ztvárnění pouze výrazem abstrahované krásy, různě diverzifikovaného měřítka a proporcí, eventuálně senzualní (i alegoricky podmíněné) barevnosti, demonstrovatelné na příkladu brilantních přednesů inkarnátu ve figurální tvorbě francouzského malíře Jeana Augusta Dominique Ingrese, a z ní vycházející francouzské „salónní“ tradice, nýbrž především symbolicky zamýšleným, konstruovaným zpodobením uceleného, jednoznačně čitelného „pravého“, čistého ideálu [srov. obr. 32, 34].

Zvláštní druh figurálního zobrazení s alegorickým podtextem vzniká od začátku 19. století jako výsledek emancipačně sebeprezentčních potřeb a snah v kruhu mezinárodních umělců v Římě. Selektivní intuicí vybraný malířský model [srov. obr. 25] je v tomto případě pomocí idealizující stylizace, někdy i přidáním atributů, povýšen do podoby umělecké alegorie, respektive alegorie umělectví/alegorie umění [srov. obr. 32, 34]. Tento postupný vývoj lze konkrétně vysledovat a dokumentovat ve středoevropském prostředí od rysů traktování ženských modelů, ztvárněných kruhem nazarénských malířů ikonickým způsobem [srov. obr. 25], k alegorizovanému „portrétu“ *Josefína* od Josefa Mánesa.

II.c.1. Alegorická figura v tvorbě Josefa Mánesa

Alegorická poloha figury se vyskytuje téměř na všech Mánesových kompozicích, které navazují na dobový, typicky středoevropský, pozdně romantický styl. V širokém rozsahu Mánesova využívání alegorických figur, lze přitom vysledovat tři základní okruhy. První, odvozený z nazarénských konceptů, je v této disertační práci obrazově zastoupen ženskou personifikací Prahy a současně Čechie/Bohemie, trůnící ve středu obrazu, který zdobí již v předchozí kapitole zmíněný *Střelecký terč pražských ostrořelců* [obr. 1]. Mánes na této kompozici navíc přiznává původní východisko z mariánské skupiny typu *Sacra conversazione* variováním dětské figury Ježíška. V samotné postavě Prahy/Čechie/Bohemie se Mánes naopak vyrovnává s přímými německými vzory, z nichž nejbližší srovnání poskytuje monumentální figura *Germanie* od Philippa Veita ze sbírek Städelova uměleckého institutu ve Frankfurtu nad Mohanem [obr. 2]. V obou případech jsou ženské personifikace umístěny na pozadí mohutného, také alegoricky zamýšleného kmene dubu, na jehož větve Mánes navěsil zlatem protkávanou látku s dvouhlavou černou rakouskou orlicí, opakující se na Veitově kompozici naopak na štítě, který levou rukou přidržuje alegorická figura německé říše v majestátní póze. Také Mánesova Čechie/Bohemie, tentokrát pravíci, prezentuje erb s českým královským lvem, za nímž schovává i svou chladnou zbraň, z níž je divákovi umožněno spatřit pouze jílec, zatímco *Germanie* má svou

insignii v podobě říšského meče sv. Mořice, položenu na rozevřeném kodexu. Harmonicko poetické gesto levé ruky Čechie, přitisknuté k prsům, její oděv a inkarnát v barvách slovanské trikolóry, „změkčují“ výraz této figury ve srovnání s Veitem traktovanou postavou, její upřený pohled na diváka jej ale naopak nechá kontrastně působit v dominantním až věšteckém duchu. Mánesův model pro tento účel, kterým byla jím obdivovaná herečka Jindřiška Slavínská, tak v obličeji působí navíc jako magický apotropion, skrytě zastupující personifikaci uměleckého napodobení. Jak Josef Mánes, tak Philipp Veit totiž vycházeli nejen ze společného formálního východiska, ale také ideových poloh. Latentní, ale prvořadá sebereprezentace umělectví, jak ji představují obě zde analyzované kompozice [obr. 1, 2], pramení z konceptů, promyšlených nejprve mezi nazarény a později přenášených na širší kruh středoevropských umělců. Programovou syntézu v tomto smyslu představuje obraz Johanna Friedricha Overbecka, známý pod zjednodušujícím názvem *Italie a Germanie* [obr. 3], ve svém původně individuálním záměru srovnatelný s kresbou Overbeckova přítele Franze Pforra, *Raffael, Fra Angelico (Fiesole) a Michelangelo, zjevující se na oblaku nad Římem* [obr. 23]. Na základě výše uvedených faktů lze konstatovat, že až v další fázi středoevropského vývoje došlo k výtvarnému transformování tohoto typu alegorických figur pro účely personifikované reprezentace nacionálně zamýšlených celků. Současně můžeme shrnout, že traktování figur Germanie - a na ní závislé Bohemie/Čechie - se v tomto svém zásadním formálním východisku liší od alegorií insulární Britannie a francouzské Marianne, odvozených převážně z antických vzorů. Původně uměleckým idealismem podmíněná výtvarná forma ale rychle měnila svůj význam pod vlivem politické radikalizace, která se projevovala v hledaných nacionálních rozdílech, odlišných od zpočátku proklamované polohy národní tolerance. Různé variace této alegorické ženské figury lze ve střední Evropě vysledovat do první poloviny 20. století, v českém prostředí byl však později tento sekularizovaný mariánský typ ale navíc kombinován s výše zmíněnými anglickými a francouzskými modely.

K v předchozí kapitole již uvedené Mánesově alegorizaci Tkadlíkova oltářního obrazu, znázorňujícího *Madonu* typu *Adoro te* [obr. 30], transformovaného Mánesem do ilustrace k písni *Jitřní* [obr. 31], na níž je stylizovaný, právě narozený, sekularizovaný Ježíš Kristus vítán současně na nebi i na zemi, je potřeba, vedle východiska z díla Philippa Otto Rungeho, doplnit také zmínku o postupné figurální proměně sentimentálně působícího gesta rozpřažených paží. Tento výtvarný motiv byl popularizován mimo jiné i pomocí ztvárnění biblického podobenství, příběhu *Návratu marnotratného syna*, oblíbeného na pražské Akademii, a přítomného právě v díle Mánesova učitele Františka Tkadlíka. Komplexní spojení adorace zrozeného a současně ukřižovaného i zmrtvýchvstalého Krista je v Mánesově pojetí [obr. 31], znásobena a pointována optimisticky vyznívajícím pocitem radosti z panteisticky působícího přírodního zážitku.

Jednoznačné alegorické pozice zastávají Mánesovy oděné ženské figury, znázorňující *Vodu a Oheň*, zdobící verso *Praporu spolku strojníků* [obr. 74], i jednofigurální, tentokrát erotizované pandánové obrazy, na nichž svlečené dívky reprezentují v dějové posloupnosti dvě fáze dne – *Večer* [obr. 81] a *Jitro* [obr. 82]. Také alegoricky zamýšlené dětské figury (cyklus *Roční doby* z roku 1856 ad.) traktoval Josef Mánes většinou nahé [srov. obr. 13].

Za alegorie lze označit i personifikace narativních procesů, figury *Mýtické poezie*, eventuálně *Fantazie*, nakreslené Josefem Mánesem na levé horní části *Návrhu členského diplomu Jednoty umělců výtvarných* [obr. 89], *Historie* na obálce časopisu *Erinnerungen* [srov. obr. 85], literarizovaných *Vzpomínek* [srov. obr. 69], některé ilustrace k *Písňím*, ale především litografickou technikou provedenou, hudebně podbarvenou kompozici *Domov* [obr. 46], která svou komplexností již reprezentuje druhý okruh Mánesovy práce s alegorickým ztvárněním. Ideové težiště *Domova* je přesunuto, podobně jako u obrazu

Umírání a vize Lukáše z Leydenu [obr. 18], za okraj levé části kompozice, a je tedy divákovi záměrně nepřístupné. Také na první variantě *Domova* [srov. obr. 60], můžeme zobrazené aktéry širěji ikonograficky interpretovat v alegorických souvislostech. Figura ležící matky [obr. 60] se navíc v přímých i nepřímých alegorických kontextech objevuje v podobě personifikované ctnosti také na druhém listě *Čestné adresy hraběti Vojtěchu Nostiz-Rieneckovi*, podobný je i slovenský horal, v popředí ilustrace ke sbírce *Slovenských pověstí*, literárně přepracovaných Boženou Němcovou.

Složitě strukturovanou, syntetizovanou podobu alegorie reprezentuje v Mánesově *œuvre* na jedné straně deska staroměstského *Orloje*, která v sobě také obsahuje, jak dokazují na několika místech této disertační práce, religiózní polohy [obr. 22, 28], srovnatelné částečně s kruhovou kompozicí takzvaného *Štítu víry* (*Glaubensschilde*), navrženého Peterem von Corneliem, na druhé straně pak již zmíněná, Mánesem zamýšlená, ale neprovedená grafická premie Jednoty umělců výtvořných, s názvem *Soumrak*, v které je navíc poeticky artikulována ideově podobná cykličnost zrodu a zániku, ožívajícího a odumírajícího principu věčného koloběhu přírody. Proplétající se mužské, ženské a dětské postavy s prvky vegetace, se přitom stávají výrazem totálního splynutí figury s krajinou, a zároveň ornamentální arabeskou.

Třetí okruh Mánesových „alegorií“ představují již nikoli personifikované figury a figurální celky, nýbrž kompozice, v nichž lze pouze jednotlivé prvky interpretovat jako možné latentní náznaky alegorických poloh. Do této kategorie lze zařadit například raný Mánesův obraz *Orlí hnízdo*, ale také kompozice *Hrobník* [obr. 17] a *Petrarka a Laura* [obr. 42], na nichž nositelem alegorie není *a priori* figura, nýbrž také krajina, atmosférická a světelná situace, a tak podobně. Řadu v tomto smyslu zakončuje mimo jiné Mánesova pozdní malba, známá pod názvem *Bludičky* nebo *Utonulý* ze sbírek Národní galerie v Praze, a perokresbou dokumentovaná autorova vize, doprovobená a zároveň charakterizovaná jeho emotivním provoláním: „*Já jsem hotovo!*“ [obr. 72], na níž Mánes mnohohrstevnatým způsobem dokumentuje a reflektuje své osobní pocity, ale také výtvarné strategie.

Antropomorfizované alegorizace se v Mánesově díle objevují často v traktování květin [srov. obr. 7]. Naopak antropomorfními polohami, vyhledatelnými například na *Návrhu členského diplomu Jednoty umělců výtvořných* [obr. 32], včetně biblicko alegorické stylizace stromu Jesse, prolínající se s mytologickou proměnou Dafné, se zabývám níže v kapitole: XIII. Antropomorfní polohy figury v tvorbě Josefa Mánesa. I v tomto smyslu navazoval Josef Mánes na širší proud středoevropské pozdní romantiky, koncentrované v několika německých uměleckých centrech.

II.d. Figura ve vztahu k obrazovému prostoru – „stafáž“ krajiny a veduty

Na krajinomalbu pozdní romantiky je potřeba nahlížet především prizmatem dějové složky v ní obsažené. Figura přitom v tomto smyslu hraje většinou roli nositelky významové podstaty. Sofistikovaný důraz na ztvárnění figurální složky, v krajinomalbě druhé třetiny 19. století, vycházel na jedné straně ze složitosti dobového vývoje, včetně prolínání jednotlivých malířských druhů, na druhé straně inovativně výtvarně instrumentalizoval psychologicky daný vztah člověka k prostoru, který jej obklopuje, promítaný následně do figury, zasazené do krajiny, veduty, eventuálně interiéru. Její typickou pozici na přechodu mezi aktivitou a pasivitou, lze v Mánesově tvorbě prezentovat na srovnání jeho raného olejového obrazu *Hrobník* (1842-1843) [obr. 17], s pozdější litografickou premií *Jednoty umělců výtvořných* s názvem *Domov* (1856) [obr. 46].

Na obou těchto kompozicích je práce hlavních figur zastavena. Figury ale neodpočívají, nýbrž reflektují význam své činnosti prostřednictvím dotyku se svým pracovním nástrojem a myšlenkovým procesem, vyjádřeným pomocí jejich pohledu do krajiny. *Hrobník* se

nedívá pouze na západ slunce a smuteční průvod, který se k němu blíží, nýbrž hledí do symbolicky nekonečné dálky, zatímco mužskou figuru oráče z litografie *Domov* zaujal krajinný prvek, předmět či děj, umístěný mimo obraz. V těchto výjevech je tak navíc prostřednictvím zapojení smyslů, vizuálního, sluchového i haptického vnímání, systematicky instrumentalizován divákův vztah ke ztvárněnému krajinnému prostoru. Raně a pozdně romantické malířství se totiž vyznačuje v záměrech, sledujících souvislost prostoru a dějového kontextu při traktování figury a figurální kompozice, výtvarnými strategiemi konstruované umělcovy tvůrčí a posléze i recepční projekce. Na Mánesových výše zmíněných dílech [srov. **obr.** 17, 46] tak lze názorně demonstrovat zčásti sakralizovanou vizuální „pouť obrazem“, v užším smyslu „pouť krajino(malbo)u“, charakterizovatelnou také jako specifickou formu umělecké/umělcovy náboženské modlitby. Ohlas této tendence můžeme vysledovat i v dalších Mánesových figurálních pracích.

Tímto způsobem formulovaná situace je současně nezbytným východiskem a současně umělecko-historickou pomůckou při stanovování malířského typu pozdně romantické krajiny, na základě figur a figurálních skupin v ní obsažených. Dobové ideové zázemí a konkrétní podněty teorie umění, evokující nově utvářené typy krajinomalby, je zároveň v tomto případě potřeba doplnit individuálními tvůrčovými subjektivními snahami, směřovanými i k následné stimulaci vcítění recipujícího diváka. Tuto polohu lze nejlépe demonstrovat na kontrastním srovnání se zasazením figury do krajinomalby osvícenské, klasicistní výtvarnou formou se vyznačující druhé poloviny 18. století, jednoznačně se lišící, i když zároveň také připravující univerzalisticky zamýšlené meditační strategie romantického malířství.

Názorný protiklad k společensky podmíněné polarizaci tematiky figury v jejím vztahu ke krajinnému prostoru - například na střeoevropských, ještě kolem roku 1800 dominujících grafických cyklech berlínského umělce Daniela Nikolause Chodowieckého, jednoznačně rozlišujících mezi figurou zasazenou do „přirozeného“ prostředí nekultivované, byť stále harmonické krajiny a k ní protichůdného, uměle a striktně geometricky koncipovaného (francouzského) parku, určeného pro životní zábavu privilegované sociální vrstvy aristokratů, podaných Chodowieckým v obou případech pomocí abstrahující, zjednodušující stylizace figury i krajinných prvků - reprezentuje traktování romantické krajiny a figury v ní. Osvícenské pozice se v romantické krajinomalbě proměnily a byly současně popírány stupňovaným důrazem na zachycení krátkého dílčího časového úseku, (neklidného) momentu, navíc často podbarveného silnou dramatičností.

Dalším významným rysem romantické a s ní současné, nikoli *a priori* protikladné *biedermeierové* krajinomalby, je snaha o její akribicky přesné prostorové utváření ve vztahu k významovému definování vzájemných odstupů mezi jednotlivými aktéry figurální „stafáže“.

Revidované způsoby perspektivního zobrazování lidských postav byly pro malířství krajiny 19. století instrumentalizovány například francouzským malířem Pierrem-Henry de Valenciennes, v jeho vlivném spisu příručkového charakteru, v kterém Valenciennes navázal na strategie *paysage historique* malířů 17. století: Claude Lorraina, Nicolase Poussina a Gaspara Dugheta. Tato kniha, vydaná na samém chronologickém počátku 19. století, nese název: *Éléments de perspective pratique à l'Usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage* (1800), a byla známa ve střední Evropě nejpozději od vydání německého překladu této publikace v roce 1803.

Používání tohoto teoretického díla lze vysledovat a doložit nejen na výtvarné tvorbě Johanna Christiana Reinharta [srov. **obr.** 8], jednoho z klíčových vzorů krajinomalby v českých zemích od začátku 19. století po tvorbu Josefa Mánesa, ale také později u

mnichovského malíře monumentalizované, historicky podmíněné krajiny (a rámce jejího poznání), Carla Rottmanna, navíc silně ovlivněného tehdy dynamicky se vyvíjející anglo-americkou krajinomalbou.

K výtvarné systematizaci vztahu romanticky ztvárněné krajiny a její figurální složky výrazně přispěla také teoretická činnost německých filosofů a literátů, inspirovaná a stimulovaná studiem historických obrazů. Například deskriptivní text Augusta Wilhelma Schlegela, dialektickou literární formou definující možné jednotlivé pozice umístění figury do krajiny, je demonstrativně založen na příkladu čtyř krajinomaleb ze sbírek drážďanské obrazárny: kompozic od Itala Salvatora Rosy, Francouze Claude Lorraina a Holanďanů Jacoba (?), eventuálně Salomona (?) van Ruisdaela a Adriana van der Velde.

Zdůraznění dějové, tedy nikoli pouze doplňující role zobrazené figury v krajině, bylo navíc mezi romantickými mysliteli doprovázeno další tendencí, reprezentovanou především texty Ludwiga Tiecka, v kterých jsou systematizovány alegorické polohy figurální „stafáže“, malířsky mnohdy ztvárněné navíc v bezprostředním haptickém kontaktu s přírodním prostředím [srov. **obr.** 7, 12, 13]. Friedrich Schlegel a Friedrich Wilhelm Schelling se naopak krajinomalbou téměř nezabývali, protože ji považovali za nižší druh umění, a to i přes vznik jejích nových, specificky romantických typů.

Výtvarně inovativní vyjádření symbolicky zamýšleného, aditivním vrstvením kontinuálně i diskontinuálně strukturovaného prostoru a v závislosti na něm také časového faktoru, formálně odstupňovaného členění nového typu pozdně romantické *religiózní krajinomalby*, obsahující figurální „stafáž“ ve smyslu aluze na různé biblické děje a podobenství, bylo rozváděno a konkretizováno například v tvorbě německých malířů: Josepha Antona Kocha, Carla Philippa Fohra, Johanna Martina von Rohdena a dalších členů římského, z širšího proudu nazarénství vyšlého uměleckého kruhu, ovlivňujícího podobné dílo v něm se pohybujících malířů, pocházejících z českých zemí: Františka Tkadlíka, Josepha (von) Führicha a později také Josefa Vojtěcha Hellicha. Formální inspiraci *religiózní krajinomalby* lze přitom hledat nejen ve studiu zvláštností modelace italské krajiny, především širšího okolí Říma, a pitoresknosti figurálních dějů, které zde bylo možno v průběhu 19. století pozorovat a zachycovat, nýbrž také ve stylizacích, daných napodobením převážně grafických předoh, ilustrujících mytologickou a biblickou tematiku, stejně jako literární texty, například *Božskou komedii* italského středověkého básníka Dante Alighieriho. Toto výtvarné zaznamenávání jednotlivých fází narativního děje v rámci novodobých interpretací antického a středověkého univerzálního ideového světa, bylo vizuálně spojeno a zasazeno do hierarchizovaných, abstrahovaných „krajín věčnosti“.

V Drážďanech se naopak krajinomalba vyznačovala pod vlivem výtvarné tvorby Philippa Otto Rungeho a především Caspara Davida Friedricha *identifikační figurou/figurou k identifikování se (Identifikationsfigur)*, v jejímž traktování je navazováno mimo jiné na záměry a teoretické snahy protestantských teologů Gottharda Ludwiga Theobula Kosegartena a Friedricha Schleiermachera.

Následné prolínání „římského“ a drážďanského stylu lze ve výše naznačených kontextech pozorovat na krajinomalbě Adriana Ludwiga Richtera, který se částečně distancoval od dogmatické představy Caspara Davida Friedricha o (německém) krajinářském umění, a doplnil jí vlastní italskou zkušeností, z níž vyplynula mimo jiné jeho pozdně romanticky transformovaná poetická *ideální krajina* s mnohdy idylickým figurálním doprovodem. V této souvislosti lze porovnat Mánesův akvarel *Projíždka na lodce* s výřezem figurální části obrazu Adriana Ludwiga Richtera *Převoz pod Střekovem* [srov. **obr.** 12, 13]. Josef Mánes v tomto případě navíc, jako doklad svého tvůrčího postupu nad rámec studia figur a krajinného prostoru, humorně a současně galantně parafrázuje teskně lyrickou Richterovu kompozici. V tvorbě Adriana Ludwiga Richtera lze ale sledovat také systémový návrat ke starší, klasicistní umělecké tradici, shrnuté teoretikem umění

Carlem Ludwigem Fernowem, který sice zdůraznil ideově nosný význam figurální stafáže, zároveň ji ale výtvarně podřídil krajinnému prostoru.

Postupně se vyvíjející „realistické“ tendence mnichovské malby krajiny od začátku druhé třetiny 19. století, s regionálně typickou, národopisnou „stafáží“, ovlivnily podobná ztvárnění české venkovské a městské krajiny v díle Antonína Mánesa a začínající tvorbě jeho syna Josefa Mánesa.

Protichůdná, osvícenskou, preromantickou, raně i pozdně romantickou literaturou stimulovaná malířská stylizace bizarních figur mnichů, poustevníků, poutníků, popřípadě hrobníků, již proslul ve střeoevropském prostoru například naturalizovaný Mnichovan Moritz von Schwind, je nakonec také u předčasně zesnulého českého specialisty na malbu krajiny Adolfa Kosárka vyvážena realisticky traktovanou figurální složkou, patrnou na jeho pozdních obrazech „českých“ krajin.

Výše naznačené, souběžně existující a prolínající se proudy uměleckého vývoje, vycházející z různých center, se postupně vyznačují navíc nejen výraznými redukcemi přítomnosti figury v krajinomalbě, ale také abstrahujícím předáváním její narativně symbolické funkce samotnému přírodnímu, mnohdy antropomorfizovanému krajinnému prvku, především stromům, keřům, jejich jednotlivým větvím a kořenům, ale také bizarním geologickým útvarům, rozeklaným skaliskům, eventuálně osamoceným balvanům. Pro období romantismu je navíc typické, i na základě obliby literárních předloh, výtvarné používání ornamentu [srov. obr. 32, 33], popřípadě stylizovaných zvířat, které ve svém ztvárnění obsahují významové polohy vyhrazené pouze člověku, to znamená desripci jeho vlastností a činnosti. Systémové výtvarné snahy v tomto smyslu přispěly postupně ke vzniku abstraktních tendencí v evropském umění, koncentrovaných do údobí krátce po roce 1900 a dokazující tak podstatný vliv umění 19. století na následující epochu. Jak prezentuji dále v textu této disertační práce, Josef Mánes tyto polohy ve své figurální tvorbě intenzivně využíval.

II.d.1. Figura v krajinomalbě Josefa Mánesa

Již v předchozí kapitole uvedené náznaky, obsažené ve figurách, zasazených do krajinomalby Josefa Mánesa, je potřeba doplnit několika zásadními dílčími skutečnostmi. Josef Mánes navazoval, zároveň se ale na základě tehdejšího vývoje malířství také vymezoval vůči strategiím svého otce Antonína Mánesa, který pracoval ještě s klasicistními a preromantickými vzory, které pramenily z grafik německých klasicistů a holandských malířů 17. století, z nichž jsou často citováni Jacob van Ruisdael a Allaert Pietersz van Everdingen. V krajinářském díle Antonína Mánesa, které je nahlíženo převážně v kontextu širšího proudu evropského preromantického malířství, se ale současně nepochopitelně zapomíná na vlivy Josepha Antona Kocha a Franze Ludwiga Catela, a z jejich tvorby vycházejících vídeňských, i v Římě pobývajících malířů. Pro tvůrčí práci Josefa Mánesa je ale zároveň potřeba uplatňovat již pozdně romantická kritéria. Východisko krajinomalby Josefa Mánesa tedy není v tomto kontextu ani klasicky ideální po vzoru Claude Lorraina, ani středomořsky bukolické, stylizované tak například soudobými mnichovskými malíři podle Holanďanů, pobývajících v 17. století v Itálii, nybrž symbolické v pozdně romantickém duchu.

Určitou syntézu v tomto smyslu dosáhl Josef Mánes již ve svém obraze *Hrobník* [obr. 17], vyznačujícím se ovlivněním drážďanským milieu a patrným využitím grafické předlohy pro figuru hlavního, systémově osamocенého aktéra. Navíc lze právě na traktování této symbolicky zamýšlené postavy názorně demonstrovat kontrast s využíváním stafážových figur v krajinomalbě Antonína Mánesa. Stylizovaný pastevec, zakomponovaný do pravé části obrazu *Vrchlabí z Liščího vrchu* z roku 1832 od Antonína Mánesa, připomíná sice

způsobem opření se o hůl a pozicí překřížených nohou *Hrobníka* od Josefa Mánesa, chybí mu ale bezprostřední narativní poloha náladové komunikace a vplývání do krajiny, prostřednictvím instrumentalizované pohledové situace. V tvorbě Josefa Mánesa lze ostatně dohledat „pouhou“ stafážovou figuru velmi vyjimečně, například na kompozicích s národopisným nebo historizujícím záměrem. Konkrétně ji lze doložit například na olejovém obraze *Nádvoří břeclavského zámku* z roku 1854, na němž Mánes do prostředí renesančních dvoukřídlých arkád s polozříčenou hranolovou věží zasazuje postavy oděné do kostýmů rokokové doby.

Předběžně lze tedy shrnout, že Josef Mánes nazíral na člověka a přírodu jako jeden celek, nikoli ale v osvícensky panteistickém nebo preromantickém duchu jako jeho otec Antonín, nýbrž v kontextu pozdně romantického vzájemně prokomponovaného a konceptualizovaného vztahu. Figura, zasazená do krajinného prostoru v malířské tvorbě Josefa Mánesa, tak dostává navíc i jiné konotace než čistě literární. V této souvislosti lze připomenout již v předchozí kapitole naznačené paralely s tvorbou Adriana Ludwiga Richtera, ale také v Římě působícího Johanna Christiana Reinharta, který se podobně jako Josef Mánes zabýval projekcí vlastní figury do krajiny. Umělcovo putování přírodou, konfrontaci a činnost v ní lze dokumentovat v této souvislosti na dvou výtvarných dílech s konceptuálním a současně symbolickým významem. Grafikou šířená Reinhartova klasicistní kompozice *Lovec hledící na řeku Tiber u trosk antického města Fidenae* [obr. 8], je velmi podobná Mánesovu pozdně romantickému traktování, znázornění sebe sama na dopise Henriette Rittersbergové z října 1860, jak trhá květinu na kopci s výhledem na údolí Čech pod Kosířem [obr. 7]. Figury Reinharta i Mánesa shlížejí z podobně vyvýšeného místa na krajinu, oba jsou navíc zaměstnání činností loveckého, respektive botanického charakteru, a stávají se tímto způsobem vládci nad přírodní skutečností. Reinhart pozoruje s připravenou puškou na klíně dva letící ptáky a za nimi vystouplé pahorky, Mánes intenzivně hledí na dva květy, vyrůstající ze stonku, který pevně drží pravou rukou. Srovnáním s Mánesovou travestíí forem tzv. *düsseldorfské školy* [obr. 9], na níž je vizuálně instrumentalizován pohled mužského aktéra na ženské poprsí, které je násobeno krajinnými útvary v pozadí, lze zcela jednoznačně Reinhartovu i Mánesovu kompozici [obr. 8, 7] částečně interpretovat jako dovedně maskovaný voyeurský pohled na erotickou část ženského těla, zasazeného v antropomorfizované podobě kopců a květiny do krajinného ambiente. Mánes pak tuto svou téměř až obsesi opakuje častým používáním motivu zříceniny hradu Trosky, například na variantách kompozice *Domov* [obr. 11, 60] a tondu *Září staroměstského Orloje* [obr. 10].

...Latentní erotickou komponentu v sobě obsahuje také Mánesova transformace díla Adriana Ludwiga Richtera [obr. 14]. Figura snící dívky, ležící ve volné přírodě, použitá Mánesem na výzdobu dopisního papíru [obr. 15], navazuje, stejně jako Richterova předloha, na proslulý Giorgionův obraz spící, nahé *Venuše* z drážďanské obrazárny. Benátská *terra ferma* se tak v Richterově i Mánesově případě proměňuje v typicky středoevropskou krajinu louky s potokem, respektive okraje lesa. Pasivně chthonický ženský princip, obsažený v těchto rustikalizovaných parafrázích severoitalské renesance [obr. 14, 15], lze současně dát do souvislosti přímého kontrastního srovnání s aktivním mužským principem [srov. obr. 7, 8].

Způsob prezentace ženského aktu, zasazeného do předního plánu obrazu k intimnímu pozorování [srov. také s obr. 7, 9], tak, jak jej lze vysledovat na příkladě Giorgionovy kompozice [obr. 16], mohl Mánesa podnítit i k jeho specifické tvůrčí a pracovní metodě, která spočívá v pozorování výtvarných a přírodních vzorů z bezprostřední blízkosti a jejich následnému přenášení na vlastní obrazová díla. Tento postup lze názorně doložit na již v předchozí kapitole zmíněné transformaci Richterova pozdně romantického *œuvre* *Převoz pod Střekovem* [obr. 12], použitého Mánesem pro jednu z kompozic cyklu *Život na*

panském sídle, Projížďku na lodce [obr. 13], odehrávající se v podobné atmosféře zapadajícího slunce. Syntetické podoby se tyto Mánesovy výtvarné strategie dočkaly na jednotlivých tonech staroměstského *Orloje* [srov. obr. 10, 11, 22, 58, 62, 64], na nichž krajinné prvky současně symbolicky rezonují figurální složku v popředí.

Na závěr této kapitoly nelze zapomenout ani na aspekty Mánesova „realistického“ pozorování krajiny a figur v ní se pohybujících. Tuto skutečnost lze vysledovat například na výjevech dobově oblíbených pikniků s měšťanskými výletníky nebo venkovanech na kompozicích *Venkovský kostel, Stavení z Podkrkonoší* či *Skalnatý kraj*.

II.e. Portrétní a autoportrétní ztvárnění figury

Stylizace figury v kontextu tradičního malířského druhu portrétu úzce souvisí a je ovlivňována objednávkou a jejími okolnostmi, je tedy závislá na konkrétně specifikovaných přáních portrétovaných nebo portrét kupujících. Z výtvarného hlediska lze v této souvislosti vysledovat na jedné straně patrnou, logicky zákonitou tendenci, vedoucí ve svém konečném důsledku k dokumentárně reálnému portrétu, obsahujícímu ale vždy akcenty individuální malířské interpretace zachycené podoby a charakteru portrétované osoby, na druhé straně pak stejně podstatnou, idealizačně reprezentační snahu, artikulující prostřednictvím šatu, kostýmu a atributů, zasazením do konkretizovaného prostředí a volenými figurálními postoji, fyziognomií, gesty a výrazy obličeje, společenský nebo profesní status portrétovaného, eventuálně portrétované.

Malíři, specializující se na portrétní tvorbu, se nechali od začátku 19. století ovlivnit tendencemi, obsaženými v anglických, na evropském kontinentě záhy velmi oblíbených konverzačních skupinových portrétech, ale také traktováním jednofigurálních portrétů stejné provenience, kontrastních částečně vůči tradiční portrétní reprezentaci členů feudální vrstvy.

I pod tímto vlivem lze pojem a obsah portrétního malířství v 19. století vymezit od skupinových, eventuálně „přátelských“, rodinných a mytologicko-alegoricky zamýšlených podobizen [srov. obr. 2, 3], odvozených z předcházejícího 18. století, k „realistickému“ portrétu, dále výtvarně strukturovanému a obohacenému prvky historické a žánrové malby, stejně jako krajinomalby. Tímto způsobem traktované portréty v sobě částečně obsahují také didaktické, eventuálně smyslové vnímání provokující záměry, které přesahují ideový rámec reprezentace zobrazené osoby. Metodologicky zajímavou tematikou, kterou lze dále sledovat na romantických figurálních kompozicích, je také vztah a poměr stylizovaných obličejů k podobiznám portrétního charakteru [srov. obr. 1, 39, 40, 41, 42].

Zvláštní význam zastávají ve výše uvedených kontextech v 19. století autoportréty, které se vyznačují experimentální a zároveň kultivovanou, někdy afektovanou až satirickou, málokdy ve svém výrazu lhostejnou, mnohdy dokonce sakralizovanou sebeanalyzující výtvarnou formou, obsahující otevřeně nebo latentně konkrétní poselství, evokující navíc v souvislosti s technickým procesem provádění pomocí zrcadla (a efektu z toho vyplývajícího) antickou mytologickou ikonografií *Narcise*, hledícího na svůj obraz/odraz na vodní hladině, tentokrát ale s převažujícím významem vlastní psychologické sebereflexe.

Na tuto uměleckou strategii úzce navazuje nejenom využívání historických „podobizen“ křesťanských světců (například sv. Jana Evangelisty), jako vzorů pro stylizaci autoportrétů, nýbrž také přímá projekce malířova obličeje do *vera icon*, pravé podoby Ježíše Krista.

Výše zmíněné, ve výtvarném umění od začátku 19. století znovuobnovené snahy, lze zahrnout na jedné straně pod problematiku emancipačního procesu romantické sebereprezentace, na druhé straně pak pod hledání formulací představ o ideální (nejen tělesné) kráse, projektované v tomto případě konkrétně na tělo a obličej samotného umělce.

II.e.1 Portrét a autoportrét v tvorbě Josefa Mánesa

Josef Mánes, který prokázal od začátku své tvorby schopnost ostrého pozorování a realistického podání v traktování portrétu, doložitelné na jeho brilantní kreslené podobizně italského malíře *Antonia Sacchettiho* (kolem roku 1840), se zabýval zpodobněním osobností z měšťanského, šlechtického i panovnického milieu. Současně lze v Mánesově portrétním díle vysledovat také polohy specifické psychologizace, patrné na podobizně *Luisy Bělské* z roku 1857. Mánes tak navazuje na tradici portrétního malířství 18. století, v kterém se postupně etablovalo zobrazení lidského obličeje jako výrazu duše (*Seelenmalerei*), teoreticky instrumentalizovaného mimo jiné dobovými předlohami, vydávanými Johannem Casparem Lavaterem. Podle tezí osvícenského estetika Johanna Georga Sulzera by přitom nemělo traktování oděvu, ani atributy portrétovaného, narušovat záznam jeho osobnosti a psychologický výraz. Toto pravidlo ale Mánes ve své tvorbě většinou neuplatňuje. Jeho portréty se naopak vyznačují pečlivým podáním doplňků k portrétovaným osobám, mnohdy také historizujícími prvky a zasazením do stylizovaného krajinného rámce. Například celofigurální podobiznu *Anny Šáryové, rozené Bečvářové*, manželky sládka Jana Michala Šáryho, nechá Mánes procházet se milostnou zahradou, její klobouk navíc ozdobil jednoznačně interpretovatelným atributem červené růže.

Fenoménem Mánesova díla je také již v předchozích kapitolách zmíněná stylizace dívčí hlavy Jindřišky Slavínské [srov. **obr. 1**], do podoby evokující hlavu gorgony a předjímající tak výtvarné artikulace *femme fatale* z přelomu 19. a 20. století.

Ještě kolem roku 1850 byly v okruhu střeoevropských pozdně romantických figurálních umělců populární konstruované představy o portrétu mladého Raffaela. Skutečné nebo zdánlivé Raffaelovy autoportréty se staly ostatně již krátce po smrti tohoto vrcholně renesančního génia kultovním předmětem umělectví a byly rozvíjeny jeho následovníky. Také možný Raffaelův autoportrét, odvozený z levé spodní části vatikánské kompozice *La Disputa* [**obr. 39**], který se přes stylizaci obličeje básníka Properzia ze sousedící fresky *Parnasu* [**obr. 40**], proměnil v Mánesově tvorbě do traktování podoby básníka Petrarky [**obr. 41**], zástupně reprezentujícího samotného tvůrce obrazu. Josef Mánes na konečné kompozici svého alegorického obrazu *Petrarka a Laura* (1845-1846) současně cituje podle grafické předlohy nebo vzorové kresby také postoj a částečně oděv tohoto antického básníka [**obr. 42**]. Naopak přímé autoportréty Josefa Mánesa mají většinou karikurní ráz [srov. **obr. 7, 72**].

III. Ideově-teoretické a literární zázemí a předpoklady pro výtvarné traktování figur a figurálních kompozic v umění 19. století

Ideové pozadí figurálního malířství v 19. století, koncízně popisované v této kapitole a následných subkapitolách, ve své podstatě obsahuje konkretizovanou polohu, která spočívá ve vyrovnávání se literárního nebo vědeckého odborného textu s výtvarným dílem a naopak. Psané a posléze publikované textové formulace, které artikulují výraz dobové mentality a myšlenkového světa, jsou tedy nejenom významným pramenem, ale současně také důležitou metodologickou pomůckou při analyzování figurálního umění v 19. století.

Popisy a literární odkazy, eventuálně jejich přímé citace, jsou obsaženy mimo jiné i jako integrální součást vybrané výtvarné tvorby Josefa Mánesa, který v této snaze navazoval na tehdejší evropské trendy [systémové příписы obsahují **obr. 7, 9, 72, 79**].

Již od samého počátku 19. století, v postupně odeznívajícím (neo-) klasicistním stylu, který se vyvinul ze širokého uměleckého rejstříku antických a renesančních předobrazů, jejich formálního přejímání a kombinování, lze sledovat úzkou souvislost mezi teoretickou

a literární instrumentalizací a výtvarně zhmotněnou podobou ideální krásy, to znamená proporcemi a měřítkem podmíněnou harmonií figury. Tuto skutečnost lze konkrétně demonstrovat právě na dobově systematickém navazování na antické vzory, například na Polykleitův kánon, projektovaný tehdy především do ztvárnění reprezentačně zamýšlených figur s portrétními rysy.

Jako důsledek procesu kontinuálních i eskalujících se proměn ideových představ tehdejší společnosti, docházelo po roce 1800 k nikoli vždy harmonickému prolínání širšího literárního zázemí, individuálních umělcových záměrů a subjektivních požadavků donátora. Z mnoha dobových příkladů lze tento fakt prezentovat nejmarkantněji na portrétním traktování figury, provedené významným (neo-) klasicistním benátským sochařem Antoniem Canovou. V jím ztvárněné nadživotní soše/plastice francouzského imperátora Napoleona Bonaparta, je pomocí výtvarných prostředků artikulován alegorický jinotaj antropomorfní ctnosti, odvozený z antické literatury. Toto Canovovo dílo vychází zároveň v měřítku, proporcích a kontrastu z monumentalizovaných soch a plastik římských císařů, stylizovaných do mytologické postavy božstva *Jupitera*, transformovaného v Canovově aplikaci do specifikované podoby římského boha války *Marte Pacifico*. Poté, co však byla Napoleonovi tato jeho technicky náročná reprezentační podobizna představena, nesplnila jeho představu a další objednávku v tomto smyslu od něj již Canova neobdržel. Tento historický fakt symptomaticky ukazuje na dobové disharmonické polohy a rozpory v ideových východiscích, způsobených povětšinou společenskou emancipací středních vrstev, do nichž lze počítat i výtvarné umělce, kteří se postupně uvolňovali ze striktní závislosti na objednavatelích jejich tvůrčí práce.

Rozsáhlý Canovův sochařský *œuvre*, podrobený studijnímu kresebnému kopírování, a to i na pražské Akademii, se stal záhy zároveň také předmětem programových polemik v souvislosti s utvářením ideových strategií historické malby, a byl proto využíván nejen při traktování reprezentačních podobizen, ale také kompozic s historickými náměty. Používání výtvarného prvku Canovy i teoreticky zdůvodněné *vera carne*, dokládají například díla vídeňských malířů, stejně jako lze podle mého názoru konkrétně vysledovat širší ohlas Canovova díla i jiné sochařské tvorby ve figurálním díle Mánesova prvního akademického učitele Františka Tkadlíka.

Ideové zázemí ve výše uvedeném kontextu spoluvytvářely transformace antických textů z let kolem roku 1800, v kterých je popisována a následně analyzována sochařská forma v jejím vztahu k figurálnímu malířství. Prostřednictvím této instrumentalizace byly znovuustanoveny kánony lidské krásy, hledané také pomocí komparování uměleckého díla s přírodním výtvozem, eventuálně konstruovaných jako pouhá iluze.

Další ideovou zásadou, na níž začalo být figurální výtvarné umění po roce 1800 závislé, je důraz na individuální psychologizaci. Tato skutečnost se projevuje ve vzájemných projekcích ztvárněné lidské tělesnosti a její duchovní podstaty, a to včetně umělce vztahu k tělu svého modelu i svému vlastnímu.

K výtvarné instrumentalizaci v tomto smyslu přispělo také ilustrování literárních děl, prostřednictvím dobově oblíbeného média grafických cyklů. Dominantního významu přitom dosáhly ve střední Evropě velmi rozšířené ilustrace anglického sochaře Johna Flaxmana k Homérovým antickým eposům *Illias* a *Odyseas*, stejně jako ke středověké *Božské komedii* italského básníka Dante Alighierioho.

Naopak v žánrově tragikomické poloze lze prolínání výtvarného traktování a textu sledovat nejlépe na mravoučně sociálně kritických kompozicích Williama Hogartha a jeho následovníků. Na tématický příklon k tehdejší společenské realitě, lze nahlížet jako na součást dobových, značně diverzifikovaných tendencí, které byly pod silným ideovým vlivem osvícenství, v němž tkví i zárodky pojmání výtvarného díla jako „pouhého“ ilustrování literárních textů.

Hogarthovy, narativním plynutím příběhu vzájemně propojené, k dějové pointě spějící grafické listy, byly ve střeoevropském prostředí poslední čtvrtiny 18. století šířeny prostřednictvím od originálů téměř nerozpoznatelných přepracování mědirytecké dílny Ernsta Ludwiga Riepenhausena, který působil v dolnosaském městě Göttingen. Expresivnější až konvulzivní figury, které tyto cykly obsahují, se pravděpodobně krátce nato, v rámci probouzejícího se romantického hnutí, programově zpětně promítly do literárního vyjádření. Ve Wackenroderových *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* je explicitně věnována jedna kapitola podobně laděné tvorbě francouzského malíře a grafika 17. století Jacquese Callota. Převážně literárně podmíněné Callotovy postavy se tak postupně staly protikladem k dobově stejně oblíbeným Flaxmanovým „klasickým“ figurám, ke kterým jsou kontrastní svou stupňovanou výrazovostí, danou nejen pohybem, gesty a specifickou fyziognomií, ale také částečnými anatomickými deformacemi. Toto ideové a současně formální zázemí systematicky připravilo recepci „neklasický“ bizarních, středověkých, eventuálně exotických a orientálních figurálních výtvarných forem.

Poslední důležitou fasetou, kterou je potřeba v souvislosti s touto kapitolou zmínit, je zvědečnění metodických postupů při posuzování umění, jeho deskripce a analýz. Výtvarná kritika se v průběhu 19. století vyvíjela navazováním a vyrovnáváním se s předchozími texty, v kterých jsou popisovány převážně italské antické a renesanční památky, přístupné zpočátku pouze nobilitovaným vrstvám. Tyto dobově obdivované cíle kulturní, estetické, eventuálně přímo výtvarné recepce, navíc zároveň stavěly více nebo méně poučeného diváka před skutečnost zobrazené nahoty těla druhého pohlaví, a spoluvytvářely tak mimo jiné pomalu se měnící představy o možnostech sociální přípustnosti a mezí v tomto smyslu.

Psychologicky podmíněné vztahování se člověka k vzorové, výtvarně ztvárněné figuře, se v 19. století částečně spolupodílelo také na procesu poznávání a ideálního formování vlastního těla. Současně bylo prostřednictvím osvětových textů dosaženo do konce tohoto století téměř všeobecně nekonfliktního přijímání výstavně prezentovaného aktu, to znamená zobrazeného nezahaleného lidského korpusu, dodnes ze sociálního hlediska problematického. Tento vývoj si nelze představit bez emancipování a etablování se měšťanských středních vrstev v rámci jejich vymezování se vůči dožívajícímu feudalismu.

Výše zmíněné teoretické tendence byly doprovázeny také konkrétními změnami životního stylu, reformami zdravotnických nařízení, které zahrnovaly pobyt na zdravém vzduchu, rozvoj lázeňské léčby, a tak podobně. Kult systematického pěstování těla se zpětně dále promítal do ideových a idealizovaných literárních a s nimi úzce souvisejících výtvarných představ o oble smyslné ženské a muskulaturní mužské kráse, včetně jejich významů v rámci reálných i zástupných sociálních rolí.

Tvorbou Jacquese Louise Davida a francouzskou revolucí etablovanou, výtvarnou kritikou instrumentalizovanou heroickou, měšťansky vzorově didaktickou figuru, doplňuje v romantickém umění protikladná, filosoficko-literárně stimulovaná „neklasická“, až konvulzivně extatická figura, která byla formálně odvozována například z pozdního, Michelangelem ovlivněného díla Raffaela. Jeho žáky dokončenou kompozicí *Transfiguration* (*Proměnění Ježíše Krista*), umístěnou ve vatikánských sbírkách, se teoreticky zabývali ze začátku 19. století například Friedrich Schlegel, Friedrich Schleiermacher a Georg Wilhelm Friedrich Hegel, později také Friedrich Nietzsche.

Extrémně romantické figurální představy v tomto smyslu, které ovlivnily i pražské *Serapionovo bratrstvo*, v němž dominoval později ve Vídni působící Joseph (von) Führich, připravil mimo jiné v letech 1819–1821 vycházející „vědecko-poetický“ cyklus vyprávění berlínského spisovatele Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna.

III.a. Osvícenské teze druhé poloviny 18. století jako základní ideová

východiska pro zobrazování figury v umění 19. století

Emancipace širší společnosti, umožněná mimo jiné reformami systematizujícími a zkvalitňujícími v průběhu 18. století úroveň vzdělání, ovlivnila dobové výtvarné umění a stimulovala vznik „moderny“, ve svém užším důsledku pak také částečně změnila dosavadní pohled na pravidla při traktování figury.

Osvícenské teze zahrnují na jedné straně, díky přírodovědným objevům, vysvětlení výstavby a funkcí lidského těla v rámci jeho fyzické podstaty (*homme physique*), zatímco na druhé straně vývoj filosofie a na ní navazujících sociálních věd, sledujících, kategorizujících a polemicky komentujících proces vznikání a etablování se měšťanské vrstvy (*homme moral*), připravoval dalekosáhlé společenské proměny a s nimi souvisejícího výtvarného tvarosloví. Paralelně s touto sociální liberalizací došlo zároveň k emancipaci lidské individuality, včetně ženské [srov. obr. 20, 21, 22, 27, 31, 38, 57, 58].

Dynamický vývoj, který byl v ostatní Evropě částečně opožděn za Anglií a Holandskem, je ale potřeba doplnit opačnou, regulační snahou, definující a specificky požadující disciplínu lidského jednotlivce, programově vyjádřenou jeho tělesným výrazem. Názorné výtvarné srovnání k této skutečnosti nabízí ve středoevropském prostoru šířená didaktická grafika berlínského umělce Daniela Nikolause Chodowieckého, z níž nejdůležitější byly v tomto kontextu ilustrace otištěné v *Göttinger Taschenkalender* v letech 1779 a 1780, vydávané a literárně doprovázené v německých zemích Georgem Christophem Lichtenbergem, zatímco v Rakousku je publikoval Johann Pezzl, a to ve velmi velkém nákladu. Toto zdánlivě pouze dokumentární grafické dílo vlivným způsobem instrumentalizovalo výtvarnou artikulaci dějové složky figury, výraz jejího přirozeného [srov. obr. 6, 19 – figura Kolumba] a afektovaného jednání [srov. obr. 9, 19 – figury námořníků], za účelem didaktického směřování a formování těla měšťana jako řádného a krásného člověka.

Teoretické zázemí pro tento, na dichotomních pozicích založený Lichtenbergův a Chodowieckého cyklus, představuje především panteistická Sulzerova *Estetika*, jejíž teze a formulace jsou ovlivněny těsně předcházející francouzskou osvícenskou tradicí. Konstruovaná identifikace rodícího se třetího stavu s těmito vzorovými předobrazy, byla dále konkretizována profesionalizující se výtvarnou kritikou, do níž se promítal obdiv k osvětově zamýšlené práci filosofa Jeana Jacquese Rousseaua, usilujícího o reformní obrodu feudálního společenského systému. Rousseauova definice podstaty a významu prostého, „primitivního“ člověka, nezatíženého civilizací, byla spoluvytvářena na základě dobových znalostí a zkušeností se zámořskými koloniemi.

Instrumentalizovanou podobu dostaly tyto didaktické tendence současně také v uměleckokritických textech Denise Diderota, v nichž tento francouzský literát dospěl k syntetickému propojení figury přirozené a „umělé“, to znamená již civilizačně kultivované. K tomuto poznatku dospěl Diderot mimo jiné na základě studia a vyrovnávání se se staršími výtvarnými *topoi*, odsuzoval ale zároveň „manýrovatost“ při zobrazování lidského těla, nepřirozené ztvárnění gest a tak podobně. Obhajoby se z jeho strany naopak dočkalo „realistické“ napodobení, které jím bylo ale současně reglementováno z morálních pozic. Diderot totiž odmítal znázornění nahého ženského těla, což je potřeba chápat především v kontextu tehdejší kvantitativně rozsáhlé produkce rokokových nudit, přispívající ale na druhé straně k procesu emancipovaného vnímání lidského těla, včetně jeho sexuální složky.

Ideovou substanci francouzské provenience, doplňovaly ve střední Evropě druhé poloviny 18. století silně také anglické filosofické vlivy, které dlouhodobě působily na kontinentální estetiku, podobně jako ideje o magnetismu, hledaného osvícenskými přírodovědci a lékaři v lidském organismu. Tyto teze byly krátce po svém vzniku jako

nevědecké parodovány německým spisovatelem Jeanem Paulem. Tento, recentní literární vědou znovu objevovaný a obdivovaný literát, tak kriticky reagoval na soudobé představy vídeňského lékaře Franze Antona Mesmera, propagujícího teorii zvířecího magnetismu, definujícího lidské oko jako „tělo“ duše, a léčícího své pacienty pomocí magnetů, elektrického proudu a zgalvanisování.

Osvícenské usilování o dokonalý kresebný záznam vědecké skutečnosti, univerzálně postihuje také anatomické studie, včetně systémového zpodobení deformací lidského těla v souvislosti s nemocemi a psychickými stavy, patrnými například již na plastických podobiznách od vídeňského sochaře Franze Xavera Messerschmidta.

Obojetný osvícensko preromantický, vzájemně se prolínající filosoficko-estetický přístup k lidskému tělu a figuře, značně ovlivněný Winckelmannovými interpretacemi antického umění, lze vysledovat v literárním a výtvarně kritickém díle Gottholda Ephraima Lessinga, Carla Ludwiga Fernowa a Karla Philippa Moritze. Romanticky zabarvené teoretické přesahy posledně jmenovaného, lze doplnit podobnými snahami Johanna Wolfganga Goetheho, například již v jeho prvním celoevropsky vlivném románovém textu *Utrpení mladého Werthera* z roku 1774.

Hlavní myšlenkovou silou, ovlivňující idealismus středoevropského osvícenství, přesto zůstává univerzalistický agnosticismus východopruského filosofa Immanuela Kanta (1724–1804), který ohraničuje skutečné možnosti lidského poznání. Kant sice ostře odděluje náboženství od estetického vnímání, jinak lze ale v jeho spisech nalézt polohy, předcházející tendencím, obsažených později v romantické filosofii, zatímco v jeho rozlišování mezi mužsky „povzneseným“ a žensky „krásným“, lze vysledovat vlivy dobového obdivu k formám antického sochařství.

Receptivní vyrovnávání se s osvícenstvím, a především Kantovou filosofií, se udrželo ve středoevropském prostoru, včetně českých zemí, hluboko do 19. století, komplikovala je ale oficiální cenzurní opatření, zavedená v habsburské monarchii po vídeňském kongresu.

III.a.1. Winckelmann a jeho následovníci: Mengs, Lessing, Goethe a Fernow

V rámci osvícenství je z hlediska důrazu kladeného na studium výtvarně ztvárněného lidského těla, potřeba věnovat zvláštní, velmi podstatnou kapitolu dílu Johanna Joachima Winckelmanna, podobně jako generaci na něj navazujících teoretiků umění.

Winckelmann, který své výtvarně teoretické myšlenky definitivně shrnul v synteticky obsáhlé knize s názvem *Geschichte der Kunst des Alterthums*, vycházel sice z racionální ideové podstaty osvícenství při vnímání, závislém na rozumovém vyhodnocování, musel se ale současně vyrovnávat s dožívajícími výtvarnými formami pozdního baroka a rokoka. V jeho, pro další vývoj oboru teorie a dějin umění zásadních textech, se tak objevují prvky, které polemickým způsobem odrážejí tuto dichotomní situaci, a aplikují ji na tehdejší umění.

Z Winckelmannových tezí, popíraných souběžně jeho vlastními protitezemi, vyplývá navíc nový kánon, respektive nová kodifikace estetické normy, respektovaná posléze Winckelmannovými současníky, včetně tvůrčích umělců.

Přes pozdější oddělení vědeckých metodik oborů dějin umění a klasické archeologie, je dodnes platná Winckelmannova instrumentalizace popisu, *ekfráze* uměleckého díla, v níž je použita projekce antických literárních *topoi* do autonomních formulací, vzniklých na základě studijního pozorování děl starověkého sochařství, umístěných tehdy převážně v římských sbírkách.

Tento Winckelmannův metodický postup, který spolupůsobil při utváření (neo-)klasicistní výtvarné formy, se uplatnil také později. Ve figurálním umění středoevropské romantiky lze často vysledovat polohy antického sochařství, například východiska z

helénisticko-římské skupiny *Laokoóna*, již se v částečné závislosti na Winckelmannovi zabýval i Gotthold Ephraim Lessing. Vedle konvulzivně zkroucených těl na sousoší trójského kněze a jeho dvou synů, se Winckelmann zabýval také dalším podobným figurálním typem, méně zachovaným *Belvederským torzem*, tehdy považovaným za sochu mytologického hrdiny Hérakla/Herkula. Pro Winckelmannu současně představuje toto dílo pozdně helénistického sochařství tragédii osudu uměleckého artefaktu, torza, kontrastního ve své zlomkovité podobě k harmonicky vyvážené klasické figurální kráse, kterou tento severoněmecký učenec podroboval celkové analýze i v obecných souvislostech psaní o umění.

Nepřekvapí tedy Winckelmannova kritická slova na adresu Michelangelovy figurální tvorby, v níž se objevují prvky, popírající kvalitu antické grácie, vyznačující se nepřirozeně ztvárněnou anatomii a fragmentárním vnímáním lidského těla. V tomto smyslu se také na začátku poslední třetiny 18. století nechal Michelangelovým dílem ideově a zároveň formálně inspirovat pro své figurální kompozice švýcarsko-anglický malíř Johann Heinrich Füssli.

Biografickému a umělecko-teoretickému zhodnocení Winckelmannovy osobnosti a tvorby Carlem Justim, předcházelo vyrovnávání se s jeho dílem od jiného vlivného autora, Johanna Wolfganga Goetheho, kterému byl Winckelmann v umělecko-historických otázkách do konce života vzorem. Vedle ideového působení na výmarsko-jenský kulturní kruh, ovlivnil Winckelmann bezprostředně také Antona Raphaela Mengse, jehož umění a teoretická tvorba pracuje s podobnými východisky, vyššími z dobového osvícenského milieu.

Winckelmannovými texty ustanovený systém působil dále nejenom jako součást pravidel akademické výuky mladých umělců, nýbrž i jako všeobecněji zamýšlená, výtvarnou formu určující estetická norma, která kodifikovala svým, ne vždy nekritickým důrazem, objemově sochařské stylizování figury, které je v určitém smyslu protichůdné k pozdějším romantickým tendencím, upřednostňujícím malířské traktování lidského těla.

Na druhou stranu lze ve Winckelmannově tvorbě vysledovat i obdiv k tradici figurálního malířství, především k Raffaelovi. Raffaelovo navazování na Winckelmannem upřednostňované antické umění, dokládá tento učenec konkrétně například na postavě hunského vojevůdce Attily z kompozice *Setkání papeže Lva I. s Attilou* z vatikánské *Stanza d'Eliaoro*, a především na v drážďanské obrazárně přístupné *Sixtinské madoně*, popsané již v jeho raném spise: *Die Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* z roku 1754.

Dalším významným stanoviskem, které Winckelmann za použití normativní estetiky zastává, je zaručení estetické priority výtvarného díla před přírodou, v níž podle něj neexistuje ideální krása. Proto je podle něj přírodní skutečnost potřeba přetvářet abstraktní modelací, která má být současně podmíněna studiem historické formy. Ve svém celkovém výrazu má takto utvářené umění posléze působit nezávislou, autentickou představou o „reálné“ skutečnosti.

Winckelmann zároveň usiloval o pádnou jednoduchost figurálního ztvárnění, patrnou kromě umění antiky a italské renesance také ve francouzské akademické tradici a boloňské škole rodiny Carracciů, synteticky se pak projevující v tvorbě jeho současníka, již výše zmíněného Antona Raphaela Mengse, jehož malířské dílo dobově kontrastuje s manýristicky laděnými kompozicemi Johanna Heinricha Füssliho a Friedricha Müllera, kteří se orientovali na tvorbu Michelangela Buonarrotiho.

Klasicistní německý malíř Anton Raphael Mengs, který působil dlouhou dobu v Římě, navázal na svého krajana Winckelmannu také jako teoretik umění. Jeho vlivný spis s názvem: *Gedanken über die Schönheit* (propagovaný díky Mengsovu pracovnímu pobytu ve Španělsku jako *Tratado de la belleza*), který vyšel poprvé v Zürichu roku 1762, dva roky

před vydáním Lessingova *Laokoóna*, byl věnován Winckelmannovi. Tento Mengsův traktát sice současně navazuje na starší historické formy psaní o umění, vzorově instrumentalizované italským manýristickým výtvarníkem a spisovatelem Giorgiem Vasarim, navíc je ale obohacen konkrétními návody k malířskému napodobování podle přírodní skutečnosti, i v tomto případě vztahované k vyššímu ideálu stylizované krásy, vyjádřené především v traktování figury, a projektované následně do estetické představy, podle které by pak mělo být výtvarné dílo zároveň hodnoceno jako celek. Tento Mengsův spis se stal vzorem nejen anglickým malířům, například Joshuovi Reynoldsovi, ale především střeoevropským tvůrcům, včetně zakladatele pražské moderní malířské tradice Josepha Berglera ml., studujícího v Itálii u umělců vzešlých z Winckelmannova okruhu.

Umění pozdního 18. století ovlivnil svou teoretickou tvorbu také holandský malíř Gérard de Lairese, který žil na konci 17. století, a byl, podobně jako Mengs, praktikující umělec. Čtenáři jeho textů jsou proto poskytnuty konkrétní technické návody, včetně stanovení akademických osnov výuky, způsobů využití anatomických pomůcek, měřítka a proporcí figur. Navíc Lairesovy spisy částečně inspirovaly umělecké názory Gottholda Ephraima Lessinga.

Podobně jako proti Lairesovým kanonickým myšlenkám, tak proti Lessingově knize *Laokoón*, vydané v konečné verzi roku 1766, se zvedla vlna odporu v generaci německých romantických figurálních malířů, a to i přes jejich předchozí vlivu, zaznamenaném například ve spisu Wilhelma Heiseho, s názvem: *Düsseldorfer Gemäldebrieft*, z let 1776/1777.

Při definování složitosti kontinuálního přechodu mezi osvícenstvím a romantikou, nelze ve střeoevropském prostoru zapomenout na působení již v předchozí kapitole zmíněného berlínského estetika Johanna Georga Sulzera, který zdůrazňoval ideovou podstatu umění, a především univerzálního učence Johanna Wolfganga Goetheho.

Goethe se zpočátku vymezil, i prostřednictvím kruhu *výmarských přátel umění* a svého výtvarného poradce, malíře a teoretika umění Johanna Heinricha Meyera, vůči tvůrčím východiskům a záměrům německých romantických figurálních malířů, navazující tak dogmaticky na Winckelmannovy a Lessingovy estetické myšlenky o antickém umění. Současné malířství své doby se pak snažil konkrétně ovlivňovat, v mezidobí let 1799 až 1805, vypisováním takzvaných *výmarských uměleckých soutěží*. Tím se spolupodílel na utváření ideového zázemí ke konceptuálnímu figurálnímu stylu, v Římě se naturalizujícího severoněmeckého malíře Asmuse Jakoba Carstense, který ale pracoval na těchto nových stylových pravidlech pomalu.

Goethův nesoulad s nastupující romantickou generací zahájila jeho polemika se zprávami Friedricha Schlegela z Paříže, v nichž jsou obhajovány formy italského umění v dějinném rozsahu od Giotta po Pietra Perugina. Umělecké strategie Johanna Wolfganga Goetheho zůstaly ale paralelní s romantickou estetikou v usilování o splývání forem výtvarného umění s poetikou. Goethe se navíc téměř ztotožňoval se snahou o instrumentalizaci umělcovy fantazie ve smyslu selektivního abstrahování předmětného světa, podmiňujícího současně vytváření „*vnitřního obrazu*“, tak jak je obhajoval Friedrich Schlegel ve svém textu, s názvem: *Gespräch über die Poesie* z roku 1800. Podobně se Goethe i Friedrich Schlegel příkláněli k alegoricko-symbolickému výrazu výtvarného umění, který má vyjadřovat nadčasové hodnoty a nekonečnost, identifikovanou s božstvím. V tomto smyslu považuje Friedrich Schlegel za vzorové, již zmíněné Raffaelovo pozdní malířské dílo *Proměnění Krista*.

Z teoretiků umění, navazujících na tvorbu Johanna Joachima Winckelmanna, stejně jako na filosoficko-estetické teze Immanuela Kanta, je potřeba ještě jmenovat Kantova obdivovatele, původně protestantského duchovního Carla Ludwiga Fernowa, připravujícího částečně svými myšlenkami také nastupující romantické hnutí.

Fernow, který přednášel v Římě mezi lety 1794 až 1797, je zároveň jeden ze zakladatelů vědecké metodiky, založené na artikulované potřebě teoretické regulace umění, která významně ovlivnila proces konceptualizace výtvarné formy v nastávajícím 19. století, v níž jsou současně provázány prvky antického a křesťanského původu. Také on zastával tezi, že umění má směřovat k vyššímu cíli, prostřednictvím něhož má být dosažen ideál krásy. V tomto smyslu musí být podle Fernowa vychováváno také širší sociální milieu a objednavatelé výtvarných děl, s vyloučením katolické církve.

Fernowem požadovanou revitalizaci antického umění, je podle něj potřeba teoreticky připravit kodifikací estetických zákonů v tomto smyslu.

III.b. Německá romantická literatura a filosofie a její vliv na figurální umění od začátku do poloviny 19. století

V německých zemích vzniklá romantická filosofická a s ní úzce související literární tradice, je komplexně pochopitelná pouze v rámci širšího interdisciplinárního studia, jehož pomocí lze definovat podněty, které stimulovaly proces vymezování se romantických myslitelů a umělců vůči hegemonii dosavadních evropských ideologií. Figurální umění tohoto období se mimo jiné také proto vyznačuje prolínáním různých ikonografických žánrů s literárními útvary, se zjevnou snahou vytvořit univerzálně zamýšlené komplexní dílo. Již v samotné podstatě pojmu *romantismus*, který přes anglické a francouzské prostředí dospěl do Německa, lze sledovat autonomní pozici ve výše uvedeném smyslu. K recipování insulárních a francouzských kulturních vlivů, směřujících ke středoevropské *romantice*, podstatně přispěla navíc práce švýcarského literáta Johanna Jakoba Bodmera (1698–1783).

Hlavní romantické tendence se postupně rozvětvily nejen do fantastické, ale také, v intencích Johanna Jakoba Breitingera, nobilitovaně povznesené, a posléze patriotické, až nacionalistické polohy. Krásná literatura, především románového charakteru, instrumentalizovala jako první romantickou figuru, obsahující historicky bizarní nebo naopak exotické prvky, v podstatě protikladné klasickému výrazu. Statickou a vyváženou figurální formu nahrazuje tedy v romantismu a romantice hledaná, to znamená nově definovaná a následně interpretovaná snaha o ztvárnění lidského těla.

Vodítkem pro středoevropský prostor začínajícího 19. století se přitom stala vazba na literární texty 18. století, z jejichž autorů dominantně vyniká inovátorská osobnost Friedricha Gottlieba Klopstocka, který na základě formálního východiska z antického básnictví, originálně pracoval na jedné straně s mytologickými, na druhé straně s křesťanskými tématy, promítanými zcela moderním způsobem také do tehdejšího sociálního kontextu konstituujících se národních evropských celků.

Také v tomto případě lze vysledovat nepřehlédnutelnou Klopstockovu inspiraci v anglické literatuře 17. století, patrnou například v jeho, současníky obdivovaném, religiózním eposu *Mesiáš (Messias)*. Toto dílo, publikované mezi lety 1749 až 1773, vykazuje rysy odvozené z Miltonova *Ztraceného ráje*. Klopstock v něm ale navíc adaptuje exegetický aparát 17. století, vlivy řeckého antického básníka Pindara, na něj navazujícího římského Horácia, a anglického preromantického básníka 18. století Edwarda Younga.

Klopstockův vliv na středoevropskou romantiku spočívá také v jím naznačené instrumentalizaci *umělecké víry*, to znamená nové sakralizaci umělectví a tvůrčího aktu, přispívající v konečném důsledku k definitivní emancipaci umělce a jeho činnosti.

Ideové radikalizace dosáhly tyto tendence v tvorbě Friedricha von Hardenberga, známého pod pseudonymem Novalis, který byl ovlivněn filosofickými a teologickými postoji Johanna Gottlieba Fichteho a Friedricha Schleimachera. Zásadní význam pro další vývoj romantického snažení zastává Novalisův spis: *Die Christenheit oder Europa* z roku 1799.

Také další Novalisovy, převážně poetické texty: *Blütenstaub* (1797–1798), *Die Lehrlinge zu Sais* (1798), *Hymnen an die Nacht* (1799–1800) a fragment románu *Heinrich von Ofterdingen* (1800), silně působily na romantický kruh filosofů a literátů, koncentrovaných v durynském universitním městě Jeně.

Novalis, ve formulacích svého složitého a enigmatického textu: *Die Lehrlinge zu Sais*, pléduje za návrat k původnímu smyslu umění, spočívajícímu podle něj ve splývání přírodního a lidského konání. Novalisovy teze navíc evokují romantické antropomorfní a antropomorfizační snahy, prostřednictvím subjektivního definování a básnického zhmotnění vlastního „já“, to znamená instrumentalizace transcendentálního přesahu lidského těla, zasazeného do určitého ideového prostoru, a vnímaného následně také z estetického hlediska. Novalis navíc ustanovil konkrétně výtvarně aplikovatelnou představu o reprezentaci státního útvaru pomocí figury.

Z romantické stimulace fantazie, podněcené Novalisovými esteticko-filosofickými texty, vycházejí již čistě literární formulace různých žánrů, povídek a pohádek Ludwiga Achima von Arnima a Clemense Brentana, z nichž dobově nejvlivnější byl sebraný soubor lidových balad a písní, s názvem: *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808). Proslulé, a i v českých zemích oblíbené byly také pohádkové příběhy, určené pro děti, sebrané a přepracované bratry Jacobem a Wilhelmem Grimmovými, které vycházely v letech 1812 až 1822.

Často čteny byly také povídky Josepha von Eichendorffa, například: *Aus dem Leben eines Taugennichts* (1821), stejně jako pohádka Friedricha de la Motte-Fouquého o rusalce *Undine*, a podobný děj o *Schöne Lau* od Eduarda Mörikeho, stejně jako báseň *Lorelei* od Heinricha Heina, inspirovaná baladou Johanna Wolfganga Goetheho, s názvem: *Der Fischer*. Mýticko-poetickou, někdy i tragicky laděnou pohádkovost těchto textů, je potřeba doplnit k tomu kontrastní, tajuplně bizarní literaturou z pera E.T.A. Hoffmanna, například *Elixieren des Teufels* z roku 1816, v kterém se „realita“ proměňuje v utopicky-fantastické, souborné básnické dílo.

Neuspořádanost těchto literárních žánrů odhaluje ironicko-kritické dílo Heinricha Heina, který v roce 1833 vydal v Paříži svůj spis: *Die romantische Schule*, v němž současně paroduje teoretické snažení Friedricha Schlegela, především v jeho vztahu ke katolicismu, a zároveň zprostředkovává střeoevropskému prostředí své subjektivní komparativní pohledy na dobové pařížské a italské milieu. Těmito svými postoji se Heine stal vůdčím představitelem neformální skupiny *Junge Deutschland*, k níž kromě něj patřili také Ludolf Wienbarg, Ludwig Börne, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Theodor Mundt a Georg Herwegh, kteří navazovali na ideové vzory, reprezentující humanistický racionalismus osvícenských myslitelů, především Voltaira, Lessinga, Gleima a Herdera.

Také zastřešující role, již do předchozí kapitoly této disertační práce zasazeného Johanna Wolfganga Goetheho, běžně spojovaného s klasicismem, se postupně posunula od jeho osvícenského východiska směrem k romantice. Doložit to lze na Goethových historizujících artikulacích, například na jeho starším spise o německém gotickém stavitelství (*Von deutschen Baukunst*, 1773). Goethe se navíc v roce 1814 podrobně seznámil se sbírkou středověkého umění, budovanou bratry Sulpizem a Melchiorem Boisserée. Goethův román *Wilhelm Meister* byl navíc entusiasticky přivítán Friedrichem Schlegelem na stránkách jím řízeného periodika *Atheneum* v roce 1798, a Novalis o tomto Goethově díle nejprve napsal, že si jej bere za vzor, i když v roce 1799 s ním již nesouhlasil.

Sám Goethe zato naopak recenzí negativně zhodnotil již výše zmíněný Arnimův a Brentanův soubor, s názvem: *Des Knaben Wunderhorn*, zatímco o knize: *Volksbuch der Deutschen* od stejné dvojice autorů se dokonce vyjádřil, že jsou v ní zastávány subjektivně emotivní až nemocné ideové pozice.

Goethe, který sice na jedné straně polemizoval s Newtonovými fyzikálními teoriemi,

redukcí svět na měřitelná fakta, vystoupil tedy současně proti romantickým relativizacím a krajně individuálním představám, například proti hledání a inspirováním se cizokrajným, stejně jako proti Novalisem propagovanému „fragmentu“, jako něčemu tajemnému, původnímu, nevědomému a nutícímu čtenáře, eventuálně diváka, aby se vcítil, na tímto způsobem vymezeném díle recepčně podílel. Goethe, společně s Herderem, Schillerem a dalšími, naopak po celý život sdílel obdiv k celistvému, klasickému tělu antických proporcí.

Johann Gottfried Herder se z hlediska figurálního umění snažil, mimo jiné navazováním na teze filosofa Gottfrieda Wilhelma Leibnitze, o antropologické systematizování a z něho vyplývající umělecké zpracování různých lidských typů a ras, zároveň se teoreticky zabýval také prostředky monumentálního ztvárnění nadživotních soch.

Básník Friedrich Schiller, v intenzivním kontaktu s Goethem, estetizoval představy o lidské kráse, nikoli bez souvislostí s osvícenskou filosofií Immanuela Kanta, v které je „krásné“ definováno mimo jiné jako subjektivní představa, závislá na recipujícím divákovi.

Heterogenost východisek střeoevropské figurální romantiky, se projevila také v teoretické práci hamburského malíře Philippa Otto Rungeho, který sice vedl korespondenci s Goethem a účastnil se jím vypisovaných, již výše zmíněných výmarských soutěží, záměry jeho tvorby lze ale charakterizovat jako systémové vymezování se vůči antice, přesto, že i on a další romantičtí malíři si nezbytně uvědomovali význam této pro evropskou civilizaci a kulturu fundamentální tradice.

Ideovému návodu figurálnímu umění jak Philippa Otto Rungeho, tak později nazarénů a malířů nazarénské orientace, se dostalo v textech Wilhelma Heinricha Wackenrodera a Ludwiga Tiecka, v nichž je dosavadní teoretický důraz na antickou sochařskou formu nahrazen vybranými, tentokrát malířskými vzory, převážně renesančního původu, doplněnými, nikoli zcela bez národnostního záměru, formami „staroněmecké“ pozdní gotiky, koncentrované do tvorby Albrechta Dürera, u něhož byla ranými romantiky obdivována jednoduchost a usilování o realistické ztvárnění celku i analyticky studovaných částí lidské figury. Wackenroder a Tieck navíc pracovali s konkrétními historickými fakty, převzatými z Vasariho *Životopisů umělců* a Sandrartovy publikace *Teutscher Academie*, také ale z textů Winckelmanna a Lessinga.

Wackenroder a Tieck instrumentalizovali v romantickém smyslu iracionální závislost ztvárnění lidského těla na jeho božském prapůvodci, zabývali se také systematickým galerijním studiem selektivně vybraných historických vzorů, včetně antických.

Evropský ideál mužské a především ženské krásy [srov. např. s **obr.** 1, 29, 30, 36] nadřazují přitom oba autoři nad mimoevropský.

K požadované symbolické stylizaci figury hledá Ludwig Tieck vzory nejen u „zbožštěného“ Raffaela, ale také u Michelangela Buonarrottiho, z jehož ztvárnění v tomto smyslu vyzdvihává *Poslední soud* na čelní stěně vatikánské Sixtinské kaple.

Tieckova romantická pozice se dále projevuje v jeho přehodnocování uměleckých *topoi*, i když je tím znejasněna jejich významová srozumitelnost pro recipujícího diváka. V rámci obhajování uměleckého individualismu, navíc Tieck nobilitoval nejen renesanční, ale také, zdánlivě paradoxně, žánrové malířství.

Literární tvorba Wackenrodera a Tiecka ovlivnila především Friedricha Schlegela, jehož význam pro teorii a dějiny umění spočívá nejen v jeho obdivné systematizaci výtvarného umění italské renesance, které studoval převážně v roce 1802 v pařížském Louvre, nýbrž také v jeho systematickém, v časopise *Europa* publikovaném, ideovém vymezení se vůči dobovému klasicismu, přesto, že sám zpočátku malířům doporučoval proti náhodným seskupením figur Davidovskou, (neo-) klasicistně laděnou kompozici, včetně jejího přesného obrysového ohraničení, nedramatického osvětlení a jednoduchých oděvů, ovlivněných antickým vkusem.

Do výtvarných představ německých romantických myslitelů se v rámci zasazení člověka do širšího společenského a přírodního celku, definování vztahu těla a jeho obsahové stánky - duše, a kladení důrazu na lidskou psyché a spiritualitu, promítají kromě antropocentrických také antropomorfní snahy.

Selektivně dogmatickým odlišením krásného od ošklivého, zdůvodněným stylizačním směřováním k vyššímu významu, prostřednictvím záměrného koncepčního odklonu od pouhého napodobování přírodní skutečnosti, se Friedrich Schlegel stal ideovým vzorem a neoficiálním teoretikem nazarců a širšího kruhu středoevropských umělců, jejichž výstavu roku 1819 v Římě vysoce zhodnotil.

August Wilhelm Schlegel, bratr Friedricha, si byl více vědom nutnosti navazovat na podstatu francouzského a středoevropského osvícenství, současně ale pomocí racionální diskuse obhajoval romantický pohled na výtvarné umění ve smyslu citového nadšení. Entusiasmus malíře, jako tvůrčí metodu, zdůvodňoval August Wilhelm Schlegel již při recenzování Wackenroderova programového spisu *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, v němž zdůraznil význam figurální složky v obraze nejenom z estetického hlediska, ale také v kontextech konkrétního traktování postojů, pohybu a oděvu.

Pohybem figury se August Wilhelm Schlegel zabývá také ve svém proslulém spisu *Die Gemähde*, a promítá jej částečně, v souvislostech antické filosofie, do specifikovaného pohledu na tělesný ideál, a současně vnější projev lidské duše.

Teoretické usilování o přehlednost a kultivování figurální kompozice, vycházející z napodobeného historického vzoru, doplnil August Wilhelm Schlegel také zájmem o praktickou stránku malířství, například o perspektivní znázornění figur v obrazové kompozici.

Také mnichovskou romantickou filosofickou školu zastupující Friedrich Wilhelm Schelling považoval tělo za schránku pro lidskou duši a požadoval jeho symbolické ztvárnění. Z tohoto postoje vyplývá také Schellingův estetický pohled, doplněný také jeho zájmem o praxi výtvarné tvorby, umožněný mu navíc jeho působením na mnichovské Akademii výtvarných umění.

Schellingovy myšlenky inspiroval a současně na ně zpětně navazoval další mnichovský, ve vztahu k některým figurálním kompozicím Josefa Mánesa důležitý [srov. **obr.** 32, 38, 41, 42, 45, 46, 47, 48 ad.], romantický filosof a teolog Franz Xaver Baader. Tento striktní zastánce katolické restaurace, po sobě zároveň zanechal velmi subjektivní pohledy na lidské tělo a jeho výtvarné ztvárnění. Ve svém spise, s názvem: *Ueber Sinn und Zweck der Verkörperung, Leib- oder Fleischwerdung des Lebens*, v němž na jedné straně symbolicky kóduje figurální výraz, vnímaný jím prizmatem geneze formování lidské duše, která postupně nabývá tvaru tím, že se zhmotňuje do tělesné podoby.

Člověk a jeho zobrazení souvisí podle Baadera bezprostředně s Bohem, obsaženým v přírodě, který dává krásu lidskému tělu, rozpoznatelnou v jeho anatomické substanci a konstrukci, lišící se dominantně od zvířat. Touto skutečností Baader také vysvětluje dlouhodobé kulturní antropomorfní tendence v sakrálním umění.

Teologií inspirovaný trojjediný a formálně trojúhelný vzhled figury, zrcadlí podle Baadera původní božský, starozákonními texty ustanovený původ, který je v tezech tohoto mnichovského myslitele upřednostněn, a současně chronologicky sledován od biblického Ráje. Nedosažitelnost původního ideálního stavu, porušeného vyhnáním Adama a Evy z rajského prostředí, neumožňuje zároveň podle Baadera rekonstruovat znázornění úplné harmonie lidského těla, poškozené navíc materializací v průběhu uměleckého tvoření. Specifickou roli v Baaderově filosofii proto zastává androgynně sjednocené spasitelské tělo Ježíše Krista [srov. **obr.** 45].

Zobrazení androgyna, instrumentalizované na základě antického mýtu řeckým filosofem

Platónem a umělecky kodifikované například dramatikem Aristophanem, se v Baaderových tezích prolíná, nikoli neproblematicky s křesťanskou tradicí a přednostní pozicí Ježíše Krista v ní. Jako doplňující se dvě složky celistvé lidské osobnosti, jsou pro Baadera v tomto smyslu zásadní vzájemné podobizny Ježíše Krista a Panny Marie [srov. **obr.** 50].

Naopak samotná žena, charakterizovaná a zdůrazněná ve vztahu k svému mateřství, kontrastuje v Baaderových tezích se spirituální podstatou mužského těla, včetně fyziognomického výrazu v obličeji. Duchovnost člověka viditelná, to znamená vystupující na povrch především ve spánku, se podle něj specificky projevuje také při konvulzi nemocného člověka, eventuálně pocitech lidské slasti.

S romantickou filosofií polemizují post-romantické teze Georga Wilhelma Friedricha Hegela, který se ve vztahu k figurálnímu výtvarnému umění zaměřil na specifickou „řeč těla“ a současně na definici figurální krásy, v níž vytváří protiváhu Schellingovým a Baaderovým myšlenkám a hájí lidskou přirozenost v elementárních přírodně–fyzikálních, také ale prostorově geometrických souvislostech.

Při rozlišování mezi klasickým a romantickým se Hegel uchyluje ke srovnání s antickou podmíněnou terminologií *apollónského* (klasického) a *dionýského* (romantického) principu, a následně za pomoci estetické metodiky systematizuje pojem „krásného“ na příkladě řeckého a římského starověkého umění a mytologie, ke které vztahuje také jím definované ztvárnění přirozené figury.

Na takto zjednodušená východiska Hegelovy *Estetiky*, navazuje dále výtvarná kritika kolem poloviny 19. století. Hegelův žák Max Schasler, který umělecko-historicky pracoval v mezích idealistického realismu, a podobně jako Karl Schnaase požadoval syntetizovat přírodní skutečnost a ideál, se zabýval mimo jiné romantickými a nazarénskými figurálními kompozicemi, také ale tvorbou mnichovského malíře Wilhelma von Kaulbacha, včetně analýz jeho kreseb a kartónů.

Ve čtyřicátých letech 19. století se i do středoevropské teorie umění začínají dostávat představy, usilující o systematické napodobování přírody, tak jak jej lze sledovat ve figurální tvorbě Josefa Mánesa.

Vlivným teoretikem v tomto smyslu byl Friedrich Theodor Vischer, který se nejen jednoznačně v roce 1844 postavil na stranu „realistů“, a kritizoval uměleckou stylizaci, navíc se ale vymezil i proti Hegelovým idealistickým tezím, podle kterých se dá krása obsažená v přírodě, vnímat pouze prostřednictvím vnitřního (uměleckého) zraku. Vischer naopak označuje samu podstatu běžného, přirozeného života za krásnou, oduševnělou, a promítající se teprve zpětně do nadosobní a nekonečné polohy světa myšlenek, eventuálně vizí. Touto svou tezí Vischer současně připravil metodologii absolutního pojetí umění, oproštěného od ideového obsahu, instrumentalizovaného posléze v šedesátých letech 19. století Konradem Fiedlerem.

III.c. Ilustrace krásné literatury a její význam pro stylizaci figurální formy ve druhé třetině 19. století

Variabilita a inovace při ztvárnění figury v 19. století byla stimulována podstatnou měrou prostřednictvím jejího třibení na ilustracích literárních děl a dalších textů.

Tuto tendenci zahájil výtvarný doprovod k Homérovým eposům a další literatuře antické provenience, například k Ovidiovým textům, které byly ilustrátory oblíbené již od začátku 18. století. Výtvarné procesy v tomto smyslu, stojící u počátků moderního umění, byly v 19. století významnou měrou ovlivněny anglickým estetickým milieu, vycházejícím z širšího filosofického zázemí, například Platónových *Dialogů* a neoplatónských pozic, instrumentalizujících vzájemnou vazbu poezie a malířství.

Klíčovou roli hrála v této souvislosti také Danteho *Božská komedie*, která ustanovila pro

malířství 19. století několik základních figurálních typů. Její dobová oblíba byla dána také německým překladem z roku 1791 od Augusta Wilhelma Schlegela, a analýzou od stejného autora, prezentovanou na jeho berlínských přednáškách v letech 1801 až 1804.

Jako jeden z prvních střeoevropských výtvarných umělců, reagoval na tento Danteho text Joseph Anton Koch, jehož práce tak doplnila dobově vlivné a často citované figurální typy Flaxmanovy.

Také literatura italského cinquecenta, *Zuřivý Roland* od Ludovica Ariosta a *Osvobozený Jeruzalém* od Torquata Tassa, intenzivně inspirovala figurální malíře 19. století, včetně severočeského rodáka Josepha (von) Führicha, při jeho spolupráci s Overbeckem na výmalbě římského Casino Massimi.

Významový posun začaly od začátku 19. století reprezentovat ilustrace národních eposů, především v roce 1755 na zámku v dolnobavorském Prunnu objeveného středověkého rukopisu německé *Písně o Nibelunzích*, která po jazykové úpravě Friedricha Heinricha von den Hagen z roku 1807, svou oblíbou postupně nahrazovala antická témata a „keltskou“ nebo „pangermánskou“, ve skutečnosti ale Skotem Jamesem Macphersonem uměle vytvořenou poezii *Ossianových zpěvů*.

Z dalších literárních textů anglické provenience, byla ilustrátory střeoevropské romantiky, kromě děl již v předchozí kapitole zmíněného Macphersonova vzoru Johna Milтона, oblíbena především dramata a komedie, napsané Williamem Shakespearem, překládané do německého jazyka Augustem Wilhelmem Schlegelem a Ludwigem Tieckem, například v letech 1797 až 1810 Augustem Wilhelmem Schlegelem k vydání připravovaný, výtvarníky posléze oblíbený Shakespearův *Sen noci svatojánské*. Ilustracemi k Shakespearově hře *Mackbeth* se zabýval Joseph Anton Koch, Carl Sandhaas, ale také Joseph (von) Führich.

V kontextu této kapitoly nelze zapomenout ani na dílo španělského prozaika, básníka a dramatika Miguela de Cervantese y Saavedra, jehož dvoudílný román *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, se stal svými bizarními figurálními typy jedním z přímých vzorů romantické epochy.

Ze soudobých německých literárních textů, dominovalo ilustrování práce Johanna Wolfganga Goetheho, především jeho přebásnění lidové legendy ze 16. století o *Doktoru Faustovi/Faustusovi*, a dramatisace příběhu středověkého rytíře Gottfrieda von Berlichingen, pod názvem: *Götz von Berlichingen*. Několikanásobné výtvarné rezonanci se dostalo také ději Goethovy balady *Erlkönig*, zhudebněné později Franzem Schubertem. Ikonografická podobnost této Goethovy tragicky laděné krátké básně s baladou Gottfrieda Augusta Bürgera *Lenora*, byla pro dobové pražské prostředí zajímavá i vzhledem ke geografickému zasazení jejího děje do českých zemích. Ilustrace k ní se ale vyskytují také ve francouzsko-holandském prostředí, například v díle Ary Scheffera.

V menší míře stimulovala výtvarné umění literární díla Goethova přítele Friedricha Schillera.

Bez vlivu na pražské milieu nezůstal ani jeden z nejvíce čtených textů německé romantiky, rozsáhlý rytířský román *Kouzelný prsten* od Friedricha de la Motte-Fouqué, vydaný poprvé roku 1813, podruhé roku 1816, který byl ilustrován například Carlem Philippem Fohrem a Ludwigem Sigismundem Ruhlem. Také již v předchozí kapitole zmíněná Motte-Fouquéova *Undine* z roku 1811, a na ní navazující přepracovaná sága *Melusine* od Ludwiga Tiecka, inspirovala v hojně míře střeoevropské výtvarníky.

Z pohádkových příběhů byla pro české prostředí podstatná sbírka, sebraná a přepracovaná Johannem Karlem Augustem Musäusem, která vyšla několikrát s různými ilustracemi od Adriana Ludwiga Richtera, Adolpha Schrödtera, Rudolfa Jordana a G. Osterwalda, a byla rozšířena v širokých vrstvách obyvatelstva. Tato Musäusova práce obsahuje také text legendy *Dr. Faustuse*, *Krakonoše* a *Libuše*, téma zpracované později

Clemensem Brentanem, a výtvarně se projevující například v tvorbě Moritze von Schwinda.

Deformacemi anatomie a specifickými antropomorfizacemi přírodních tvarů se vyznačují ilustrace k literárním textům E.T.A. Hoffmanna, které formálně vycházejí především z grafik pozdně gotické provenience, například ze ztvárnění *Tanců smrti* a tématu *Smrti a dívky*, v nichž lze nalézt mimo jiné výtvarné instrumentalizace konvulze lidského těla.

Naopak transcendentální figury, obsažené v Novalisových literárně formulovaných myšlenkách, sublimované do téměř nehmotných, lineárních až alegoricko hieroglyfických poloh, odpovídají také konceptům výtvarného traktování v tomto smyslu.

Pro dobové malířství sakrálních témat byly ikonograficky podstatné nové redakce pozdně antických a středověkých křesťanských legend, například příběhu o durynské světici sv. Alžbětě, ilustrovaného již první generací romantických malířů a vrcholící v syntetizující tvorbě Moritze von Schwinda, v Praze výtvarně transformované do mnohem starší legendy o sv. Ludmile, která inspirovala figurální tvorbu Josefa Vojtěcha Hellicha i Josefa Mánesa.

III.d. Nástin francouzské literatury a kritiky umění v druhé třetině 19. století

Dynamický vývoj francouzské společnosti, prošlé v průběhu 19. století razantními zvraty, podmíněnými mimo jiné radikální industrializací, se promítl na jedné straně do struktury sociálních vztahů a jejich uměleckého zachycení, na druhé straně pak vyvolal snahy po krajně individuálním vedení způsobu života. Dobová systematická instrumentalizace uměleckého provozu se současně vyznačovala větším propojením literátů s diletyujícími nebo profesionálními malíři.

Stendhalův revolučně romantický literární styl, patrný již na jeho studiích italského umění, byl po roce 1815 doplněn protichůdnými tendencemi, zastávajícími konzervativní pozice katolické a feudální restaurace.

V textech Françoise René de Chateaubrianda, jsou líčeny důvody, které podle něj zpomalují vývoj umění, z nichž za nejdůležitější považuje tento francouzský literát nedostatek náboženského nadšení. Již jeho spis, s názvem: *Génie du Christianisme* z roku 1802, striktně zastává tuto pozici, a současně odmítá sociální provázanost umění, hájenou naopak později v emotivních esejích Théophilea Gautiera, podobných ale s Chateaubriandovými texty estetickými náhledy, kritizujícími „pouhé“ napodobení podle přírodní skutečnosti.

Gautier, obdivovatel německé romantiky, zároveň intelektuálně navazoval na výtvarnou kritiku, hodnotící umění na základě Denisem Diderotem dané publicistické tradice, v které je kladen důraz především na didakticko-dialektický význam figurálních gest v rámci společenské komunikace, politicky etablovaných za francouzské revoluce, která se vyznačovala zájmem o formální výstavbu figury v reprezentačních souvislostech, stejně jako jejím systematickým destruováním.

Ve francouzském romantickém literárním kruhu vyniká dále Victor Hugo, který podporoval historizující snahy, stejně jako tvorbu malíře Eugène Delacroixe, působícího z větší míry mimo oficiální, státem podporované umělecké proudy.

Dobová malířská tvorba ve Francii, v celé šíři své složitosti prezentovaná na pařížských *Salónech*, měla, včetně své ideové složky, značný vliv na antverpskou, düsseldorfskou, ale také mnichovskou školu. Francouzským milieu pěstovaná dílčí mytologická a křesťanská témata, která malířsky reprezentovali například Ary Scheffer, Hippolyte Flandrin a další, zprostředkovali českému prostředí František Tkadlík a Josef Vojtěch Hellich, s jejich následným působením i na tvorbu Josefa Mánesa.

Také francouzská diskuze o stylizaci umělecké formy kolem poloviny 30. let 19. století, navazující částečně ještě na Winckelmannu, se projevovала například v obhajobě výtvarného traktování androgynní figury, také ve smyslu antropomorfizovaného komentáře

k tehdejší složité sociální situaci.

Po roce 1848 následuje ve Francii vlna opětovného a výtvarně dokumentovaného obdivu k revoluci z roku 1789 a jejímu vyznění v době prvního císařství, projevující se v obnovení státně reprezentativního kultu Napoleona Bonaparta.

Naopak ideový přechod romantického v realistické, patrný v literární tvorbě Charlese Baudelaira, doprovázený navíc ve francouzské výtvarné kritice zavedením osobitého vkusu, vyznačujícího se prolínáním historických výtvarných forem s dobově současným uměním, instrumentalizovaný umělecko-filosofickými artikulacemi, až střeoevropsky laděným *l'art philosophique*, se projevuje mimo jiné polemikou s tezemi *l'art pour l'art*, zastávanými ještě Théophilem Gautierem, i konkrétně specifikovaným vztahem k figuře, především ženské.

Na závěr této kapitoly je potřeba zmínit oblíbenost koloniálně exotických a orientálních přesahů, používaných ve francouzské literatuře a výtvarné teorii Chateaubriandem, Hugem, Gautierem, ale také Alphonsem Mariem Louisem de Lamartinem, Gérardem de Nervallem a Gustavem Flaubertem.

V díle spisovatelky George Sandové se naopak vyskytují okamžiky, inspirované středověkým prostředím českých zemí. V jejích románech *Consuelo*, *Vévodkyně z Reichstadtu*, *Zižka* a *Prokop*, jsou husitské hnutí a boj za svobodu projektovány do soudobých emancipačních a revolučních proudů. Výtvarné reakce v tomto smyslu lze vysledovat i v tvorbě českých malířů Karla Javůrka, Josefa Mánesa a dalších.

Ani pozdější naturalismus Émile Zoly, vyprovokovaný radikalizujícími se dobovými sociálními procesy, nebyl zcela zbaven symbolických přesahů.

III.e. Anglická poezie a historický román ve vztahu k střeoevropské romantice

Raná a pozdní romantika ve střední Evropě obecně vyplývá z vyrovnávání a vymezování se vůči osvícenství. Významnou ideovou roli přitom hrály anglické vlivy, které byly ale opětovně v průběhu 19. století vytlačovány realistickými a psychologizujícími tendencemi francouzské provenience.

Anglická literatura, která proslula mimo jiné takzvanými děsivými nebo černými romány, ve střeoevropském prostoru známými pod německým označením: *Schauerroman*, se výrazně podílela na utváření bizarních až konvulzivních figurálních typů mnichů, poustevníků, a tak podobně.

Významu v tomto smyslu dosáhla navíc básnická díla a melodramata Williama Wordswortha, a také legendární román podobného ladění od Mathewa Gregory Lewise, nazvaný *The Monk*, vydaný roku 1796, to znamená ve stejném roce jako Wackenroderovy *Herzensergießungen*. V kontrastu k filosoficko-estetickému dílu německého literáta, se ale v Lewisově textu jedná o dobrodružné historiky takzvané černé romantiky, podobné fantastickému sujetu, obsaženému již v *Zámku Otrantském*, napsaném Horacem Walpolem, také ale v románu *Vathek* od Williama Beckforda.

Postavy ve starší evropské literatuře v tomto smyslu, idealizující středověkou dobu a poměry, například v již výše zmíněném Cervantesově *Donu Quijotovi*, a posléze i v dalších dobrodružných nebo prostě žánrových textech, ilustrovaných mimo jiné Williamem Hogarthem, se v anglickém milieu prolínaly a proměňovaly s figurálními typy, obsaženými v Danteho *Božské komedii* a ilustracích k ní.

Souběžně k tomuto procesu dochází k instrumentalizaci heroizovaných figur, aktérů reálných nebo konstruovaných historických příběhů, z jejichž autorů je potřeba jmenovat alespoň skotského spisovatele Waltera Scotta.

Scottovy stylizované a idealizované postavy hrdinů, zhodnocující skutečný historický děj

do barvitého literárního příběhu, výtvarně působily, mimo jiné prostřednictvím tvorby pařížského malíře Paula Delaroche, také na düsseldorfskou, a následně i mnichovskou školu.

V soudobé anglické literatuře nelze zapomínat ani na sociální žánr, obsažený v románech a povídkách Charlese Dickense, ovlivněných na jedné straně francouzskými spisovateli, na druhé straně domácím anglickým melodramatem, v kterém je v rámci dobových společenských kontextů instrumentalizována typizace lidské figury, především ženské, promítající se posléze mimo jiné i do portrétních ztvárnění, stimulujících také malířskou tvorbu na evropském kontinentu.

IV. Figura v kontextu evropské společnosti druhé třetiny 19. století

Proměny zobrazování figur v nově se tvořící měšťanské společnosti a její stále složitější struktuře ve druhé třetině 19. století, byly ovlivněny širším sociálně–politickým rámcem [srov. **obr.** 1, 2]. Současně se liberalizující estetické standardy, pomáhaly stupňovat důraz na individualitu až sebeidentifikaci, vztahovanou a přenesenou umělcem na sebe i na jím portrétované osoby [srov. **obr.** 4, 6, 42, 72], včetně návodu k jejich následnému recepčnímu vnímání a interpretování. Čistě subjektivní pozice, kterou v sobě figura v tomto kontextu obsahuje, se zároveň zpětně promítala do společnosti [srov. **obr.** 4, 6], a také do, pro romantické polohy typického vztahu k přírodnímu prostředí [srov. **obr.** 7, 8, 12, 13, 14, 15, 31].

Postupnou emancipací proměňované sociální role, v nichž členové střední měšťanské vrstvy reprezentují již pouze sami sebe, se dají ve výtvarném ztvárnění dobových figur doložit na jejich neutrálním, nestavovském výrazu, doplněném ale atributy jejich aktivit, tak, jak se jimi v souvislosti definováním autonomní bytosti zabýval osvícenský filosof Immanuel Kant.

V tomto postupném procesu hrála podstatný part také specifická alegorizace, jejíž pomocí byly označovány a stylizovány společenské hodnoty a projevy sociálních aktů [srov. **obr.** 1, 2, 32], doložitelné nejenom dobovou oblibou budování pomníků osobností politického a kulturního života, která vrcholila v poslední třetině 19. století, ale také programovými výtvarnými kompozicemi, z nichž lze v kontextu této práce zmínit například pokus o figurální instrumentalizaci národní identifikace v návrhu záhlaví plánovaného periodika *Unia slowianska* od Josefa Mánesa [**obr.** 38]. Figura byla zároveň Mánesem, stejně jako jeho starším souputníkem z uměleckého spolku *Jednoty umělců výtvarných* Josefem Vojtěchem Hellichem, používána také polemicky až karikaturně v souvislosti užšího meziuměleckého vymezování se vůči jiným výtvarným individualitám, popřípadě stylům [srov. **obr.** 9].

IV.a. Estetizace lidského těla a nazírání na ně v druhé třetině 19. století

Kanonizace ztvárňovaného lidského těla procházela kolem poloviny 19. století na jedné straně proměnami, stimulovanými sociální emancipací, na druhé straně ale stále navazuje na antický ideál a z něho odvozených proporcí.

Usilování o formování těla do ideální podoby a jeho umělecká stylizace v tomto smyslu, stimulovaly v 19. století také změny v obecném vztahu k lidskému korpusu. Tento zřetel se navíc spojil se zdravotnickými snahami, sportem, lázeňským provozem, a tak podobně. Utváření esteticky krásného, eventuálně jeho vymezování se vůči ošklivému tělu, vycházelo a zpětně se promítalo do sociálně a biologicky podmíněného významu při utváření oděvu a módy, pohybující se mezi dichotomními póly aktivně mužského a pasivně ženského.

Figura tak byla postupně od třicátých let 19. století opouštěla Winckelmannovými tezemi daný kontext, a byla čím dál tím více nahlížena z pozice své přírodní pravdivosti. Odborná, umělecko-teoretická diskuse v tomto smyslu byla pak ve čtyřicátých letech doplněna, i na základě pozdně romantických stylizačních konceptů, o usilování nově idealizovat výtvarnou formu, mimo jiné za pomoci jejího odvozování z historických stylů, souvisejícím také s odmítavou reakcí některých umělců a jejich okolí na radikalizující se změny společenských vztahů.

Tuto skutečnost lze doložit mimo jiné na tématech a hlavně jejich proměnách ve figurálních kompozicích tzv. *düsseldorfské školy*, například na obrazech Carla Friedricha Lessinga, který se zabýval také výtvarným ztvárněním dějin českých zemí, na něž patrně reagoval i Josef Mánes [srov. **obr.** 9].

Vývoj v tomto smyslu byl navíc úzce propojen s didaktickou snahou oslovovat prostřednictvím „vyšších pravd“, obsažených v historické malbě, především střední měšťanské vrstvy. Teoretické obhajoby se takto pojaté dobové figurální syntéze „realismu“ a idealismu, dostalo například prostřednictvím teoretika umění Maxe Schaslara. Vývoj tímto směrem sebou ale navíc přinášel, nad rámec křesťansko-katolické kulturní tradice, mimo jiné i zájem o osvícenství započaté studium a výtvarné traktování nenormálních, až patologických poloh lidského těla.

IV.a.1. Odlišnosti mužské, ženské a dětské figury

Binární kontrast, vyplývající z anatomického rozdílu mužského a ženského těla, byl systematictěji řešen filosofy a teoretiky umění od renesančního období. Malířská rozlišení v této souvislosti, predestinovaná od začátku uměleckého procesu výběrem modelu, se v 19. století vyznačovala stylizací, v níž byla ženská figura většinou podřízena mužské. Přestože se ženy začaly emancipovat od poslední třetiny 18. století, společnost si na tento proces velmi pomalu zvykala. Také proto jsou téměř po celé 19. století ženy znázorňovány mimo jiné jako trpící [srov. **obr.** 91, 92, 97], ale i jako obdivované a zrazované hrdinky.

Změny sociální struktury v 19. století, vytvářené a z toho důvodu vyhrazené většinou mužům, byly výtvarně zachyceny pomocí instrumentalizace postojů, pohybu a gest, na základě antických vzorů, již v předrevolučním díle zakladatele francouzské *grande tradition* Jacquese Louise Davida. Podobně selektivní vztah při rozlišování mužského a ženského těla zastávali také romantičtí figurální malíři. V jejich tvorbě se tato skutečnost navíc projevuje důrazem na symbolické traktování oděvu, eventuálně kostýmu, ozvláštňujícího jednotvárnost v tehdy ještě společensky podceňovaném postavení ženy.

Osobně zatížený, sociálně a hlavně psychologicky stimulovaný kontroverzní vztah mužského umělce k ženskému tělu a jeho výběru v estetickém smyslu, daný již antickými *topoi*, je podmíněn tradiční nadřazeností muže v roli hodnotitele a následného tvůrce, i subjektivního interpreta ženské figury. Tato tematika je v poslední době metodologicky zpracovávána takzvanými *gender studies*, včetně opačně ženského, a regionálního badatelského pohledu.

V biologicky podmíněném, odlišném pohledu na tělo druhého pohlaví, se v malířství 19. století nelze vyhnout ani tematice ženských umělkyň, homosexuálně a bisexuálně orientovaných tvůrců. Tyto tendence, systematictěji teoreticky zhodnocované již od renesance, byly v 19. století ozvláštňeny postupnou ženskou emancipací, vzešlou převážně z anglického prostředí, stejně jako dobovými transformacemi antických mytologických příběhů, v kterých jsou konfrontovány rozdíly mužského a ženského těla [srov. **obr.** 3, 32 (33), 40 (42), 46 (49)]. Zvláštní oblíbenosti se v tomto smyslu dostalo od začátku 19. století malířsky ztvárněnému mýtu *Amora a Psýché*, souvisejícímu také s uměleckou instrumentalizací vztahu lidského těla k jeho psychické složce [srov. **obr.** 32 (33), 42

(40)]. Dobově srovnávána byla také půvabně ženská, eventuálně zženštilá figura, odvozená od Raffaela [srov. **obr.** 3, 21, 22 (77), 37 (36), 41, 42 (39, 40), 45 (43, 44) ad.], a figura zatížená prací, myšlenkou nebo starostí, instrumentalizovaná Michelangelovou tvorbou [srov. **obr.** 23, 25, 26, 27 (24) ad.], někdy také jejich splynutí [srov. **obr.** 38 (5, 36), 46, 47, 48 (49, 71), 50 (36, 51) ad.]. Současně byla frekventována téměř bezpohlavní zpodobení těl, ovlivněná především soudobým, na Raffaelově tvorbě závislým [srov. **obr.** 45 (44)] francouzským malířstvím, ale také (neo-) klasicistní tvorbou dánského sochaře Berthela Thorvaldsena.

Mužskou figuru, převažující při výuce na Akademiích, je potřeba pro období romantismu a střeoevropské romantiky vnímat sice v kontextech tehdejších sociálních proměn, stále je ale potřeba mít na paměti transformované výtvarné východisko z (neo-) klasicistního, antikou podmíněného estetického ideálu.

Akribické studium proporcí mužského těla, umožněné také pomocí plasticky ztvárněných anatomických pomůcek, doplňovala v 19. století zároveň systematická antropologická bádání, běžná již od osvícenství, obohacená ale navíc o polohu kulturní antropologie, opravňující umělecké sebestylizace do biblického Adama, Ježíše Krista, eventuálně světeckých a jiných figur [srov. **obr.** 72].

Traktování dětského těla, v portrétních i mimoportrétních, převážně alegorických souvislostech [srov. **obr.** 1, 12, 13, 31, 32], bylo ve střední Evropě v 19. století ovlivněno strategiemi, odvozenými převážně od anglických, a francouzských umělců. Vlivy těchto milieů jsou skrze zprostředkování vídeňské (Joseph von Führich), drážďanské (Adrian Ludwig Richter) [srov. **obr.** 12, 13] a mnichovské (Moritz von Schwind) malířské školy, vysledovatelné i v portrétech a dětských žánrech Josefa Mánesa, například na jeho návrhu *dřevěného korbelu* (1854), na kterém je variována ikonografie *Jákovova žebříku* (Genesis 28,10 - 22).

Ikonografickou nadčasovost dětského těla v kontextu zobrazení andělů, eventuálně *putti*, doplňuje romantická instrumentalizace systémového přiblížení se ideovému světu dětí. V tvorbě raně romantického malíře Philippa Otto Rungeho byly děti a dětský svět vnímány jako sociální utopie, ideální předobraz života dospělých [s Mánesovou tvorbou srov. **obr.** 13].

Zvláštní výtvarná pozice připadá v umění 19. století ztvárnění těla androgynního, kanonizovaného nejen na základě antické mytologie a biblických textů, ale také dobovou filosofií. Přes tvorbu Františka Tkadlíka, eventuálně Buonaventury Genelliho, lze její projekci dohledat i v díle Josefa Mánesa, například na biblické ilustraci *Stvoření Adama*.

IV.b. Figura a její sociální výraz, artikulovaný gesty, pohybem a fyziognomií

Figura zastává, ve vztahu k širšímu společenskému [srov. **obr.** 4, 6], ale i přírodnímu [srov. **obr.** 7, 8, 12, 13, 14, 15 ad.] a transcendentálnímu [srov. **obr.** 18, 31 ad.] prostředí stanovisko svým postojem, eventuálně pohybem, gestikulací a fyziognomií obličejů. Výraz ztvárněného lidského těla, je tedy prostředkem neverbální sociální komunikace, přenesené na výtvarnou formu. Touto problematikou se výrazněji zabývala již antická *topoi*, později vzorníkové knihy, používané v akademické praxi.

Ve vztahu ke strategiím traktování figurální formy Josefem Mánesem v tomto smyslu, lze navíc nalézt paralely v neakademickém díle Buonaventury Genelliho, v kterém je dokumentována a současně instrumentalizována závislost umělcovy tvůrčí činnosti na společenském zázemí.

Naopak na dobových Akademiích bylo komponování figurálních gest sofistikovane doplňováno kodifikovanými, výtvarnými normami ošetřenými návody k traktování výrazů v obličejích, odvozených převážně z malířství italské vrcholné renesance, především Raffaela

[srov. **obr.** 39, 40, 41, 44, 45], a z jeho tvorby vycházející tradice, instrumentalizované ve Francii 17. století Charlesem Le Brunem, a znovuobjevené pak osvícenským 18. stoletím. Výrazným ozvláštňením tohoto trendu se ve středoevropském prostoru od začátku druhého desetiletí 19. století stalo převážně mimoakademické obohacení figurální formy pomocí recepce pozdně středověkých rytin, především z dílny Albrechta Dürera. Citace v tomto smyslu jsou patrné již v nepočtené raně romantické tvorbě frankfurtského malíře Franze Pforra.

Naopak inspirace anglickou a francouzskou grafikou, ovlivňovala ve střední Evropě traktování mravoličných kompozic a parodií, včetně karikování se umělců navzájem [srov. **obr.** 7, 8, 72]. V tomto kontextu se rozvíjející žánrové malířství, zpětně působilo na romantickou teorii výtvarného umění, například na teze Augusta Wilhelma Schlegela.

Klasifikace gest a současně výraz těla daný světelným traktováním a zabarvením inkarnátu, výrazným také na Mánesově obraze *Petrarka a Laura* [**obr.** 42], instrumentalizovaných koncentrovanou formou na jednofigurálních historických obrazech, se staly také předmětem specifické alegorizace a současně snahy částečně charakterizovat lidskou individualitu prostřednictvím jejího sociálního výrazu.

IV.c. Figura a její identifikační znaky

Socializací lidského těla prostřednictvím oděvu, jsou ve výtvarném umění, kromě zachycení společenského statusu zobrazené osoby, s jednoznačnými odlišenými mužských a ženských rolí, navíc mnohdy artikulovány alegorické, popřípadě mytologické tématické polohy [srov. **obr.** 1, 2].

Portrétní malířství, navazující koncepčně v 19. století převážně na předchozí anglickou tvorbu 18. století, pracuje zároveň, i v rámci starší emblematické tradice, s výtvarnými strategiemi, zaznamenávajícími pomocí specifických atributů profesní činnost modelu [srov. např. **obr.** 18 – malířský stojan Lukáše z Leydenu; 19 – Kolumbova mapa]. Tímto způsobem byla postupně vytlačována obliba podobizen v historizujících převlecích, či kostýmech.

Naopak důraz na symbolické ztvárnění, dané pouze výrazem samotné figury a nikoli přidanými atributy, požadovala dobová teorie umění. Například Johann Wolfgang Goethe, ve svém programovém spisu, s názvem: *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* z roku 1798, napsaném společně s Johannem Heinrichem Meyerem, zastává tuto pozici, společně se snahou o docílení umělecké autonomie. Zároveň se Goethe snažil definovat, na základě básnické metodiky, figuru, reprezentující současně několik sociálních rolí [srov. **obr.** 1]. V této souvislosti lze vnímat i Goetheovu kritiku romantického figurálního malířství, považovaného jím neoprávněně za nedostatečně významově strukturované, až nudné.

Na Goetheho teze navazoval ve výše uvedeném kontextu také Georg Wilhelm Friedrich Hegel, který se navíc ve své *Estetice* zabýval nadčasovými souvislostmi vztahu historicky a soudobě moderně traktovaných figur [srov. **obr.** 1, 12, 42 (40)].

V 19. století nelze zapomenout ani na výtvarné využití oděvu v nacionálních konotacích [srov. **obr.** 1, 2, 38, 62, 64, 73, 91]. V německých zemích se tímto problémem teoreticky zabýval například přítel Caspara Davida Friedricha Ernst Moritz Arndt ve své knize: *Über Sitte, Mode und Kleidertracht*. V Čechách byl v tomto smyslu měšťanský oděv doplňován pro slavnostní příležitosti prvky, odvozenými z venkovských krojů, a částečně také od jiných západoslovanských národů. Návrhářstvím v tomto smyslu se zabýval v pražském prostředí kolem roku 1850 přednostně Josef Mánes [srov. **obr.** 38, 46] a Josef Vojtěch Hellich.

V. Akademie výtvarných umění – centra výuky figurálního malířství v 19. století

Anatomická správnost při ztvárnění figury byla v 19. století většinou dána studiem na Akademii. V praxi jí bylo vyučováno za pomoci kreseb a vzorníkových publikací, plasticko/sochařských pomůcek, i podle živých modelů.

Instrumentalizace figurální výuky na francouzské Akademii od poloviny 17. století, navazovala úzce na činnost umělců, kteří působili v římském milieu, z nichž vynikalo dílo Nicolase Poussina, který pregnančně artikuloval pravidla jednoduchosti a přehlednosti výtvarné kompozice, lišící se tak vůči tehdejší italské manýře. Francouzské akademické strategie byly v tomto smyslu již pouze doplněny v následujícím osvěcenském 18. století.

Kolem roku 1800 dominantně převážily školící metody Jacquese Louise Davida, formované zpočátku také na francouzské Akademii v Římě, které pak částečně ovlivňovaly i středoevropské umělecké prostředí.

Přežívání důrazu, kladeného na výuku techniky kresby, odvozenou z akademického provozu 18. století, přehodnocovanou soliterně například Asmusem Jakobem Carstensem, se různě projevovalo na evropském kontinentě, i v zámoří. Pro české země byl v této souvislosti směrodatný vývoj na centralizačními josefínskými nařízeními reformované vídeňské Akademii, a odporu vůči ní, demonstrovatelného ve druhé třetině 19. století nejvýrazněji na Ferdinandem Georgem Waldmüllerem navrhovaných změnách, které byly oficiálními kruhy zamítnuty.

Přesto, že pražská aristokracie usilovala o vlastní kulturní politiku již v době působení Josepha Berglera mladšího, vplynuly začátky první Akademie výtvarných umění v Čechách do širšího evropského proudu, navazujícího na jedné straně na (neo-) klasicistní formy, na druhé straně na ideové preromantické tendence, obsažené například v Klopstockových textech, stimulujících také probouzející se nacionální myšlení. Pražská Akademie mohla být tehdy navíc obohacena nakonec neuskutečněným příchodem inovátorské osobnosti Johanna Dominika Fiorilla.

V.a. Antická a antikizující socha jako základ figurální výuky na Akademii v 19. století

Sochařsky ztvárněná figura byla a je dodnes základem akademické výuky, umožňující adeptovi umění lépe pochopit ohraničení zobrazeného těla od ostatního prostoru v malířské kompozici. Souběžně s touto didaktickou polohou je potřeba zmínit také sociologický kontext dobového identifikačního obdivu k antické soše/plastice mezi členy rodící se měšťanské společnosti. Vzájemná vazba v tomto smyslu byla ostatně zhodnocena recentními výstavními projekty.

Nejdůležitější z výběrovým způsobem ustanovených figurálních typů, odvozených z antických soch, byly v 19. století variovány kánony podle vatikánského *Apollóna Belveaerského* a florentské *Venuše Medicejské*, považované za dokonalé umělecké napodobení ideálního mužského a ženského těla, a to i v anatomickém smyslu. Navazování na další originály a kopie řeckého pozdně klasického sochaře Praxitela, se stalo podnětem v 19. století pro časté dobové ztvárnění ženského těla v pozici *Venus pudica* [srov. obr. 20 – figura Boženy], výstavně prezentovaném především na pařížských *Salónech*. Také v rámci výuky na anglických Akademii, byl tento typus promítán do reálného malířského modelu. Ve střední Evropě se nápodoba *Venuše Medicejské* objevuje programovým způsobem například na Corneliově cyklu pro loďské mnichovské Alte Pinakothek. K dalším antickým figurám, oblíbeným i v pražském uměleckém prostředí, patří *Bojovník* ze sbírky *Borghese* a *Apollino Medici*.

Senzitivně měkký, lyrický Praxitelovský figurální směr, byl zároveň v akademickém provozu 19. století doplněn „měřitelským“ proudem Polykleitovským. Teoretická diskuse v této souvislosti byla navíc aktualizována na příkladech Canovova a Thorvaldsenova traktování sochařsky ztvárněné figury, a jejích prepisů do malířské formy, včetně ikonografických kontextů, pozorovatelných také na imitování antiky ve figurálních postojích a gestech, stylizovaných i parodovaných Josefem Mánesem [srov. **obr.** 79, 80].

Silný francouzský akademický vliv, doplnily záhy po roce 1800 osobité středoevropské, raně romantické interpretace antické formy, patrné například na Rungeho kompozici *Achilles a Skamandros*.

Neantická, na antickou ponderaci ale navazující anatomická figura, zvaná *écorché*, tradiční učební akademická pomůcka konce 18. a 19. století, umožňovala studium přesného trojrozměrného vztahu soustavy lidské muskulatury, stala se ale také symbolem ztvárněného těla, oproštěného od své smyslnosti. Pod vlivem centralizace podunajského soustátí a vídeňských akademických osnov, měla i na pražskou Akademii zásadní vliv mužská figura, vytvořená v tomto smyslu sochařem Johannem Martinem Fischerem, oblíbená i nastupující romantickou generací.

Naopak manekýn, čili umělá figura, umožňoval malíři nastavením kloubů simulovat, velmi často ale také parodovat pohyb a situace, které figurální hybnost vyvolává.

Akademické studium antických soch souběžně doplňovaly vzorové obrazy italské vrcholné renesance, z nichž mnohé vycházejí také přímo z antiky. Oblibu Raffaelových kompozic *Sixtinské madony* a *Galathey*, i v rámci důrazu na monumentální až plastické zdůraznění jejich tělesnosti, lze vysledovat i v tvorbě Josefa Mánesa [srov. **obr.** 79, 80 (77)].

K figurální výuce podle odlišností antických soch kontrastní, neobjemové až ornamentálně „arabeskové“ kreslířské vedení linií, nedbající navíc příliš na anatomickou přesnost zobrazovaného lidského těla, jak se v této souvislosti objevuje například v malířské tvorbě Jeana Auguste Dominique Ingrese, bylo již předtím instrumentalizováno například graficky ztvárněnými představami Daniela Nikolause Chodowieckého, nabízejícími tak alternativní doplnění k dobovému akademickému vyučování. Nelze ale současně vyloučit, že tyto strategie, selektivně zastávané některými profesory na středoevropských Akademiích, byly systematicky přenášeny na adepty umění. Na základě nazarénských koncepcí je v dobové Praze aplikoval mimo jiné František Tkadlík.

V.b. Akademické studium podle „živého modelu“

Také studium podle živého lidského modelu bylo v druhé třetině 19. století závislé na stylizacích, opírajících se o výtvarné formy italské vrcholné renesance [srov. **obr.** 41, 42 (39, 40), 47, 48 (49) ad.]. Toto ideální, neoplatónsky apollónské nazírání na lidské tělo, kontrastně doplnily kolem roku 1850, také v kontextu dobového lékařského bádání, fotografické záznamy tělesných deformací.

Kresba a malba podle skutečného modelu byla stimulována navíc studiem příruček, které mimo jiné standardizovaly ztvárňování pozic a postojů modelů v akademickém provozu.

Na druhé straně již Johann Wolfgang Goethe, také pod vlivem francouzského osvícenského kultu *přirozeného člověka* (*homme nature*), doporučoval přímé ztvárnění lidského těla bez jakékoli stylizace, stejně jako se romantický malíř Théodore Géricault vyslovil proti napodobování akademických pomůcek, běžně používaných při výuce.

Do plejády kontroverzních dobových názorů v této souvislosti přispěli i někteří představitelé středoevropského figurálního stylu první poloviny 19. století, kteří paradoxně považovali přílišné studium lidské anatomie za škodlivé ve smyslu návyku až možného

automatismu, a z toho důvodu „zmanýrovatění“. Také výtvarné východisko z pozdní gotiky a severské renesance, zastoupené převážně tvorbou Albrechta Dürera, také ale například otce a syna Holbeinových [srov. **obr.** 75, 76], uvádělo romantické figurální malíře do částečných rozpaků.

Pomocí systémové ornamentalizace byla zase výtvarně artikulována neviditelná složka lidského těla, vyjádření psychických procesů, které se v něm odehrávají [srov. **obr.** 32 (33)]. Tuto tendenci lze pozorovat nad rámec středoevropské romantiky také ve francouzském prostředí.

Naopak prostřednictvím kompozičního zasazení figury do obrazového prostoru, regulovaného akademickou výukou, byl zachycován pohyb, jako výsek figurální „reality“, dovedený posléze k akribické dokonalosti díky vynálezu fotografie. Toto výtvarné médium současně usnadnilo malířské školení, a změnilo tak po několika staletí opakované standardy a ustavené způsoby akademické výuky. Mánesova akademického školení se sice tato strategie netýkala, o to víc je ale v jeho tvorbě patrná od padesátých let 19. století. Doložit ji lze na jeho portrétech i na erotizovaných, alegorických obrazech s názvy *Večer* a *Jitro* [**obr.** 81, 82], ovlivněných fotografickými předlohami francouzské provenience.

V.c. Historické předlohy, umělecké příručky a fyziognomické traktáty v rámci akademické výuky

Studium figurálního umění bylo ve druhé třetině 19. století stále ještě závislé na historických vzorech. K tehdejšímu akademickému školení totiž patřily představy, které doporučovaly pro vytváření figurálních kompozic konkrétní předlohy v tomto smyslu. Oblibu již několikrát zmiňovaných vrcholně renesančních vzorů na tehdejších Akademiích, doplňovaly další dílčí historismy a exotismy, projevující se jak ve stylizaci ztvárňovaného lidského těla, tak v používaných výtvarných technikách.

Podstatnou roli přitom hrály také historické a soudobé akademické příručky, které byly heterogenního charakteru a původu, což ztěžuje historikovi umění mnohdy jednoznačné určení výtvarných předloh v této souvislosti. Zatímco používání emblematických návodů bylo tehdy již značně omezeno, fyziognomické traktáty byly oblíbeny nadále.

Přejímaná typika obecných i nezvykle bizarních výrazů v obličeji, traktovaná v dobovém malířství, byla stimulovaná stále ještě teoreticko výtvarnými příručkami Charlese Le Bruna, rozvedenými na prahu 19. století Johannem Heinrichem Wilhelmem Tischbeinem, spolupracujícím v této souvislosti se švýcarským učencem Johannem Casparem Lavaterem na jeho návrhu systematických fyziognomických vzorů pro malíře, doplněných částečně alegoricky zamýšlenými charakterovými hlavami. Oblíbenost Lavaterovy vzorníkové publikace, vyznačující se i srovnáváním obličejových rysů člověka a zvířete, se projevovala také na vídeňské Akademii výtvarných umění, a její možný ohlas lze vysledovat i ve figurální tvorbě Josefa Mánesa [srov. **obr.** 1, 45, 46].

Také anatomické učebnice, instrumentalizující dílčím způsobem rozvržení proporcí lidského těla, byly dobrým základem pro začínající figurální umělce.

Na středoevropských Akademiích 19. století se pracovalo částečně i s individuálními stylizacemi po vzoru Leonarda da Vinci, eventuálně Albrechta Dürera, v nichž jsou spojeny formy italské renesance a německé pozdní gotiky, které, současně s jejich srovnáváním s přírodní skutečností, individuálním způsobem ovlivnily jednotlivé romantické figurální malíře.

V.d. Figurální formy a ideové zázemí nazarénství - opory výuky Františka Tkadlíka na Akademii výtvarných umění v Praze v letech 1836-1840

Dosavadní akademická tradice v Praze, koncentrující se na kopírování figur podle Raffaela, boloňské školy malířské rodiny Carracciů a z ní vycházejícího Quida Reniho, byla již od dvacátých let 19. století konfrontována s postupně se vyvíjejícími výtvarnými formami německé figurální romantiky.

Dobová představa romantiků o úzkém a osobním vztahu učitele a jeho žáka, byla projektována do konstruovaných historických příběhů, především poměru Perugina k Raffaelovi, eventuálně do stylizovaných literárních legend, zaznamenávajících ideální a harmonickou výuku učedníků v dílně Albrechta Dürera.

Obecný princip figurálního akademického vyučování, současně zůstal ve střední Evropě i na začátku druhé třetiny 19. století stále založen na stylizaci ideální krásy, docílené prostřednictvím složitého procesu napodobování. Druhý výrazný ředitel pražské Akademie František Tkadlík přitom upřednostňoval raně renesanční vzory, které odvozoval na jedné straně z grafických předloh, na druhé straně ale také ze svého studia originálů, umístěných ve vídeňských galeriích a hlavně italských sbírkách [srov. **obr.** 29, 34, 36, 40, 43, 49, 54 ad.]. Především obsah jeho římského pobytu se následně uplatňoval v přímých návodech žákům, v prvé řadě s Josefem Mánesem [srov. **obr.** 29, 30, 31, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 54, 55, 57, 58 ad.].

Tkadlíkova výuka se současně vyznačovala výtvarnými strategiemi sekularizačního a zároveň sakralizačního prolínání antických a křesťanských ikonografií a forem [srov. **obr.** 1, 3, 30, 31, 36, 37, 38, 40, 42 ad.], stejně jako zárodkem tendencí, které vedly v pozdějším vývoji malířství 19. století mimo jiné k ornamentálním artikulacím [srov. **obr.** 32, 33, 34, 35]. Tkadlíkovo dílo v sobě obsahuje navíc rysy usilování o realistický portrét [srov. **obr.** 40, 41], napodobení sochařské formy, sakralizované pojetí krajiny, ale také systémovou naivitu, v souladu s původními koncepčními premisami nazarénského umění, odmítajícími částečný detail a snažícími se o zjednodušené vyjádření celku. Tento dobový trend lze vysledovat i v rané tvorbě Josefa Mánesa.

Výuka na pražské Akademii, vedená Františkem Tkadlíkem, vnesla zároveň do střeoevropského milieu jeho individuální způsob idealizovaného ztvárnění výtvarné představy, reprezentovaný dále generací z jeho školy vyšlé, včetně proslulého mnichovského malíře Arthura von Ramberga a v Mnichově působícího Ondřeje Fortnera. S Tkadlíkem tak přišlo do Prahy krátké upevnění širších tendencí nazarénství, vytvářených v římském milieu, současně ale připravených kolem roku 1835 v neoficiálním kroužku výtvarných umělců, v němž působil jako hlavní představitel kromě Josepha (von) Führicha, také Josef Vojtěch Hellich, s nímž po Tkadlíkově předčasné smrti, dále mladý Mánes konzultoval svoji práci, jak dokládají mimo jiné detaily na jeho obraze *Petrarka a Laura*.

V.e. Mnichovská akademická tradice a düseldorfské vlivy – hlavní vzory pro restrukturalizaci vyučování figurální malby na pražské Akademii za vedení Christiana Rubena

Specifické vyrovnávání a možná i soupeření s vídeňskou Akademií, vedlo pražské umělecké milieu více k orientaci na Německo než Rakousko. I v předchozí kapitole zmíněná vídeňská ovlivnění tvorby Františka Tkadlíka byla spíše neakademického charakteru.

Vzory, ubírající se ale diametrálně odlišnými směry, se pro Prahu začátku čtyřicátých let 19. století staly v určité syntéze se protnuvší formy výuky na Akademiích v Mnichově a dalších německých satelitních centrech umění.

Z Mnichova přišel Christian Ruben přinesl do vltavské metropole mnichovskou výtvarnou úroveň, poplatnou historické tradici, postupně ovlivňovanou a odbourávanou belgickou školou.

Od poloviny třicátých let 19. století byly v Praze navíc využívány výtvarné formy düsseldorfské provenience, prezentované průběžně na výstavách *Krasoumné jednoty*. Tento vliv ale nelze na pražskou Akademii přeceňovat, mimo jiné také z důvodu kompilativnosti Rubenova figurálního stylu. Rubenovy publikované, eventuálně v soukromém majetku se nacházející obrazové kompozice, ale zároveň dokládají jeho nikoli nezajímavé konceptuální záměry, vycházející ze složité struktury tehdejších programových výtvarných snah, s možnými vlivy na figurální tvorbu začínajícího Josefa Mánesa [srov. **obr.** 17, 18, 19].

Podivuhodný a současně nezpochybnitelný vliv tzv. *düsseldorfské školy* na pražskou mimoakademickou tradici, především figurální žánrovou malbu, přesto, že v tehdejší porýnské kulturní metropoli byla zřízena speciální škola v tomto smyslu až v roce 1874.

Josef Mánes se ale přesto většinou nechal inspirovat malířstvím žánrů vídeňské provenience [srov. **obr.** 6]. Navíc Mánesův selektivní důraz na „realistické“ ztvárnění figury, patrný například na kontrastech k raffaellovsky stylizovaným obličejům, například na jeho kompozici *Petrarka a Laura* [srov. **obr.** 39, 40, 41, 42], lze posuzovat v jednoznačném kontextu programového didaktického záměru, s nímž se ale seznámil patrně již během svého školení u Františka Tkadlíka.

Naproti tomu měšťanskou kulturou se vyznačující, snad proto také Hegelově kritice podrobená, obchodně zaměřená, a v tomto smyslu umělce podněcující, düsseldorfská Akademie, vychází sice osobou svého moderního zakladatele Wilhelma von Schadowa z konceptuálních strategií nazarénského římského milie, záhy se ale vyznačuje emfází na malířský rukopis a malbu na plátně, stejně jako studiem přírodní skutečnosti.

Záměry výuky Wilhelma von Schadowa, které se projeví v tvorbě jeho hlavních žáků: Theodora Hildebrandta, Julia Hübnera, Carla Friedricha Lessinga a Karla Ferdinanda Sohna, později také Eduarda Bendemanna, a byly jím teoreticky dokumentovány ve spise, s názvem: *Meine Gedanken über die folgerichtige Ausbildung der Maler*, lze koncizně charakterizovat jako usilování o specifickou stylizaci co nejuvěrnějšího malířského napodobení přírody, včetně barevného traktování v tomto smyslu. Také na düsseldorfském učilišti se ale systémově navazovalo na strategie, ustanovené tradicí francouzské Akademie, včetně starších Le Brunových příruček, které ovlivnily mimo jiné prostřednictvím Johanna Petera Hasenclevera, pražské, žánrově zabarvené malířství méně významných historických výjevů.

VI. Figurální malířství druhé třetiny 19. století a hledané exotismy

Znázorňování figury bylo ve státech vlastních kolonie, především ve Francii a Anglii, obohaceno o vlivy vyrovnávání se evropských umělců s bizarností až pitoreskností exotického lidského těla.

České umělecké milie bylo po celé 19. století koncentrováno a současně odkázáno na cestu na apeninský poloostrov, především do Říma, upřednostňovanou zároveň střeoevropskými malíři před studijním pobytem v Paříži. Výtvarníci z rakouského soustátí, k nimž patřili i umělci z českých zemí, měli navíc možnost intenzivního studia v severní Itálii, která byla tehdy ještě součástí politicky se proměňující habsburské monarchie. K římskému internacionálnímu prostředí tak přistupovala recepce benátské kultury, patrná například v díle Josefa Navrátila, doplněná pobyty v dalších italských regionech, především v Neapoli a jejím okolí. Toto dílčí výtvarné východisko je v Navrátilově tvorbě kombinováno s grafikou francouzské provenience.

Nelze zapomenout ani na možné inspirace v soudobém domácím italském umění, které v sobě zároveň obsahovalo prvky národní emancipace, včetně vymezování se vůči habsburským, patrimoniálně zamýšleným snahám, a Carlem Ludwigem von Hallerem

instrumentalizované oficiální rakouské kulturní politice.

Figurální typus, ovlivněný mediteránně arkadickým jihem, včetně dokumentování italských obyčejů, se promítnul jako základní paradigma do evropské kultury po celé 19. století, a ovlivnil i výtvarný pohled na mimoevropské civilizace, například africké a oceánské.

Také rakouská expanze na Balkánu se projevila v poznávání a snahách o pochopení zdejších poměrů, inkluze kulturních. Ve figurálním malířství se tato skutečnost projevila nejenom ve studiu a záznamu specifických místních krajů, ale rovněž v orientálně laděných, uvolněných nebo naopak svůdně tanečních postojích a pohybech. V tvorbě Josefa Mánesa lze tuto polohu vysledovat například na jeho něžné travestii, vzešlé obecně ve známost jako *Madona s lorrňonem* [obr. 79].

VII. Grafika, grafické cykly a fotografie – inspirační zdroje figurálního umění v druhé třetině 19. století

Grafické reprodukování historických kompozic a jejich vědecké systematizování od druhé poloviny 18. století, stimulovalo vznik nových figurálních forem, které prostřednictvím interkulturní evropské komunikace ovlivnily zpětně také dobovou ideovou substanci výtvarného umění. Tento vývoj, v kterém hrálo významnou roli anglické prostředí, vedl na jedné straně k obrodě uměleckého vyjadřování, na druhé straně k instrumentalizaci recipujícího diváka.

Ilustrační grafické cykly Johna Flaxmana a Williama Hogartha, se staly vzorem střeoevropské, sociálně angažované tvorby Daniela Nikolause Chodowieckého, inspirované navíc z Francie. Flaxmanovy ilustrace ke klasickým literárním dílům, vycházející z antických, středověkých a exotických forem, se vyznačují upřednostněním plošného nad plastickým pojetím figury, to znamená tendencemi, teoreticky zastávanými i ve spisech myslitelů rané německé romantiky, z nichž lze v první řadě jmenovat Friedricha Schlegela. Kompilace různých stylů přispěla v tomto kontextu také k utváření poloh *stylového pluralismu* ve figurálním umění.

Z dobové obliby napodobování figurálních typů, vytvořených Raffaelem a jeho školou, také ale Michelangelem, je ve vztahu k jejich grafickému šíření potřeba přednostně upozornit na význam práce Marc Antonia Raimondiho a Giovanniho Volpata.

Naopak záplava grafiky, propagující osvícenské teze, jejíž pomocí byly šířeny obrazové představy aktuálního charakteru, byla po svém vystupňování za francouzské revoluce nahrazena historizující revizí. Celkový vývoj v 19. století přesto šel v konečném důsledku k modernistickému figurálnímu výrazu, oproštěnému definitivně od starší emblematické, a vyznačujícím se ideovou konceptualizací.

Závažnou metodologickou otázkou ale zůstává, do jaké míry byly grafické předlohy systematicky používány jako pomůcky při výuce na dobových Akademiích, a jak bylo jejich studium a napodobení pouze individuální záležitostí umělce.

VII.a. Grafické cykly rané německé romantiky

Grafické cykly v 18. století, o jejichž propagaci se ve střední Evropě zasloužili Winckelmann i Goethe, se promítly do malířské a hlavně lineární kreslířské techniky, vyznačující se formální čistotou, například v díle Asmuse Jakoba Carstense a později nazarénů, zároveň se ale spolupodílely na utváření ikonografických poloh střeoevropského výtvarného umění své doby. Významnou roli přitom opět hrála Chodowieckého grafika, uplatňující svůj vliv navíc i na anglické a španělské malířství.

Německá umělecká centra byla ale současně nucena v tomto smyslu zpočátku kopírovat

a transformovat ilustrační cykly cizí provenience. Jak Flaxmanovy, tak Hogarthovy grafické listy, byly šířeny prostřednictvím různých grafických dílen, z nichž jedna z nejdůležitějších patřila Ernstu Ludwigovi Riepenhausenovi a jeho dvou synům. Práce, vzešlá z jejich officíny, výrazně ovlivnila středoevropskou grafickou produkci i figurální formu v 19. století, která se později uplatňovala také v nástěnném malířství.

Riepenhausenové, spolupracující navíc s teoretikem umění Johannem Dominikem Fiorillem, vytvořili samostatně nejprve ilustrace k Homérovým eposům *Illias* a *Odyssea*, a posléze i k plánované několikadílné publikaci o dějinách italského malířství a *Raffaelova života (Vita di Raffaello Santi)*. Romanticky laděnou literaturu v jejich díle zastupuje výtvarný doprovod k Tieckově *Sv. Jenoféě*.

Také pražským malířům zprostředkovaly výše zmíněné ilustrační mědirytiny seznámení se s abstrahovaným, téměř do znaku redukováným figurálním pohybem, zjednodušenou fyziognomií obličejů a účinnými kontrasty zahalených a odhalených partií těla, ne nepodobných antickému vázovému a středověkému nástěnnému malířství.

Obdivované Flaxmanovy cykly, jejichž recepce byla ještě kolem roku 1800 podmíněna dobovým vztahem k Homérovi, stejně jako k Dantovu dílu, sloužily v Čechách třicátých let 19. století většinou již jako pouhá pomůcka při školení, na rozdíl od grafiky z dílny Riepenhausenů, na níž bylo tvůrčím způsobem navazováno, stejně jako na francouzským milieu transformované grafické vrcholně renesanční vzory a pozdně středověkou grafiku.

Dobově oblíbené bylo zároveň napodobování středověkých iluminovaných rukopisů. Nebývalé popularity dosáhla například faksimile křesťansko-mytologických kreseb, vydaná Johannem Nepomukem Strixnerem v roce 1808, která se stala vzorem pro vlivné ilustrační cykly Petera von Cornelia, kompenzující tomuto nazarénovi ze začátku jeho tvorby nemožnost pracovat na velkých monumentálních zakázkách, které mohl realizovat až za svého působení v Mnichově.

VII.b. Grafické cykly a ilustrace pozdní německé romantiky

Osvícenstvím zahájené výtvarné didaktické snahy působily ve střední Evropě nejen jako stimulace figurální historické a žánrové malby od druhé poloviny 18. století, ale také se, mimo jiné i pod vlivem v Anglii se naturalizujícího švýcarského malíře Johanna Heinricha Füssliho, promítly do tvorby následujících generací romantických malířů. Tato skutečnost je patrná například na grafických ilustračních cyklech Moritze Retzsche, popřípadě také Ludwiga Vogela von Vogelstein, které byly zpětně obdivovány i na britských ostrovech.

Romantickou středoevropskou produkci lze v tomto smyslu rozdělit na ilustrace antických mýtů, středověké a do středověké doby stylizované a soudobé literatury. Vedle umného a nebývale vlivného ossianovského padělku, výtvarně interpretovaného například Philippem Otto Rungem, hrály v této době velmi významnou roli také figurální kompozice k dramatickým dílům Williama Shakespeara, a především Johanna Wolfganga Goetheho, jehož *Faust* se dočkal signifikantního obrazového doprovodu od již zmíněného Moritze Retzsche, i od Petera von Cornelia. Původní lidovou legendu *Dr. Faustus* ilustroval Josef Mánes.

Tragicko strašidelný žánr, navazující mimo jiné na anglické romány, je reprezentován také baladou *Lenora*, sepsanou Gottfriedem Augustem Bürgerem, jíž se malířsky zabýval například Johann Christian Ruhl, Joseph (von) Führich i Josef Vojtěch Hellich.

Složitá sociální a životní situace hrdinů takto laděných příběhů, byla výtvarně vyjadřována jejich zkroucenými, konvulzivními těly. Zatížeností psychicky narušeným stavem, nemocí, eventuálně nadcházející smrtí, také ale smyslností, se vyznačují figurální typy, charakteristické pro ilustrační cykly Buonaventury Genelliho. Figurální osobitost tohoto tvůrce, částečně sice odvozená z Flaxmanových grafik, se stala jedním z výrazných

reprezentantů michelangelovské figury ve střední Evropě kolem poloviny 19. století, významně působící na podobná traktování u Josefa Mánesa.

Na pražské milie u měly dále vliv vzorové dobové ilustrace k textům Ludwiga Tiecka, Clemense Brentana, Friedricha de la Motte-Fouquého, stejně jako obrazový doprovod k pohádkám a náboženským legendám, vytvořený drážďanským malířem Adrianem Ludwigem Richterem, který tak inspiroval z českých malířů Josefa Vojtěcha Hellicha i Josefa Mánesa.

V případě publikování novinových a časopiseckých ilustrací vynikaly v Mnichově roku 1844 Kasparem Braunem založené *Fliegende Blätter*, které se staly standardem pro širší střeoevropské milie, stejně jako takzvané *Bilderbogen*, obsahující především figurální kompozice Moritze von Schwinda a Eugena Napoleona Neureuthera. Zapomenout nelze ani na umělecko-historicky zaměřený Schornův *Kunstblatt*, později redigovaný Ernestem Försterem, který obsahoval sice pouze několik obrazových příloh, zato velmi dobře textově analyzovaných, z nichž lze například zmínit v roce 1829 popsané ilustrace k *Písni o Nibelunzích* od Julia Schnorra von Carolsfeld, provedené také jako nástěnné malby v přízemí mnichovské královské rezidence.

Z knižních ilustrací jsou dále pro střeoevropský prostor a tvorbu Josefa Mánesa významné kompozice berlínského Adolpha von Menzela, například pro knihy historika umění Franze Kuglera nebo *Dějiny Friedricha II. Velikého*, také ale pro francouzské mravoučné cykly Grandvillovy, a další.

VII.c. Fotografie

Fotografie, od konce čtyřicátých let 19. století rychle se etablojící výtvarné médium, a to i ve střední Evropě, byla od samého počátku považována za prostředek k reprezentaci měšťanských vrstev, to znamená její sociální i kulturní význam byl viděn především prizmatem demokratizace a společenské přístupnosti umění.

Ve vztahu k figurálnímu umění nelze také podceňovat roli fotografie jako předlohy pomůcky, částečně proměňující pohled na lidské tělo v uměleckém, i v širším sociálním a vědeckém kontextu.

Fotografované tělo bylo sice zpočátku přizpůsobováno záměrům a předchozímu traktování, běžnému v malířství, tato situace se ale záhy změnila, a fotografie brzy začala plnit obrácenou úlohu, sama se stala inspirací pro malířské kompozice.

Fotografie také Evropanům zprostředkovala orientální nebo jinou exotickou zkušenost a životní praxi. Její pomocí bylo také šířeno zobrazení ženského těla v souvislostech eroticko-voyeurských záměrů.

VIII. Evropský kontext formálního utváření figury v českém malířství druhé třetiny 19. století na příkladu tvorby Josefa Mánesa

Jak bylo naznačeno již v předchozích kapitolách, vývoj traktování figury v českém malířství 19. století nelze oddělit od širšího střeoevropského, eventuálně evropského prostředí. Stylizační tendence, které jsou typické pro tvorbu Josefa Mánesa, vycházejí částečně z jeho školení na pražské Akademii u Františka Tkadlíka, možná i Christiana Rubena, zatímco v jeho vyrovnávání se se soudobými evropskými vzory převažuje mnichovské milie, logické vzhledem Mánesovu delšímu pobytu v městě nad Isarou. Naopak krátkodobé cesty tohoto významného českého malíře do dalších německých a rakouských měst již pouze doplnily jeho synteticky zaměřenou figurální tvorbu. Mánes přitom přejímal a transformoval nejenom vzory k výtvarnému přetváření lidského těla, nýbrž, jak názorně ukazuje v této disertační práci sestavená výtvarná řada, také soudobé

strategie jeho umístování do prostoru obrazové kompozice.

Současně se Josef Mánes spolupodílel na výtvarném definování ideálu dobové tělesné krásy, zpochybněné předtím osvícenskými vědeckými představami, prošlými posléze Hegelovou revizí, charakterizovatelnou jako idealizace skutečného a individuálního prostřednictvím typického.

VIII.a. Antická figura

Obliba využití jednotlivých epoch antického sochařství se v 19. století dělila mezi klasické a pozdně klasické období, zatímco helénismus byl se svým patosem zastoupen méně. Polykleitův kánon, instrumentalizovaný na jeho slavných sochách *Doryphoros* a *Diadumenos*, na něž navazovala již renesance, byl v 19. století obohacen a kombinován s tezemi o proporcích lidského těla od antických umělců a teoretiků, jako byli Myrón, Lysippos, Parrhasios, Plinius a Vitruvius. Konkrétní náznaky v tomto smyslu lze dohledat také na Mánesově figurálním ztvárnění středového, který zdobí desky alba, věnovaného roku 1863 tělovýchovným spolkem Sokol Jindřichu Fügnerovi. Antické figury a jejich pohybové momenty k tomuto svému dílu studoval Josef Mánes patrně v mnichovských sbírkách, stejně, jako jím několikrát parodovaný typus *Venus pudica* [srov. obr. 79, 80].

Figurální typ, odvozený z antického umění, procházel přesto od začátku 19. století přehodnocením, způsobeným měnícími se zájmy nových objednavatelských vrstev, vcelku nebylo ale jeho dominantní postavení v evropské kultuře narušeno. Právě proto se stal také předmětem parodií, v kterých byl často kreativně transformován Ovidiem proslavený příběh sochaře *Pygmaliona*, eventuálně *Apollóna a Dafné* [srov. obr. 32, 33]. Téměř psychoanalyticky vyznívající využití těchto přepracovaných antických mýtů o ožívání výtvarného díla, ozvláštněné instrumentalizací mechanických figur, vytvářených v osvícenském 18. století, se výrazně projevilo v romantickém umění.

VIII.b. Póly vrcholně renesanční figury – Raffael a Michelangelo

Hegemonní roli v této disertační práci vymezeném období zastává, a v tvorbě Josefa Mánesa se výrazně projevuje figura, odvozená z italské vrcholné renesance, především od Raffaella a grafik podle jeho díla, z římského prostředí se šířící do celé Evropy, a působící až do konce 19. století.

Renesanční vzory, etabloující pro výtvarné umění traktování nahého těla, patrného i pod oděvem, byly přitom v 19. století přejímány z italské rané i vrcholné renesance, a to jak v případě mužského, tak ženského těla, včetně jejich volných interpretací a postupného opouštění jednoznačného figurálního kánonu v tomto smyslu. Pro vývoj po roce 1800 připravili v tomto smyslu půdu němečtí klasicistní malíři, v první řadě s Antonem Raphaelem Mengsem, který studium a obdiv k tomuto výtvarnému traktování kombinoval s originální antickou figurální formou.

Tyto tendence byly plynule, byť s jistou subjektivně individuální revizí, zdůrazňující vliv díla Pietra Perugina a raného Raffaella, převzaty romantickými figurálními malíři. Až do své smrti v roce 1869 je v římském milieu reprezentoval Johann Friedrich Overbeck, který ovlivnil směřování několika následujících malířských generací. Mánes se například nechal inspirovat mnichovským malířem Heinrichem Mariou von Hessem, jehož práce, garantující tento styl, se vyznačují stylizací idealizované krásy, intuitivně cítěnou a promyšlenou linií, v kompozici pak aditivním skládáním figur.

Tyto estetické snahy začaly být ostatně instrumentalizovány již v 18. století, například ve studiích berlínského teoretika umění Karla Philippa Moritze. Dovězení se jim pak dostalo v textech s Itálií přímo obeznámených autorů, z nichž vynikají Carl Friedrich von Rumohr a

Johann David Passavant.

Rumohrovo kontrastní pojetí klasického ideálu, obsažené v jeho teoretických studiích, je jím demonstrováno na kontinuálním vývoji figurální formy od Giotta di Bondone, současně ale na tezi, koncipující syntetický výraz výtvarného díla pomocí dichotomie napodobené přírodní skutečnosti a její stylizace. Takto uzákoněná figura se vyznačuje kompaktností a harmonickou pasivitou, pointovanou navíc mimo jiné subtilní komunikací s dalšími zobrazenými postavami, eventuálně přímo s divákem.

Overbeckovu výtvarnou instrumentalizaci figury, odvozené z Raffaelova díla [srov. **obr.** 3], doplnil jeho obdiv k Michelangelovi [srov. **obr.** 24, 25], následovaný Peterem von Corneliem a Juliem Schnorrem von Carolsfeld [srov. **obr.** 97, 98], kteří přizpůsobili *œuvre* tohoto titána evropského umění nazarénsky konsolidované výtvarné formě.

I na základě systematizování rozdílů figur raffaelovské a michelangelovské provenience, dospělo malířství druhé třetiny 19. století postupně k poloze traktování lidského korpusu androgynní nebo hermafroditní povahy, teoreticky zdůvodněné neoplatónskou a augustiniánskou naukou.

Také zakladatel moderní düsseldorfské školy Wilhelm von Schadow ve své programové knize *Der moderne Vasari* obdivuje Michelangela a jeho dílo. Jak je v této disertační práci naznačeno již výše, směřování v tomto smyslu se dále projevuje v komponování impulsivních figur Buonaventury Genelliho, Josepha (von) Führicha a Franze Nadorpa, „domácích“ uměleckých vzorů Josefa Mánesa.

Naopak dobové drážďanské milieu se vyznačovalo obdivem k Raffaelovi, mimo jiné díky obrazu *Sixtinské madony*, umístěné ve zdejších sbírkách. *Sixtina* se stala také předmětem teoretického zájmu Carla Gustava Caruse, který ještě roku 1867 zveřejnil o této vrcholně renesanční oltářní kompozici stať, a použil přitom podobnou dikci jako generace raných romantiků.

V textech Hugo von Hofmannsthal, E.T.A. Hoffmanna a Friedricha Hebbela je navíc takto koncipovaný romantický mariánský typus postupně sekularizován, a přibližuje se k extrémní definici *femme fatale* z pera Honoré de Balzaca, zatímco v malířské tvorbě Hipolyte Flandrina se mu naopak dostává kontemplativní podoby.

Na závěr této kapitoly je potřeba alespoň zmínit obdiv romantiků k benátskému renesančnímu malířství, včetně jeho specifické barevnosti a smyslnému ztvárnění ženského těla, doložitelný například na variacích ikonografického typu *svaté konverzace* [srov. **obr.** 1, 2] nebo Giorgionovy drážďanské *Venuše* [srov. **obr.** 14, 15, 16].

VIII.b.1. Josef Mánes, Raffael a Michelangelo

Figurální tvorba Josefa Mánesa, vnímaná doposud pod vlivem teoretického náhledu Miroslava Tyrše jako raffaelovská, tak jak ji zpočátku Josef Mánes odvozoval za pomoci Františka Tkadlíka, a snad i svého strýce Václava Mánesa, nese od začátku padesátých let 19. století systematické prvky práce s figurální formou, odvozenou z díla Michelangela Buonarrotiho. Tuto tendenci v Mánesově díle evidentně podnítil jeho pobyt v Mnichově v druhé polovině čtyřicátých let 19. století.

Diskuze o umění, vedené tehdy v městě nad Isarou, stimulované návraty jednotlivých malířů z Říma, a současně připravené teoreticky mimo jiné již Johannem Gottfriedem Herderem, Friedrichem Schillerem a Ludwigem Tieckem, lze dokumentovat také obrazově. Na již zmíněném Catelově žánrovém obraze [**obr.** 4], je disputace - snad o významu díla Raffaela a Michelangela - pointována a zároveň parodována michelangelovským gestem Adama ze stropu vatikánské Sixtinské kaple. Bez ideové souvislosti jistě není podobné Mánesovo traktování alegorické ženské figury *Slavie* na návrhu záhlaví časopisu *Unia Slowianska* z roku 1848 [**obr.** 38]. Na spodní část těla, stylizovaného vyváženě, symetricky

až téměř staticky podle figury Raffaelovy *Madonny di Foligno* [obr. 36], Mánes nasazuje kontrastně dynamizovanou, tentokrát odhalenou horní polovinu korpusu, vybavenou podobným michelangelovským traktováním pravé paže a ruky jako na Catelově kompozici.

Naopak obdiv pouze k raffaelovské figuře, lze v Mánesově tvorbě vysledovat na jeho práci s grafikami podle Raffaelových fresek z vatikánských Stancí, a z římské vily Farnesina, z nichž v této disertační práci obrazově dokládám, kromě již výše prezentovaného, figuru Galatey [obr. 77] a říčního boha (Tiber (?), která je součástí kompozice *Uvedení Psýché na Olymp* [obr. 59].

Zvláštní, již výše naznačenou tematikou, které je v Mánesově případě potřeba věnovat explicitní pozornost, je jeho práce s raffaelovskou figurou, ovlivněnou Michelangelem, stejně jako jeho snaha o postupné tvůrčí prolínání obou těchto figurálních typů. Tuto skutečnost lze pozorovat kupříkladu na Mánesových transformacích Raffaelovy vatikánské kompozice *Požár Borga*. Nahého a spáleného muže, slézajícího z hořícího domu [obr. 52], proměňuje český malíř ještě ve své pozdní tvorbě do vzepjatého, v podobné smrtelné křeči se ocitajícího těla mladistvého sv. Václava, na návrhu pro dveře karlínského chrámu sv. Cyrila a Metoděje [obr. 53]. Také nosička vody [obr. 54], ze stejného Raffaelova výjevu, prošla transformacemi v statičtějším duchu u Františka Tkadlíka [obr. 55], i dynamičtějším u Julia Schnorra von Carolsfeld [obr. 56] a Josepha (von) Führicha [obr. 57], kteří měli možnost studovat Raffaelovu práci *in situ*, došla o více než třicet let později syntetického dozvuku v díle Josefa Mánesa [obr. 58].

Na tondu *Únor* [obr. 58, 62], součásti Mánesova *Orloje*, kompozičně vzešlého z figurální interakce, obsažené na grafické interpretaci nezachovaného Michelangelova kartónu *Bitvy u Casciny* [srov. obr. 61], je tato současně variovaná Raffaelova ženská figura [srov. obr. 58 (54)], až po obličej a ruce pečlivě zahalená a plně zaměstnaná přinášením dříví. Specifický Mánesův výtvarný humor, spočívající v dichotomii a zároveň kontrastní tematické travestii hašení požáru a přikládání do ohně [srov. také obr. 74], související i se žánrem *bamboccia*, oblíbených v 17. století, je potřeba v tomto případě doplnit mnohem důležitější ikonografickou fasetou. Mánes na této své kompozici totiž rozehrává programovou diskuzi o michelangelovské dostředivé mužské, odvozené z kompozice *Bitvy u Casciny* [obr. 61, 62, 63], a raffaelovské odstředivé ženské [obr. 54], paradoxně ještě dynamičtější figury, zastavené na krátký okamžik ve svém pohybu, citované jím přímo z Führichovy transformované podoby na výše zmíněném obraze *Jákob a Ráchei* z roku 1836 [obr. 57], dokládajícím navíc nebývalý význam tohoto později naturalizovaného Rakušana pro české figurální malířství ještě na konci druhé třetiny 19. století. Naopak jakoby na soklu posazený Mánesův stylizovaný „slovenský“ muž [obr. 62], je současně zpodobnění samotného Michelangela (travestie převlékání se), ohřívajícího se v zimě při práci na freskách Sixtinské kaple nebo ve své kamenosochařské dílně, zatímco mu zženštilý Raffael jako pomocník, eventuálně rovnocenný partner (?) přináší dříví [obr. 58], aby mohl po své regeneraci v klidu dokončit svou monumentální práci. Mánes tak vtipně obrací dobově oblíbené programové a zároveň psychologizující kompozice s Raffaelem malujícím Fornarinu, a pozorovaným ze zadního plánu obrazu nedůvěřivě hledícím Michelangelem. Starší a současně sakralizovanější podobu těchto výtvarně zaznamenávaných sebereprezentačních diskuzí mezi romantickými umělci, zastupuje mimo jiné také zde prezentovaná grafika podle kresby Franze Pforra [obr. 37].

Specifická, a z hlediska vývoje evropského figurálního stylu zásadní, je Mánesova, litografií šířená konečná verze *Domova* z roku 1854 [obr. 46]. Kromě figury sebevědomým postojem se vyznačujícího slovenského horala/oráče, navazující ve svém typu na již quattrocenteskni předlohy, dovršené ve svém traktování právě na postavě chvatně se oblékajícího vojáka, zobrazeného vpravo na grafickém dokumentování Michelangelovy *Bitvy u Casciny* [obr. 61], kterou Mánes používá v natočené podobě, je potřeba

podrobněji analyzovat „ženské“ tělo dívky, sedící na hřbetu koně a připravující se ke hře na housle. Při pečlivém studiu Mánesových přípravných kreseb k této kompozici vynikne nápadná podobnost dolních partií této figury s anatomii mužského těla [obr. 48]. Nejenom, že Mánes použil lidský model v tomto smyslu, nýbrž přenáší navíc toto neženské traktování i na k provedení určenou verzi této kompozice [obr. 47]. Konkrétně mám na mysli mohutně vyklenutou levou kyčel, schovanou na provedené litografii pod zřásněnou sukni [srov. obr. 47]. Za touto výtvarnou strategií se skrývá jednoznačný ikonografický záměr. Tato zdánlivě ženská figura vychází totiž formálně ve svém utváření z postavy sedícího antického boha Apollóna, ztvárněného na fresce *Parnas* ve vatikánské Stanza della Segnatura [obr. 49], kombinovaného s Michelangelovou, níže zmíněnou figurou *ignudo* po pravici proroka Ezechiela ze stropu Sixtinské kaple [obr. 71]. Mánes v této souvislosti opět navazuje na strategie mnichovského uměleckého milieu [srov. obr. 4, 38], s kterými se podrobně seznámil, podobně jako sochař Václav Levý, jehož plastika *Lumír* z roku 1848, vznikající přímo v atmosféře města nad Isarou, je variantou výše zmíněné, Raffaelem etablované figury [obr. 49].

Výtvarný efekt výsledného „změkčení“ ženské figury lze dále v Mánesově díle vysledovat pomocí, již výše v této disertační práci zmíněného, srovnání korpusu kypré Hanačky z prémiové litografie *Líbánky na Hané* [obr. 50], s Michelangelovou postavou Panny Marie, přímlyvkyně na fresce *Posledního soudu* vatikánské Sixtinské kaple [obr. 51]. Český malíř 19. století tak současně přímo pracuje s barokními tendencemi v *œuvre* vlámského malíře Petrusse Pauluse Rubense.

Přímou projekci michelangelovského motivu a formy do modelu napodobeného podle reality, představuje také Mánesovo traktování slezské dívky *Johanny Dvořákové* [obr. 66]. Nejenom způsob natočení jejího těla a jeho umístění do obrazového prostoru, především ale monumentalizované traktování paží, oddělených od korpusu našasenými rukávy, dokládá v tomto případě Mánesovo východisko z Michelangelovy *Sibyly delfské* [obr. 67], částečně pak *Sibyly erythrejské* [obr. 68]. Líbezný raffaelovský dívčí typus se v tomto Mánesově případě postupně proměňuje v michelangelovskou tajemnou mužatku podobně, jak to bylo možno sledovat již dříve na jeho kresbě *Unia Slowianska* [obr. 38].

Výtvarnou aplikaci teoretického shrnutí v tomto smyslu z pera zakladatele moderní düsseldorfské školy Wilhelma von Schadowa, lze u Mánesa vysledovat i na melancholické, až trudnomysné poloze, patrné na jeho kresbě aktu ke kompozici *Vzpomínky* [obr. 69], na niž je variováno několik ženských, v celkovém výrazu ale především mužských michelangelovských figur [obr. 70, 71].

Syntetické završení se v Mánesově díle, i jako výraz jeho soukromého dilematu rozhodování se mezi paradigmaty figurálních forem Raffaela a Michelangela, projevuje v této souvislosti na jeho brilantní perokresbě tzv. *Snu umělce* („*Já jsem hotovo!*“) [obr. 72]. Raffaelovu tvorbu v této Mánesově kompozici zastupuje vlevo umístěný *Prapor pro zpěvácký spolek Lukes* [obr. 73; srov. ale také obr. 95, 96], na němž mýtický, téměř levitující pěvec Záboj adoruje své poeticko-hudební umění podobným gestem jako Raffael na grafice podle kresby Franze Pforra [obr. 37], či *Madona* na obraze Francesca Francii [srov. obr. 29]. Naopak na vpravo o zed' opřeném *Praporu spolku strojníků* [obr. 74], jsou na obou ženských alegorických figurách variovány charakteristickým, uměřeným i dynamickým rozkročením nohou Michelangelovy *Sibyly*, ale i *ignudi*, například mužský akt po pravé straně *erythrejské Sibyly*.

Narozdíl od *Orloje* Mánes nezapouje do této výše popsané, tragicky laděné programové hry pouze diváka, nýbrž i své vlastní tělo, které bezvládně leží pod oba jeho výtvarně přepracovanými „otcovskými“ vzory. K těmto velikánům evropského umění se ale tentokrát již nevztahuje s otevřenou náručí, jako stylizovaný Ježíšek na návrhu *členského diplomu Jednoty umělců výtvarných* [obr. 32], eventuálně ještě na *Jitřní písni* cyklu *Musica* [obr.

31], nýbrž jako z Kříže sňatý Kristus. Podobný princip, jak dokládám níže, použil Mánes, po vzoru Michelangelových konceptů, i na své interpretační ilustraci k *Rukopisu královédvorskému* [obr. 91, 92, 93, 95, 96].

Eskalovaný zájem o Michelangelovu figurální tvorbu, lze u Mánesa chronologicky doložit dále jeho ilustracemi k Brentanově porýnské pohádce *Radlauf a Ameleya* (1850), kompozičními variacemi *Venuši* (kolem 1855), návrhy ke xylografickou technikou provedené ilustraci: *Narození Jana Žižky* (1859) [obr. 27], dalšími tondy *Orloje* (1865-1866), a na konci jeho života také korespondencí, dokazující jeho obdiv k Michelangelovým freskám v Sixtinské kapli, kterou navštívil krátce před svou smrtí jako jednu z prvních památek v Římě, podobně jako předtím Peter von Cornelius.

Paralelní vývoj recepce Michelangelova figurálního díla lze v evropském romantickém malířství sledovat nikoli pouze u již v úvodu této disertační práce naznačené „domácí“ linie Franz Nadorp – Joseph (von) Führich a několikrát zmiňovaného Julia Schnorra von Carolsfeld, či mnichovského malíře a grafika Buonaventury Genelliho, ale také na předcházejících figurálních kompozicích Francouze Anne-Louise Girodeta-Triosona, později u belgického malíře Antoine Wiertze.

VIII.b.2. Manýristická figura

Práci s manýristickou figurou, spojovanou především s typem *figura serpentinata*, lze vysledovat, jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, i v tvorbě významných figurálních malířů 19. století, včetně Josefa Mánesa, a to v rozsahu od obdivu k antickému, římsko-helénistickému sousoší *Laokoóna*, k dílu Michelangela a na něj navazujících florentských a dalších manýristů. Koncepce v tomto smyslu oživily také manýristicky laděné figury, obsažené v Calottově grafice, a dílčí teoretické estetizace v Hogarthově knize *The Analysis of Beauty*.

Manýristická výtvarná forma sice vychází z vrcholně renesanční, zároveň se ale spolupodílí na její deformaci a v tomto kontextu byla vnímána i v 19. století, včetně symbolických poloh s tím souvisejících [srov. obr. 82, 83, 84, 85].

Na druhé straně byla ranými romantiky obdivovaná specifická poetičnost Michelangelovy a manýristické mužské figury, ve druhé třetině 19. století doplněná zájmem o kánon ženské krásy, utvářený úzkým hrudníkem, malými prsy, zdůrazněným břichem a hýžděmi [srov. obr. 78]. Toto traktování, spíše v podobě androgynní než hermafroditní, se také velice často objevuje v tvorbě Josefa Mánesa [srov. obr. 32]. S ní současná, estetizovaná a anatomicky deformovaná figura v Ingresově díle, transformující ranou florentskou renesanci, Raffaela, manýristickou školu z Fontainebleau, antické vázové malířství a orientální vzory, směřuje podobně k ornamentální poloze.

Naopak manýrismu blízká východiska v tvorbě Mánesova vzoru Josepha (von) Führicha lze dohledat, kromě Michelangela, také u Lucy Signorelliho, s kterým své žáky seznámil na pražské Akademii již Joseph Bergler ml.

„Manýristické“ výtvarné traktování bylo dobově typické jak pro figurální tvorbu Johanna Heinricha Füssliho, pracujícího částečně s grafikou od Francesca Primaticcia, Hendricka Goltzia a dalších, tak pro figury, zasazené do krajiny Josephem Antonem Kochem, který na jedné straně navazoval na Asmuse Jakoba Carstense, na druhé straně pak v tomto smyslu ovlivnil Franze Nadorpa a Buonaventuru Genelliho, především v jejich kompozicích, ilustrujících Dantovu *Božskou komedii*.

Z dalších tvůrců, kteří mohli být v tomto kontextu, společně s uměním pražského dvora císaře Rudolfa II. [srov. obr. 78], vzorem Josefu Mánesovi, lze jmenovat Franze Hornyho, Moritze von Schwinda, Ludwiga Schnorra von Carolsfeld a düseldorfského malíře Theodora Mintropa.

K teoretické instrumentalizaci v tomto smyslu již v 18. století bude potřeba v budoucnu věnovat podrobnou analýzu. V této disertační práci je tato skutečnost pouze naznačena v následující kapitole.

VIII.b.3. Figurální „kánon“ Hogarthovy *The Analysis of Beauty*

Nesystematické teoretické instrumentalizace se manýristická figura pro umění nastávající moderny dočkala v knize anglického malíře žánrových obrazů Williama Hogartha, založené na studiu traktátové literatury Giovanniho Paola Lomazza, a nazvané *The Analysis of Beauty*, vyšlé v roce 1753. Již výše zdůrazněný vliv tohoto spisu na středoevropské prostředí, ve vztahu k neklasické, konvulzivní, až deformované figuře, se projevoval v návodech figurálním malířům, uplatňovaných v 19. století především na düsseldorfské Akademii.

Hogarthova „linie krásy“, již se z romantických myslitelů systematictěji zabýval August Wilhelm Schlegel, je zamýšlena jako vyvážené a současně plynule pohybové, synteticky reduované vyjádření figurální podstaty, kontrastující s akademicky etablovanými kánony a proporcemi, odvozenými převážně z antického umění. Hogarth tímto zpochybňováním tehdejších i historických autorit uvolňuje zároveň prostor alternativní estetiky figury.

Hogarthova teoretická činnost také silně ovlivnila mnichovské milieu před rokem 1848, s konkrétním vlivem na malířskou tvorbu Wilhelma von Kaulbacha, vymezujícího se profánním a sekularizovaným charakterem svých programových, hogarthovsky laděných kompozic *Das Narrenhaus* a ilustracemi k Schillerově díle, s názvem: *Verbrecher aus verlorener Ehre*, vůči idealistickým formám, vyučovaným předtím na mnichovské Akademii za Petera von Cornelia.

Zprostředkovaný a transformovaný vliv Williama Hogartha lze v Mánesově díle vysledovat například na jeho pečlivě připravovaném žánrovém obraze, známém pod názvem *Švadlenka*.

V souvislosti se středoevropským prostředím ještě kolem roku 1850, lze doložit citace nebo alespoň využití grafických vzorů také od dalších anglických autorů. Důležitým centrem, kde byly tyto formy transformovány byla například dobová Vídeň.

VIII.c. Romantická stylizace „středověké“ figury

Jako typický projev hledání exotismů v 19. století je potřeba uvést, vzhledem ke své bizarnosti raritní, použití středověké, převážně pozdně gotické figury, odvozené většinou z grafických předloh, a instrumentalizované teoretickými spisy již od druhé poloviny 18. století.

V pražském prostředí s tradicí kvalitního vrcholně gotického umění z doby císaře Karla IV., byl z toho důvodu zájem umělců 19. století navíc logicky zaměřen na figury z huti Petra Parléře, především na sochu sv. Václava, dnes umístěnou na východní stěně stejnojmenné kaple svatovítské katedrály, a bronzovou plastiku sv. Jiří, jejíž originál zdobil po staletí kašnu na třetím nádvoří Pražského hradu.

Naopak německou romantikou ovlivněná záliba ve studiu a napodobování rytin z doby kolem roku 1500, se projevila ve ztvárnění figur v díle Moritze Retzsche, a snad pod vlivem Franze Pforra také Petera von Cornelia, v Čechách na grafické tvorbě Leopolda Frieseho a Josepha (von) Führicha, kontrastující svým důrazem na spiritualitu se senzualně podmíněnou antickou formou. Führich také jako jeden z mála umělců, pocházejících z českých zemí, etabloval - jak dokládám v kapitole, zabývající se transcendentální figurou - nový figurální typus, navázáním přímo na dílo z domácích sbírek [srov. **obr.** 75].

Přesto hrála „gotická“ figura, výtvarně nobilitovaná mimo jiné také francouzským

malířem Paulem Delarochem, na jeho monumentální kompozici *Hémicycle*, v 19. století pouze okrajovou roli, neboť její abstraktní stylizace neodpovídala dobovým požadavkům na ztvárnění anatomicky správného lidského těla, a v tomto smyslu tedy nemohla být diváky akceptována, eventuálně se stala předmětem výsměchu a karikatur.

Výtvarnou praxí tak byla gotická figura znovuoživena až po přelomu 19. a 20. století v souvislosti se středoevropskou vlnou expresionismu, teoreticky stimulovanou Wilhelmem Worringerem v jeho studii *Abstraktion und Einfühlung*, i prostřednictvím recepce manýrismem podmíněné tvorby El Greca.

Při definování gotické figury lze vedle útlosti, asketičnosti, labilními postoji se vyznačující pro duchovnělosti, transcendentální nehmotnosti, afektovanosti, a současně nobilitované elegance až extravagance a geometrické ornamentálnosti, doplnit v souvislosti s výtvarnými tendencemi v 19. století také zajímavou specifickou pohybovou dynamičností, typickou i pro traktování manýristických figur.

Romantický obdiv ke středověku, který se částečně promítnul i do plošnosti a linearity figur, komponovaných Philippem Otto Rungem a nazarény, byl stimulován teoretiky umění Johannem Dominikem Fiorillem a Johannem Davidem Passavantem, který navíc sám sbíral pozdně gotickou grafiku. Naopak proslulá kolekce středověkého umění bratří Boisserée, teoreticky posouzená Friedrichem Schlegelem, působila například na malířskou tvorbu Theodora Rehbenitze a Julia Schnorra von Carolsfeld.

Jak starší, tak také novější odborná literatura, vylučuje ale možnost ovlivnění tvorby nejvýznamnějšího nazaréna Johanna Friedricha Overbecka středověce traktovanou figurou.

Výtvarné prvky středověké provenience byly také u ostatních figurálních romantiků využívány pouze jako doplňky hlavního stylového proudu.

Jako shrnutí je k této problematice potřeba uvést polohu sociálně psychologické odlišnosti gotické figury, která zastupuje kolektivní myšlení, a liší se tak od individuálně zaměřené figury renesanční a pozdější. S reprezentací sociálního nebo transcendentálního celku souvisí také zdánlivá asexuálnost středověkého výtvarného vyjadřování, jeho výraz a symbolika, konkrétně doložitelná například na zdrženlivém traktování barvy šatu, především ženského, promítaného středoevropskými figurálními romantickými malíři, a snad i Josefem Mánesem, do konstruovaných představ o středověkých ctnostech.

VIII.d. „Reálné“ traktování figury

I na ztvárnění „reálné“ figury, je ve druhé třetině 19. století, včetně tvorby Josefa Mánesa, potřeba nahlížet prizmatem širšího rámce stylizačních tendencí. Navíc pojem *realismus* nelze, na rozdíl od literární kritiky, vymezit ve výtvarném umění 19. století zcela jednoznačně.

Ve střední Evropě kolem roku 1850 můžeme *realismus* ztotožnit navíc s dílčí částí výtvarných tendencí *biedermeieru*, v rámci něhož je mimo jiné nenáročným pozorováním reality nahrazena romantická idealizace figury [srov. **obr. 6**]. Tato skutečnost, patrná především na žánrové malbě mnichovské, düsseldorfské a vídeňské provenience, byla filosoficky instrumentalizována například Georgem Wilhelmem Friedrichem Hegelem a Arthurem Schopenhauerem.

V Mánesově díle se ale napodobení podle přírodní skutečnosti vždy promítá do ideálních představ, jím vytvářeného, idylicky subjektivního světa, výtvarně stimulovaného převážně grafickými vzory. Přesto Josef Mánes teoreticky rozpoznal a prakticky aplikoval také dobové realistické snahy, aniž by je považoval za kontrastní k pozdně romantickým stylizacím, tak jak se s nimi podrobně seznámil především v Mnichově [srov. **obr. 1, 66**].

Zvláštní kapitolou je také Mánesovo vyrovnávání se s „historickým realismem“, zastávaným na pražské Akademii Christianem Rubenem, v rámci něhož se ale figura stala

současně nositelkou symbolických a literárně narativních významů, ve smyslu vzorové *magistra vitae*.

IX.a. Figura a její význam - figura mýtická

Narozdíl od náhodně variovanych ilustrací antických mýtů v předchozích staletích, je figura v 19. století v tomto kontextu již plně instrumentalizovaná, a z toho důvodu jednoduše rozlišitelná. Standardní představy pro ztvárnění mýtických scén a dějů, byly pro 19. století vytvořeny v poslední třetině 18. století, ve výtvarných doprovodech k Homérovým eposům *Ilias* a *Odyssea*, textům Ovidia [srov. obr. 32, 33] a Ariosta, následovaných středověkou *Písní o Nibelunzích* [srov. obr. 97], na niž později navázaly také české *Rukopisy* [srov. obr. 91, 92, 95].

Specificky romantická, literárně i filosoficky (Schelling) instrumentalizovaná a Novalisem absolutizovaná podoba mýtu, vznikla mimo jiné jako produkt odmítavé reakce na racionalismus osvícenství. Jeho významem pro výtvarné umění se ale zabývali již předtím Johann Joachim Winckelmann, stejně jako Gotthold Ephraim Lessing. V kontextu konkrétního ztvárnění v realitě neexistujících a tedy neviditelných bytostí, byla tato problematika navíc ozvláštněna překvapivým pohledem Johanna Gottfrieda Herdera, který na rozdíl od běžného úzu, patrného ještě u Lessinga, považoval antická božstva za viditelná.

Osvícenstvím ovlivněný, průběžně kritice podrobovaný odklon od mýtické tematizace ve francouzském malířství na konci 18. století, byl zároveň snahou o změnu vkusu, platného na oficiálních pařížských *Salónech*, rigidně se držících dosavadní výtvarné tradice.

Součástí této tendence je také využívání vzájemných projekcí a proměn řeckých mýtů a křesťanské ikonografie. K hravým záměnám Ježíše Krista za antického Apollóna [srov. obr. 72, 73] a podobně, přistupují krátce po roce 1800 přepracování mýtů, využívaná k (měšťanské) reprezentaci, doložitelná na instrumentalizaci tematiky *Ossiana* za Napoleonovy doby, ale také na začínající umělecké seberepresentaci, využívající například transformovaný příběh o sochaři *Pygmalionovi* [srov. obr. 42].

Romantické umění nově přehodnocuje v tomto smyslu i tradiční obdiv k literárně dominantnímu křesťanskému mýtu *Božské komedie* Dante Alighieriho, podobně jako k pozdějšímu eposu Torquata Tassa *Osvobozený Jeruzalém* z roku 1575.

Ikonografii romantického umění doplňují navíc mýticko pohádkové bytosti, jako jsou již dříve oblíbené *Tři sudičky*, ale také nymfy, víly, rusalky, bludičky, duchové a strašidla [srov. obr. 72], odvozené mnohdy z divadelního milieu.

Dobová popularita výtvarného ztvárnění nymf byla ve středoevropském prostoru dána navíc mimo jiné kontextem naplňování představ mužských diváků o znázornění ideálně krásného ženského těla. Fascinaci v této souvislosti lze sledovat již u římského básníka Vergilia, který navíc pomocí těchto mýtických postav charakterizuje bájnou *Arkádií*. Také renesanční spisovatel a pozdější papež Aeneas Silvio Piccolomini, se zabýval touto tematikou ve smyslu podobenství o ctnostech a kráse lidského těla. Na Piccolominiho teze a současně na Paracelsovu knihu s názvem: *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, vydanou kolem roku 1550, navázal v druhé polovině 18. století již v předchozích kapitolách zmíněný Johann Karl August Musäus, který projektoval ve svých literárních textech antické nymfy do pohádkových bytostí (elfů), v mnohém podobných pozemským dívkám, zahalených ale pouze do vlastních vlasů, eventuálně průhledných závoje.

Mýtické figury, zhmotňující přírodní živly, síly a procesy, pro něž současně neplatí fyzikální zákony a pohybují se proto volně v prostoru, nabyly v romantickém umění nové instrumentalizace, úzce provázané ve výtvarném traktování s formami antických

soch/plastik a maleb, objevovaných postupně od poloviny 18. století v Pompejích a Herkuláneu.

Také Josef Mánes navazoval na tyto výtvarné tendence, projevující se v několika jeho kompozicích, zachycujících specifický figurální pohyb až let, z nichž vyniká syntetizovaná podoba v tomto smyslu, patrná na jeho nerealizované spolkové prémii *Jednoty umělců výtvarných* s názvem *Soumrak* (1852).

Na Mánesových mytologických figurách se současně tříbí jeho osobní ideál krásy lidského těla, vycházející z kombinování díla Raffaela a Michelangela, tak jak ho lze pozorovat na jeho připravovaných ilustracích k *Rukopisu královédvorskému* [srov. **obr.** 95] a jeho monumentálních realizacích [srov. **obr.** 73].

IX.b. Figura a její význam – figura transcendentalizovaná a transcendentální

Výtvarná stylizace hmotné a anatomicky správně zobrazené figury, tématicky zamýšlené ale jako transcendentálně nehmotné, vyjadřující božský, eventuálně zbožštěný kontext, je odrazem teologicko-filosofického vymezení, v evropské kulturní oblasti tradičně spojeného s křesťanským náboženstvím, prošlým kritickou transformací v osvícenství druhé poloviny 18. století.

Figurální malířskou formu v 19. století lze v tomto smyslu popsat pomocí tehdejších teoretických polemik, dialekticky se zabývajících problematikou způsobů výtvarného zpřístupnění a prezentace lidského těla, zachyceného v ikonografické poloze jeho ideového povýšení nad substanci vlastní biologické podstaty [srov. **obr.** 72, 91, 95, 96, 99], která byla definována tentokrát již nikoli dogmaty, nýbrž experimentálně dokazatelnými fakty, ovlivněnými předchozím přírodovědným bádáním 18. století. Tyto umělecko-teoretické diskuse byly (nikoli definitivně) završeny před koncem 19. století Heinrichem Wölfflinem, který vyloučil v roce 1886 možnost výtvarného ztvárnění hmotného těla bez konotace jeho fyzické podstaty a působení v tomto smyslu.

Evropská výtvarná tradice znázorňování božských bytostí, světců a prostředníků mezi nebeskou a pozemskou sférou – andělů, od pozdní antiky a raného středověku, se na jedné straně promítla do figurálního malířství 19. století v souvislostech odmítání nebo alespoň omezení ideové hegemonie osvícenství a jeho projevu v (neo-) klasicistní výtvarné formě, především v dobových ilustracích, na druhé straně byla ale současně obohacena tehdejšími recentními technickými vymoženostmi a přírodovědnými objevy.

Tyto strategie jsou patrné od začátku 19. století především na komponování oltářních obrazů [srov. **obr.** 29], a jejich formální i ideové sekularizaci [srov. **obr.** 1, 2, 3, 31 (30), 37, 38 (36), 79], v nichž se výrazně projevuje konstruovaná snaha systémového figurálního prolínání, respektive povýšení pozemského do transcendentálního a naopak [srov. **obr.** 1, 37 (36)].

Tělesná schránka člověka, viděná v průběhu 19. století stále pod vlivem Platónovy filosofie utvářeným křesťanským prizmatem, byla demonstrativně ideově a následně i výtvarně uměle „transcendentalizována“ prostřednictvím různých optických pomůcek a přístrojů, simulujících v reálném prostoru evokace nadzemských, „nebeských“ figurálních dějů světelnými odrazy, popřípadě zrcadlením.

Vyrovňávání se s osvícenským transcendentálním agnosticizmem Kantovy filosofie, zastávajícím představu o vyvážených, přírodou téměř mechanicky řízených vztazích, připouštějícím sice iracionální přesahy, vylučující ale možnost jejich pochopení a ztvárnění, vzhledem k jejich nepřístupnosti lidskému smyslovému poznání, bylo romantickou filosofií a estetikou nadsazeno pokusem obhájit opačnou, kontrastně protichůdnou ideovou tendenci přímé instrumentalizace nereálných entit a procesů, včetně jejich následné projekce do výtvarného umění.

Výraznou pozici reprezentují v tomto smyslu Novalisovy, vědeckou psychoanalýzu předcházející myšlenky a výzvy ke studiu vlastní *psyché*, formulované mimo jiné do představy, že každý může individuálně působit jako vlastní „*transcendentální léka*“. Konkrétní aplikace na výtvarnou formu se objevila, v rámci těchto filosoficko-literárních snah, již krátce předtím, v kapitole: *Raffaellovo zjevení (Raffaels Erscheinung)* [srov. **obr.** 3, 18, 37, 42], programového spisu se sentimentálně laděným názvem: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, napsaného *Wilhelmem Heinrichem Wackenroderem*, vydaného roku 1796, následovaného a rozvíjeného pak v textech Wackenroderova přítele, spisovatele a básníka Ludwiga Tiecka.

Koncepční ustanovení „transcendentálna“, nadreálného, lidským okem nepostihnutelného, to znamená za normálních fyzikálních okolností neviditelného, byla v dobovém kontextu stimulována usilováním po čistém, idealizovaně abstrahovaném výrazu, projevu a výsledku širšího politicko-kulturního emancipačního i národnostního snažení, především v důsledku negativních reakcí na soudobou francouzskou, kriticky přijímanou nadvládu Napoleona Bonaparta a jeho dynastie nad prostorem střední Evropy, vyjádřené pregnančně mimo jiné v rozsáhlém nedokončeném, z historie čerpajícím uměleckém románě Ludwiga Tiecka s názvem: *Franz Sternbalds Wanderungen* z roku 1797, patrné ale již v předcházejících, podobně zamýšlených textech Johanna Wolfganga Goetheho.

K tomuto ideovému zázemí výrazně přispívá také subjektivně individuální sebeprezenční profilování se umělců, konstruované a pěstované od začátku 19. století v kruhu nazarénských malířů, projevující se ve výtvarné praxi hravými i tragicky laděnými stylizacemi se samotných tvůrců do světeckých postav, andělů a dokonce do samotného Ježíše Krista [srov. **obr.** 31, 72, 73]. Sebeprezenční výtvarné sekularizování transcendentálních světeckých těl, eventuálně přímo Kristova transcendentalizovaného korpusu, lze dokumentovat například i na konkrétních transformacích ikonografie *Noli me tangere*, zasazené do dobového rámce širších komparativních snah studia a zaznamenávání různých poloh výrazu lidské, romanticky instrumentalizované „duše“ v jejím vztahu k tělu a tělesnému projevu.

Výtvarné využití oděvu nebo drapérie, zakrývající v této souvislosti hmotu lidského korpusu, je použito k jeho „transcendentalizaci“ [srov. **obr.** 75]. Na Mánesově figurální tvorbě lze v tomto smyslu doložit, snad pod vlivem Michelangela [srov. **obr.** 62, 63, 96, 99], opačnou tendenci. Demonstrovat ji lze na srovnání s již výše zmíněným Führichovým překreslením figury letícího anděla ze spodní části pravé desky Hohenburské oltářní archy ze sbírek Národní galerie v Praze [srov. **obr.** 75], s kterým se díky zprostředkování Františka Tkadlíka a především Josefa Vojtěcha Hellicha seznámil i Josef Mánes. Tento pozdně gotický figurální typus extrémně zahalené andělské bytosti, Mánes postupně odhaluje, nejprve decentně zvýrazní lýtko a pravé chodidlo levého zpívajícího anděla v horní části kompozice *Adorování Ježíška třemi králi a pastýři* [**obr.** 76], později, na zhmotnění své vlastní „transcendentální“ vize, dokonce tuto figuru erotizuje [**obr.** 72]. I tato tendence odpovídá výtvarnému artikulování transcendentality prostřednictvím nahé figury, etablované sochařsky cítícím a myslícím Michelangelem [srov. **obr.** 5, 95, 96, 99].

Také zasazení transcendentální figury do prostoru stylizovaného nebe, hraje podstatnou roli při její charakterizaci.

V romantickém figurálním malířství někdy i použitá technika a podklad výtvarného provedení evokuje transcendentální polohu. Ke srovnání se v této souvislosti nabízí příklad přípravné kresby a typ bílého jemného papíru, použitého pro „prosvícené“ akty v tvorbě Julia Schnorra von Carolsfeld.

K dosud neprobádané oblasti dějin umění 19. století přistupuje také možné dobové systematické studium a navazování v tomto smyslu na tradici, vymezenou spisy apoštola sv. Pavla, a později dalších teologů, podmíněné idealizovanými simulacemi představ o

minulosti (kulty zemřelých) a budoucnosti (spasení lidské duše) [srov. **obr.** 91, 92, 95]. V tomto smyslu literárně stylizoval například italský myslitel 16. století Gerolamo Cardano korpus svého mrtvého otce jako transcendentální tělo anděla strážného.

Také napodobování forem italského *quattrocenta* a *cinquecenta* pomohlo výrazně, nejen u malířů nazarénské orientace, při výtvarném definování transcendentální figury [srov. **obr.** 29, 30, 36, 37, 43, 44, 45, 72, 73, 91, 95, 96, 99]. Tyto snahy doplnily navíc záměny Kristova těla ve světelnou substanci, například na obrazech francouzského malíře François-Maria Graneta, předcházené v 18. století stylizací Krista jako oblaku v díle Louise de Silvestre. Nazaréni, především Johann Friedrich Overbeck, s oblibou používali také ikonografie proměny těla žebráka v Ježíše Krista v rámci *Legendy sv. Alžběty Durynské*, pracující s tematikou Kristovy inkarnace, promítající se v rámci *elevatio corporis* na znázornění sublimované duše každého zemřelého křesťana.

Přehledného teoretického rozpoznávání a deskripce transcendentálních figur se mezi německými romantiky ujal Friedrich Schlegel, zatímco jeho bratr August Wilhelm Schlegel popisuje pluralitně anděle, na příkladu Raffaelovy *Sixtinské madony*, jako pozemské děti, i když nebeský transcendentální prostor v němž se pohybují i jejich tělesnost vyzařuje podle něj čistou duchovnost.

Zobrazení lidské duše, navazující částečně na ikonografii a výtvarné zpracování antického mýtu o *Psýché*, bylo kolem roku 1800 frekventovaným až módním tématem v souvislosti se širším ideovým proudem civilizačního hledání nové individualizované identity.

Částečně protikladnou polemiku k této tendenci lze ale demonstrovat na reakci bavorského krále Ludvíka I. vůči dokončovaným historickým malbám Julia Schnorra von Carolsfeld v roce 1842, které zdobí císařský sál mnichovské Rezidence, a byly zamýšleny k symbolickému čtení. Panovník přesto nesouhlasil s přítomností zobrazených andělských okřídlených postav na jedné z těchto kompozic, a argumentace jejich autora Julia Schnorra von Carolsfeld, byla tímto donátorem následně akceptována pouze vzhledem k jeho umělecké autoritě, kterou zastával mezi malíři nazarénské orientace. Výše zmíněný spor je o to paradoxní, že dobová výtvarná teorie ustanovovala představy o konkrétním anatomickém ztvárnění andělských figur, ne nepodobných definicím středověkého scholastika Tomáše Akvinského, o „netělesnosti“ andělů ve smyslu jejich nepohlavní, čistě duchovní podstaty.

Východiska v tomto smyslu lze ostatně nalézt již u církevního otce Sv. Augustina, který se zabýval v době zanikajícího pozdně antického světa teologickými představami, vymezujícími „viditelné“ od „neviditelného“ také v sociologických a politologických souvislostech, zatímco zakladatel středoevropských protestantských církví Martin Luther interpretoval šířeji proces *Zmrtvýchvstání Krista* jako „princip svobody“ [srov. **obr.** 72, 73, 91, 95, 96, 99].

Němečtí romantici pracovali v tomto smyslu navíc s mytologickými instrumentalizacemi, obsaženými již v textu *Hypnerotomachia Poliphili* od Francesca Colony [srov. **obr.** 72, 73]. V textech Ludwiga Tiecka se například andělé stávají, v reakci na racionalismus osvícenství, symbolickým ztělesněním skrytých lidských představ a přání, mají ale také svojí autonomní estetickou rovinu [srov. **obr.** 72]. August Wilhelm Schlegel srovnává a současně identifikuje s andělem samotného umělce [srov. **obr.** 37], jako tvůrce, který konkretizuje obrysy neviditelného, transcendentálního světa. Tuto skutečnost považuje jeho bratr Friedrich Schlegel, ve svém spisu: *Rede über die Mythologie* z roku 1800, za samotnou uměleckou podstatu.

Další, již výše naznačenou konotací v souvislosti s touto kapitolou, je zhmotnění lidské (umělcovy) duše [srov. **obr.** 32, 72], eventuálně jeho tvůrčí fantazie [srov. **obr.** 3, 6, 37, 42], podobné výtvarnému traktování andělských bytostí, spojované ale také například se specificky ornamentální fyziognomií umírajícího trójského kněze *Laokoóna*, podobně

jako s mužskými a ženskými figurami *Melancholi* a jejich variacemi [srov. **obr.** 23, 24, 25, 69]. Zvláštní polohu reprezentuje v tomto kontextu figurální vyjádření „duše“ samotného výtvarného díla [srov. **obr.** 46, 72], ikonograficky stimulované v 19. století anglickým estetickým prostředím, propojeným se sběratelstvím a znalectvím umění.

X. Figura konvulzivní, extatická a nemocná

Stupňování ztvárnění anatomické deformace lidského těla do extrémních poloh [srov. **obr.** 83, 84], současně také nepevnosti a nepřírozenosti v postojích, podlomení kolenou nebo přímo pádu na zem, zkřivené gestikulace a mimiky [srov. **obr.** 87, 88, 89], vyjadřující výtvarným způsobem různé stavy a fáze fyzické nebo psychické nemoci či bolesti, lze shrnout pod tematiku figury konvulzivní, extatické a nemocné. Ikonograficky souvisí tato traktování v 19. století převážně s vyjádřením lidské oběti, eventuálně stylizované oběti a zároveň její heroicky oslavné monumentalizace [srov. **obr.** 53, 72, 91, 92, 97].

Při konkrétním definování pojmu „konvulzivní figura“ je potřeba rozlišovat tématické důvody jejích tělesných deformací. Podstatný význam v tomto smyslu přitom spočívá v sekularizaci biblických témat [srov. **obr.** 92, 93], Kristových *Pašijí* [srov. **obr.** 72, 97, 98] a světeckých martyrií [srov. **obr.** 52, 53].

Zároveň lze tento výtvarný projev, protikladný k stylizaci ideální krásy, nahlížet v rámci obecnějšího procesu, vyznačujícího se hledáním abnormalit, bizarností a rarit, prezentních ve společnosti 19. století, plné sociálních zvrátů a proměn.

Důraz na tělesný detail v tomto smyslu [srov. **obr.** 83, 84], byl přitom ovlivňován také studiem a vyrovnáváním se s torzy antického sochařství. Ke srovnání lze v této souvislosti zmínit již Winckelmannův popis vatikánské sochy *Belvedérského torza* a ženských mytologických figur *Venuší*.

V závislosti na politických procesech a revolučních zvratech, bylo v průběhu 19. století lidské tělo ztvárňováno mimo jiné také jako trýzněné, eventuálně sekané do kusů, včetně sexuálních konotací.

Pro větší přehlednost je tuto složitě strukturovatelnou tematiku potřeba rozčlenit do jednotlivých specifických ikonografických okruhů, závislých na literárním zázemí.

Romantické texty středoevropské provenience pracují v tomto kontextu s historickými vzory. Například v polemickém dialogu Augusta Wilhelma Schlegela, v němž je popisován obraz Andrey del Sarto, znázorňující biblický příběh *Abraham obětuje Izáka* [srov. **obr.** 92, 93], dochází ke srovnání s mytologickým tématem trójského kněze *Laokoóna*. Na Augusta Wilhelma Schlegela v tomto smyslu mimo jiné později metodologicky navázal historik umění Aby Warburg.

Další paralelu v souvislosti s východiskem z anticko-mytologické ikonografie reprezentuje tematika *Apollóna a Marsya* [srov. **obr.** 52, 53, 61, 62, 63], v jejíž substanci je vyjádřen kontrast vyváženého klasického a divoce zkrouceného těla, evokující navíc, přinejmenším od italského *quattrocenta*, křesťanská martyria.

Také romantické figurální malířství používalo traktování konvulzivních těl při ilustrování biblických scén, především Kristových *Pašijí* a *Oplakávání*, eventuálně *sv. Máří Magdalény*, jejíž figura je navíc někdy podána jako kontrast k „apollónskému“ korpusu zmrtvýchvstalého Krista [srov. **obr.** 92, 95]. Sekularizovanou paralelu k tomuto výjevu lze dohledat ve ztvárnění *Markétky*, tragické postavy Goethova *Fausta*.

Od začátku 19. století byla podobně výtvarně transformována i starozákonní témata *Zrození Evy* a *Smrt Ábela*, z novozákonního *Lukášova evangelia* především příběh *Milosrdného Samaritána*.

Pro komponování navazujících mučednických a vizionářsky extatických scén již byla

používána jako pomůcka fotografie, pomocí níž byly dokumentovány podoby chovanců tehdejších ústavů a nemocničních zařízení. Totéž platí i pro asketické a poustevnické výjevy, v jejichž komponování hrála ale stále podstatnou roli také pozdně gotická grafika.

Další polohu této kapitoly představují systematické záznamy lidského těla podrobeného mučení, sledovatelné od malířství 17. století, k akceleraci před koncem 18. století, patrně v zachycování častých exekucí za francouzské revoluce, eventuálně hekatomb, které přinesly napoleonské války. Fragmenty výtvarně ztvárněných lidských těl byly tehdy používány dokonce jako dekor architektury.

Tyto tendence jsou vysledovatelné již dříve v Piranesiho grafice, v které je patrná také návaznost na dlouhou výtvarnou tradici znázorňování lidských duší v očistci a pekle, obsažených především v ilustracích k Dantově *Božské komedii*, a jejích, z Michelangelových figurálních forem vycházejících výtvarných interpretací, hlavně jeho nástěnných i starších nástropních fresek ve vatikánské Sixtinské kapli [srov. **obr.** 86, 87]. Prostřednictvím díla Julia Schnorra von Carolsfeld [**obr.** 88], eventuálně Erwina Spectera a Buonaventury Genelliho, lze tuto polohu nalézt i v *œuvre* Josefa Mánesa [srov. **obr.** 89, 90]. Figurální repertoár v tomto smyslu, navíc opět ovlivněný traktováním antického sousoší *Laokoóna*, je patrný například na kontrastu krásných, již ale mrtvých těl mladíků a trpícího výrazu v obličeji jejich otce *Ugolina*. Podobné vlivy se objevují částečně i při ztvárnění ikonografie *Návratu ztraceného syna*, inspirované v díle Josepha (von) Führicha zároveň Dürerovou grafikou. Stupňování konvulze oběti, kombinované současně s trestaným zločincem, dostalo ikonické podoby na proslulé, dramaticky vypjaté kompozici Pierra-Paula Prud'hona, namalované roku 1808, zhmotňující alegorii personifikovaného zabití člověka, pronásledovaného božskou pomstou a spravedlností.

Dobově oblíbené bylo také zpodobení zvráceného nebo dozadu padajícího těla, frekventované u mytologických negativních i pozitivních figur *Titya* a *Prométhea*. Naopak prostě ležící, převážně na zádech umírající nebo již mrtvé tělo, reprezentuje v pražském milieu ukázkovým způsobem velkoformátový obraz Františka Tkadlíka, *Smrt Ábela* [v souvislosti s tvorbou Josefa Mánesa srov. **obr.** 72].

Žánrově zabarvené figury konvulzivního charakteru, zachycené v okamžiku přírodní a jiné katastrofy, znázorňované ještě v 18. století pomocí alegorické podoby trestajících andělů, osvícensky parodovaných například grafikami Thomase Rowlandsona, později Wilhelma von Kaulbacha, jsou nejpozději kolem roku 1850 napodobovány již podle skutečných, reálných modelů.

Konvulze figury, jako nositelka narativního významu v díle Eugène Delacroixe, je také ohlasem dynamiky doby, vzešlé z kataklyzmatických dějů francouzské revoluce a napoleonských válek. Malířsky byla zároveň inspirována obrazy Théodore Géricaulta, z nichž proslulosti dosáhla kompozice trosečníků ze ztroskotané lodi *Medúza*, navazující částečně na dílo barokního malíře Caravaggia. I když je v tomto případě vymezena hlavní role „heroickým“ mužským figurám, v dalších francouzských malbách dochází naopak k jejich výraznému doplnění (trpící) ženskou složkou, ovlivňující v tomto smyslu mimo jiné středoevropské biedermeierové žánrové malířství, například vídeňské provenience.

Také obrazy válečných konfliktů a přírodních katastrof zastupují v českých zemích druhé třetiny 19. století kompozice Mánesova učitele Františka Tkadlíka. Jeho obraz *Potopa* vychází z biblicko-mythologického repertoáru italských výtvarných škol předcházejících staletí, odpozorovává však tuto starozákonní ikonografii, s náznaky apokalyptického děje, známého z *evangelia sv. Jana*, z několika grafických předloh, podobně jako na jeho válečném výjevu s názvem *Enyó*.

Francouzské výtvarné strategie při ztvárnění konvulzivních figur se staly patrně vzorem také středoevropsky vlivné Kaulbachově mědirytině *Blázinec (Narrenhaus)*, zpětně zmiňované literátem Charlesem Baudelairem, upozorňujícím na, v této grafice obsažený,

rozpor mezi konceptuálně zatíženým poetickým a didaktickým duchem.

Zvláštní polohou, kterou je dále potřeba zmínit v rámci této kapitoly, je výtvarný záznam a stylizace lidského těla ve stavu psychické nebo fyzické nemoci, to znamená figury poznamenané konvulzí z tohoto důvodu, a zamýšlené tak nikoli zcela bez dialektického záměru. Naopak empatická projekce se samotného výtvarného umělce do vlastní figurální kompozice, byla často součástí projevu existencionálně psychologického stavu tvůrce, formovaného vedle subjektivně individuálního pocitu také dobovým milieu [srov. **obr.** 72].

Literární instrumentalizaci pro extatické ztvárnění figury, vyjadřující výraz specifické nemoci psychického charakteru, a zároveň předcházející psychoanalytickým studiím, reprezentuje například novela E.T.A. Hoffmanna *Der Magnetiseur*, pracující s pozicemi snových vizí, přecházejících do nočních můr. Berlínský spisovatel tak umělecky zpracoval a reagoval na teze vídeňského lékaře Franze Antona Mesmera.

Naopak francouzská akribická pozorování a záznamy v ústavech pro léčbu psychicky nemocných, uveřejňovaná mezi lety 1800 až 1840, se staly nejen základem pro samostatné traktování této tematiky, známé především z Géricaultova díla, hlavně ale východiskem, umožňujícím v konečném důsledku zpodobení osoby s psychickou poruchou jako (lidské) individuum, které je důstojně konfrontováno s analytickým pohledem pozorovatele. Tyto snahy umožnily ve vztahu k výtvarnému umění navíc částečné přehodnocení a zvědečnění traktátů Le Bruna a Lavatera, a v tomto smyslu měly vliv i na sebereprezentační artikulace malířů střeoevropské figurální romantiky a pozdní romantiky.

Typus konvulzivní figury, jako výraz neuspořádané taneční kreace v Jacquesem Callotem ovlivněném literárním capricciu *Princezna Brambilla* od E.T.A. Hoffmanna, doplňuje ve výtvarném umění 19. století naopak konvulzivně pasivní ztvárnění lidského těla, asketicky meditující nebo reflektující vlastní chyby, od (neo-) klasicistní figury sledovatelné na Canovově *Kající se sv. Máří Magdaléně*, a pokračující ztvárněními mladistvého, ale stárnoucího, k přemýšlení nutícího lidského těla [srov. **obr.** 69].

Do kategorie umělými prostředky vyvolaných stavů konvulze lze naopak zařadit deformace tělesného výrazu, vyvolané požitím omamných látek, alkoholu nebo dokonce drogy, situace jejíž dílčí rysy v sobě obsahuje i Mánesova, již několikrát zmíněná lavírovaná perokresba [srov. **obr.** 72], kterou lze navíc srovnat se současnými tendencemi ve výtvarném umění, snažícími se tímto způsobem pochopit a popsat vztah reality k ideálně stylizovanému světu a metodám, jak jej vyjádřit.

Konvulzi, ve svém konečném vyznění, lze vysledovat také na mnohých zpodoběních mrtvého těla v historických obrazech, znázorňujících většinou hrdinskou smrt vojevůdců i prostých vojáků, inspirovanou většinou oplakávaným Ježíšem Kristem, či jinými pašijovými scénami. Kompozice tohoto typu, převážně didakticky apelující na diváka a podávající mu aktivní vzor i pro okamžik smrti, se logicky zpětně promítly do sakrálních zobrazení, prošlých současně sekularizujícími literárními instrumentalizacemi.

Naopak melancholická pozice těla personifikovala v malířství 19. století často trpící národ, a byla zpětně vztahována i na zobrazení jednotlivce, a to převážně na obrazech s tematikou ze současné historie.

Traktování konvulzivního těla bylo výtvarně využíváno také ve smyslu vyjádření namáhavosti práce [srov. **obr.** 74], eventuálně karikování klasického figurálního stylu, a objevuje se i v parodickém díle a travestiích Josefa Mánesa.

X.a. Mánesovo syntetické propojení pozic transcendentální a konvulzivní figury

Formy transcendentální a konvulzivní figury souhrnně zasazuje Josef Mánes do

vzájemného vztahu, i pod vlivem literárních poloh anglické a německé (*Písně o Nibelunzích*, výtvarně pregnatně a středoevropsky vlivně etablované Juliem Schnorrem von Carolsfeld [srov. **obr.** 88, 97]) provenience, v monumentalizované, druhé figurální xylografické ilustraci k textu *Rukopisu královédvorského*, která znázorňuje *Záboje v úvalu* [**obr.** 91].

Tato Mánesova kompozice v sobě jakoby na okraj obsahuje nejen citace figurálních typů, odvozených z malířského i sochařského díla Michelangela Buonarrotiho [srov. **obr.** 93, 94, 96], ale také syntézu Mánesova rejstříku konceptuální práce s figurální formou, tak jak je průřezově předestřena v této disertační práci. Spodní ležící ženská figura [**obr.** 92], s východiskem z tematiky *Vraždění neviňátek*, a navazují i na ikonografické polohy *Smrti dívky*, a michelangelovskou figurální konvulzi [srov. **obr.** 93, 94], vyjadřuje nejen tragédii českého národa, a jeho dějinných porážek, ale především humanisticky zamýšlené poselství, dokumentující individuální lidskou tragédii mrtvým korpusem matky, důstojné i ve své smrti, jejíž zavřené oči jsou směřovány vzhůru, k nahoře se vzpínajícímu, efébovitému mužskému tělu [**obr.** 95], odvozenému z Michelangelovy sochy *Otroka* [**obr.** 96], doplňujícímu tak Mánesův konceptuální záměr ve smyslu rozdvojení univerzality člověka na jeho mužskou a ženskou část, tedy na stylizované prarodiče lidstva: Adama a Evu. Duchovnost muže, sublimujícího vzhůru k Bohu, doplňuje nezbytně chtonický a smrtelný ženský princip.

Tato výtvarná strategie se v jiné podobě vyskytuje již v Mánesově cyklu *Musica* [srov. **obr.** 31], i v jeho sebeprezentativní pozdní perokresbě [srov. **obr.** 72], na níž je podobně rozvíjena sekularizovaná tematika Kristových *Pašiji*, a současně kontrast Kristova těla sňatého z Kříže s jeho *Zmrtvýchvstáním*. I zobrazené tělo samotného autora je v tomto případě zamýšleno jako rozdvojené.

Základní dichotomii michelangelovských figur, v poloze mezi konvulzí a transcendentalitou, Mánes transformuje, nejen v případě již výše zmiňované ilustrace k *Rukopisu* [**obr.** 91], ale i na pravé spodní části dalšího, tentokrát ale graficky neprovedeného návrhu *Záboj a Slavoj na bojišti*, do alegorické konotace vykoupení lidské duše prostřednictvím Kristova těla. Narozdíl od Michelangelových dynamických a energicky expandujících figur, vysledovatelných na jeho malířských kompozicích *Ester a Ahasver* (*Xerxes*) v cviklu klenby Sixtinské kaple, hlavně ale na jeho *Zmrtvýchvstání* pro florentský kostel sv. Vavřince [**obr.** 99], Mánes komponuje tyto své figury v elegické tónině.

XI. Figura určená k erotickému „nahlížení“

V úvodu k teoretickému vymezení ztvárnění lidského těla s erotickým záměrem, je potřeba zmínit sociální situaci vztahu muže k ženě v biologicky daném rámci sexuální přitažlivosti, podmiňující následně výtvarně kalkulované psychologické reakce na obrazy s explicitní erotickou tematikou, v 19. století silně ovlivňované nadřazenou rolí muže v tehdejší společnosti. Malířsky traktované nahé ženské tělo se tak stalo projekcí erotických fantazií. Tato skutečnost, projevující se v oblibě tohoto figurálního žánru, sublimuje na jedné straně do neerotické estetické roviny, na druhé straně do polohy erotické obscenity.

Procesy lidské sexuality v tomto smyslu spolupůsobí při výběru témat, vyplněných konkrétní výtvarnou formou, která současně osciluje mezi dobovými ideály krásy. Zdůrazněn je ale pouze kontext ženství, nikoli mateřství a sociálních představ o správné roli matky a manželky. V této souvislosti je potřeba připomenout společenské konvence převažující v 19. století, nepřipouštějící porušení manželských závazků.

Hravé, ale jednostranné proměňování ženského těla v erotickou stimulaci muže, se promítlo také do dobové ženské módy, která zdůrazňovala i saturovala ideální tvary a proporce ženského těla i vzhledem k tomu, že otevřené zpodobení nahoty bylo v 19.

století přísně cenzurně kontrolováno. Tehdy platná prudérnost, striktně v tomto smyslu oddělovala veřejné polohy od soukromých, protože tehdejší morální představy a ideály byly ve středoevropském prostoru kontrolovány ideovým vlivem katolické církve, což bylo od 18. století extrémně a také pomocí erotické tematiky výtvarně kritizováno (především) v protestantských státech. V rámci katolického kultu znázorňování tělesné schránky světců a světic bylo samozřejmě dbáno na jasná pravidla, která byla ale v průběhu 19. století postupně profanizována.

Pod úhlem výše zmíněných faktů lze vysvětlit i nevelké množství zachovaných ženských nudit, natož eroticky zaměřeného výtvarného materiálu z této doby. Specificky erotické polohy ve středoevropském figurálním malířství romantiky, biedermeieru a pozdní romantiky, musely být jejich tvůrci elegantně zastírány. Současně ale toto období vykazuje jednoznačně vzestupné tendence při konzumaci výtvarného ztvárnění ženského těla jako objektu voyeurismu, tak, jak je Mánesem mimo jiné parodováno na figuře, do orientální odalisky proměněné *Madony* [obr. 79], eventuálně na kompozicích setkání *Oldřicha a Boženy* [obr. 20, 21]. V novodobých dějinách umění lze tuto instrumentalizaci sledovat již od renesance a pozdní gotiky, ovlivňující romantismus a středoevropskou ranou a pozdní romantiku, například dílo Moritze von Schwinda, zatímco „realistické“ tendence v malířství 19. století připravily v tomto smyslu návody k recepčnímu vnímání, jak jsou známy z umění moderního a současného.

Nárůst evropské populace evokoval také zákonitě kvantitu erotických vyobrazení, převážně grafik. Tento proces, zasahující i do širších kulturních konotací, byl až později teoreticky zdůvodněn psychoanalýzou. Naopak dobový nástup prostituce byl výtvarně ztvárňován pouze karikaturně parodicky, až sociálně kriticky.

Výtvarná vlna nudit, provedených technikou olejových obrazů, módně regulovaná pařížskými *Salóny*, zastírala svou erotickou povahu alegorickou nebo mytologickou rouškou. Přesto se postupně začaly objevovat témata z prostředí ložnic, dámských budoárů, lázní a orientálních harémů, vyvolávající erotické nálady, eventuálně přímo naznačující sexuální akt.

K rafinované výtvarné erotizaci lidského těla dochází na jedné straně traktováním kontrastů jeho zahalených a odhalovaných částí, na druhé straně zdůrazněním a stylizováním konkrétního tělesného detailu s erotickou funkcí, za účelem stimulovat diváka prostřednictvím smyslového vnímání, což se také brzy, jak zmiňuji již výše, stalo předmětem malířského karikování. Postupně se v 19. století etabloující tendence feminismu přispěly v tomto smyslu i k instrumentalizaci pohledu ženy na mužské tělo.

Do širšího rámce těchto tendencí a snah lze zasadit také Mánesovy erotické obsese, výtvarně artikulované mimo jiné pomocí dílčích fragmentů ženské anatomie [srov. obr. 7, 9, 10, 11], a syntetizované v jeho formátem menších, částečně parodických obrazech *Jitro* [obr. 82, 84] a *Večer* [obr. 81]. Tyto dva ženské akty navazují sice v základním traktování na mytologické vzory *Lédy* a *Danaé*, obsahují ale také citace z Genelliho ilustrací k příběhu *Paola a Francescy* z Danteho *Božské komedie*, výtvarně ovlivněné evropským manýrismem. V Mánesově *œuvre* lze tyto tendence sledovat dále na variacích, akvarelem provedených hravých figur *Venuší s Amorkem*, především ale na stylizacích rusalek a dalších vodních bytostí, například na erotizované, již výše zmíněné plánované premií *Jednoty umělců výtvarných* s názvem *Soumrak*, navazující také na dobové výtvarné interpretace básnického textu *Undine*, sledovatelné od raného romantika Philippa Otto Rungeho k pozdně romantickým traktováním mnichovského Moritze von Schwinda, stejně jako žáků düsseldorfské školy.

Mánes určitě znal a patrně také pracoval s fotografickými záznamy ženských aktů, zachycovaných většinou v prostředí stylizovaných alkoven. Proces zachycení „reality“ pomocí optických přístrojů se tehdy navíc spojil s objevem stereoskopického prezentování

fotografií. Kolem roku 1850 se i díky tomu erotická fotografie nahého ženského těla stala významným zdrojem příjmů tehdejších profesionálních fotografů, z nichž proslulosti dosáhl Francouz Auguste-Joseph Belloc, známý i ve středoevropském prostředí, které tato ztvárnění recipovala za specifických podmínek.

XII. Náčrt charakterizace figury jako personifikace emancipace českého národa a české národní ideje

Zvláštní kapitolou, které bude muset být v budoucnosti věnována specifická pozornost, je definování a konkrétní charakterizování hledané české národní/„národní“ figury, odvozené z forem evropského, a v užším smyslu středoevropského malířství, transformujícího vrcholně renesanční vzory [srov. **obr.** 1, 26, 27, 28, 31, 38, 46, 50, 62, 64, 66, 73, 91].

Takto výtvarně zamýšlená figura se postupně stala symbolickým zosobněním emancipačních snah českého národa, to znamená zástupnou alegorií češství [srov. **obr.** 1], vyrovnávající se a vymezující se z měšťanských pozic patrioticky a posléze nacionalisticky především vůči německu [srov. **obr.** 2].

Tyto tendence souvisejí ale také, v kontextu malířství 19. století, s širším evropským trendem hledání exotismů a studia mediteránní italské, španělské a balkánské stafáže, i s dobovou módou napodobování holandských vzorů 17. století. „Renesančně“ idylická i michelangelovsky energická traktování Josefa Mánesa v tomto smyslu jsou krátce nato stupňována v orientálně laděných jihoslovanských motivech Jaroslava Čermáka.

Ideová východiska Josefa Mánesa lze v této souvislosti současně hledat v německé literatuře, a v ní obsažených, konstruovaných mýtech, například přepracovaném příběhu o Libušině proroctví od Clemense Brentana. Možnou Mánesovou inspirací mohly být i texty rakouského dramatika Franze Grillparzera.

Jako konkrétní výtvarné předlohy k „národopisnému“ snažení Josefa Mánesa sloužily četné vzory, pocházející z různých středoevropských směrů. Paralely k němu lze například nalézt v obrazových kompozicích Adriana Ludwiga Richtera [srov. **obr.** 14, 15] a dalších drážďanských krajinářů, nesnažících se ale o instrumentalizaci typu „národní“ fyziognomie, jak o to současně s nimi systémově usiloval Josef Mánes, nýbrž pouze o zachycení pitoresknosti lokálních oděvů a krojů. Tyto snahy lze v širším středoevropském prostředí sledovat od osvícenského 18. století, například u belínského malíře Daniela Nicolause Chodowieckého. Tvary oblé, „slovanské měkkosti“ mohou navíc částečně souviset ještě se starší rokokovou a (neo-) klasicistní tradicí, a její specifickou podobou v českých zemích.

Mánes sice prostřednictvím svého individuálního výběru vyhledává na českém, moravském, slovenském a polském venkově ideálně rostlé lidské tělo, v konečných stylizacích jej ale výtvarně přetváří do krásné a harmonické i dynamizované polohy, synteticky završené figurálními kompozicemi na desce *Orloje* [srov. **obr.** 28, 58, 62, 64].

Obdobné výtvarné stylizace lze nalézt v širším kruhu německých romantických a pozděně romantických figurálních malířů. Zmínit lze například v Mnichově působícího Heinricha Mariu von Hesse, navazujícího flagrantně na tvorbu Johanna Friedricha Overbecka, a současně Julia Schnorra von Carolsfeld, jak ostatně zmiňují dílčím způsobem již starší české umělecko-historické studie.

Nelze ani úplně zapomínat na možné paralely Mánesovy mytologizace venkovského lidu s vídeňským *biedermeierem*, stejně jako se studiem domácích historických vzorů. Heroizovaná figura Mánesova slovanského hrdiny vykazuje ale i v tomto případě hlavní východiska v plastických principech italské vrcholné renesance [srov. **obr.** 1, 15, 26, 27, 38, 46, 50 ad.].

Na závěr této kapitoly je potřeba krátce zmínit představitele ideového zázemí,

připravující půdu v tomto smyslu v Německu (Johann Gottfried Herder, Ludwig Tieck), ale také ve Francii (historik Prosper Mérimée), kteří sice vycházeli ještě z romantických, citově podmíněných snah, postupně ale nahrazovaných systematictějšími bádáním. V Čechách a na Moravě jej reprezentovali Ján Kollár, Pavel Josef Šafařík, František Ladislav Čelakovský, Karel Jaromír Erben, z naturalizovaných pražských Němců vynikají v tomto kontextu texty Ludwiga Rittera z Rittersbergu, systematizující ale toto metodologické usilování ve svém konečném vyznění příliš emotivně a obecně. Na Moravě reprezentoval toto úsilí Mánesův přítel Bedřich Silva-Tarouca.

XIII. Antropomorfní polohy v tvorbě Josefa Mánesa

Výtvarná stylizace lidského těla do prvku živé nebo neživé přírody, je tradiční součástí evropských dějin umění od pravěku, instrumentalizována byla pak především v manýrismu a baroku, odkud ji převzalo také 18. a 19. století.

Za dva významné stimulační literární prameny lze v tomto smyslu zmínit ve vztahu k tvorbě Josefa Mánesa opět alespoň Ovidiovy *Metamorfózy* [srov. **obr.** 32, 33] a Danteho *Božskou komedii*. Kolem roku 1800 se v jiné souvislosti výtvarnými antropomorfními tendencemi systematicky, jako jeden prvních, zabýval teoreticky Johann Wolfgang Goethe, na příkladu traktování mraků na obloze.

Antropomorfní tvary byly v druhé polovině 18. století také často používány jako ornamenty pro výzdobu architektur a jako návrhy fantastických kostýmů, v knižních ilustracích pak především jako karikatury. Z těchto a jiných zdrojů se vyvinula specifická *capriccia*, z nichž nejfrekventovanější byla ztvárnění lidského těla jako kořene, eventuálně kmene či větví stromů. Ve středoevropském výtvarném umění v 19. století byla tato tendence obohacena navíc, prostřednictvím romantické literatury, konstruovanou polohou figury, stylizovanou jako znak se specifickým alegorickým a narativním významem.

Romantické usilování o rozumové a hlavně citové splývání s přírodou, se stalo ideovým vzorem pro výtvarné antropomorfní a antropomorfní koncepce Philippa Otto Rungeho, a následně také nazarénsky orientovaného Ferdinanda Oliviera, v jehož cyklických zobrazeních krajiny vplývá figurální „stafáž“ do přírodních prvků a naopak.

Obliba podobných traktování v dobovém mnichovském milieu vedla k přímému zaměňování figur za prvky neživé přírody. U Moritze von Schwinda jsou v pohádkových, ale také karikaturních souvislostech lidé stylizováni jako pařezy, eventuálně živé stromy.

Pod vlivem romantické poezie dochází také ke konkrétním antropomorfním stylizacím květiny v díle Philippa Otto Rungeho, a na něj navazujících německých figurálních malířů, reflektovaným a používaným posléze i výtvarnou kritikou. V nazarénské tvorbě je kupříkladu Panna Marie často ztotožňována se svým symbolem, lodyhou a květem lilie [srov. **obr.** 34].

Zoomorfní tvary, evokované opět literárními texty, například výše zmíněnými Ovidiovými *Metamorfózami*, a hlavně bajkami, jsou v díle Josefa Mánesa vysledovatelné v jeho rané práci *Orlí hnízdo*, v které jsou koncentrovány do zvířecí podoby prapůvodní přírodní síly a procesy.

V Mánesově malířské tvorbě jsou patrné i antropomorfní náznaky, související s lidskou sexualitou, odvozené z přírodních tvarů, historických vzorů, bezprostředně ale z konkrétní tvůrčí činnosti římského kruhu středoevropských malířů, působících později převážně v Mnichově a Drážďanech.

V souvislosti s antropomorfními a antropomorfními snahami je potřeba ještě krátce zmínit proměny figury, zasazené do rámce ornamentu [srov. **obr.** 32, 34], tedy proces, který doprovází a zároveň reflektuje průběžný vývoj výtvarného umění v 19. století až do nástupu secese.

Vlastním teoretikem v tomto smyslu byl na počátku 19. století Friedrich Schlegel, navazující mimo jiné na literární texty Clemense Brentana a Ludwiga Tiecka, který ornamentální „arabesku“ definoval jako výraz poetického chaosu a současně fantazijního tvůrčího procesu. Friedrich Schlegel a Novalis, i již v tomto smyslu zmíněný E.T.A. Hoffmann, připojují k tomuto vymezení navíc hudební konotace, z kterých výtvarně vyšel mimo jiné opět Philipp Otto Runge, pracující v tomto kontextu ještě s Goethovými teoriemi a malířskou tvorbou Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina.

V Mánesově díle lze vysledovat podobné tendence například v jeho ilustracích k *Bibli* a *Královédvorskému rukopisu* [srov. **obr.** 91]. Tato skutečnost dokládá opětovně přezívání raně romantických strategií v pozdní romantice a současně roli Josefa Mánesa v ní.

Závěr

V této disertační práci stanovuji základní metodologické postupy k tématice střeoevropského figurálního malířství kolem roku 1850, aplikované na tvorbě českého malíře Josefa Mánesa.

Zde pojednávané období se vyznačuje ve figurálním umění na jedné straně formálním přejímáním historických vzorů a podřizováním se strategiím akademických provozů, současně je ale figura na druhé straně jednoznačně instrumentalizována jako ideově nosná, a stává se postupně identifikačním symbolem sociálního a národního celku [srov. **obr.** 1, 2, 38 ad.]. V souvislosti s začínající emancipací se umělectví, lze sledovat navíc také sebeprezentativní, nikoli *a priori* psychologizující, projektování se samotného umělce do jím ztvárňované figury [srov. **obr.** 4, 6, 7, 8, 31, 32, 37, 42, 72]. Tyto tendence, zkoumané dnes i pomocí metod recepční estetiky, předcházejí a současně připravují výtvarnou práci s figurou v umění 20. a 21. století.

V této práci jsou nejprve – na základě dobových zpráv i recentního uměleckohistorického bádání – definovány jednotlivé malířské druhy, v rámci nichž se pohybovala Mánesova figurální tvorba.

Prostřednictvím *historické malby/malířství historií* je demonstrováno Mánesovo navazování, spíše ale vymezování se vůči oficiálnímu akademickému stylu, praktikovanému v Praze od začátku čtyřicátých let 19. století německým malířem Christianem Rubenem. Mánes totiž stále vnímal tento malířský druh prizmatem svého prvního akademického učitele Františka Tkadlíka, také ale Josepha (von) Führicha a Josefa Vojtěcha Hellicha, kteří výtvarně pracovali v ideových kontextech rané německé romantiky, reprezentované tezemi Augusta Wilhelma Schlegela, Friedricha Schlegela a dalšími. Navíc je potřeba zmínit, že Mánesovy „historické“ kompozice byly většinou realizovány pouze jako ilustrace.

Komparací obrazu Christiana Rubena, *Kryštof Kolumbus v okamžiku objevení břehů Ameriky* (1840-1846) [**obr.** 19] a Mánesovy menší kompozice *Umírání a vize Lukáše z Leydenu* (1843) [**obr.** 18], jsou zdůrazněny rozdíly v traktování figur obou autorů, současně je ale poukázáno na jejich společné východisko z rejstříku figurálních gest, daných osvícenským sentimentalismem (Greuze, Chodowiecki). Navíc jsou na těchto dvou obrazech vysledovány podobné rysy v pozdně romantické stylizaci typu hrdiny s Mánesovou, v několika variantách zachovanou kompozicí s názvem: *Hrobník* (1842-1843) [**obr.** 17]. Analyzován je v této souvislosti také vztah k společenskému a přírodnímu prostředí, a kalkulovaná stimulace divákovy recepce. Na obraze *Lukáš z Leydenu* [**obr.** 18], je prezentován pohled na panorama města, který je ale převážen důležitějším ikonografickým momentem – transcendentálním zážitkem, evokovaným prostřednictvím západajícího slunce. Figura hlavního hrdiny se díky tomuto jevu stává současně vizionářem, i prostředníkem mezi nebem a zemí. Již na této své kompozici využívá Josef Mánes motivu matky/manželky, stylizované jako sekularizované světice, eventuálně přímo

Panny Marie. Navazuje tak i na strategie francouzské malby okruhu Jacquese Louise Davida a transformované mytologické koncepty, především Ovidiovy *Metamorfózy*. Mariánské proměny venkovské ženy, ve vztahu k jejímu dítěti, využívá Mánes na několika svých dalších kompozicích [srov. **obr.** 26, 27, 31, 50], završených na tondech staroměstského *Orloje* [srov. **obr.** 22, 28], který lze v tomto smyslu číst mimo jiné i jako specifický křesťanský kalendář. Mánes tak například variuje ikonografii *Zvěstování Panně Marii* [srov. **obr.** 26], parodovanou částečně na jeho několika ztvárněních příběhu setkání *Oldřicha s Boženou* [**obr.** 21, 22], na nichž se prostá pradlena stává nositelem děje, důležitějším než kníže a jeho lovecká družina. Systematická sakralizace v tomto smyslu se objevuje v Mánesově *œuvre* ještě několikrát, například na stylizaci jeho osobního ideálu ženské krásy, projektovaného do podob uměleckých alegorií (srov. především s „portrétním“ obrazem *Josefína*), navazujících na dobové nazarénské strategie.

V žánrové malbě (vnímané v této disertační práci společně s ilustrací jako *modus illustrandi*) vyniká naopak Mánesovo vtipné, mírně ironické, nikdy sentimentální pozorování a komentování sociálního milieu, které jej obklopovalo, včetně poloh vlastní introspekce. Pomocí ikonografické analýzy obrazu berlínského malíře Franze Ludwiga Catela [**obr.** 4], působícího v Římě, a Mánesova akvarelu [**obr.** 6], poukazují na společenské rozdíly římského, respektive mnichovského prostředí a dobových Čech ve vztahu k emancipujícímu se umělectví, vyjádřené v obou případech poetickou a současně parodickou podobou, zahrnující v sobě ale také širší umělecko-teoretický záměr. Tímto způsobem navíc demonstrují jedno ze základních ideově-formálních východisek, které si Mánes přinesl ze svého mnichovského pobytu.

V Mánesových kompozicích s alegorickým záměrem, které tvoří nejdůležitější část jeho figurální tvorby, je velmi často použita, nad rámec reprezentace různých korporací, spolků i národů [srov. **obr.** 1, 32, 38, 73, 74], poloha vlastní, romanticky podmíněné seberepresentace [srov. **obr.** 32 ad.]. Mánes přitom často variuje typus sekularizované Raffaelovy mariánské figury, zasazené do skupiny *Sacra conversazione* [**obr.** 1, 38] nebo formálně i tématicky, pod vlivem Františka Tkadlíka [**obr.** 30] a jeho práce s osvícenským sentimentalismem, i raně romantického německého malíře Philippa Otto Rungeho, přetváří do univerzální alegorické podoby vrcholně renesanční *Madonnu adoro te* [srov. **obr.** 29, 30, 31]. Tímto způsobem jsou v této disertační práci názorně demonstrovány Mánesovy tvůrčí postupy, navazující ve figurálním malířství na vzory, které vznikly v římském kruhu středoevropských umělců (nazarénů). Mánes pod tímto vlivem komponoval například figuru polonahé *Slavie* [**obr.** 38], mimo jiné na základě hlavního východiska z Raffaelovy *Madonny di Foligno* [**obr.** 36], prošlé variacemi v díle nazaréna Franze Pforra [**obr.** 37], vybavil ji ale michelangelovským gestem, instrumentalizovaným navíc soudobými mnichovskými malíři na základě diskuzí, zhmotněných i ve výše zmíněném Catelově obraze [**obr.** 4]. Zvláštní kategorii Mánesových alegorických ztvárnění reprezentuje složitá a abstrahovaná „arabeska“ [srov. **obr.** 32], závislá na východiscích z literárního zázemí [srov. **obr.** 33].

Komplexně lze shrnout, že Mánesovo pozdně romantické výtvarné traktování variuje alegorickou figuru pomocí práce s vrcholně renesančními vzory, a to prostřednictvím navazování na širší nazarénské strategie. Syntézy v tomto smyslu dosáhl Josef Mánes na jednotlivých tondech *Orloje*. Současně jsou alegorické polohy obsaženy i na jeho obrazech typu *Petrarka a Laura* (1846) nebo jím stylizovaných antropomorfních a antropomorfizovaných tvarech.

V tehdejší krajinomalbě, zrcadlící mimo jiné složité dobové sociální procesy, a lišící se tak svými výtvarnými strategiemi od předcházejících století, převažuje u Mánesa důraz na konkrétní ikonografický děj, vyjádřený přímo figurální složkou nebo její antropomorfní podobou. Mánes tedy již nevychází z poloh klasicistní a preromantické krajinomalby, jako

jeho otec Antonín Mánes, nýbrž z krajinomalby utvářené pomocí symbolů. Komparací s krajinářskou tvorbou německého malíře Johanna Christiana Reinharta, který se mimo jiné zabýval projekcí vlastní figury do krajiny [obr. 8], s Mánesovým ilustrovaným dopisem Henriettě Rittersbergové [obr. 7], je v této disertační práci dokládána také dobová konceptualizace umělce osobního až intimního vztahu ke krajině, antropomorfizace přírodních tvarů a současně latentní voyeurismus na část stylizovaného ženského těla, zasazeného do krajiny [srov. obr. 9, 10, 11]. Mánesova specifická snaha, umisťovat figury od popředí obrazové kompozice [srov. obr. 9], mohla být inspirována mimo jiné jeho pečlivým studiem Giorgionovy *Venuše* [obr. 16] v drážďanské galerii. Projevuje se ostatně průřezově v Mánesově díle a syntetické podoby dosáhla opět na jednotlivých tondech *Orloje*.

Také romantická instrumentalizace putování krajinou i krajinomalbou – v rámci tvorby a její následné recepce – našla několikrát ohlas v Mánesově umění [srov. obr. 17, 46]. Doložit to lze mimo jiné na jeho navazování na drážďanského malíře Adriana Ludwiga Richtera, který vycházel v tomto smyslu například z literárních textů Ludwiga Tiecka [obr. 12, 13]. Mánes se také informoval u svého strýce Václava Mánesa, Františka Tkadlíka, Josefa Vojtěcha Hellicha a dalších, o traktování krajinomalby, praktikované soudobými středoevropskými umělci v Římě, a současně výtvarně stylizoval krajinu a její figurální složku až do ornamentální podoby [srov. obr. 32, 33]. I na tomto příkladě je v této disertační práci naznačeno Mánesovo výtvarné směřování k abstraktním polohám, tak jak jsou známy z umění 20. a 21. století.

V případě portrétu a autoportrétu jsou v této práci zmíněny anglické vlivy 18. a začínajícího 19. století na Mánesovu tvorbu. Naopak stylizací obličejů básníka Petrarky na obraze *Petrarka a Laura* (1846), odvozeného z kompozice Raffaelova *Parnasu* [obr. 39, 40, 41, 42], potvrzuje Mánes své tradiční východisko z *œuvre* tohoto vrcholně renesančního mistra. Ze skupiny historických básníků vlevo dole na Raffaelově fresce vybírá Mánes ale paradoxně nikoli podobu samotného Petrarky, nýbrž antického básníka Properzia. Podle této figury přejímá Mánes navíc také traktování korpusu, postoje a částečně i kostýmu.

V následujících kapitolách této disertační práce je vymezeno širší ideové zázemí, působící na figurální tvorbu Josefa Mánesa, je zmíněn vliv sochařské formy na malířskou práci Mánesova prvního akademického učitele Františka Tkadlíka, s kterou se mohl *in situ* definitivně seznámit za svého dlouholetého pobytu v Římě, včetně její teoretické instrumentalizace v textech Carla Ludwiga Fernowa, Chrysostôma Quatremèroho de Quincy i grafikách anglického sochaře Johna Flaxmana. Přibližně od roku 1800 nelze ve výtvarném umění také zapomínat na specifickou psychologizaci a celkovou konceptualizaci, k níž přispěla významnou měrou výtvarná práce s literárními texty. Největší dobové oblíbenosti přitom dosáhly Homérovy eposy *Illias* a *Odyssea*, stejně jako Danteho *Božská komedie*, ilustrované mimo jiné právě Flaxmanem. Jeho grafické cykly, doplněné tematicky i formálně protikladnými, žánrově laděnými figurálními kompozicemi od jeho krajana Williama Hogartha, byly na evropském kontinentě přijímány a obdivovány především díky širokému proudu osvícenství. V prostoru střední Evropy byla tato grafika známa mimo jiné také díky jejímu přepracování v grafické dílně Ernsta Ludwiga Riepenhausena a jeho dvou synů. Jejich officína se tak současně vlivně podílela na utváření romantických figurálních strategií, spolupodílejících se na vzniku nového, ještě pro Mánesovu generaci platného výtvarného stylu. Do něj je potřeba zařadit i traktování nevyrovnané až konvulzivní figury, jejíž dobová obliba se promítla do textů Wilhelma Heinricha Wackenrodera a Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna, v nichž je mimo jiné etablováno bizarní ztvárnění lidského těla po vzoru francouzského grafika 17. století Jacquese Callota (srov. v tomto smyslu se záměry pražského *Serapionova bratrstva*). Naznačuji tak možné ideové a formální zdroje

pro deformování figury v Mánesově pozdní tvorbě.

Dále lze shrnout, že pražské, ještě částečně preromantické tendence, reprezentované Führichovými a Nadorpovými figurami, doplnila v Mánesově pozdně romantickém díle jednoznačná linie raffaelovská [srov. **obr.** 43, 44, 45 ad.], pozdně raffaelovská [srov. **obr.** 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 ad.], až převažující michelangelovská [srov. **obr.** 61, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 71, 82, 85, 91, 92, 93, 95, 96, 99]. Mánesovi ji zprostředkovali v Praze umělci, kteří se vrátili z Říma, vedle strýce Václava Mánesa, především František Tkadlík a Josef Vojtěch Hellich. Podstatnou měrou k tomu přispělo také Mánesovo studium v Mnichově.

Zjednodušeně lze tuto výtvarnou situaci charakterizovat jako doznívání antických figurálních reziduí, kombinovaných se základní, doplňující se dichotomií vrcholně renesančních a protomanýristických figur Raffaela a Michelangela, vymezených póly statické klasičnosti i stupňovaně monumentalizované výrazovosti a pohybu, transcendentálnosti i konvulzivity, vyznačujících se androgynním, nikoli ale hermafroditním výrazem [srov. **obr.** 32, 45 ad.], tříbeným mimo jiné pomocí specifických aktivních [srov. **obr.** 31, 32, 45, 53, 58, 62, 73, 74] a pasivních gest [srov. **obr.** 1, 15, 38, 42, 53, 66, 69, 72, 73, 83, 92, 95]. V případě na manýrismus orientované části figurální tvorby Josefa Mánesa je potřeba, v souladu se starším bádáním, zmínit i recepci „domácích“ vzorů, tedy umění pražského dvora habsburského císaře Rudolfa II.

Zapomenout nelze ani na dobové ovlivnění výtvarné tvorby prostřednictvím postupného zvědečnění teorie umění a zároveň její emancipace, která probíhala souběžně s emancipací umělectví, zasazené podobně do širšího rámce tehdejších celospolečenských procesů. Tato skutečnost se projevila mimo jiné i v proměňujícím se vztahu k figuře a obecně k lidskému tělu, k jeho pěstění, pobytu na zdravém vzduchu, a tak podobně. Také v tvorbě Josefa Mánesa lze vysledovat výtvarná zachycení výletů do přírody, eventuálně pikniků. Současně je ale potřeba zmínit, že Mánesova sociálně nedostatečně emancipovaná pozice se promítla do jeho lidské a tvůrčí rozpolcenosti [srov. **obr.** 6].

Dále je v této disertační práci sledován postupný vývoj „moderní“ figury od osvícenské druhé poloviny 18. století, výtvarně charakterizovatelné například prostřednictvím grafických cyklů Daniela Nikolause Chodowieckého, z nichž Mánes očividně několikrát vycházel. Chodowiecki pracoval a dokonce ilustroval Sulzerovu *Estetiku*, ovlivněnou teoriemi Jeana Jacquese Rousseaua a Denise Diderota. Zároveň je nutno konstatovat fakt komplikovaného přijímání až přímého cenzurování osvícenských tezí, například Immanuela Kanta, v prostředí habsburské monarchie, a to ještě ve druhé třetině 19. století.

Přímo s antickou, Johannem Joachimem Winckelmannem, Gottholdem Ephraimem Lessingem a předtím Gérardem de Lairesse instrumentalizovanou figurou, pracuje Mánes spíše vyjimečně. V jeho díle lze ale vysledovat antitickou konotaci, demonstratelnou na jeho vyrovnávání se s póly vrcholně renesanční figury raffaelovské (*Apollón Belvederský* – Raffael – *Záboj (Prapor zpěváckého spolku Lukes* [**obr.** 73]) a michelangelovské (*Laokoón* – Michelangelo [**obr.** 96, 98] – ilustrace k *Rukopisu královédvorskému* [**obr.** 91, 92, 95]). Objemově sochařské stylizování figury, popírané ranou romantikou, se tedy znovu vrací v umění pozdní romantiky, v rámci níž se stylově pohyboval i Josef Mánes. Zákonitě je tedy u něj obdiv k Raffaelovi postupně nahrazován Michelangelem [metodologické srov. **obr.** 4]. Tento širší stylový posun, do něhož lze zahrnout také Mánesovu tvorbu [srov. **obr.** 38, 58, 66, 73], je ale zároveň snahou o syntézu, která probíhala paralelně s tendencemi promítání ideálního vzoru do přírodní skutečnosti a naopak.

Dále se v této disertační práci zásadně zabývám vlivem německé romantické teorie na Mánesovo figurální *œuvre*, včetně ovlivnění a prolínání výtvarně ztvárněné ikonografie s romantickými literárními útvary. Vliv Klopstockovy instrumentalizace „umělecké víry“, lze vysledovat ještě na Mánesově obraze *Petrarka a Laura* [**obr.** 42]. U Novalise lze navíc

dohledat definice transcendentalizace a antropomorfních pozic lidského těla, snah, projevujících se také částečně v alegorických kompozicích Josefa Mánesa [srov. **obr.** 32]. Dále jsou v této práci zmíněny texty Friedricha de la Motte-Fouquého a Eduarda Mörikeho, které s největší pravděpodobností inspirovaly Mánesova ztvárnění víl a rusalek [srov. **obr.** 72]. Doložené jsou také Mánesovy literární citace z Goethova románu *Wilhelm Meister*. Další paralelu s Mánesovým dílem lze nalézt v Herderově obdivu ke klasickému, celistvému tělu antických proporcí, kombinovanému s jeho estetickým upřednostňováním monumentálního ztvárnění nadživotních soch [srov. **obr.** 91, 95, 96]. Naopak texty raných romantiků Wilhelma Heinricha Wackenrodera a Ludwiga Tiecka jsou pro Mánesovu tvorbu důležité vzhledem k jejich důrazu na alegorické polohy umění. Tieck současně naznačuje nejen Raffaelův, ale také Michelangelův význam pro budoucí výtvarné traktování figury. Filosoficko-estetické teze Friedricha Schlegela mohly Mánesa ovlivnit ve smyslu selektivního rozlišování krásného od ošklivého, i ideovým zdůvodněním směřování k vyššímu významu umělecké tvorby [srov. **obr.** 32]. Racionálnější Friedrichův bratr August Wilhelm Schlegel se mimo jiné teoreticky zabýval metodami při znázornění pohybu v obraze a ovlivnil v tomto smyslu Mánesovo výtvarné přemýšlení. Romantičtí filosofové Friedrich Wilhelm Schelling a Franz Xaver Baader pojímali lidské tělo jako schránku pro duši. Baader se současně snažil objasnit antropomorfní tendence (nejen) v sakrálním umění, inspirovaného podle něj především krásou lidského těla, které je právě z tohoto důvodu výtvarně napodobované a stylizované. Mánesovu figurální tvorbu mohla také inspirovat Baaderova teze o boží vůli řízeném, idealizovaném přetváření *přírodní krásy* (*Naturschönheit*), k zakrytí ošklivosti její původní materie, stejně jako jeho myšlenky o androgynní figuře [srov. **obr.** 32, 42, 45 ad.]. Mánes mohl současně navazovat také na k romantice kontrastní Hegelovy teze, v nichž tento filosof usiluje o artikulaci lidské přirozenosti v elementárních přírodně fyzikálních a prostorových souvislostech. Hegel zároveň srovnával apollónský (promítaný do Raffaela) a dionýský princip (spojovaný s Michelangelem). Z Hegelových žáků a následovníků se na jedné straně neoficiální teoretik tzv. *düsseldorfské školy* Max Schasler zabýval pozdně romantickými figurálními kompozicemi (i když s důrazem na studium podle přírodního vzoru), zatímco na druhé straně se Friedrich Theodor Vischer přikláněl na stranu mnichovského malíře Wilhelma von Kaulbacha a dále směrem k „realismu“ detailu ve výtvarném umění. Mohl tak částečně ideově podnítit Mánesova národopisná studia [srov. **obr.** 38, 62, 66, 73 ad.].

Inovace a variabilita ztvárňované figury byla od začátku 19. století tříbena na ilustrování literárních děl. Antické texty Homéra a Ovidia [srov. **obr.** 32, 33], které podněcovaly neoplatónsky zaměřené výtvarné přemýšlení, středověká Danteho *Božská komedie*, Ariostův *Zuřivý Roland*, Tassův *Osvobozený Jeruzalém* a další, ustanovily pro malířství v 19. století několik základních figurálních typů. Současně byly abstrahované Flaxmanovy ilustrace postupně proměňovány v expresivnější duchu. Syntézu v tomto smyslu reprezentují ve střední Evropě výtvarné doprovody ke Goethovu *Faustovi*, rytířskému románu *Kouzelný prsten* od již zmíněného Friedricha de la Motte-Fouqué a ke středověké *Písni o Nibelunzích*, které zároveň nahradily dosavadní oblibu a upřednostňování antických témat. V pražském milieu byla oblíbena také Shakespearova dramata, ilustrovaná pod Füssliho vlivem Josephem (von) Führichem. Dále zde byla například výtvarně interpretována Goethova tragická báseň *Erlkönig* a Bürgerova balada *Lenore*. Systematicky konvulzivní (michelangelovské) tělo přetvářel naopak v dobovém Mnichově na svých grafických cyklech Buonaventura Genelli. I pod jeho vlivem ilustroval Mánes tentokrát původní lidovou legendu o *Dr. Faustusovi*. Vedle již zmíněného Novalise, se antropomorfní a antropomorfizační tendence objevují také v literárních textech Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna. Z legend svatých pracoval Mánes, pod vlivem staršího Josefa Vojtěcha Hellicha, s legendou o sv. Alžbětě, výtvarně aplikovanou na českou světici sv. Ludmilu.

Naopak výtvarné formy a snad i literaturu francouzské provenience, zprostředkovali Mánesovi zpočátku Tkadlík s Hellichem, kteří přišli do přímého kontaktu s francouzskými tvůrci. Zmínit je potřeba mimo jiné také texty George Sandové, zpracovávající husitská témata, která se objevují v Mánesově díle, zprvu také za přispění malíře Karla Javůrka. K doplnění evropských literárních vlivů na Mánesovu tvorbu zmiňují v této disertační práci i anglický historický román a sociální žánry Charlese Dickense.

V dalších kapitolách této práce jsou rozebírány pozice figurálního malířství v kontextu evropské měšťanské společnosti druhé třetiny 19. století a její postupné emancipace, která se promítala do života umělce [srov. **obr.** 4, 6], dobové stylizace portrétů [srov. **obr.** 39, 40, 41, 42], do vztahu ke specifickému přírodnímu prostředí a jeho výtvarných artikulací [srov. **obr.** 12, 13, 14, 15], i do alegorických ztvárnění [srov. **obr.** 37, 38].

V rámci výtvarného specifikování genderových rolí je ženská figura v pozdně romantickém umění často znázorňována jako trpící [srov. **obr.** 92], zatímco mužskému tělu je přisouzena většinou duchovní role [srov. **obr.** 95]. Ženské postavy převažují současně v dobovém výtvarném umění jako personifikované hodnoty a alegorie [srov. **obr.** 1, 2, 32, 37, 38, 74]. Mnohdy bylo také v rámci pozdně romantické výtvarné formy mužské tělo stylizováno podle Michelangela [srov. **obr.** 62, 95], ženské podle Raffaella [srov. **obr.** 58]. Výtvarné proměňování lidského korpusu do androgynní podoby, pod vlivem mnichovského milieu a filosofických myšlenek Franze Xavera Baadera, je v rámci tohoto závěrečného shrnutí doloženo již výše [srov. **obr.** 32, 38, 45 ad.]. Traktování dětské figury bylo u Mánesa ovlivněno raně romantickým uměním Philippa Otto Rungeho, i pozdně romantickou tvorbou Moritze von Schwinda a Adriana Ludwiga Richtera, jehož grafické práce Mánes často používal za vzor.

Sociálně-psychologický výraz figury - v Mánesově tvorbě - obrazově dokládám ve vztahu k širšímu i užšímu společenskému [srov. **obr.** 1, 6, 38], přírodnímu [srov. **obr.** 13, 15] i transcendentálnímu prostředí [srov. **obr.** 31]. Josef Mánes přitom v tomto smyslu vycházel ze školení u Františka Tkadlíka na pražské Akademii [srov. **obr.** 30, 31, 39, 40, 41, 42, 44, 45], později výrazně navazoval na Genelliho autobiografické cykly. Mánes alegorizoval také sociální a komunikační polohy lidské individuality prostřednictvím zobrazení inkarnátu [srov. **obr.** 1] a světla [srov. **obr.** 42], pomocí oděvu a speciálního atributu. Specifický sociální status byl Mánesem výtvarně promítán také do dalších ikonografických konotací, symbolů, tak, jak to požadoval již Johann Wolfgang Goethe [srov. **obr.** 1, 38 ad.], současně ale Mánes výtvarně reagoval na Hegelovy teze a rozvíjel tvůrčím způsobem myšlenky o traktování historicky [srov. **obr.** 41, 42] a soudobě „moderních“ figur, včetně jejich nacionálních poloh [srov. **obr.** 1, 38, 62, 66, 73].

Z hlediska akademické výuky lze v daném období vysledovat obdivné hledání a napodobování senzitivně lyrických praxitelovských forem, z vrcholně renesanční a francouzské klasicizující akademické redakce transformovaných do měkce vláčného traktování Mánesových „zaoblených“ figur. V této souvislosti je ale potřeba doplnit, že akademickou praxi vyučování Mánes spíše odmítal a parodoval (srov. s jeho travestii figury manekýna). Mánesovo figurální umění se tak tříbilo na formách vrcholně renesanční figury, poznávané a kopírované podle grafických vzorů, vytvořených například Marcantoniem Raimondim, Giovanni Volpatem a dalšími, také ale podle kreseb a maleb Františka Tkadlíka a Josefa Vojtěcha Hellicha. Zapomenout nelze ani na důraz na inspirování se literárními příběhy, pěstovaný v Tkadlíkově akademickém ateliéru, vyznačujícím se s největší pravděpodobností navíc intenzitou vztahu učitele a žáků, odvozenou z romantickým milieu přejímaných *topoi*, například příběhu Perugina a mladého Raffaella a jejich vzájemného tvůrčího ovlivňování [srov. **obr.** 30, 31, 39, 40, 41, 42]. Konkrétní figurální vzory, odvozené z renesančních kompozic, studovaných v evropských galeriích [srov. **obr.** 29, 36] a na římských památkách [srov. **obr.** 39, 40, 43, 44, 52, 53, 54, 67, 69, 70, 71, 93],

doplňují sekularizační a sakralizační tendence, které Mánes - mimo jiné na základě školení u Tkadlíka - často používal [srov. **obr.** 1, 31, 38, 53, 72, 73, 91, 92, 95]. Ornamentální artikulace a současně s nimi důraz na linearizaci umění, zdůvodněné teoreticky Friedrichem Schlegelem, a výtvarně aplikované již předtím Johnem Flaxmanem, Williamem Hogarthem a Danielem Nikolausem Chodowieckým, dovedl Josef Mánes až do krajně abstraktní polohy [srov. **obr.** 32]. Zároveň ale Mánes stylizoval figuru také objemově sochařským způsobem, pracoval se systémovým zjednodušením, až naivizací nebo využíval poloh portrétního „realismu“. Studium podle živého modelu je jím ale vždy nahlíženo prizmatem italské vrcholně renesanční až manýristické výtvarné formy [srov. **obr.** 39, 40, 41 ad.].

Zatímco Johann Wolfgang Goethe na jedné, a francouzský malíř Théodore Géricault na druhé straně, požadovali znázorňovat lidské tělo bez jakékoli stylizace, a bez pomoci akademických pomůcek, objevil se ve středoevropském romantickém umění i směr odmítající striktně napodobování živého modelu, aby paradoxně nedocházelo k automatismu a „zmanýrovatění“. Také výtvarné východisko z figury pozdní gotiky a severské renesance (Albrechta Dürera) lze považovat ve středoevropském romantickém umění za vyjimečné. U Josefa Mánesa byla figurální ornamentalizace (arabeska) také v úzkém vztahu k psychologizaci výtvarného problému [srov. **obr.** 32, 33].

Po předčasné smrti Františka Tkadlíka konzultoval Josef Mánes své figurální kompozice s Josefem Vojtěchem Hellichem, který jej konkrétně instruoval mimo jiné při dokončování obrazu *Petrarka a Laura*. Mánes se také prostřednictvím studia laterny magicy a projekcí dioramatického obrazu zabýval znázorněním pohybující se figury, respektive zachycením figurálního pohybu. Na traktování obličejové fyziognomie lze v *œuvre* Josefa Mánesa vysledovat východiska z Tischbeinových a Lavaterových strategií, a to i pod možným vlivem standardizace, uplatňované na vídeňské Akademii [srov. **obr.** 1, 41, 45].

Působení Christiana Rubena na Josefa Mánesa nepovažuji za podstatné, přesto, že v některých konceptuálních záměrech, vycházejících z dobového mnichovského prostředí, jsou si podobní. V žánrové malbě se Mánes naopak koncentroval spíše na vídeňské milieu [srov. **obr.** 6].

V této práci dále naznačuji možný vliv Josefa Navrátila na Josefa Mánesa, díky jeho znalosti severoitalského a francouzského prostředí, především žánrové malby a grafiky. V Mánesově tvorbě lze vysledovat také specifické orientalismy, snad i v souvislosti s tehdejší oficiální zahraničně politickou expanzí rakouské monarchie [srov. **obr.** 38, 79]. V jeho figurách lze navíc spatřovat i vliv mnichovských ilustrovaných periodik, tzv. *Bilderbogen* (Moritz von Schwind, Eugen Napoleon Neureuther), ilustrací Julia Schnorra von Carolsfeld i berlínského Adolpha von Menzela.

Obkreslování středověkých rukopisů a studium figur i symboliky pražského parléřovského umění je v Mánesově tvorbě spíše okrajový jev.

Vliv dobové daguerrotypie lze naopak vysledovat na Mánesových erotizovaných obrazech *Večer a Jitro*.

Značný díl Mánesovy figurální tvorby, formálně závislý na italské vrcholné renesanci, byl transformován a připraven v Mnichově působícími následovníky Johanna Friedricha Overbecka, s kterými se zde Mánes osobně seznámil. V metropoli nad Isarou pokračovaly také diskuze o výtvarném umění, řízené pro širší prostor střední Evropy italskou zkušeností prošlými německými teoretiky Carlem Friedrichem von Rumohrem a Johannem Davidem Passavantem. Tuto skutečnost navíc dokládám obrazově na již výše zmíněné žánrové kompozici od Franze Ludwiga Catela [**obr.** 4].

Obdiv k michelangelovské figuře se vyskytuje na soudobé düsseldorfské Akademii, v její „moderní“ podobě založené Wilhelmem von Schadowem, autorem programového spisu *Der moderne Vasari*. Mezi soudobými drážďanskými malíři byl naopak dáván důraz na

Raffaella (*Sixtinská madona*) a obrazy - například benátské provenience [srov. **obr.** 14, 15, 16] - umístěné ve zdejší obrazárně.

Mánesova práce s figurou podle Michelanelem etablovaného vzoru, ovlivněná s největší pravděpodobností jeho výše zdůrazněným pobytem v Mnichově v druhé polovině čtyřicátých let 19. století, se projevila mimo jiné již na návrhu záhlaví časopisu *Unia slowianska* z roku 1848 [**obr.** 38]. Zde Mánes na spodní část těla, stylizovaného podle figury Raffaelovy *Madonny di Foligno* [**obr.** 36], nasazuje kontrastně dynamizovanou horní polovinu korpusu, vybavenou traktováním pravé paže a ruky po vzoru Michelangelova Adama ze stropu Sixtinské kaple [**obr.** 5]. Naopak obdiv k raffaelovské figuře, ovlivněné ale také Michelanelem, lze v Mánesově tvorbě vysledovat na jeho práci s Raffaelovou kompozicí *Požár Borga*. Nahého a spáleného muže, slézajícího z hořícího domu [**obr.** 52], transformuje český malíř ještě ve svém pozdním díle do vzepjatého těla sv. Václava, na návrhu pro dveře karlínského chrámu sv. Cyrila a Metoděje [**obr.** 53]. Také nosička vody ze stejného Raffaelova výjevu [**obr.** 54], prošlá proměnami v statictější duchu u Františka Tkadlíka [**obr.** 55], i dynamičtější u Julia Schnorra von Carolsfeld [**obr.** 56] a Josepha (von) Führicha [**obr.** 57], kteří měli možnost studovat Raffaelovu práci *in situ*, došla o více než třicet let později syntetického dozvuku na tondu *Únor* [**obr.** 58, 62], součástí Mánesova *Orloje*, kompozičně vzešlého z figurální interakce, obsažené na grafické interpretaci nezachovaného Michelangelova kartónu *Bitvy u Casciny* [srov. **obr.** 61]. Tato Mánesem variovaná Raffaelova ženská figura [srov. **obr.** 54, 58], je až po obličej a ruce pečlivě zahalená a plně zaměstnaná přinášením dříví. Specifický Mánesův humor, spočívající v dichotomii a zároveň kontrastní tématické travestii hašení požáru a přikládání do ohně [srov. také **obr.** 57, 74], související i se žánrem *bamboccia*, oblíbených v 17. století, je potřeba v tomto případě doplnit mnohem důležitější ikonografickou fasetou. Mánes na této své kompozici totiž rozehrává programovou diskuzi o michelangelovské dostředivé mužské, odvozené z *Bitvy u Casiny* [**obr.** 61, 62, 63], a raffaelovské odstředivé ženské [**obr.** 54], paradoxně ještě dynamičtější figury, zastavené na krátký okamžik ve svém pohybu. Jakoby na soklu posazený Mánesův stylizovaný „slovenský“ muž [**obr.** 62], je současně zpodobením samotného Michelangela, ohřívajícího se v zimě při práci na freskách Sixtinské kaple nebo ve své kamenosochařské dílně, zatímco mu zženštilý Raffael jako pomocník, eventuálně rovnocenný partner (?) přináší dříví [**obr.** 58]. Mánes tímto způsobem transformuje dobové sebeprezenční tendence, navazující na italskou vrcholnou renesanci.

Přímou projekci michelangelovského motivu a formy do modelu slezské dívky *Johanny Dvořákové* [**obr.** 66], doplňuje v Mánesově díle podobná tendence na ženském aktu pro kompozici *Vzpomínky* [**obr.** 69]. Syntetické završení lze v Mánesově tvůrčí práci, i jako výraz jeho soukromého rozhodování se mezi paradigmaty figurálních forem Raffaella a Michelangela, vysledovat v této souvislosti na jeho perokresbě tzv. *Snu umělce* („*Já jsem hotovo!*“) [**obr.** 72]. Raffaella v tomto Mánesově výtvarném traktátu zastupuje vlevo umístěný *Prapor pro zpěvácký spolek Lukes* [**obr.** 73; srov. ale také **obr.** 95, 96], Michelangelovu tvorbu naopak na protilehlé pravé straně *Prapor spolku strojníků* [**obr.** 74]. Současně se Josef Mánes na této kompozici znázorňuje sebeprezenčním způsobem jako z Kříže sňatý Ježíš Kristus.

Eskalovaný zájem o michelangelovskou figurální tvorbu, lze u Mánesa chronologicky doložit dále například jeho ilustracemi k Brentanově porýnské pohádce *Radlauf a Ameleya* (1850), kompozičními variacemi *Venuší* (kolem 1855), návrhy ke xylografickou technikou provedené ilustraci *Narození Jana Žižky* (1859), na konci jeho života také korespondencí, dokazující jeho obdiv k Michelangelovým freskám v Sixtinské kapli.

Michelangelovská figura se v Mánesově tvorbě dále vyskytuje v různých manýristických modifikacích a variacích, důležitý je přitom i vliv - Mánesovo dílo těsně předcházející -

domácí tradice, založené Josephem (von) Führichem a Franzem Nadorpem. Dále v této souvislosti zmiňují tvůrčí práci düsseldorfského Theodora Mintropa a francouzských malířů Jeana Augusta Dominique Ingrese a Anne Louise Girodeta-Triosona, stejně jako mnichovského malíře a grafika Buonaventury Genelliho.

I v tomto smyslu lze v Mánesově tvorbě sledovat směřování k ornamentální až abstraktní poloze (srov. také s teoretickým zázemím a instrumentalizacemi Williama Hogartha, jehož spisy byly střeoevropskému prostoru zprostředkovány mimo jiné Augustem Wilhelmem Schlegelem). Tyto koncepce vytvářely estetické alternativy pro traktování pozdně romantické figury, a byly uplatňovány na düsseldorfské i mnichovské Akademii, vedené po Peteru von Corneliovi Wilhelmem von Kaulbachem.

Figura mýtická v Mánesově *œuvre* [srov. **obr.** 73, 91, 92, 95] se vyznačuje také sekularizovanými motivy pašijových scén, konkrétně ikonografie *Zmrtvýchvstání Ježíše Krista*, patrné na druhé figurální ilustraci *Rukopisu královédvorského*, na které je znázorněn *Záboj v úvalu* [srov. **obr.** 91, 95]. Ohlas lze v tomto smyslu nalézt i na *Praporu zpěváckého spolku Lukes* [srov. **obr.** 73]. Mánes výtvarně transformoval ale také antické mýty, pracoval s Ovidiovými *Proměnami*, příběhy *Apollóna a Dafné*, sochaře *Pygmaliona* a dalšími [srov. **obr.** 32, 42]. Z preromantických a romantických textů a krásné literatury inspirovaly Mánesa Musäusovy mýticko-pohádkové figury elfů (víl a rusalek) [srov. **obr.** 72], vycházejících mimo jiné z nordicko-germánské mytologie (*Edda* apod.). Syntézu lze v této souvislosti v Mánesově díle vysledovat na jeho kreslené kompozici *Soumrak* z roku 1852.

Již výše naznačené, transcendentalizované a transcendentální figury, tedy nehmotná ztvárnění hmotného lidského těla, se v Mánesově pozdně romantické tvorbě objevují nejen v traktování andělských bytostí, oblíbených v rámci prostředí doznívající katolické restaurace, nýbrž také v transformacích figury širokého formálního i ikonografického rejstříku [srov. **obr.** 32, 72]. Výraznou ideovou roli přitom hrál vliv neoplatónské filosofie na raně romantické texty Novalise, Wackenrodera, Tiecka a bratří Schlegelů, v kterých jsou personifikovány a instrumentalizovány skryté lidské představy a přání [srov. **obr.** 72]. Romantičtí umělci se sami navíc často stylizovali do transcendentalizovaného těla Ježíše Krista v kontextu vlastní emancipace a projevu ideové nezávislosti [srov. **obr.** 31, 32, 72, 73, 91, 95]. Vrcholně renesanční Michelangelovo vnímání transcendentální figury jako plasticky hmotné a nahé [srov. **obr.** 96, 99], je protikladné výtvarným strategiím, v rámci nichž je figura tohoto typu naopak zcela zahalena drapérií [srov. **obr.** 73], odvozené ve střeoevropském romantickém umění většinou z forem italského quattrocenta a cinquecenta. Nejen v raně, ale i pozdně romantickém prostředí k tomu v této souvislosti přistupují také abstrahující tendence, patrné například na výtvarném traktování transcendentálně zamýšlené světelné substance. Abstraktní poloha musela být ale v tomto případě současně omezena, vzhledem k ohledu na recepční přijetí zhmotněné transcendentální figury širším sociálním milieu, které se pohybovalo mezi póly automatismu a rozpačitosti. Prolnutí mytologických figur s transcendentálními [srov. **obr.** 32, 72, 73, 91], patrné také na pozdně romantické Mánesově kompozici *Vzpomínky* [srov. **obr.** 69], v které je využita tradiční ikonografie *Melancholie* [srov. **obr.** 69, 70, 71], je synteticky završeno, snad také anglickým estetismem ovlivněnou Mánesovou sebeprezenční perokresbou, k níž připojil svá slova „*Já jsem hotovo!*“ [**obr.** 72], a v níž mimo jiné usiloval o alegorické vyjádření „duše“ výtvarného díla.

Při traktování konvulzivní figury se Josef Mánes inspiroval většinou na biblických starozákonních i novozákonních scénách, především na Kristových *Pašijích* a světeckých martyriích. Typem konvulzivní figury se prostřednictvím studia výtvarných forem a tématiky italské renesance zabývala i teorie německých romantických myslitelů. August Wilhelm Schlegel například zmiňuje ikonografii *Abrahama, obětujícího svého syna Izáka*

[srov. **obr.** 93], promítané do mytologické polohy *Apollóna, stahujícího Marsya z kůže* [srov. **obr.** 58, 61, 62, 63]. V podobném smyslu je potřeba zmínit také ztvárnění konvulzivní figury sv. Máří Magdalény v kontrastním srovnání s „apollónským“ tělem Ježíše Krista [srov. **obr.** 91, 92, 95]. Výtvarné snahy v této souvislosti lze v Mánesově tvorbě interpretovat i jako navazování na dílo Františka Tkadlíka, obraz *Smrt Ábela*, eventuálně na jeho další kompozice, na kterých jsou znázorněny katastrofy a kataklyzmata. Svůj vliv zde mohl hrát také Führichův cyklus *Ztraceného syna*, a tak podobně.

Formy transcendentální a konvulzivní figury Josef Mánes souhrnně zasazuje do vzájemného vztahu, i pod vlivem dobové literarizace, anglických a německých (především *Písně o Nibelunzích*, výtvarně pregnantně a středoevropsky vlivně etablované Juliem Schnorrem von Carolsfeld) textů, v monumentalizované, druhé figurální xylografické ilustraci k textu *Rukopisu královédvorského*, s námětem *Záboj v úvalu* [**obr.** 91]. Tato Mánesova kompozice v sobě obsahuje nejen citace figurálních typů, odvozených z malířského a sochařského díla Michelangela Buonarrotiho [srov. **obr.** 93, 96], nýbrž je také syntézou Mánesova rejstříku konceptuální práce s figurální formou, tak, jak ji průřezově předestírám v této disertační práci. Spodní ležící ženská figura [**obr.** 92] s východiskem z tematiky *Vraždění neviňátek*, navazující i na ikonografické polohy *Smrti dívky*, a zároveň na michelangelovskou figurální konvulzi [srov. **obr.** 93, 94], je výrazem tragédie českého národa a jeho dějinných porážek. Reprezentuje navíc humanisticky zamýšlené poselství, dokumentující individuální lidskou tragédii mrtvým korpusem matky, důstojné i ve své smrti, jejíž zavřené oči jsou směřovány vzhůru, k nahoře se vzpínajícímu efébovitému mužskému tělu [**obr.** 95], odvozenému z Michelangelovy sochy *Otroka* [**obr.** 96], doplňujícímu tak Mánesův ideový záměr ve smyslu rozdvojení univerzality člověka na jeho mužskou a ženskou část. Mánes tak zároveň odkazuje na stylizované prarodiče lidstva: Adama a Evu. Duchovnost muže, sublimujícího vzhůru k Bohu, tak doplňuje nezbytně chtonický a smrtelný ženský princip. Tato výtvarná strategie se v jiné podobě vyskytuje již na Mánesově cyklu *Musica* [srov. **obr.** 31], i v jeho sebeprezentativní pozdní perokresbě [srov. **obr.** 72], na níž je podobně rozvíjena sekularizovaná tematika Kristových *Pašiji*, a současně kontrast Kristova těla, sňatého z Kříže, s jeho *Zmrtvýchvstáním*.

Základní dichotomii michelangelovských figur tak v poloze mezi konvulzí a transcendentalitou prezentuje Mánes v případě výše zmiňované ilustrace k *Rukopisu* [**obr.** 91] v alegorické konotaci vykoupení lidské duše prostřednictvím Kristova těla v elegické tónině, narozdíl od Michelangelových dynamických a energicky expandujících figur, vysledovatelných na jeho freskách na klenbě Sixtinské kaple, hlavně ale na jeho kompozici *Zmrtvýchvstání* pro florentský kostel sv. Vavřince [**obr.** 49].

V ztvárnění explicitně erotické figury se Josef Mánes musel ohlížet na dobové milieu, na společnost, stát a cenzuru. Ztížená možnost veřejné prezentace ženského aktu se promítla i do Mánesovy práce v tomto smyslu. Na svých pandánových obrazech *Večer* a *Jitro* Mánes nejen varioval mytologickou ikonografii *Danaé* a *Lédy*, ale současně ji i parodoval. Formálně přitom použil kombinaci několika grafických vzorů a fotografií.

Ve studiu národopisných reálií, kroje, a tak podobně, Mánes navazoval na snahy německých filosofů a spisovatelů Johanna Gottfrieda Herdera, Ludwiga Tiecka, Clemense Brentana, eventuálně na pozdně romantické malíře, například na drážďanského Adriana Ludwiga Richtera. Do traktování samotných těl českých, moravských, slovenských a polských venkovanů ale Mánes zároveň projektoval umělecko-historickou diskuzi o významu raffaelovské a michelangelovské figury, kterou syntetizoval na výše analyzovaném tondu *Únor* kalendářní desky staroměstského *Orloje* [**obr.** 58, 62]. Mánes pracoval v této souvislosti také s celoevropskými tendencemi orientalismu, a současně se senzualitou, odvozenou z rokokových a (neo-) klasicistních výtvarných forem [srov. **obr.** 1,

31, 66, 73, 95].

Naopak Mánesova traktování antropomorfní, respektive antropomorfizované figury, ovlivněné literarizací (například Ovidiovými *Metamorfózami*) [srov. **obr.** 32, 33], vycházely z raně romantické tvorby hamburského malíře Philippa Otto Rungeho i pozdně romantického díla mnichovského Moritze von Schwinda. Ideové pozadí, tvořené literárním dílem Friedricha Schlegela, Ludwiga Tiecka, Clemense Brentana a dalších, doplnily v tomto smyslu formální vzory – symboly, třibené v dobovém římském milieu, tvořeném umělci z celé Evropy. Antropomorfní tendence navíc úzce souvisejí, podle mého názoru, s Mánesovou ornamentalizací figury [srov. **obr.** 32] a jeho dekonstruováním lidské anatomie [srov. **obr.** 83], tedy s procesy, vedoucími k abstraktním artikulacím výtvarného umění na počátku 20. století.

Figurální deformace, tvořící závažnou složku Mánesova pozdního díla, doposud interpretované pouze jako symptomy jeho nemoci, které se ale ve skutečnosti objevovaly v jeho tvorbě již od začátku padesátých let 19. století [srov. **obr.** 83, 84], mají širší formální pozadí. Mánesovu psychickou situaci v posledních letech jeho života nelze při jejich analyzování podceňovat, ale ani ji přeceňovat. Mánes tímto způsobem totiž mimo jiné navazoval na dlouhou výtvarnou řadu, prošlou transformacemi například v díle generace Josepha (von) Führicha a Franze Nadorpa, které bylo podmíněno tvůrčími přepisy grafik do malířského traktování.

V této souvislosti je potřeba zmínit také dobové systémové návraty k selektivním východiskům, obsaženým již v umění předcházejícího 18. století, především k tehdejší interpretační práci s manýristickou grafikou Raffaelových žáků a následovníků, také ale linii od Bartholomäa Sprangera a jeho současníka Hendricka Goltzia, k dílu vůči antické a klasické vrcholně renesančně vyvážené figuře se vymezujícího Johanna Heinricha Füssliho a jeho napodobitelů v 19. století, například Theodora von Holsta, eventuálně Henryho Singletona. Tento stylový vývoj byl ale zčásti pozastaven, právě díky hegemonnímu napodobování klasické formy raffaelovské provenience, přerušující na čas překotnost tendencí, směřujících k expresivním výtvarným výrazům na začátku 20. století.

Mánes tak ve své zralé figurální tvorbě vychází ze složité heterogenní situace střeoevropského malířství kolem poloviny 19. století, ovlivněné stále ještě staršími, raně romantickými literárními instrumentalizacemi. Nejbližší výtvarná srovnání v tomto smyslu se přitom nabízejí s, tehdejší normy přestupujícím dílem v Mnichově působícího Buonaventury Genelliho, düsseldorfským malířem Theodorem Mintropem, eventuálně s předtím činným, předčasně zemřelým Franzem Hornym. Zapomínat v této souvislosti nelze ani na solitérní tvorbu Williama Blakea, figurální „expres“ Alfreda Rethela a dalších malířů, spoludefinujících pozdně nazarénský výtvarný styl, a to včetně v této disertační práci mnohokrát zmiňovaného rodáka z českých zemí Josepha (von) Führicha.

Mánesovy figury a jejich průběžné deformace se pohybují také v kategoriích fantazijních hříček, *capricci*, navazujících nikoli náhodou na výtvarná traktování mýtických postav, ilustrujících například Ovidiovy *Metamorfózy* [srov. **obr.** 32, 33].

Literatura

Elisabeth **Abel**, Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix, in: W. J. Thomas **Mitchell** (ed.), *The Language of Images*, Chicago **1980**, s. 37–58.

Götz **Adriani**, *Bordell und Boudoir. Schauplätze der Moderne* (kat. výst.), Kunsthalle Tübingen **2005**.

Joseph **Addison**, *Remarks on several Parts of Italy, etc. In the Years 1701, 1702, 1703 (1705)*, London **1718**.

Fritz **Aerni** (ed.), Johann Caspar **Lavater**, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Waldshut-Tiengen **1996**.

Mercedes **Agueda**, *Reflexiones sobre La belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, Madrid **1989**.

Maurice **Agulhon**, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris **1989**.

Maurice **Agulhon** – Pierre **Bonte**, *Marianne. Les visages de la République*, Paris **1992**.

Susanne **Albrecht**, *körper? der andere blick auf ein altes thema* (kat. výst.), Städtische Galerie Rosenheim **2004**.

M. Darsie **Alexander** – Mary **Chan** – Starr **Figura** – Sarah **Ganz** – Maria del Carmen **Gonzáles** – John **Elderfield**, *Body language* (kat. výst.), The Museum of Modern Art, New York **1999**.

Francesca **Alfano Miglietti**, *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*, Milano **2003**.

Theodor **Alt**, *Vom charakteristisch Schönen. Ein Beitrag zur Lösung der Frage des künstlerischen Individualismus*, Mannheim **1893**.

Gabriele **Althoff**, *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Stuttgart **1991**.

Jean-Paul **Ameline** – Bénédicte **Ajac** (edd.), *Figuration narrative. Paris 1960–1972* (kat. výst.), Galeries nationales du Grand Palais, Paris **2008**.

Sylvain **Amic** (ed.), *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso* (kat. výst.), Grand Palais, Paris **2012-2013**.

Jindřich **Anger** – Miroslav **Anger**, *Josef Mánes. Dopisy*, Praha **1998**.

Jean-Jacques **Anstett** (ed.), Friedrich **Schlegel**, *Philosophische Vorlesungen [1800 – 1807]*. Erster Teil, München **1964**.

Jean-Jacques **Anstett** (ed.), Friedrich **Schlegel**, *Philosophische Vorlesungen [1800 –*

1807]. Zweiter Teil, München **1964**.

Irene **Antoni-Komar** (ed.), *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*, Stuttgart, Bremen **2001**.

Friedmar **Apel** (ed.), *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main **1992**.

Friedmar **Apel**, *Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin*, Paderborn **1994**.

Paul **Ardenne**, *L' image corps. Figures de l' humain dans l' art du 20^e siècle*, Paris **2001**.

David S. **Areford**, The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ, in: A. A. **MacDonald** – H. N. B. **Ridderbos** – R. M. **Schlusemann** (edd.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen **1998**, s. 211–238.

Peter **Arlt**, *Mythos und Figur. Doch das Antike find ich zu lebendig* (kat. výst.), Schlossmuseum Gotha Schloss Friedenstein **2001**.

Alice **Arnold-Becker**, *Poetische Momente der Weltgeschichte in Schloss Hohenschwangau*, Stuttgart **2006**.

Alice **Arnold-Becker**, *Schloss Hohenschwangau. Die Wandbilder eines Gebirgspalastes*, Stuttgart **2011**.

Caroline **Arcott**, *Manifestations of Venus. Art and sexuality*, Manchester **2000**.

Jan Nepomuk **Assmann**, *Terče pražských ostrostřelců* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy **2001**.

Bernd **Auerochs**, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen **2006**.

Jean-Paul **Avicé** – Claude **Pichois**, *Passion Baudelaire. L' ivresse des images*, Paris **2003**.

Franz von **Baader**, *Über Liebe, Ehe und Kunst*, München **1953**.

Colin B. **Bailey** – Philip **Conisbee** – Thomas W. **Gaetgens** (edd.), *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (kat. výst.), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie **2004**.

Thierry **Bajou** – François **Fossier** – Claude **Fournet** et al., *Portrait. Le Portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes* (kat. výst.), Musée de Brou, Bourg-en-Bresse **2001**.

Malcolm **Baker**, *Figured in Marble. The Making and Viewing of Eighteenth-Century Sculpture*, London **2000**.

Wojciech **Bałus** – Barbara **Ciciora** (edd.), *Die Meister Matejkos, Grottgers, der Gebrüder Gierymski... Münchner Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts* (kat. výst.), Muzeum narodowe w Krakowie **2007**.

Ilse **Bang**, *Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration*, München **1944**.

Stephen **Bann**, Pre-Histories of Art of Art in Nineteenth-Century France: Around Paul Delaroche's *Hémicycle des Beaux-Arts*, in: Michael F. **Zimmermann** (ed.), *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, New Haven and London **2003**, s. 25–40.

Virginie **Bar**, *La peinture allégorique au Grand Siècle*, Dijon **2003**.

Moshe **Barasch**, *Gestures of despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York **1976**.

Costanza **Barbieri**, Neoplatonism, Augustinianism and Michelangelo's Masculine Women, in: Liana de **Girolami Cheney** – John **Hendrix** (edd.), *Neoplatonism and the Arts*, Lampeter **2010**, s. 109–122.

Joanna **Barck**, Wie Bilder lernten, Körper zu sein. „Tableaux vivants“ und die Idee des „Raum-Bildes“ im 19. Jh., in: Gundolf **Winter** – Jens **Schröter** – Joanna **Barck** (edd.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München **2009**, s. 65–87.

Emma **Barker**, Putting the Viewer in the Frame: Greuze as Sentimentalist, in: Philip **Conisbee** (ed.), *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, New Haven and London **2007**, s. 105–127.

Ilsebill **Barta** – Zita **Breu** – Daniela **Hammer-Tugendhat** – Ulrike **Jenni** – Irene **Nierhaus** – Judith **Schöbel** (edd.), *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin **1987**.

Ilsebill **Barta Fliedl** – Christoph **Geissmar** (edd.), *Die Beredsamkeit des Leibes* (kat. výst.), Albertina, Wien **1992**.

Suse **Barth**, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert. Ikonographische Studien* (disertační práce), Ludwig-Maximilians-Universität zu München **1971**.

Friedrich **Bassenge** (ed.), Denis **Diderot**, *Ästhetische Schriften*, Erster Band, Frankfurt am Main **1968**.

Oskar **Bätschmann**, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München **1982**.

Oskar **Bätschmann**, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln am Rhein **1997**.

Charles **Baudelaire**, Salon de 1859, in: Claude **Pichois** (ed.), Charles **Baudelaire**, *Oeuvres complètes* (= Bibliothèque de la Pléiade), Brüssel **1968**.

Manuel **Baumbach** (ed.), *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*, Heidelberg **2000**.

Reinhold **Baumstark** (ed.), *Venus. Bilder einer Göttin* (kat. výst.), Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, München **2001**.

Franz J. **Bauer**, *Gehalt und Gestalt in der Monumentalsymbolik. Zur Ikonologie des Nationalstaats in Deutschland und Italien 1860–1914*, München **1992**.

Jens-Heiner **Bauer**, *Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk*, Hannover **1982**.

Hildegard **Bauereisen**, Claude Lorrain als Figurenmaler, in: Frank **Büttner** – Christian **Lenz** (edd.), *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München **1985**, s. 159–164.

Christian **Baur**, *Landschaftsmalerei der Romantik*, München **1979**.

Otto **Baur**, Charles Le Brun's conference über Raffaels Gemälde „Der hl. Michael den Dämon niederzwingend“ genannt „Der grosse Hl. Michael“, in: Otto **Baur** – Otto **Glandien** (edd.), *Zusammenhang. Festschrift für Marielene Putscher*, Köln am Rhein **1984**, s. 367–395.

Marc **Bayard** – Elena **Fumagalli** (edd.), *Poussin et la construction de l'antique*, Paris **2011**.

Inge **Baxmann** – Michael **Franz** – Wolfgang **Schäffner** (edd.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin **2000**.

Herbert **Beck** – Peter C. **Bol** – Eva **Maek-Gérard** (edd.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin **1984**.

Herbert **Beck** – Peter C. **Bol** – **Maraïke Bückling** (edd.), *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung* (kat. výst.), Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main **1999**.

Wolfgang **Becker**, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München **1971**.

Ernst **Behler** (ed.), Friedrich **Schlegel**, *Philosophie des Lebens. In fünfzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1827 und Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes*, München **1969**.

Ernst **Behler** (ed.), August Wilhelm **Schlegel**, *Vorlesungen über Ästhetik I [1798–1803]*, Paderborn, München, Wien, Zürich **1989**.

Hans **Belting**, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München **2001**.

Hans **Belting** – Dietmar **Kamper** – Martin **Schulz** (edd.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München **2002**.

Walter **Benjamin**, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main **1970**.

Walter **Benjamin**, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main **1973**.

Claudia **Benthien** – Christoph **Wulf** (edd.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*,

Hamburg **2001**.

Claudia **Benthien**, Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze, in: Christoph **Geissmar-Brandi** – Irmela **Hijiya-Kirschner** – Satô **Naoki** – Richmond **Bollinger** (edd.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main und Basel **2002**, s. 45–61.

Richard **Benz**, *Goethe und die romantische Kunst*, München **1940**.

Eduard **Berend** (ed.), *Jean Pauls Werke. Siebenter Teil. Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart **nedat.** (cca **1910**).

Alain **Bergala** – Anne **Marques** (edd.), *Brune Blonde. La chevelure féminine dans l'art et le cinéma* (kat. výst.), Cinémathèque française, musée du Cinéma **2010-2011**.

Klaus **Berger**, Stilstrukturen des 19. Jahrhunderts, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XII, **1967**, 2, s. 192–203.

Marie-Laure **Bernadac** – Bernard **Marcadé** (edd.), *fémininmasculin. Le sexe de l'art* (kat. výst.), Centre Pompidou Paris **1995–1996**.

Joanne G. **Bernstein**, The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael, *Artibus et historiae* XIII, **1992**, 26, s. 49–63.

J. M. **Bernstein**, *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge **2003**.

Markus **Bertsch** – Reinhard **Wegner** (edd.), *Landschaft am „Scheidepunkt“. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, Göttingen **2010**.

Markus **Bertsch** – Uwe **Fleckner** – Jenns **Howoldt** – Andreas **Stolzenburg** (edd.), *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik* (kat. výst.), Hamburger Kunsthalle und die Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München **2011**.

Sigrid **Bertuleit** – Karin **Rhein**, *Dimensionen des Geschmacks. Schön und hässlich* (kat. výst.), Museum Georg Schäfer, Schweinfurt **2009–2010**.

Monika **Betzler** – Julian **Nida-Rümelin** – Mara-Daria **Cojocar** (edd.), *Ästhetik und Kunstphilosophie*, Stuttgart **2012**.

Christian **Beutler** – Peter-Klaus **Schuster** – Martin **Warnke** (edd.), *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München **1988**.

Peter **Bexte** – Jörg **Heininger** (edd.), William **Hogarth**, *Analyse der Schönheit*, Dresden **1995**.

Andreas **Beyer**, Die „Physiognomie der Atmosphäre“. Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu verleihen, in: Heinz **Spielmann** – Ortrud **Westheider** (edd.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (kat. výst.), Bucerius Kunst Forum und Jenisch Haus, Außenstelle des Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg **2004**, s. 172–177.

Andreas **Beyer** (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 6, Klassik und Romantik*, München **2006**.

Miloš **Bič** et. al. - Josef B. **Souček** et al. (edd.), *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad*, Praha **1988**.

Birgit **Biedermann**, *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Petersberg **2001**.

Naděžda **Blažičková-Horová**, *Malířská rodina Mánesů*, Praha **2002**.

Jarmila **Blažková**, *Žena. Věčná inspirace umění. Žena ve výtvarném umění od doby kamenné až po Picassa*, Praha **nedatováno – cca 1940** (?).

Andreas **Blühm** – Gerhard **Gerkens** (edd.), *Johann Friedrich Overbeck 1789 – 1869 Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages* (kat. výst.), Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus **1989**.

Gerhard **Blum**, *Zum Begriff des Schönen in Kants und Schillers ästhetischen Schriften*, Fulda **1988**.

Hans **Blumenberg**, Vorbemerkungen zum Wirklichkeitsbegriff, in: Günter **Bandmann** – Hans **Blumenberg** – Hans **Sachse** – Heinrich **Vormweg** – Dieter **Wellershoff** (edd.), *Zum Wirklichkeitsbegriff, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, **1974**, 4, s. 3–10.

Lars **Blunck** (ed.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld **2010**.

Ulrike **Bodemann** (ed.), *L'Art d'Illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch* (kat. výst.), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel **1985–1986**.

Gottfried **Boehm**, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in den italienischen Renaissance*, München **1985**.

Gottfried **Boehm** – Gabriele **Brandstetter** – Achatz von **Müller** (edd.), *Figur und Figuration. Studien zur Wahrnehmung und Wissen*, München **2007**.

Steffen **Bogen** – Wolfgang **Brassat** – David **Ganz** (edd.), *Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Bonn **2006**.

Daniela **Bohde**, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten, Berlin **2002**.

Daniela **Bohde** – Mechthild **Fend** (edd.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin **2007**.

Bohemia XIV, **1841**.

Bohemia XVI, **1843**.

Bohemia XIX, 1846.

Bohemia XX, 1847.

Bohemia XXI, 1848.

Hartmut **Böhme** – Johannes **Endres** (edd.), *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*, München 2010.

Albert **Boime**, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971.

Albert **Boime**, *Art in an Age of Revolution 1750–1800*, Chicago and London 1987.

Albert **Boime**, *Art in an Age of Bonapartism 1800-1815*, Chicago and London 1990.

Albert **Boime**, *The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*, Chicago and London 1993.

Albert **Boime**, *Art in an Age of Counterrevolution 1815–1848*, Chicago and London 2004.

Albert **Boime**, *Art in an Age of Civil Struggle 1848–1871*, Chicago and London 2007.

John **Bonehill** – Geoff **Quilley** (edd.), *Conflicting Visions. War and Visual Culture in Britain and France c. 1700–1830*, Aldershot 2005.

Olivier **Bonfait** (ed.), *L´idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700)*, Paris 2002.

Norbert **Borrmann**, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln am Rhein* 1994.

Helmut **Börsch-Supan**, *Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850*, München, Gütersloh, Wien 1972.

Helmut **Börsch-Supan**, *Der Maler Antoine Pesne. Franzose und Preuße*, Friedberg/H. 1986.

Helmut **Börsch-Supan**, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870*, München 1988.

Heinrich **Bosse**, Die Bildung des Bürgers. Veränderte im achtzehnten Jahrhundert das Bürgertum die Gesellschaft oder die Gesellschaft das Bürgertum? Ein Beitrag zur Sozialgeschichte aufgeklärter Geselligkeit, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Mittwoch, 18. Juli 2012, Nr. 165, s. N 5.

Gerhard **Bott** (ed.), *Leben und Arbeiten im Industriezeitalter* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1985.

Eva **Bouillo**, *Le salon de 1827. Classique ou romantique?*, Rennes 2009.

Nicola **Bown**, *Fairies in nineteenth-century art and literature*, Cambridge **2001**.

Barbora **Bouzková**, Česká šlechta a její pokus o oživení českého uměleckého života na konci 18. a počátku 19. století, *Documenta Pragensia* 9, **1991**, s. 269-295.

Beate **Bradl**, *Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel*, München **1998**.

Joachim **Brand**, *Der Text zum Bild. Untersuchungen zu den Erscheinungsformen und paratextuellen Funktionen von sprachlichen Bestandteilen zu deutschen graphischen Folgen und Zyklen des neunzehnten Jahrhunderts* (disertační práce), Marburg **1993**.

Marcus **Brandis**, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik in Italien der Renaissance. Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*, Weimar **2002**.

Bettina **Brandt**, *Germania und ihre Söhne. Repräsentationen von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne*, Göttingen **2010**.

Wolfgang **Brassat**, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, Berlin **2003**.

William **Breazeale** – Susan **Anderson** – Christine **Giviskos** – Christiane **Andersson**, *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body* (kat. výst.), Crocker Art Museum, Sacramento, California **2008**.

Horst **Bredenkamp**, *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*, Berlin **1999**.

Horst **Bredenkamp**, *Thomas Hobbes Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001*, Berlin **2006**.

C. W. **Bredt**, *Das Neureuther=Album*, München **1918**.

Olaf **Breidbach** (ed.), *Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur*, Wien **1997**.

Gisela **Breitling**, *Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste*, Frankfurt am Main **1990**.

Peter **Briegel**, *Die Deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts*, Berlin **1930**.

Claudia **Brink** – Andreas **Henning** – Christoph **Schölzel** (edd.), *Raffael Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks*, München, Berlin **2005**.

Bodo **Brinkmann** – Berthold **Hinz**, „Hexenlust und Sündenfall“ *Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien* (kat. výst.), Städel Museum, Frankfurt am Main **2007**.

Karl **Brömel**, *Ludwig Tiecks Kunstanschauungen im „Sternbald“* (disertační práce), Universität Leipzig **1928**.

Chris **Brooks**, *The Gothic Revival*, London **1999**.

Norma **Broude** – Mary D. **Garrard** (edd.), *Reclaiming female agency. Feminist art history*

after postmodernism, Berkeley, Los Angeles, London **2005**.

Stephanie-Gerrit **Bruer** – Detlef **Rößler** (edd.), *Festschrift für Max Kunze. Der Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute*, Ruhpolding und Mainz **2011**.

Werner **Brüggemann**, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Aschendorff, Münster/Westfalen **1958**.

Matthias **Bruhn**, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin **2009**.

Günter **Brucher**, *Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik*, Wien, Köln, Graz **1985**.

Gian Piero **Brunetta**, *Il viaggio dell' icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Venezia **1997**.

Norman **Bryson** – Michael Ann **Holly** – Keith **Moxey** (edd.), *Images Visual and Culture Interpretations*, Hanover and London **1994**.

Maraike **Bückling** – Eva **Mongi-Vollmer** (edd.), *Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770 – 1820* (kat. výst.), Städel Museum **2013**.

Kai **Budde** (ed.), *Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper* (kat. výst), Institut für Plastination; Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim **1997–1998**.

Frederick **Burwick** – Jürgen **Klein** (edd.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam – Atlanta **1996**.

Günter **Busch** – Gerhard **Gerkens** – Rolf **Speckmann** (edd.), *Der nackte Mensch. Aspekte der Aktdarstellung in der Kunst. Eine didaktische Ausstellung IV* (kat. výst.), Kunsthalle Bremen **1979**.

Werner **Busch**, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim, New York **1977**.

Werner **Busch** - Reiner **Haussherr** – Eduard **Trier** (edd.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin **1978**.

Werner **Busch**, Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Sonja **Günther** (ed.), *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche* (kat. výst.), Die Akademie der Künste Berlin **1981**, s. 81–92.

Werner **Busch**, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin **1985**.

Werner **Busch**, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München **1993**.

Werner **Busch** (ed.), *Landschaftsmalerei*, Berlin **1997**.

Werner **Busch**, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München

2009.

Markus **Buschhaus**, *Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens*, Bielefeld **2005**.

Marco **Bussagli**, *Angeli. Origini, storie e immagini delle creature celesti*, Milano **2006**.

Frank **Büttner**, Wilhelm Tischbeins „Konradin von Schwaben“, in: (?) (ed.), *Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag*, Husum **1984**.

Frank **Büttner**, Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in: Peter **Wapnewski** (ed.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, Stuttgart **1986**, s. 407–434.

Frank **Büttner**, Subjektives Gefühl. Künstlerisches Ideal und christliche Wahrheit. Das religiöse Bild im frühen Werk von Peter Cornelius, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* Band LII, **1991**, s. 237–261.

Frank **Büttner**, Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei. Ein Überblick über die Entwicklung von Gattungsgeschichte und Gattungstheorie in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Ulrich **Baumgärtner** – Monika **Fenn** (edd.), *Geschichte zwischen Kunst und Politik. Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium*, Heft 4, München **2002**, s. 33–58.

Frank **Büttner**, Herrscherlob und Satire. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I., in: Herbert W. **Rott** (ed.), *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München **2003**, s. 83–122.

Frank **Büttner**, Gemalte Geschichte. Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Reinhold **Baumstark** – Frank **Büttner** (edd.), *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei* (kat. výst.), Neue Pinakothek, München **2003**, s. 23–67.

Frank **Büttner**, Nibelungen-Bilder der deutschen Romantik, in: Joachim **Heinzle** – Klaus **Klein** – Ute **Obhof** (edd.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden **2003**, s. 561–582.

Frank **Büttner**, Die „Münchner Malerschule“ in der zeitgenössischen Kunstkritik 1825–1848, in: Franziska **Dunkel** – Hans-Michael **Körner** – Hannelore **Putz** (edd.), *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser*, München **2006**, s. 209–226.

Lorne **Campbell**, *Renaissance Potraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven, London **1990**.

Rüdiger **Campe** – Manfred **Schneider** (edd.), *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*, Freiburg im Breisgau **1996**.

Francesca **Cappelletti** – Gerlinde **Huber-Rebenich** (edd.), *Der Antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhunderts*, Berlin **1997**.

Philippe **Cardinal** – Hoda **Makram-Ebeid** (edd.), *Le corps découvert*, Institut du monde arabe, Paris **2012**.

Markus A. **Castor** – Jasper **Kettner** – Christien **Melzer** – Claudia **Schnitzer** (edd.), *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin, München **2010**, s. 133–147.

Yves **Cattin** – Philippe **Faure**, *Die Engel und ihr Bild im Mittelalter*, Regensburg **2000**.

Josef **Cibulka**, *Obraz svatého Václava, Umění III*, **1930**, 3-4, s. 157-186.

Wolfgang **Cilleßen** – Rolf **Reichardt** – Christian **Deuling** (edd.), *Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar* (kat. výst.), Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin **2006**.

Jean **Clair** (ed.), *l'ame au corps. arts et sciences 1793–1993* (kat. výst.), Galeries nationales du Grand Palais, Paris **1993**.

Jean **Clair** (ed.), *Mélancolie génie et folie en Occident* (kat. výst.), Galeries nationales du Grand Palais, Paris **2005–2006**.

Maria Vittoria Marini **Clarelli** – Fernando **Mazzocca** – Carlo **Sisi**, *Ottocento. Da Canova al Quattro Stato* (kat. výst.), Scuderie del Quirinale, Roma **2008**.

Kenneth **Clark**, *The Nude. A Study of Ideal Art*, London **1956**.

Kenneth **Clark**, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*, London **1976**.

Francis X. J. **Coleman**, *The Aesthetic Thought of the French Enlightenment*, London **1971**.

Bernadette **Collenberg-Plotnikov**, *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*, Berlin **1998**.

Alan **Colquhoun**, *Form und Figur, archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst XVI*, **1986**, 4 (Juli/August), s. 29–35.

Philippe **Comar** (ed.), *Une leçon d'anatomie. Figures du corps à l'École des beaux-arts* (kat. výst.), École nationale supérieure des beaux-arts, Paris **2008**.

Claire **Constans** – Mathieu da **Vinha** (edd.), *Les grandes galeries européennes XVIIe-XIXe siècles*, Versailles **2010**.

Emmanuel **Coquery** – Anne **Piéjus** (ed.), *Figures de la passion* (kat. výst.), Musée de la musique, cité de la musique, Paris **2001**.

Alain **Corbin** – Jean-Jacques **Courtine** – Georges **Vigarello** (edd.), *Histoire du corps 2, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris **2005**.

Angelika **Corbineau-Hoffmann** – Pascal **Nicklas** (edd.), *Körper/Sprache. Ausdruckformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim, Zürich, New York

2002.

Alessandro **Costazza**, *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien **1996**.

Denis **Coutagne**, *François-Marius Granet 1775–1849. Une vie pour la peinture*, Paris **2008**.

Matthew **Craske**, *The Silent Rhetoric of the Body. A History of Monumental Sculpture and Commemorative Art in England, 1720–1770*, New Haven and London **2007**.

Hanns Michael **Crass**, *Bonaventura Genelli als Illustrator*, Bonn **1981**.

Cristina **Crisafulli** – Franca **Lugato** – Camillo **Tonini** (edd.), *Venezia che spera. L'Unione all'Italia (1859-1866)* (kat. výst.), Museo Correr, Venezia **2011**.

Cathrin **Kruse**, *Das lockende Weib und der Tod*, Marburg **2007**.

Ruediger **Dahlke**, *Der Körper als Spiegel der Seele*, München **2009**.

Inge **Dahm**, *Das Schornsche „Kunstblatt“. 1816–1849* (disertační práce), Ludwig-Maximilians-Universität zu München **1953**.

Max **Dauthendey**, Mein Vater wird Photograph, in: Wilfried **Wiegand** (ed.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt am Main **1981**, s. 23–40.

Charles **Davis**, Michelangelo: *figura serpentinata*, „belezza del corpo“, „potentissima virtù imaginativa“, in: Christian **Hecht** (ed.), *Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen. Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag*, Berlin **2009**, s. 145-163.

Charles **Davis**, *Auf den Spuren der Nazarener: Re-reading Vittoria Caldoni. Friedrich Overbeck's Portrait in the Neue Pinakothek*, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2253/1/Davis_Nazarener **2013**.

Heather **Dawkins**, *The Nude in French Art and Culture, 1870–1910*, Cambridge **2002**.

Élisabeth **Décultot**, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), in: Ulrich **Pfisterer** (ed.), *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg*, Band I, München **2007**, s. 12–28.

Rafael Cardoso **Denis** – Colin **Trodd** (edd.), *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester **2000**.

Sabine **Denuelle**, *La Parisienne dans l'Art*, Paris **2011**.

Max **Deri**, *Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage*, Berlin **1923**.

Yvette **Deseyve** – Arie **Hartog** – Veronika **Wiegartz**, *Es geht ans Eingemachte. Mensch*

begegnet Figur (kat. výst.), Gerhard-Marcks-Haus Bremen **2010**.

Bodo von **Dewitz** – Roland **Scotti** (edd.), *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck* (kat. výst.), Wallraf-Richartz-Museum Köln am Rhein **1996**.

L. **Dittmann**, Courbet und die Theorie des Realismus, in: H. **Koopmann** – J.(osef) A. (dolf) **Schmoll gen. Eisenwerth** (edd.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, München **1971**, s. 215–239.

Johannes **Dobai**, *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik*, Winterthur **1978**.

Sebastian **Dohe**, *Leitbild Raffael – Raffaels Leitbilder. Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Petersberg **2014**.

Diana **Donald** – Jane **Munro** (edd.), *Endless forms. Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts* (kat. výst.), Fitzwilliam Museum, Cambridge **2009**.

Gen **Doy**, *Women and visual culture in nineteenth-century France 1800-1852*, London and New York **1998**.

Michel **Draguet** et al., *Les relations de Monsieur Wiertz. Antoine Wiertz au cœur de son siècle* (kat. výst.), Musée provincial Félicien Rops et à la maison de la Culture de la Province de Namur **2007**.

Moriz **Dreger**, *Joseph Führich*, Wien **1912**.

Wolfgang **Drost** – Ulrike **Riechers** (edd.), Théophile **Gautier**, *Über das Schöne in der Kunst. Mit einer Studie über Théophile Gautiers aesthetica in nuce*, Siegen **2011**.

Magdalena **Droste**, *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Münster **1980**.

Philippe **Duboy**, *Jean Jacques Lequeu. Une enigme*, Paris **1987**.

Siegrid **Düll** – Otto **Neumaier** – Gerhard **Zecha** (edd.), *Das Spiel mit der Antike zwischen Antikensehnsucht und Alltagsrealität. Festschrift zum 85. Geburtstag von Rupprecht Düll*, Möhnesee **2000**.

Richard van **Dülmen** (ed.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000* (kat. výst.), Völklingen **1998**.

Richard van **Dülmen** (ed.), *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln, Weimer, Wien **2001**.

Stéphane **Dumas**, *Fleurs de peau*, in: Marc **Jimenez** (ed.), *Corps et arts*, Paris **2010**, s. 83–94.

Gabriele **Dürbeck** – Bettina **Gockel** – Susanne B. **Keller** – Monika **Renneberg** – Jutta **Schickore** – Gerhard **Wiesenfeldt** – Anja **Wolkenhauer** (edd.), *Wahrnehmung der*

Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, Dresden **2001**.

Paul **Duro**, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge **1997**.

Wayne R. **Dynes** – Stephen **Donaldson** (edd.), *Studies in homosexuality. Homosexuality and Homosexuals in the Arts*, New York & London **1992**.

Matthias **Eberle**, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen **1980**.

Hans **Ebert**, Über Buonaventura Genelli und seine künstlerische Gestaltungsweise, in: Susanne **Heiland** (ed.), *Erbe und Gegenwart. Prof. Dr. Johannes Jahn zum 70. Geburtstag zugeeignet*, Leipzig **1963**, s. 381–391.

Heidi C. **Ebertshäuser**, *Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule*, München **1979**.

Heidi **Ebertshäuser**, *Adolph von Menzel. Das graphische Werk. Erster Band*, München cca **1980**.

Manfred **Ebhardt**, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Baden-Baden **1972**.

Emil **Edgar**, Nový Mánes, *Dílo V*, **1907-1908**, s. 148-162.

Margreth **Egidi** – Oliver **Schneider** – Matthias **Schöning** – Irene **Schütze** – Caroline **Torra-Mattenklott** (edd.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen **2000**.

Werner **Eichhorn**, *Die Auffassung der Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst bei Lessing* (disertační práce), Georgia-Augusta-Universität Göttingen **1927**.

Hans **Eichner** (ed.), Friedrich **Schlegel**, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, München, Paderborn, Wien **1959**.

Hans **Eichner** – Norma **Lelless** (edd.), Friedrich **Schlegel**, *Gemälde Alter Meister*, Darmstadt **1995**.

Herbert von **Einem**, *Das Menschenbild in der modernen Kunst. Sonderdruck aus „Das ist der Mensch“ Buchausgabe der gleichnamigen Sendereihe des Süddeutschen Rundfunks*, Stuttgart **1959**.

Herbert von **Einem**, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. 1730 bis 1840*, München **1978**.

Rudolf **Eitelberger**, *Die Reform des Kunstunterrichtes und Prof. Waldmüllers Lehrmethode*, Wien **1948**.

Norbert **Elias**, *Über den Prozeß der Zivilisation*, 1. Teil, Frankfurt am Main **1978**.

Barbara **Engelbach**, *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der*

Aktionskunst um 1970, München **2001**.

James **Engell**, The Modern Revival of Myth: Its Eighteenth-Century Origins, in: Morton W. **Bloomfield** (ed.), *Allegory, Myth, and Symbol*, Cambridge, Massachusetts, London **1981**, s. 245–271.

Giuliana **Ericani** – Francesco **Leone** (edd.), *Canova. Il segno della gloria. Disegni, dipinti e sculture* (kat. výst.), Museo di Roma **2012–2013**.

J. E. D. **Esquirol**, *Die Geisteskrankheiten in Beziehung zur Medizin und Staatsarzneikunde*, 2 Bde, Berlin **1838**.

Hans Gerhard **Evers** (ed.), *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt **1951**.

William A. **Ewing**, *Faszination Körper. Meisterfotografien der menschlichen Gestalt*, Leipzig **1994**.

Claudia **Fabian** – Bernd **Schneidmüller** – Elisabeth **Klemm** – Rainer **Kahsnitz**, *Pracht auf Pergament. Schätze der Buchmalerei von 780 bis 1180* (kat. výst.), Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München **2012**.

Heinke **Fabritius**, *Die italienischen Landschaftszeichnungen Franz Hornys. Eine Studie zum bildnerischen Denken um 1820*, Berlin **2012**.

Odile **Faliu** – Marc **Touret** – Pierrette **Crouzet** (edd.), *Héros d´Achille à Zidane* (kat. výst.), Bibliothèque nationale de France, Paris **2007**.

Guillaume **Faroult** – Christophe **Leribault** – Guilhem **Schwerf** (edd.), *L´Antiquité rêvée innovations et résistances au XVIII^e siècle* (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris **2010**.

Sabine **Fastert**, *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München, Berlin **2000**.

Serge **Fauchereau** (ed.), *L´Europe des esprits. Ou la fascination de l´occulte, 1750–1950* (kat. výst.), Musée d´Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg **2011–2012**.

Michel **Feher**, *Fragments for a History of the Human Body, Part Two*, New York **1989**.

Renate **Fechner**, *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt am Main, Bern, New York **1986**.

Peter H. **Feist**, Motivkunde als kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode, in: Peter H. **Feist** (ed.), *Künstler, Kunstwerk und gesellschaftliche Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft*, Dresden **1978**.

Peter H. **Feist** – Thomas **Häntzsche** – Ulrike **Krenzlin** – Gisold **Lammel**, *Geschichte der deutschen Kunst 1760–1848*, Leipzig **1986**.

Peter H. **Feist** – Dieter **Dolgener** – Ulrike **Krenzlin** – Gisold **Lammel**, *Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890*, Leipzig **1987**.

Peter H. **Feist**, *Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert*, Leipzig **1996**.

Mechthild **Fend**, *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*, Berlin **2003**.

Mechthild **Fend** – Marianne **Koos**, *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien **2004**.

Rupert **Feuchtmüller**, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*, Wien **1970**.

Konrad **Fiedler**, *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*, Leipzig **1887**.

Ulrich **Finke** (ed.), *French 19th century painting and literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*, Manchester **1972**.

Erna **Fiorentini** (ed.), *Observing Nature – Representing Experience. Practices and Concepts 1800–1850*, Berlin **2005**.

Bernhard **Fischer**, Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von „Allegorie“ und „Symbol“ in Winckelmanns, Moritz´ und Goethes Kunsttheorie, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64, **1990**, s. 256 ad.

Ludger **Fischer** (ed.), *Arte Fakten. Kunsthistorische Schriften. Romantik*, Annweiler **1987**.

Peter **Fischer** – Serge **Fauchereau**, *L´Europe des esprits. Die Magie des Unfassbaren von der Romantik bis zur Moderne* (kat. v ýst.), Zentrum Paul Klee, Bern **2012**.

Rotraut **Fischer** – Gabriele **Stumpp**, Die Allegorisierung des Individuums in der Physiognomik Johann Caspar Lavaters und Carl Gustav Carus, in: Rotraut **Fischer** – Gerd **Schrader** – Gabriele **Stumpp** (edd.), *Natur nach Mass. Physiognomik zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Marburg **1989**, s. 11–58.

Monika **Flacke** (ed.), *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*, München/Berlin **1998**.

Sabine **Flach**, „Körper-Szenarien“ *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*, München **2003**.

[John **Flaxman**], *John Flaxman´s Umriss zu Homer´s Ilias und Odyssee. Gestochen von E.(rnst Ludwig) Riepenhausen. Mit Erläuterndem Texte*, Berlin **1860**.

[John **Flaxman**], *Oeuvre complet de Flaxman. Recueil de ses compositions gravées au trait*, Paris **1873**.

Uwe **Fleckner** – Martin **Schieder** – Michael L. **Zimmermann** (edd.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, Köln am Rhein **2000**.

Anne **Fleig**, Automaten und Köpfcchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert, in: Annette **Barkhaus** – Anne **Fleig** (edd.), *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München **2002**, s. 117–130.

Angus **Fletcher**, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, New York **1965**.

Tom **Flynn**, *Der modellierte Körper. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Köln **1998**.

Jürgen **Fohrmann** – Andrea **Schütte** – Wilhelm **Voßkamp** (edd.), *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln am Rhein **2001**.

Cary-Madeleine **Fontaine**, *Das romantische Märchen. Eine Synthese aus Kunst und Poesie*, München **1985**.

Martin **Fontius**, *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Berlin **1968**.

Roger **Fornoff**, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim, Zürich, New York **2004**.

Silke **Förschler**, *Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch*, Berlin **2010**.

Erik **Forssman**, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Stockholm **1971**.

[Ernst **Förster**], *B. Genelli´s Umriss zum Homer mit Erläuterungen von Dr. Ernst Förster*, Stuttgart **1866**.

Ernst **Förster**, *Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, Erster Theil*, Berlin **1874**.

Pierre **Francastel**, *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století*, Praha **1985**.

Manfred **Frank** – Anselm **Haverkamp** (edd.), *Individualität*, München **1988**.

Manfred **Frank**, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main **1989**.

Ursula **Franke** – Annemarie **Gethmann-Siefert** (edd.), *Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, Hamburg **2005**.

Klaus Peter **Franzl** – Sylvia **Hahn** – Bernhard **Haßberger** – Norbert **Jocher** – Norbert **Knopp** (ed.), *Engel. Mittler zwischen Himmel und Erde* (kat. výst.), Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising **2010–2011**.

Luba **Freedman** – Gerlinde **Huber-Rebenich** (edd.), *Wege zum Mythos*, Berlin **2001**.

Regina **Freyberger**, *Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819–1945. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst*, Oberhausen **2009**.

Michael **Fried**, *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London **1980**.

Michael **Fried**, *Menzels 'Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century*, Berlin, New Haven **2002**.

Arnd **Friedrich** – Fritz **Heinrich** – Christiane **Holm** (edd.), *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, Petersberg **2001**.

Gerbert **Frodl** – Klaus Albrecht **Schröder** (edd.), *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution* (kat. výst.), Kunstforum der Bank Austria, Wien **1993**.

Gerbert **Frodl** (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 5, 19. Jahrhundert*, München **2002**.

Eva-Marina **Froitzheim**, *Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett* (kat. výst.), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe **1994**.

Führich, Joseph Ritter von, *Lebensskizze*, Wien, Pest **1875**.

Manfred **Fuhrmann**, *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt am Main und Leipzig **2000**.

Julika **Funk** – Cornelia **Brück** (edd.), *Körper-Konzepte*, Tübingen **1999**.

Andres **Furger**, *Das Bild der Seele. Im Spiegel der Jahrtausende*, Zürich **1997**.

Thomas W. **Gaetgens** – Uwe **Fleckner** (edd.), *Historienmalerei*, Berlin **1996**.

Hanna **Gagel**, Die Widerspiegelung bürgerlich-demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer Malerschule 1830–1850, in: Arwed D. **Gorella** – Hortense von **Heppe** (edd.), *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49* (kat. výst.), Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin **1972**, s. 119–134.

Anne C. E. van **Galen**, Body and self-image in the autobiography of Gerolamo Cardano, in: Karl **Enenkel** – Betsy de **Jong-Crane** – Peter **Lieb** (edd.), *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance*, Amsterdam – Atalanta **1998**, s. 133–152.

Lothar **Gall**, Die Germania als Symbol nationaler Identität im 19. und 20. Jahrhundert, *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Philologisch-historische Klasse*, Jahrgang 1993, Nr. 2, Göttingen **1993**.

Klaus **Gallwitz** (ed.), *Die Nazarener* (kat. výst.), Städtische Galerie im Städel'schen Kunstinstitut Frankfurt am Main **1977**.

Tamar **Garb**, The forbidden gaze: women artists and the male nude in late nineteenth-century France, in: Kathleen **Adler** – Marcia **Pointon** (edd.), *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge **1993**, s. 33–42.

Jean **Garrigues**, *Images de la révolution. L'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris **1988**.

Silke **Gatenbröcker**, *Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Biedermeier. Die Sammlung „Andenken meiner Zeitgenossen“ des Bernhard Hausmann (1784–1873)*, München **2005**.

Volker **Gebhardt**, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Köln am Rhein **2004**.

Annette **Geiger**, *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, München **2004**.

Peter **Geimer** (ed.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie und Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main **2002**.

Willi **Geismeyer**, *Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier*, Leipzig **1979**.

Gabriele **Genge** (ed.), *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, Tübingen und Basel **2000**.

M. Dorothy **George**, *Hogarth to Cruikshank: Social change in graphic satire*, London **1967**.

Pierre **Georgel** (ed.), *Orangerie, 1934: Les „peintres de la réalité“* (kat. výst.), Musée de l'Orangerie, Paris **2006**.

Jan **Gerchow** (ed.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen* (kat. výst.), Ruhrlandmuseum Essen **2002**.

Peter **Gerlach**, *Proportion Körper Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln am Rhein **1990**.

Peter **Gerlach** (ed.), *Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine*, Aachen **1994**.

Peter **Gerlach**, Typen, in: Joachim **Fischer** – Hans **Joas** (edd.), *Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne. Festschrift für Karl-Siegbert Rehberg*, Frankfurt am Main **2003**, s. 75–88.

Stefan **Germer** – Michael F. **Zimmermann** (edd.), *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in der Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München, Berlin **1997**.

Gudrun **Gersmann** – Hubertus **Kohle** (edd.), *Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, Stuttgart **1990**.

Gudrun **Gersmann** – Hubertus **Kohle** (edd.), *Frankreich 1815–1830. Trauma oder Utopie? Die Gesellschaft der Restauration und das Erbe der Revolution*, Stuttgart **1993**.

Gudrun **Gersmann** – Hubertus **Kohle** (edd.), *Frankreich 1848–1870. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreiches*, Stuttgart **1998**.

Annemarie **Gethmann-Siefert** – Otto **Pöggeler** (edd.), *Welt und Wirkung von Hegels*

Ästhetik, Bonn **1986**.

Michael **Gill**, *Image of the body. Aspects of the nude*, London **1989**.

Cora **Gilroy-Ware**, William Etty's *Female Nude with a Cast of the „Venus de Medici“*: Corporeal Possibilities Beyond the „Graceful Bend“, in: Joanna **Selborne** (ed.), *Life, Legend, Landscape. Victorian drawings & watercolours* (kat. výst.), The Courtauld Gallery, London **2011**, s. 17–20, 41–43.

Rita **Giuliani**, *Vittoria Caldoni Lapčenko. La fanciulla di Albano nell'arte, nell'estetica e nella letteratura russa*, Roma **1995**.

Corrado **Gizzi** (ed.), *Flaxman e Dante* (kat. výst.), Torre de Passeri (Pescara) Casa di Dante in Abruzzo Castello Gizzi **1986**.

Curt **Glaser**, *Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Berlin **1923**.

Hermann **Glockner** (ed.), Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Stuttgart **1949**.

Hermann **Glockner** (ed.), Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *Vorlesungen über die Aesthetik. Zweiter Band*, in: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Stuttgart **1953**.

Hermann **Glockner** (ed.), Hegel. Erster Band. Schwierigkeiten und Voraussetzungen der Hegelschen Philosophie, in: Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. einer Hegel = Monographie und einem Hegel = Lexikon*, Stuttgart **1954**.

Hermann **Glockner** (ed.), Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse und andere Schriften aus der Heidelberger Zeit*, in: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Stuttgart **1956**.

Hermann **Glockner** (ed.), Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *System der Philosophie. Zweiter Teil. Die Naturphilosophie*, in: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Stuttgart **1965**.

Johann Wolfgang **Goethe**, *Schriften zur Kunst*, Zürich **1954**.

Arwed D. **Gorella** – Hortense von **Heppe** (edd.), *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49* (kat. výst.), Schloß Charlottenburg, Berlin **1972**.

Ingrid **Goritschnig** – Erik **Stephan** (edd.), *Johann Caspar Lavater. Die Signatur der Seele* (kat. výst.), Städtische Museen Jena **2001**.

Peter **Gorsen** - Manfred **Chobot**, *Adolf Frohner. Körperrituale. Monografie und Werkkatalog*, Wien, München **1975**.

Brigitte **Govignon** (ed.), *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München **2005**.

Sabine **Grabner** – Claudia **Wöhler** (edd.), *Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler. 1770-1850* (kat. výst.), Österreichische Galerie Belvedere, Wien **2001**.

Sabine **Grabner**, Von antiken Helden und bürgerlichem Empfinden. *Peter Fendis Illustrationen zu den Balladen von Friedrich von Schiller*, Belvedere. *Zeitschrift für bildende Kunst*, **2005**, 1, s. 22–41.

Sabine **Grabner** – Michael **Krapf** (edd.), *Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840* (kat. výst.), Österreichische Galerie Belvedere Wien **2006–2007**.

Joseph **Gramm**, *Die ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, Freiburg im Breisgau **1912**.

Ernesto **Grassi**, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln am Rhein **1962**.

Johannes **Grave** – Hubert **Locher** – Reinhard **Wegner** (edd.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen **2007**.

H.[ubert]-F.[rançois] **Gravelot** – C.[harles]-N.[icolas] **Cochin**, *Iconologie par figures ou traité complet des allégories emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures*, Paris **1791** (reprint: Genève **1972**).

Erika **Greber** – Bettine **Menke** (edd.), *Manier – Manieren – Manierismen*, Tübingen **2003**.

Ferdinand **Gregorovius**, *Wanderjahre in Italien*, Leipzig **1870**.

Chantal **Grell** – Christian **Michel** (edd.), *Primitivisme et mythes des origines dans la France des lumieres 1680–1820*, Paris **1989**.

Cordula **Grewe**, „Schöne, würdige Heiligenbilder schaffen und den Zopfgeschmack in dieser Region total verdrängen“ Zu den Heiligendarstellungen Wilhelm von Schadows, *Neusser Jahrbuch für Kunst Kulturgeschichte und Heimatkunde* **1997**, s. 11–26.

Cordula **Grewe**, Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Paintings, *Art Bulletin*, **2007**, s. 82–107.

Cordula **Grewe**, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham **2009**.

Johannes **Griebel** – Bert **Kaeser** – Florian **Knauß** – Susanne **Lorenz** – Andrea **Schmölder-Veit** – Raimund **Wünsche**, *Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike* (kat. výst.), Staatliche Antikensammlungen München **2005**.

Pascal **Griener** – Peter J.(ohannes) **Schneemann** (edd.), *Images de l'artiste – Künstlerbilder*, Bern **1998**.

Pascal **Griener** – Kornelia **Imesch** (edd.), *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm*

oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert, Einsiedeln **2004**.

Dieter **Griesbach**, *Illustrationen zur deutschsprachigen Lyrik von der Romantik bis zum Expressionismus*, Worms **1986**.

Herman **Grimm**, *Cornelius und die ersten fünfzig Jahre nach 1800*, Ausdruck aus dem XXXVI. Bande der Preußischen Jahrbücher **1875**.

Marianne **Grivel**, *Des ténèbres à la lumière: l'histoire de Psyché vue par les graveurs*, in: Lorraine **Mailho-Daboussi** (ed.), *Psyché au miroir d'Azay* (kat. výst.), Château d'Azay-le-Rideau **2009**, s. 49–61.

Thomas **Grochowiak** (ed.), *Torso – das Unvollendete als künstlerische Form* (kat. výst.), Städtische Kunsthalle Recklinghausen **1964**.

Marie-Claude **Groshens** – Karine **Rannou**, *Héros populaires* (kat. výst.), Musée national des Arts et Traditions populaires, Paris **2001**.

Julius **Große**, *Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858*, München **1859**.

Joachim **Grossmann**, *Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786–1850*, Berlin **1994**.

Ludwig **Grote** (ed.), *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München **1970**.

Ludwig **Grote**, *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, Berlin **1999**.

Christina **Grummt**, *Adolph Menzel – Zwischen Kunst und Konvention. Die Allegorie in der Adressenkunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin **2001**.

Romano **Guardini**, *Landschaft der Ewigkeit. Der menschliche Existenzraum in der Göttlichen Komödie*, in: Erich **Meyer** (ed.), *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. VI. 1950*, Berlin **1950**, s. 67–83.

Martial **Guédron**, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1845)*, Paris **2003**.

Martial **Guédron**, *l'art de la grimace, cinq siècles d'excès de visage*, Paris **2011**.

Rosemary Ellen **Guiley**, *The Encyclopedia of Angels*, New York **2004**.

Marc **Gundel**, *Akt – Geste – Psyche. Klimt – Schiele – Kokoschka*, in: Marc **Gundel** (ed.), *Klimt – Schiele – Kokoschka. Akt – Geste – Psyche* (kat. výst.), Städtische Museen Heilbronn **2006-2007**, s. 11–17.

Cornelius **Gurlitt**, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*, Berlin **1907**.

F. Ch. A. **Haase**, *Das Leben Gerhards von Kügelgen*, Leipzig **1924**.

Berthold **Haendcke**, *Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst seit neunzehn Jahrhunderten*, Straßburg **1910**.

August **Hagen**, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen mit erläuternden Beischriften, Zweiter Theil, Zwölfte Vorlesung*, Berlin **1857**.

Bettina **Hagen** – Peter **Betthausen**, *Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800* (kat. výst.), Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien **2002**.

Werner **Hager**, *Das Geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München MCMXXXIX (**1939**).

Werner **Hager** – Norbert **Knopp** (edd.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München **1977**.

Werner **Hager**, Über das ältere Schlachtenbild, in: Werner **Fuchs** – Hans **Wiegartz** (edd.), *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, Band 5, Münster **1982**, s. 181–190.

Werner **Hager**, *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich, New York **1989**.

Julia L. **Hairston** – Walter **Stephens** (edd.), *The Body in Early Modern Italy*, Baltimore **2010**.

Elisa de **Halleux** – Marianna **Lora** (edd.), *Nudité sacrée. Le nu dans l'art religieux de la renaissance entre érotisme, dévotion et censure*, Paris **2011**.

Richard **Hamman**, *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Berlin **1914**.

Graham L. **Hammill**, *Sexuality and Form. Caravaggio, Marlowe, and Bacon*, Chicago and London **2000**.

Wilhelm **Hansen**, *Nationaldenkmäler und Nationalfeste im 19. Jahrhundert*, Lüneburg **1976**.

Martina **Hansmann** – Max **Seidel** (edd.), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Venezia **2005**.

June **Hargrove** (ed.), *The French Academy. Classicism and its Antagonists*, Newark, London and Toronto **1990**.

Lucy **Hartley**, *Physiognomy and the meaning of expression in nineteenth-century culture*, Cambridge **2001**.

Wolfgang **Hartmann**, *Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst. J. H. Füssli – A. J. Carstens – J. A. Koch* (disertační práce), Bonn **1969**.

Ulrike von **Hase**, *Joseph Stieler 1781-1858*, München **1971**.

Mechthilde **Hatz**, *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918* (disertační práce), Ruprecht-Karl-Universität zu Heidelberg **1972**.

Brigitte **Hauptner** (ed.), *Moritz von Schwind. Zauberflöte* (kat. výst.), Österreichische Galerie Belvedere, Wien **2004**.

Wilhelm **Hausenstein**, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München **1916**.

Wilhelm **Hausenstein**, *Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst*, München **1917**.

[Richard **Haydocke** (ed.)], [Giovanni Paolo **Lomazzo**], *A Tractate Containing the Arts of Curious Paintings, Carvings and Buildings Written First by Italian by: Paul Lomatius Painter of Milan and Englished by R(ichard) H(aydocke) Student in Physik*, Oxford **1598**.

Patrick **Healy**, *Beauty and the Sublime*, Amsterdam **2003**.

Stephen **Hebron**, *The Romantics and the British Landscape*, London **2006**.

James A. W. **Heffernan** (ed.), *Representing the French revolution. Literature, Historiography, and Art*, Hanover and London **1992**.

Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *Estetika I*, Praha **1966**.

Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, in: Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *Werke*, Bd. 13, Frankfurt am Main **1970**.

Petra **Heidel**, „... von Wissenschaft keine Spur“ (?) Rezeption und zeitgenössische Kritik des medizinischen und naturkundlichen Werkes von Carl Gustav Carus, in: Petra **Kuhlmann-Hodick** – Gerd **Spitzer** – Bernhard **Maaz** (edd.), *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion. Essays* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden **2009**.

Christoph **Heilmann**, Zur französisch-belgischen Historienmalerei und ihre Abgrenzung zur Münchner Schule, in: Eberhard **Ruhmer** (ed.), *Die Münchner Schule 1850–1914* (kat. výst.), Haus der Kunst München **1979**, s. 47–59.

Christoph **Heilmann** – Thea **Vignau-Wilberg** – Peter **Vignau-Wilberg**, *Deutsche Romantiker. Bildthemen der Zeit von 1800 bis 1850* (kat. výst.), Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München **1985**.

Jean-François **Heim** – Claire **Béraud** – Philippe **Heim**, *Les salons de peinture de la révolution française 1789–1799*, Paris **1989**.

Minna **Heimbürger**, *La figura umana nell'Arte Europea dalla preistoria al 2000 d.C.*, Roma **2006**.

Nicole **Heinkel**, *Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung. Frühromantik als Sehnsucht und Suche nach der verlorenen Religion*, Frankfurt am Main **2004**.

Willy **Hellpach**, *Deutsche Physiognomik. Grundlegung einer Naturgeschichte der Nationalgesichter*, Berlin **1942**.

Eberhard **Hempel**, *Buonaventura Genellis Umriss zu Dantes Göttlicher Komödie, Deutsches Dante – Jahrbuch, Dreiunddreissigster Band, Neue Folge, 24. Band*, Weimar **1954**.

Harald **Hendrix**, *The Repulsive Body: Images of Torture in Seventeenth-Century Naples*, in: Florike **Egmond** – Robert **Zwijnenberg** (edd.), *Bodily Extremities. Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture*, Aldershot **2003**, S. 68–90.

Michael **Henker** – Evamaria **Brockhoff** – Werner **Goller** – Margot **Hamm** – Uta **Piereth** – Peter **Wolf** – Oliver **Zeidler** – Konrad von **Zwehl** (edd.), *Bavaria Germania Europa – Geschichte auf Bayerisch* (kat. výst.), Landesausstellung des Hauses der Bayerischen Geschichte in Zusammenarbeit mit den Museen der Stadt Regensburg **2000**.

Hans **Henning** (ed.), [Johann Wolfgang] **Goethe**, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Berlin **1969**.

Christophe **Henry** – Daniel **Rabreau** (edd.), *Le public et la politique des arts au siècle des lumières*, Paris **2011**.

Linda **Hentschel**, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg **2001**.

Klaus **Herding** – Bernhard **Stumpfhaus** (edd.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin, New York **2004**.

Klaus **Herding** – Gerlinde **Gehring** (edd.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen **2006**.

Reinhart **Herzog** – Reinhart **Koselleck** (edd.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München **1987**.

Gilbert **Heß** – Elena **Agazzi** – Élisabeth **Décultot** (edd.), *Raffaël als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin **2012**.

Thomas B. **Hess** – Linda **Nochlin** (edd.), *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, London **1973**.

Ernst **Hinrichs** – Klaus **Zernack** (edd.), *Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator*, Kaufmann, Tübingen **1997**.

Werner **Hofmann**, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* (kat. výst.), Wien **1987**.

Werner **Hofmann**, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München **1995**.

Werner **Hofmann**, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Hamburg **2007**.

Werner **Hofmann**, *Ruptures et dialogues*, Paris **2008**.

Werner **Hofmann**, *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*, München

2010.

Detlef **Hoffmann** (ed.), *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema*, Marburg **1989**.

G. **Hoffmann**, *Darstellung und Kritik der von Herder gegebenen Ergänzung und Fortbildung der Ansichten Lessings in seinem Laokoon (Beilage zum Jahresbericht der Allgemeinen Handelslehranstalt Augsburg)*, Augsburg **1900/1901**.

Andrea **Hochheimer**, *Groteske Figuren in der Prosa des 19. Jahrhunderts. Ihre ästhetischen und poetologischen Funktionen* (disertační práce), Ludwig-Maximilians-Universität München **1996**.

Zdeněk **Hojda**, Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag – ihre Rolle im Kunstleben Böhmens 1796-1840., in: *The Culture Institutions in the 19th Century as the Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Seminaria Niedzickie V, 1985, Kraków **1991**, s. 85-92.

Zdeněk **Hojda** – Roman **Prahl**, *Kunstverein nebo/oder Künstlerverein*, Praha **2004**.

Hans **Holländer**, Chiffren und Figuren. Über die vis plastica des Zufalls und der Imagination, in: Natascha **Adamowsky** – Hartmut **Böhme** – Robert **Felfe** (edd.), *Ludi naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, München **2011**, s. 79–101.

Christiane **Holm**, *Amor und Psyche. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (1765-1840)*, München, Berlin **2006**.

Andreas J. **Hölscher**, *Das Urpoem des Menschen. Eine kritische Betrachtung über Kunst und Ästhetik bei Franz von Baader*, Frankfurt am Main **2001**.

Karl Josef **Höltgen**, Englische emblematische Titelblätter der frühen Neuzeit und ihr kultureller Kontext, in: Gerhard F. **Strasser** – Mara R. **Wade** (edd.), *Die Domänen des Emblems: Außerliterarische Anwendungen der Emblematik*, Wiesbaden **2004**, s. 263–280.

Ludwig **Hollweck**, *Karikaturen. Von den Fliegenden Blättern zum Simplicissimus 1844 bis 1914*, München **1973**.

Helmut **Holtzauer** (ed.), Johann Wolfgang **Goethe**, *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, Leipzig **1969**.

Hugh **Honour**, Canova´s Napoleon, *Apollo*, September **1973**, s. 180–184.

Corinna **Höper**, *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart **2001**.

Mila **Horký**, *Amors Pfeil. Tizian und die Erotik in der Kunst* (kat. výst.), Herzog Anton Ulrich–Museum Braunschweig **2003**.

Colum **Hourihane** (ed.), *Looking beyond. Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art & History*, Princeton University **2010**.

[Margaret **Howitt**], *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Herausgegeben von Franz Binder. In zwei Bänden. Erster Band: 1789–1833.*, Freiburg im Breisgau **1886**.

Zdeněk **Hrbata**, *Romantismus a Čechy*, Praha **1999**.

Ulrich **Hubert**, *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, Frankfurt am Main **1971**.

Liam **Hudson**, *Bodies of Knowledge. The Psychological Significance of the Nude in Art*, London **1982**.

Brigitte **Hüfler** (ed.), *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes* (kat. výst.), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin **1980**.

Michael **Huig**, Die Korrespondenz zu den Belvedere-Fresken in Prag, 1842-1866. Erster Teil: 1842-1848, *Bulletin Národní galerie v Praze* II, **1992**, s. 96-102.

Michael **Huig**, Die Korrespondenz zu den Belvedere-Fresken in Prag, 1842-1866. Zweiter Teil: 1849-1860, *Bulletin Národní galerie v Praze* III-IV, **1993-1994**, s. 63-71.

Andrea von **Hülsen-Esch** – Hans **Körner** – Guido **Reuter** (edd.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln, Weimar, Wien **2003**.

Andrea von **Hülsen-Esch** – Hiltrud **Westermann-Angerhausen** – Stefanie **Knöll** (edd.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute* (kat. výst.), Museum Schnütgen, Köln **2006**.

Edmund **Husserl**, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hamburg **1996**.

René **Huyghe** (ed.), *Umění nové doby (1961)*, Praha **1974**.

Marie-Claude **Chaudonneret**, *La Figure de la République. Le concours de 1848*, Paris **1987**.

Paolo **Chiarini** – Walter **Hinderer** (edd.), *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*, Würzburg **2006**.

Ulrich **Christoffel**, *Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind*, München **1920**.

Ulrich **Christoffel**, *Buonaventura Genelli, Aus dem Leben eines Künstlers*, Berlin **1922**.

Ulrich **Christoffel**, *Malerei und Poesie, die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien **1948**.

Karel **Chytil**, Doba klasicismu a empíru v Praze, *Dílo* VI, **1908–1909**, s. 33–60.

Ludwig **Igelsheimer**, Die belgischen Bilder. Eine Parallele mit der Münchner Schule, *Jahrbücher der Gegenwart* 2, **1844**.

Ute **Immel**, *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert* (disertační práce), Ruprecht-Karl-Universität zu Heidelberg **1967**.

Gerald **Izenberg**, *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787–1802*, Princeton **1992**.

Rainer-M. E. **Jacobi** – Peter C. **Claussen** – Peter **Wolf** (edd.), *Die Wahrheit der Begegnung. Anthropologische Perspektiven der Neurologie. Festschrift für Dieter Janz*, Würzburg **2001**.

Stephanie **Jacobs**, *Auf der Suche nach einer neuen Kunst. Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert*, Weimar **2000**.

Henrik **Jäger**, Konfuzius als Katalysator der Aufklärung, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. August **2012**, Nr. 186, s. Z 2.

Thomas **Jäger**, *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts – von Tiepolo und Goya bis Rethel*, Petersberg **1998**.

Christian **Janecke** (ed.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin **2004**.

Karl **Janke**, *Thomas Rowlandson. Grazie, Galanterie, Grotteske – englische Bildsatire zwischen Rokoko und Romantik*, Hannover **2001**.

Gudrun **Jansen**, *Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration. Die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption*, Essen **1992**.

Isabelle **Jansen** - Friederike **Kitschen** – Gitta **Ho**, *Dialog und Differenzen. 1789–1870 Deutsch-französische Kunstbeziehungen/Les relations artistiques franco-allemandes*, Berlin, München **2010**.

Violaine **Jeammet** (ed.), *Tanagra. Mythe et archéologie* (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris **2003**.

Hanuš **Jelínek**, *Padesát let Umělecké Besedy 1863-1913*, Praha **1959**.

Ingrid **Jenderko-Sichelschmidt**, *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings* (disertační práce), Universität zu Köln **1973**.

Jens Christian **Jensen**, *Malerei der Romantik in Deutschland*, Köln am Rhein **1985**.

Miloš **Jiránek**, *Josef Mánes*, Praha **1909**.

František Xaver **Jiřík**, Ze zapomenutých kapitol, *Květy XVII*, kniha XXXV, druhé pololetí **1895**.

Timo **John**, *Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*, Beucha **2001**.

Carsten **Jöhnk**, *Die Bedeutung der Physiognomik für die englische Karikatur um 1800. Studien zur lesbaren Physiognomie bei James Gillray, Thomas Rowlandson und George Cruikshank*, Göttingen **1998**.

Amelia **Jones**, *Body art/performing the subject*, Minneapolis, London **1998**.

Caroline A. **Jones** – Peter **Galison** (edd.), *Picturing Science Producing Art*, New York, London **1998**.

Robert W. **Jones**, *Gender and the formation of taste in eighteenth-century Britain. The Analysis of Beauty*, Cambridge **1998**.

Marc **Jongen** (ed.), *Philosophie des Raumes. Standortbestimmungen ästhetischer und politischer Theorie*, München **2008**.

Maria Anna **Jonker**, *Diderot's shade: The discussion on „Ut pictura poesis“ and expression in French art criticism, 1819–1840* (disertační práce), University of Amsterdam **1994**.

Birgit **Jooss**, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin **1999**.

Erdmut **Jost**, *Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780–1820*, Freiburg im Breisgau **2005**.

Isabelle **Julia** – Jean **Lacambre** (edd.), *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850* (kat. výst.), Musée des Beaux-Arts de Nantes **1996**.

Philippe **Junod**, *L'histoire de l'art salon Gautier et Baudelaire*, in: Roland **Recht** – Philippe **Sénéchal** – Claire **Barbillon** – François-René **Martin** (edd.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris **2008**, s. 267–277.

Carl **Justi**, *Winckelmann und seine Zeitgenossen, Erster Band, Winckelmann in Deutschland*, Leipzig **1923**.

Carl **Justi**, *Winckelmann und seine Zeitgenossen, Zweiter Band, Winckelmann in Rom*, Leipzig **1923**.

Carl **Justi**, *Winckelmann und seine Zeitgenossen, Dritter Band, Winckelmann in Rom*, Leipzig **1923**.

Gerd **Jüttemann** – Michael **Sonntag** – Christoph **Wulf** (edd.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim **1991**.

Gustave **Kahn**, *Europas Fürsten im Sittenspiegel der Karikatur*, Berlin **1908**.

Andreas **Kablitz** – Gerhard **Neumann** (edd.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau **1998**.

Philippe **Kaenel** – Rolf **Reichardt** (edd.), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York

2007.

Eik **Kahng** (ed.), *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse* (kat. výst.), The Walters Art Museum Baltimore **2007**.

Wend von **Kalnein** (ed.), *Die Düsseldorfer Malerschule* (kat. výst.), Kunstmuseum Düsseldorf **1979**.

Frank Matthias **Kammel**, Charakterköpfe: Das neue Interesse an der Physiognomie, in: Daniel **Hess** – Dagmar **Hirschfelder** (edd.), *Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Nürnberg **2010**, s. 374–384.

Dietmar **Kamper**, *Körper-Abstraktionen. Das anthropologische Viereck von Raum, Fläche, Linie und Punkt*, Köln am Rhein **1999**.

Roland **Kanz** (ed.), *Das Komische in der Kunst*, Köln, Weimar, Wien **2007**.

Karl **Kaspar**, *Die ikonographische Entwicklung der Sacra Conversazione in der italienischen Kunst der Renaissance* (disertační práce), Tübingen **1954**.

Thomas DaCosta **Kaufmann**, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago, London **1988**.

James **Kearns**, *Théophile Gautier, Orator to the Artists. Art Journalism in the Second Republic*, London **2007**.

Wolfgang **Kehr**, *Geschichte der Münchner Kunstakademie in Bildern*, München **2008**.

Harald **Keller**, *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiederentdeckung der Gotik 18. Jahrhundert*, München **1972**.

Evangelia **Kelperi**, *Die nackte Frau in der Kunst. Von der Antike bis zur Renaissance*, München **2000**.

Martin **Kemp** – Marina **Wallace**, *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now* (kat. výst.), Hayward Gallery London **2000**.

Wolfgang **Kemp**, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie* (disertační práce), Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen **1973**.

Wolfgang **Kemp**, Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Wolfgang **Kemp** (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln am Rhein **1985**, s. 253–278.

Wolfgang **Kemp** (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin **1992**.

Wolfgang **Kemp**, „Über Bildererzählungen“, in: Michael **Glasmeier** (ed.), *Erzählen, Ostfildern* **1994**.

Ekaterini **Kepetzis** – Stefanie **Lieb** – Stefan **Grohé** (edd.), *Kanonisierung, Regelberstoß*

und Pluralität in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main **2007**.

David S. **Kerr**, *Caricature and French political culture 1830–1848*, Oxford **2000**.

Margit **Kern** – Thomas **Kirchner** – Hubertus **Kohle** (edd.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München, Berlin **2004**.

Gabriela **Kesnerová**, *Krajina v díle Josefa Mánesa* (kat. výst.), Národní galerie v Praze **1991**.

Sören **Kierkegaard**, „Über den Unterschied zwischen einem Genie und einem Apostel“, in: Sören **Kierkegaard**, *Kleine Schriften*, Düsseldorf, Köln am Rhein **1960**.

Thomas **Kirchner**, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz **1991**.

Thomas **Kirchner**, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München **2001**.

Martin **Kirves**, *Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung*, Berlin **2012**.

Thomas **Kisser** (ed.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München **2011**.

Bruno **Klein** – Harald **Wolter–von dem Knesebeck** (edd.), *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden, Kassel **2002**.

Jürgen **Klein**, *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*, Darmstadt **1975**.

Julian **Kliemann**, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano **1993**.

Michael F. **Klinkenberg**, *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle*, Heidelberg **2009**.

Joachim **Klose** – Jochen **Oehler** (edd.), *Gott oder Darwin? Vernünftiges Reden über Schöpfung und Evolution*, Berlin, Heidelberg **2008**.

Andrea M. **Kluxen**, *Das Ende des Standesporträts: die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*, München **1989**.

Jürgen **Kocka** – Manuel **Frey** (edd.), *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Berlin **1998**.

Jürgen **Kocka**, Bürger als Mäzene. Ein historisches Forschungsproblem, in: Thomas W. **Gaetgens** – Martin **Schieder** (edd.), *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag*, Berlin **1998**.

Ulrike **Koeltz**, *Vittoria Caldoni – Modell und Identifikationsfigur des 19. Jahrhunderts*,

Frankfurt am Main **2010**.

Hubertus **Kohle**, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*, Hildesheim, Zürich, New York **1989**.

Hubertus **Kohle**, *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München, Berlin **2001**.

Hubertus **Kohle** (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 7, Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München **2008**.

Hubertus **Kohle**, Das Bild als Fenster zur (historischen) Wirklichkeit? Bemerkungen zu Adolf Menzels Hochkirchschlacht, in: Urte **Krass** (ed.), *Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte*, München **2009**, s. 61–83.

Ursula E. **Koch** – Pierre-Paul **Savage**, *Le Charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832–1882)*, Köln am Rhein **1984**.

Ursula E. **Koch**, Zwischen Narrenfreiheit und Zwangsjacke: Das illustrierte französische Satire-Journal 1830–1881, in: Rolf **Reichardt** (ed.), *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992* (kat. výst.), Universitätsbibliothek Mainz **1992**, s. 32–47.

Erna **Kok**, The Female Nude from Life: On Studio Practise and Beholder Fantasy, in: Karolien De **Clippel** – Katharina Van **Cauteren** – Katlijne Van der **Stighelen** (edd.), *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries*, Turnhout **2011**, s. 35–50.

Alois **Kölbl** – Gerhard **Larcher** – Johannes **Rauchenberger** (edd.), *ENTGEGEN. ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst* (kat. výst.), Kulturhaus Graz **1997**.

Georg-W. **Költzsch**, *Der Maler und sein Modell*, Köln **2000**.

Lubomír **Konečný**, Laokoon ve výtvarném umění a satíře 19. století, in: Marta **Ottlová** (ed.), *Proudý české umělecké tvorby v 19. století. Smích v umění*, Praha **1991**, s. 147–155.

Lubomír **Konečný**, Pokus o interpretaci Mánesovy *Švadlenky*, in: Lenka **Bydžovská** – Roman **Prahl** (edd.), *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha **2002**, s. 185–199.

Angelika **König**, *Exotische Porträtlandschaften im frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main **1997**.

Gerda **Königsberger**, *Die Akademie der bildenden Künste in Wien. Eine Bibliographie*, Wien **1988**.

Eva **Korazija**, *Leibeigenschaften* (kat. výst.), Die Graphische Sammlung der ETH Zürich **1998**.

Hans **Körner**, *Auf der Suche nach der „wahren Einheit“. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München **1988**.

Hans **Körner**, Die Sprachen der Künste. Die Hieroglyphe als Denkmodell in den kunsttheoretischen Schriften Diderots, in: Wolfgang **Harms** (ed.), *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart **1990**, s. 385–398.

Pamela **Kort** – Max **Hollein** (edd.), *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen* (kat. výst.), Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main **2009**.

Reinhart **Koselleck**, Historia magistra vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, in: Reinhart **Koselleck** (ed.), *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main **1979**.

Michiaki **Koshikawa** (ed.), *L'arte erotica del Rinascimento*, Tokyo **2009**.

Paul **Köster**, *Eberhard Wächter (1762-1852). Ein Maler des deutschen Klassizismus* (disertační práce), Bonn **1968**.

Jiří **Kotalík**, *Josef Mánes 1820/1871* (kat. výst.), Národní galerie v Praze **1971**.

Jiří **Kotalík** – Šárka **Rambosková**, *Rodina Mánesů* (kat. výst.), Národní galerie v Praze a Městské kulturní středisko v Berouně **1988**.

Jiří **Kotalík** – Šárka **Rambosková**, *Rodina Mánesů* (kat. výst.), Národní galerie v Praze a Hlinsko **1989**.

Bärbel **Kovalevski** (ed.), *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850* (kat. výst.), Schloßmuseum Gotha **1999**.

Mario **Kramp** – Matthias **Schmandt** (edd.), *Die Loreley. Ein Fels im Rhein. Ein deutscher Traum* (kat. výst.), Historisches Museum Bingen **2004**.

Selma **Krasa-Florian** (ed.), *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848* (kat. výst.), Historisches Museum der Stadt Wien **1988**.

Selma **Krasa-Florian**, *Die Allegorie der Austria. Die Entstehung des Gesamtgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst*, Wien, Köln, Weimar **2007**.

Kristina **Kratz-Kessemeier** – Andrea **Meyer** – Bénédicte **Savoy** (edd.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750 – 1950*, Berlin **2010**.

Heinrich **Krauss**, *Die Engel. Überlieferung, Gestalt, Deutung*, München **2000**.

Siegfried **Krebs**, *Philipp Otto Runge's Entwicklung unter dem Einflusse Ludwig Tiecks*, Heidelberg **1909**.

Petra **Kreuder**, *Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Weimar **2008**.

Ingrid **Kreuzer** (ed.), Gotthold Ephraim **Lessing**, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart **1987**.

Karl **Kroeber**, *British Romantic Art, Berkeley and Los Angeles, California* **1986**.

John Michael **Krois** (ed.), Ernst **Cassirer**, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*. Erwin **Panofsky**, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Hamburg **2008**.

Pavel **Kropáček**, *Venkov Josefa Mánesa*, Praha **1940**.

Eva **Krüger**, *Bilder zu Goethes „Faust“: Moritz Retzsch und Dante Gabriel Rossetti*, Hildesheim, Zürich, New York **2009**.

Irmela Marei **Krüger-Fürhoff**, *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen **2001**.

Adam **Krzemiński**, Der Kniefall, in: Etienne **François** – Hagen **Schulze** (edd.), *Deutsche Erinnerungsorte I*, München **2001**, s. 638–653.

Robert **Kudielka**, Apollo als Ideal. Von der Auflösung eines großartigen Irrtums, in: Hermann **Wiesler** (ed.), *Akademie – Akademie* (kat. výst.), Akademie der Künste, Hochschule der Künste, Berlin **1996**, s. 61–96.

Rudolf **Kuchynka**, *Mánesovy prapory*, Praha **1921**.

J. T. C. **Kuijpers**, Hofpreise der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1772-1794, in: Anton W. A. **Boschloo** – Elwin J. **Hendrikse** – Laetitia C. **Smit** – Gert Jan van der **Sman** (edd.), *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, 's-Gravenhage **1989**, s. 378–405.

Edwin **Kuntz**, *Erotische Graphik*, Bonn **1966**.

Max **Kunze** (ed.), *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit* (kat. výst.), Winckelmann–Museum Stendal **1999-2000**.

Max **Kunze** (ed.), *Kunst und Aufklärung. Kunstausbildung der Akademien. Kunstvermittlung der Fürsten. Kunstsammlung der Universität* (kat. výst.), Winckelmann–Museum Stendal **2005**.

Max **Kunze** (ed.), *Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena*, Stendal **2007**.

Gerhard **Kurz** (ed.), *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)*, Düsseldorf **1984**.

Jan **Květ**, *Má vlast*, Praha **1959**.

Anne **Lafont** (ed.), *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, Strasbourg **2010**.

Herbert **Lachmayer** (ed.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts* (kat. výst.), Albertina, Wien **2006**.

Miroslav **Lamač**, *Josef Mánes*, Praha **1956**.

Gisold **Lammel**, *Deutsche Malerei des Klassizismus*, Leipzig MCMLXXXVI (**1986**).

Angela **Lammert** (ed.), *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit*, Dresden **1998**.

Lilian **Landes**, *Carl Wilhelm Hübner (1814–1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz*, München, Berlin **2008**.

Bernhard **Lang** – Colleen **McDannell**, *Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens*, Frankfurt am Main **1990**.

Fritz **Lange**, *Die Sprache des menschlichen Antlitzes. Eine wissenschaftliche Physiognomik und ihre praktische Verwertung im Leben und in der Kunst*, München **1952**.

Christiane **Lange** – Florian **Matzner** (edd.), *zurück zur figur. malerei der gegenwart* (kat. výst.), Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München **2006**.

Marie-Luise **Lange**, KörperKontexte, in: Johannes **Kirschenmann** – Ellen **Spickernagel** – Gerd **Steinmüller** (edd.), *Ikonologie und Didaktik. Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Festschrift für Axel von Criegern zum 60. Geburtstag*, Weimar **1999**, s. 55–68.

Gerhard **Langemeyer** – Gerd **Unverfehrt** – Herwig **Guratzsch** – Christoph **Stölzl** (edd.), *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe* (kat. výst.), Wilhelm-Busch-Museum, Hannover **1984**.

Erika **Langmuir**, *Imagining Childhood*, New Haven & London **2006**.

Erika **Langmuir**, *A closer look. Allegory*, London **2010**.

Klaus **Lankheit**, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg **1952**.

Klaus **Lankheit**, Über den frühen Realismus in Deutschland 1800–1850, in: Konrad **Kaiser** (ed.), *Der frühe Realismus in Deutschland 1800–1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt* (kat. výst.), Germanische Nationalmuseum Nürnberg **1967**, s. 19–29.

Klaus **Lankheit** (ed.), *Bilderbogen. Deutsche populäre Druckgraphik des 19. Jahrhunderts* (kat. výst.), Badisches Landesmuseum Karlsruhe **1973**.

Barbara **Larson** – Fae **Brauer** (edd.), *The Art of Evolution. Darwin, Darwinismus, and Visual Culture*, Hanover, New Hampshire **2009**.

Marie **Lathers**, *Bodies of art. French Literary Realism and the Artist's Model*, London **2001**.

Ulrike **Laufer** – Hans **Ottomeyer** (edd.), *Gründerzeit 1848–1871. Industrie & Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich* (kat. výst.), Deutsches Historisches Museum Berlin **2008**.

Iris **Lauterbach** – Margaret **Stuffmann** (edd.), *Aspekte deutscher Zeichenkunst*, München **2006**.

Johann Caspar **Lavater**, *Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Band IV, Zürich **1969** (reprint vydání: Leipzig und Winterthur **1778**).

Bruce **Lawson**, The Body as a Political Construct: Oliver Cromwell's Image in William Faithorne's 1658 Emblematic Engraving, in: Michael **Bath** – Daniel **Rusell** (edd.), *Deviceful Settings: The English Renaissance Emblem and its Contexts*, New York **1999**, s. 113–138.

Folke **Leander**, *Lessing als ästhetischer Denker*, Göteborg **1942**.

Rensselaer W. **Lee**, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York **1967**.

Huigen **Leeflang** – Ger **Luijten**, *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, prints and paintings* (kat. výst.), Rijksmuseum, Amsterdam **2003**.

Ronald de **Leeuw** – Jenny **Reynaerts** – Benno **Tempel**, *Meesters van de Romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800–1850* (kat. výst.), Kunsthal Rotterdam – Rijksmuseum Amsterdam **2005**.

Doris H. **Lehmann**, *Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik*, Köln, Weimar, Wien **2011**.

Fritz Herbert **Lehr**, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pfaff der Meister des Lukasbundes*, Marburg an der Lahn **1924**.

Robin **Lenman**, *Artists and society in Germany 1850–1914*, Manchester and New York **1997**.

Franziska **Lentzsch** – Christoph **Becker** – Christian **Klemm** – Martin **Myrone** – Bernhard von **Waldkirch** (edd.), *Füssli. The Wild Swiss* (kat. výst.), Kunsthaus Zürich **2005**.

Catherine **Lepdor** (ed.), *Charles Gleyre. La génie de l'invention* (kat. výst.), Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne **2006–2007**.

Renate **Liebenwein-Krämer**, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts* (disertační práce), Johann Wolfgang Goethe Universität zu Frankfurt am Main **1977**.

Élisabeth **Lièvre-Crosson**, *Du classicisme à l'académisme*, Milan **2008**.

Fred **Licht**, *Antonio Canova: Beginn der modernen Skulptur*, München **1983**.

Georg Christoph **Lichtenberg**, *Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche*, Göttingen **1794**.

Christa **Lichtenstern** (ed.), *Symbole in der Kunst*, St. Ingebert **2002**.

Marcella **Lista** – Henri **Loyrette**, *Corps étrangers. Danse, dessin, film* (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris **2006**.

Richard **Littlejohns**, *Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers*, Frankfurt am Main **1987**.

Dominique **Lobstein**, *Les salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts*, Paris **2006**.

Hubert **Locher**, Stilgeschichte und die Frage der „nationalen Konstante“, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* LIII, **1996**, 4, s. 285–293.

Hubert **Locher**, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München **2001**.

Hubert **Locher**, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt **2005**.

[Gio.(vanni) Paolo **Lomazzo**], *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, di Gio. Paolo Lomazzo Milanese pittore, Diuiso in sette libri*, Milano M.D.LXXXV (**1585**).

Ewa **Łomnicka-Żakowska**, *Ryciny Daniela Chodowieckiego w zbiorach Muzeum narodowego w Warszawie*, Warszawa **2010**.

Angelika **Lorenz**, *Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt **1985**.

Angelika **Lorenz**, Italien. Teil 2: Sehnsuchtshorizonte nordeuropäischer Künstler vom 16. bis 19. Jahrhundert, in: Hermann **Arnhold** (ed.), *Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen* (kat. výst.), Westfälisches Landesmuseum Münster **2008**, s. 95–164.

Thuri **Lorenz**, Polyklet: Die Geschichte vom „Kanon“, in: Johann Konrad **Eberlein** (ed.), *Festschrift für Götz Pochat*, Wien **2007**, s. 11–19.

Lorenzo **Lorenzi**, *La strega. Viaggio nell'iconografia di maghe, malefiche e fattucchiere*, Firenze **2005**.

Helena **Lorenzová**, *Hra na krásný život*, Praha **2005**.

Jan **Loriš**, *Adolf Kosárek*, Praha **1939**.

Jan **Loriš**, *Mánesův Orloj*, Praha **1952**.

Jan **Loriš**, *Mánesovy podobizny*, Praha **1954**.

Wolfgang **Lotz**, Raffaels Sixtinische Madonna im Urteil der Kunstgeschichte, *Sonderdruck aus Jahrbuch 1963 der Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften e.V.*

Cécile **Lowenthal-Hensel** – Jutta **Arnold**, *Wilhelm Hensel. Maler und Porträtist 1794–1861*, Berlin **2004**.

Cécile **Lowenthal-Hensel** – Sigrid Gräfin von **Strachwitz**, *Europa im Porträt. Zeichnungen von Wilhelm Hensel 1794-1861*, I, II, Berlin **2005**.

Edward **Lucie-Smith**, *Adam. The male figure in art*, New York **1998**.

Jochen **Luckhardt** – Regine **Marth** (edd.), *Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire* (kat. výst.), Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen **2006**.

Detlev **Lüders** (ed.), *Achim von Arnim 1781-1831* (kat. výst.), Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum **1981**.

Horst **Ludwig**, *Eugen Napoleon Neureuther und die Illustrations-Grotteske. Ein Beitrag zum „genus humile“ im Biedermeier* (disertační práce), Ludwig-Maximilians-Universität zu München **1971**.

[Martin **Luther** – Julius **Schnorr von Carolsfeld**], *Die Bibel in Bildern*, München cca **1980**.

Joseph **Luzzi**, *Romantic Europe and the Ghost of Italy*, New Haven & London **2008**.

Bernhard **Maaz** – Ulrich **Bischoff** -Joachim **Kaak** (edd.), *Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts* (kat. výst.), Bayerische Staatsgemäldesammlungen Neue Pinakothek München **2007**.

Olga **Macková**, *Josef Mánes*, Praha **1970**.

Olga **Macková** – Václav **Procházka** et al., *České umění XIX. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze **1972**.

Karel Boromejský **Mádl** – František **Žákavec** – František **Táborský** – Rudolf **Kuchynka** – František Xaver **Jiřík**, *Ročenka Štencova grafického kabinetu na rok 1920 vydaná na oslavu stoletého výročí narozenin Josefa Mánesa*, Praha **1920**.

Aldo **Magris**, Aufklärerischer Platonismus: Kelsos und Origenes, in: Ernst **Dassmann** – Klaus **Thraede** – Josef **Engemann** (edd.), *Chartulae. Festschrift für Wolfgang Speyer*, Münster **1998**, s. 228–243.

Ekkehard **Mai** – Anke **Repp-Eckert** (edd.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet* (kat. výst.), Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln **1987**.

Ekkehard **Mai** – Anke **Repp-Eckert** (edd.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein **1990**.

Ekkehard **Mai** – Peter **Paret** – Ingrid **Severin** (edd.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien **1993**.

Ekkehard **Mai** (ed.), *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik* (kat. výst.), Wallraf-Richartz-Museum, Köln am Rhein **1996–1997**.

Ekkehard **Mai** – Kurt **Wettengl** (edd.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (kat. výst.), Haus der Kunst, München **2002**.

Ekkehard **Mai**, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künftlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln, Weimar, Wien **2010**.

Ekkehard **Mai** (ed.), *Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule* (kat. výst.), Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, Kronenburg/Eifel **2012**.

Brian **Maidment**, *Comedy, caricature and the social order, 1820-50*, Manchester and New York **2013**.

Henry F. **Majewski**, *Transposing art into texts in French romantic literature*, Chapel Hill (North Carolina) **2002**.

Emma **Major**, *Madam Britannia. Women, Church, and Nation, 1712–1812*, Oxford **2012**.

Claude **Manceron**, *la république*, Paris **1992**.

Francesco Federico **Mancini** – Caterina **Zappia** (edd.), *Arte in Umbria nell'Ottocento* (kat. výst.), Cassa di Risparmio di Orvieto **2006**.

Debra N. **Mancoff** – Lindsay J. **Bosch**, *Icons of Beauty. Art, Culture, and the Image of Women*, Santa Barbara, California **2010**.

Elizabeth C. **Mansfield**, *Too Beautiful to Picture. Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis, London **2007**.

Katia **Marano**, *Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance*, Frankfurt am Main **1998**.

Kristin **Marek** – Raphaèle **Preisinger** – Marius **Rimmele** – Katrin **Kärcher** (edd.), *Bild und Körper im Mittelalter*, München **2006**.

Kristin **Marek**, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München **2009**.

Stephanie **Marchal**, *Prisonnier – Identitätskonzept im 19. Jahrhundert*, in: Kirsten **Fitzke** – Zita Ágota **Pataki** (edd.), *Kritische Wege zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert*, Stuttgart **2006**, s. 131–153.

Clemente **Marigliani**, *La Campagna Romana dei Bamboccianti alla Scuola Romana* (kat. výst.), Museo di Roma **2010**.

Sergio **Marinelli** – Giuseppe **Mazzariol** – Fernando **Mazzocca** (edd.), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866* (kat. výst.), Palazzo della Gran Guardia, Verona **1989**.

Peter **Märker**, „Selig sind die nicht sehen und doch glauben“. Zur nazarenischen Landschaftsauffassung Ferdinand Olivier, in: Klaus **Gallwitz** – Herbert **Beck** (edd.), *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge, Band 7, **1979**, s. 187–206.

- Peter **Märker**, *Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur*, Heidelberg **2007**.
- Michael **Marrinan**, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830–1848*, New Haven and London **1988**.
- Arthur **Marwick**, *Beauty in history. Society, politics and personal appearance c. 1500 to the present*, London **1988**.
- Barbara **Marx** – Christoph Oliver **Mayer** (edd.), *Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main **2009**.
- Harald **Marx**, *Sehnsucht und Wirklichkeit – Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert* (kat. výst.), Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden **2009**.
- Anna **Masaryková**, *Česká tradice v 19. století* (kat. výst.), Spolek výtvarných umělců Mánes Praha **1938-1939**.
- Anna **Masaryková**, Cizí umělci na výstavách Krasoumné jednoty v Praze, in: Jaroslav **Pešina** (ed.), *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa, Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica*, Praha **1965**, s. 199–204.
- Antonín **Matějček**, *Národní písně. Dílo Josefa Mánesa I.*, Praha **1921**.
- Antonín **Matějček**, *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k stodvacátému pátému výročí založení ústavu*, Praha **1926**.
- Antonín **Matějček**, Josef a Quido Mánesové v knize Umělecké společnosti v kavárně Lorenzově, in: kolektiv autorů, *Sborník k 70. narozeninám K. B. Mádlu*, Praha **1929** (separátní tisk).
- Antonín **Matějček**, *Mánesovy ilustrace*, Praha **1952**.
- Stefan **Matter** – Maria–Christina **Boerner**, *... kann ich vielleicht nur dichtend mahlen? Franz Pforrs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern*, Köln, Weimar, Wien **2007**.
- Emil **Maurer**, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*, Zürich **2001**.
- Michael **Maurer**, *Johann Gottfried Herder. Leben und Werk*, Wien, Köln, Weimar **2014**.
- Markus **May**, Andere Zeiten: Zeiterfahrung und Zeitgestaltung in der phantastischen Literatur, in: Thomas **Engelhardt** (ed.), *Phantastik am Ende der Zeit* (kat. výst.), Stadtmuseum Erlangen **2000**, s. 75–95.
- Fernando **Mazzocca** – Roberto **Pancheri** – Alessandro **Casagrande**, *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751–1830* (kat. výst.), Castello del Buonconsiglio, Trento **2001**.
- Fernando **Mazzocca** (ed.), *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea* (kat. výst.), Palazzo Ducale, Genova **2006**.

Hans Jakob **Meier**, *Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes*, München **1994**.

Martin **Meisel**, *Realizations. Narrative, pictorial, and theatrical arts in nineteenth-century England*, Princeton, New Jersey **1983**.

Ségolène Le **Men** – Nicole **Moulonguet**, *Daumier et les Parlementaires de 1830 à 1875* (kat. výst.), Assemblée nationale, Galerie Morny **1996**.

Henriette **Mendelsohn**, *Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gotik und der Renaissance*, Berlin **1907**.

Heike **Menges** (ed.), Anton Raphael **Mengs**, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, Karben **2001**.

Egon **Menz**, *Die Schrift Karl Philipp Moritzens „Über die bildende Nachahmung des Schönen“*, Göttingen **1968**.

Wendy C. **Mercer**, German Romanticism and French Aesthetic Theory (Madame de Stäel, On Germany (The Fine Arts in Germany)), in: Paul **Smith** – Carolyn **Wilde** (edd.), *A Companion to Art Theory*, Blackwell **2002**.

Wilhelm **Messerer**, Gang und Weilen der Zeiten in Werken von Moritz von Schwind, in: Lothar **Altmann** (ed.), *Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag*, München **1987**, s. 290–297.

Jan Christian **Metzler**, *DeFormationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt*, Bielefeld **2003**.

Herman **Meyer**, Eigenständige Mythenschöpfung. Goethe und Runge, in: Werner **Hofmann** – Hanna **Hohl** (edd.), *Runge. Fragen und Antworten. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle*, München **1979**, s. 48–60.

Antje **Middeldorf Kosegarten** (ed.), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Göttingen **1994**.

M. Piotr **Michałowski** et al., *Galeria Atanazego Raczyńskiego*, Poznań **2005**.

Karl Markus **Michel**, *Gesichter. Physiognomische Streifzüge*, Frankfurt am Main **1990**.

Régis **Michel**, *Le beau idéal ou l'art du concept* (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris **1989**.

Régis **Michel**, *Rome nécropole ou le cimetière des pulsions. Raptus, coïtus, impetus: Géricault dessinateur de l'inconscient*, in: Margret **Stuffman** – Werner **Busch** (edd.), *Zeichnen in Rom 1790–1830*, Köln **2001**, s. 211–231.

Norbert **Michels**, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München **1989**.

Mary Ashburn **Miller**, *A Natural History of Revolution. Violence and Nature in the French Revolutionary Imagination, 1789–1794*, Ithaca and London **2011**.

Norbert **Miller** (ed.), *Jean Paul Werke. Fünfter Band*, München **1967**.

Pierre **Miquel**, *Eugène Isabey 1803-1886. La marine au XIXe siècle*, Maurs-la-Jolie **1980**.

Jennifer **Montagu**, *Charles Le Brun's Conférence sur l'Expression Générale et Particulière* (disertační práce), Massachusetts, London **1959**.

Jennifer **Montagu**, *The Expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven & London **1994**.

Stephanie **Moser**, *Ancestral images. The Iconography of Human Origins*, New York **1998**.

Wenzel **Mraček**, *Simulierte Körper. Vom künstlichen zum virtuellen Menschen*, Wien, Köln, Weimar **2004**.

Marcus **Mrass**, *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen*, Regensburg **2005**.

Gerda **Mraz** – Uwe **Schögl** (edd.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien **1999**.

Nadine **Mühle**, Identität zum Sammeln. *Entwicklung und Funktion der englischen Portraits im collectionism*, in: **Andreas Beyer** et al. (edd.), *das portrait. Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, München, Berlin **2007**, s. 109–125.

Stefanie **Muhr**, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln, Weimer, Wien **2006**.

Daniel **Muller** (ed.), [**Stendhal**], *Rome, Naples et Florence, Œuvres complètes de Stendhal*, 5, 6, Paris **1919**.

Dominik **Müller**, *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses „Ardinghello“ bis Carl Hauptmanns „Einhart der Lächler“*, Göttingen **2009**.

Ernst **Müller**, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin **2004**.

Götz **Müller**, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, Tübingen **1983**.

Jutta **Müller-Tamm** – Cornelia **Ortlieb** (edd.), *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*, Freiburg im Breisgau **2004**.

Lothar **Müller** (ed.), August Wilhelm **Schlegel**, *Die Gemähde. Gespräch*, Dresden **1996**.

Nadine **Müller**, *Kunst & Marketing. Selbstvermarktung von Künstlern der Düsseldorfer Malerschule und das Düsseldorfer Vermarktungssystem 1826-1869*, Regensburg **2010**.

Pia **Müller-Tamm**, „...durch Tradition gegeben und geheiligt“ Das Kunstprogramm der Nazarener und die Bedeutung der Handzeichnung, in: Pia **Müller-Tamm** (ed.), *Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Band 4, Nazarenische Zeichenkunst*, Berlin **1993**.

Pia **Müller-Tamm** – Katharina **Sykora**, Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, in: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne* (kat. výst.), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf **1999**, s. 65–93.

Charlotte **Mullins**, *People. Menschen in der Kunst von heute*, Köln am Rhein **2010**.

Johannes **Myssok**, *Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg **2007**.

Eduard **Naef**, *Karl Philipp Moritz (1756-1793). Seine Aesthetik und ihre menschlichen und weltanschaulichen Grundlagen*, Affoltern a. A. **1930**.

Hans **Naef**, Monsieur Ingres et ses muses, *L'œil. Revue d'art*, Numéro 25, Janvier **1957**, s. 48–51.

Gisliind **Nabakowski** – Helke **Sander** – Peter **Gorsen**, *Frauen in der Kunst*, I. Band, II. Band, Frankfurt am Main **1980**.

Erika **Naginski**, Canova's *Penitent Magdalene*. On Trauma's prehistory, in: Lisa **Saltzman** – Eric **Rosenberg** (edd.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Hanover and London **2006**, s. 51–81.

Tobias G. **Natter** – Elisabeth **Leopold** (edd.), *nackte männer von 1800 bis heute* (kat. výst.), Leopold Museum, Wien **2012–2013**.

Colette **Nativel** (ed.), *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie Xve-XVIIIe siècles*, Paris **2009**.

Barbara **Naumann** – Edgar **Pankow** (edd.), *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München **2004**.

Lynda **Nead**, *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford **1988**.

Lynda **Nead**, *The female nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York **1992**.

Wolfgang **Nehring** (ed.), Wilhelm Heinrich **Wackenroder** und Ludwig **Tieck**, *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart **1973**.

Winfried **Nerdinger** – Norbert **Knopp** (edd.), *Festschrift für J. A. Schmoll genannt Eisenwerth zum 90. Geburtstag*, München **2005**.

France **Nerlich**, *La peinture française en Allemagne 1815–1870*, Paris **2010**.

France **Nerlich** – Bénédicte **Savoy** (edd.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung*

deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1: 1793–1843, Berlin, Boston **2013**.

F.(riedrich) A.(ugust) W.(ilhelm) **Netto**, *Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten durch Bedeckung oder durch die Camera obscura und durch das Sonnenmicroscop*, Halle **1839**.

Susanne **Netzer** – Roland **Schorr**, *Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten*, Coburg **1984**.

Franz **Neubert**, *Vom Doctor Faustus zu Goethes Faust*, Leipzig **1932**.

Hanns Peter **Neuheuser**, *Zugänge zur Sakralkunst. Narratio und institutio des mittelalterlichen Christgeburtbildes*, Köln, Weimar, Wien **2001**.

Eckard **Neumann**, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main, New York **1986**.

Gerhard **Neumann**, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin **1965**.

Jaromír **Neumann**, Josef Mánes a staré umění, *UměníXX*, **1972**, s. 400-436.

Mirjam **Neumeister** (ed.), *Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge* (kat. výst.), Städel Museum, Frankfurt am Main **2007**.

Alfred **Neumeyer**, *Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik* (disertační práce), Friedrich-Wilhelms Universität zu Berlin **1928**.

Eric **Newton**, *The romantic rebellion*, London **1962**.

Günter **Niklewski**, *Versuch über Symbol und Allegorie (Winckelmann – Moritz – Schelling)* (disertační práce), Freie Universität Berlin **1978**.

Linda **Nochlin**, *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*, London **1994**.

Thomas **Noll** – Urte **Stobbe** – Christian **Scholl** (edd.), *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*, Göttingen **2012**.

Daniel E. **Novak**, *Realism. Photography and nineteenth-century fiction*, Cambridge **2008**.

Markéta **Nováková**, *Národní mýtus a jeho výtvarná podoba v 1. polovině 19. století* (diplomová práce), FF UK Praha **1978**.

Vladimír **Novotný**, *Hundert Jahre Kunstverein für Böhmen*, Praha **1935**.

Vladimír **Novotný**, *České malířství XIX. století* (kat. výst.), Spolek výtvarných umělců Mánes Praha **1946**.

Vladimír **Novotný**, *Čeští klasikové 19. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze a

Výtvarný odbor Umělecké besedy **1948**.

Vladimír **Novotný**, *České malířství XIX. století* (kat. výst.), Jízdárna Valdštejnského paláce, Praha **1955**.

Konrad **Oberhuber** – Achim **Gnann**, *Roma e lo stile classico di Raffaello* (kat. výst.), Palazzo Te, Mantova **1999**.

Günter **Oesterle**, Friedrich Schlegels Entwurf einer Theorie des ästhetisch Hässlichen, in: Helmut **Schanze** (ed.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt **1985**, s. 397–451.

Rafał **Ochęduszko** – Wojciech **Bałus** (edd.), *European history painting in the 19th century. Mutual connections – common themes – differences*, Kraków **2010**.

Ulrike **Olbrich**, *Das Märchen von der schönen Melusine. Moritz von Schwinds Vollendung der zyklischen Bildererzählung als Ausklang der Romantik*, Weimar **2003**.

Roberta J.M. **Olson** (ed.), *Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting* (kat. výst.), The Walters Art Gallery Baltimore **1993**.

Atsuko **Onuki** – Thomas **Pekar** (edd.), *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, München **2006**.

Henk **van Os**, *Der Zeichner Franz Nadorp 1794–1876. Ein romantischer Künstler aus Anholt*, Groningen **1976**.

Hans **Ost**, *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf **1971**.

Hans **Ost**, *Melodram und Malerei im 18. Jahrhundert. Anton Graffs Bildnis der Esther Charlotte Brandes als Ariadne auf Naxos*, Köln **2002**.

Anna **Ottani Cavina**, *Les paysages de la Raison*, Turin **1994**.

Hans **Ottomeyer** – Ulrike **Laufer** (edd.), *Biedermeiers Glück und Ende. ... die gestörte Idylle 1815 – 1848* (kat. výst.), Münchner Stadtmuseum **1987**.

[Publius] **Ovidius** [Naso] (přeložil Ivan **Bureš**), *Proměny*, Praha **1974**.

Luca **Pacioli**, *Divine proportion*, Paris **1980**.

Morton D. **Paley**, *Samuel Taylor Coleridge and the Fine Arts*, New York **2008**.

Erwin **Panofsky**, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin **1930** (reprint **1997**).

Ronald **Paulson**, *Emblem and Expression: Meaning in English art of the 18th century*, London **1975**.

Ronald **Paulson** (ed.), William **Hogarth**, *The Analysis of Beauty*, New Haven & London

1997.

Alfredo **de Paz** – Giorgio **Marcon** (edd.), *Dal Romanticismo alla Scapigliatura. Percorsi e figure dell'arte del XIX secolo*, Napoli **1997**.

Jaromír **Pečírka**, Raffaelovský motiv v díle Josefa Mánesa, *Umění XI*, **1938**, 4–5, s. 197–207.

Jaromír **Pečírka**, *Josef Navrátil*, Praha **1940**.

Jaromír **Pečírka**, *Josef Mánes*, Praha **1941**.

Wilhelm **Perpeet**, Historisches und systematisches zur Einfühlungsästhetik, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XI*, **1966**, 1, s. 193-216.

Gill **Perry** – Michael **Rossington** (edd.), *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, Manchester and New York **1994**.

Gill **Perry** (ed.), *Gender and Art*, New Haven & London **1999**.

Gill **Perry** – Colin **Cunningham** (edd.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven & London **1999**.

Karl **Pestalozzi** – Horst **Weigelt**, *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Göttingen **1994**.

Tat'ána **Petrasová** – Helena **Lorenzová** (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890 (III/1)*, Praha **2001**.

Tat'ána **Petrasová** (ed.), *tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni **2009**.

Eva **Petrová**, Vývojové tendence historické malby v počátcích obrození, *Umění VII*, **1959**, s. 363-402.

Eva **Petrová**, *František Tkadlík*, Praha **1960**.

Nikolaus **Pevsner**, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge **1940**.

Helmut **Pfotenhauer**, *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen **1991**.

Helmut **Pfotenhauer** (ed.), *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Tübingen **1991**.

Helmut **Pfotenhauer** – Peter **Sprengel** (edd.), *Klassik und Klassizismus*, Frankfurt am Main **1995**.

Helmut **Pfotenhauer**, *250 Jahre Winckelmanns „Gedancken über die Nachahmung“. Ein Klassiker des Klassizismus?*, Stendal **2006**.

Julien **Philipe** (ed.), Charles Le **Brun**, *L'Expression des passions & autres conférences*

Correspondance, Paris **1994**.

Pascale **Picard-Cajan**, Ingres et le „vase étrusque“, in: Annie-France **Laurens** – Krzysztof **Pomian** (edd.), *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, Paris **1992**, s. 279–295.

Enrico **Piceni** – Sandra **Reberschak** (edd.), *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'800*, Torino **1964**.

Theodor **Piderit**, *Mimik und Physiognomik*, Detmold **1919**.

Annik **Pietsch**, Farbentheorie und Malpraxis um 1800. Die handwerkliche Produktion des künstlerischen Kolorits nach den „Gesetzen der Ästhetik und Physik“, in: Werner **Busch** – Elisabeth **Müller-Luckner** (edd.), *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, München **2008**, s. 15–40.

Yann le **Pichon** – Claude **Pichois**, *Le musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Paris **1992**.

Georg **Piltz**, *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin **1976**.

Reinhard **Piper**, *Die schöne Frau in der Kunst*, München **1918**.

Marie-Claire **Planche**, *De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*, Turnhout **2010**.

Marie-Louise von **Plessen** (ed.), *Marianne und Germania 1789–1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue* (kat. výst.), Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Rahmen der „46. Berliner Festwochen 1996“ im Martin-Gropius Bau, Berlin **1996–1997**.

Ulrich **Pohlmann** – Johann Georg Prinz von **Hohenzollern** (edd.), *Ein neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert* (kat. výst.), Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München **2004**.

Götz **Pochat**, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin, New York **1973**.

Karl Konrad **Polheim**, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München, Paderborn, Wien **1966**.

Todd **Porterfield** – Susan L. **Siegfried**, *Staging Empire. Napoleon, Ingres, and David*, Pennsylvania **2006**.

Martin **Postle** – William **Vaughan**, *The Artist's Model. From Etty to Spencer* (kat. výst.), York City Art Gallery **1999**.

Alex **Potts** – Harry Francis **Mallgrave** (edd.), Johann Joachim **Winckelmann**, *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles **2006**.

Nicolas **Poussin**, *dopisy a dokumenty*, Praha **2002**.

Roman **Prahl** – Zdeněk **Hojda**, Setkávání s Oldřichem a Boženou, *Dějiny a současnost* XII, **1990**, 3, s. 38-45.

Roman **Prahl**, Josef Mánes a idyla 20. století, *Dějiny a současnost* XVII, **1995**, s. 34-37.

Roman **Prahl** (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800 – 1830* (kat. výst.), Akademie výtvarných umění v Praze **1998**.

Roman **Prahl** (ed.), *Grafika v Praze 1800-1830 a Josef Bergler* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc **2007**.

Regine **Prange** (ed.), *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt **2007**.

Rudolf **Preimesberger** – Hannah **Baader** - Nicola **Suthor** (edd.), *Porträt*, Berlin **1999**.

Christine **Pries** (ed.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, München **1989**.

Ursula **Prinz**, *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Berlin **1986**.

Hansjörg **Probst** – Karin von **Welck** (edd.), *Mit Zorn und Eifer. Karikaturen aus der Revolution 1848/49. Der Bestand des Reiss-Museums Mannheim*, München, Berlin **1998**.

Phillip **Prodger**, *Darwin's camera. Art and Photography in the Theory of Evolution*, Oxford **2009**.

Paolo **Prodi**, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna **1984**.

Hélène **Puisseux**, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839–1996*, Paris **1997**.

Růžena **Purkyňová–Pokorná**, *Život tří generací. Vzpomínky na velké Purkyně. Listy a články malíře Karla Purkyně*, Praha **1944**.

Thomas **Puttfarcken**, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven and London **1985**.

Saskia **Pütz**, *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters*, Berlin **2011**.

Atanazy (Athanasius) **Raczyński**, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, 2. Band, Berlin **1840**.

Sándor **Radnóti**, Originalität/Authentizität bei Winckelmann, in: Susanne **Knaller** – Harro **Müller** (edd.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München **2006**, s. 209–231.

Barbara **Ränsch-Trill**, *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*, Bonn **1996**.

Bruce **Redford**, *Dilettanti. The antic and the antique in eighteenth-century England*, Los Angeles **2008**.

Christopher **Reed**, *Art and homosexuality. A history of ideas*, Oxford **2011**.

Beate **Reese**, „*Es ist doch ein schnurrig Ding ...*“ Ein Streifzug durch die Bild – und Vorstellungswelt von Paaren im 20. Jahrhundert, in: Beate **Reese** (ed.), *Liebe. Love Paare* (kat. výst.), Museum im Kulturspeicher Würzburg **2007**, s. 15–28.

Hans **Reidelbach**, *König Ludwig I. von Bayern und seine Schöpfungen*, München **1888**.

Sally **O'Reilly**, *The Body in Contemporary Art*, London **2009**.

Klaus **Reimers**, *Die Resignation in die Kunst. Studien zur Ästhetik von Karl Philipp Moritz* (disertační práce), Freie Universität Berlin **1970**.

Wessel **Reinink** – Jeroen **Stumpel** (edd.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, Dordrecht **1999**.

Ulrich **ReiBer**, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München **1997**.

Cornelia **Reiter**, *Joseph Führich. Die Kartons zum Wiener Kreuzweg* (kat. výst.), Wien **2005**.

Cornelia **Reiter** – Stephan **Seeliger**, *Joseph Führich und sein Prager Skizzenbuch*, Weitra **2011**.

Eva **Reitharová**, *Antonín Mánes*, Praha **1967**.

Eva **Reitharová**, Malířství, in: Emanuel **Poche** (ed.), *Praha národního probuzení*, Praha **1980**, s. 279-418.

Eva **Reitharová**, *Adolf Kosárek*, Praha **1984**.

Eva **Reitharová**, Příspěvek k poznání díla Františka Tkadlíka, *Umění XXXVI*, **1986**, s. 493–509.

Eva **Reitharová**, *Josef Mánes. Odkaz malířů Mánesovy rodiny*, Praha **2005**.

Jean-Michel **Renault**, *Les fées de la République*, Paris **2003**.

Ursula **Renner** – Manfred **Schneider** (edd.), *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*, München **2006**.

Renate **Reschke**, Klio, Chronos und Ästhetik. Zur historischen Dimension ästhetischen Denkens, in: Karin **Hirdina** - Renate **Reschke** (edd.), *Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*, Freiburg im Breisgau **2004**, s. 13–30.

Domenico **Riccardi** (ed.), *Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano – Deutsche romantische Künstler des frühen 19. Jahrhunderts in Olevano Romano* (kat. výst.), Olevano Romano, Villa De Pisa **1997**.

Domenico **Riccardi**, *Olevano e i suoi Pittori*, Roma **2004**.

Gottfried **Riemann** – William W. **Robinson** (edd.), *The romantic spirit. German Drawings, 1780 – 1850* (kat. výst.), The Pierpont Morgan Library New York **1988**.

Marie Ursula **Riemann-Reyher**, Dantes Traum der Läuterung – Brücke zwischen Klassizismus und Romantik, in: Lutz S. **Malke** (ed.), *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten* (kat. výst.), Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin **2000**, s. 81–106.

[J.(ohannes) **Riepenhausen** – Robert **Dohme**], *Das Leben Raffaels von Urbino*, Berlin **1878**.

Benjamin A. **Rifkin** – Michael J. **Ackerman**, *Human Anatomy (From the Renaissance to the Digital Age)*, New York **2006**.

Fleur **Richter**, *Die Ästhetik geometrischer Körper in der Renaissance*, Stuttgart **1995**.

Ludwig **Richter**, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*, Leipzig **1909**.

Nanette **Riöbler-Pipka**, *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*, München **2005**.

Ludwig **Ritter z Rittersbergu**, *Myšlenky o slovanském malířství, Květy a plody*, **1848**, č. 3, s. 57–64, č. 4, s. 85–93.

Bernhard **Rittinger**, *Kupelwieser in Kirchen Wiens*, Wien **1996**.

Gianni **Rizzoni** (ed.), *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana. Ottocento – Primo Novecento n. 40*, Milano **2011**.

Boris **Röhrl**, *History and bibliography of artistic anatomy. Didactics for depicting the human figure*, Hildesheim, Zürich, New York **2000**.

Patricia **Rochard** (ed.), *Biedermeier in Wien 1815–1848. Sein und Schein einer Bürgeridylle* (kat. výst.), Museum-Altes-Rathaus, Ingelheim am Rhein **1990**.

Philip **Rollinson**, *Classical Theories of Allegory and Christian Culture*, Pittsburgh **1981**.

Herman **Roodenburg**, *The eloquence of the body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*, Zwolle, Waanders **2004**.

Willy **Rosalewski**, *Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen*, Heidelberg **1912**.

Andreas **Rose**, *Die Wirkung erotischen und pornographischen Bildmaterials auf junge Erwachsene* (disertační práce), Universität Bamberg **1991**.

Gillian **Rose**, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London **2001**.

Charles **Rosen** – Henri **Zerner**, *Romanticism and realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, London **1984**.

Klaus **Rosen**, „Augustinus“. *Genie und Heiliger*, Darmstadt **2015**.

Valeska von **Rosen** – Klaus **Krüger** – Rudolf **Preimesberger** (edd.), *Die Stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin **2003**.

Alfons **Rosenberg**, *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*, München **1986**.

Karl **Rosenkranz**, *Ästhetik des Hässlichen*, Leipzig **1990**.

Michael **Rosenthal** – Christiana **Payne** – Scott **Wilcox** (edd.), *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750–1880*, New Haven & London **1997**.

Leon **Rosenthal**, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris **1987**.

Eberhard **Roters**, *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*, Band 1, Köln am Rhein **1998**.

Hans **Rothe**, *Daumier und die Politik*, Leipzig **1925**.

Herbert W. **Rott** – Andreas **Stolzenburg** – F. Carlo **Schmid** (edd.), *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom* (kat. výst.), Hamburger Kunsthalle, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek **2012–2013**.

Alain **Roy**, *Gérard de Lairesse (1640–1711)*, Paris **1992**.

Ksenija **Rozman** – Ulrike **Müller-Kaspar**, *Franz Caucig. Ein Wiener Künstler der Goethe-Zeit in Italien* (kat. výst), Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Winckelmann-Museum Stendal **2004–2005**.

Eberhard **Ruhmer** (ed.), Rudolf **Oldenbourg**, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 1. Teil: Die Epoche Max Josephs und Ludwig I.*, München **1983**.

Arthur **Rümann**, *Die illustrierten deutschen Bücher des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart **1926**.

Arthur **Rümann**, *Das illustrierte Buch des 19. Jahrhundert in England, Frankreich und Deutschland*, Leipzig **1930**.

Daniel **Runge** (ed.), Philipp Otto **Runge**, *Hinterlassene Schriften, Erster Theil*, Hamburg **1840**.

Benjamin **Rutter**, *Hegel on the modern arts*, Cambridge **2010**.

Jan **Řezáč**, *Transformace forem a témat nazarénského malířství v Čechách na příkladu oltářního obrazu Josefa Vojtěcha Hellicha* (magisterská práce), FF UK Praha **2009**.

Jan **Řezáč**, Symbolika námětu *Zvěstování Panně Marii* v rámci strategie umělecké sebereprezentace nazarénských malířů. Koncepce Franze Pforra, Johanna Friedricha Overbecka a jejich pokračovatelů v Čechách: Josefa Vojtěcha Hellicha a Josefa Mánesa, *Historica et philosophica*, (přijato k otištění) **2010**.

Jan **Řezáč**, *Inventio et/versus imitatio*. Alegorie umělecké/umělcovy inspirace – Overbeckova *Italie a Germanie* na pozadí raně romantické filosofie, *Umění* LIX, **2011**, 6, s. 488–512.

Jan **Řezáč**, *Moveo ergo creo*. Recepce Raffaelovy Sixtinské madony v rámci instrumentalizace záznamu figurálního pohybu v malířství 19. století, ročníková práce ÚDU FF UK **2012**.

Jan **Řezáč** (recenze), Oliver **Kase** – Heide **Skowranek** (edd.), *Farbenmensch Kirchner* (kat. výst.), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München **2014**, *Umění* LXIII, **2015**, s. 115-119.

Thomas P. **Saine**, *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, München **1971**.

Xavier **Salmon** (ed.), *Marie-Antoinette* (kat. výst.), Galeries nationales du Grand Palais, Paris **2008**.

Johannes **Saltzwedel**, *Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit*, München **1993**.

Gérard-Julien **Salvy**, *cent visages énigmatiques de la peinture*, Paris **2011**.

Bénédicte **Savoy** - Yann **Potin** (edd.), *Napoleon und Europa. Traum und Trauma* (kat. výst.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn **2010–2011**, s. 117–135.

Annie **Scottez-de Wambrechies** – Florence **Raymond** (edd.), *Boilly (1761–1845)* (kat. výst.), Palais des Beaux Arts de Lille **2011–2012**.

Hans **Sedlmayer**, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg **1965**.

Stephan **Seeliger** – Norbert **Suhr** (edd.), *Unter Glas und Rahmen. Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz* (kat. výst.), Landesmuseum Mainz **1993**.

Stephan **Seeliger** – Hinrich **Sieveking** – Norbert **Suhr**, *Julius Schnorr von Carolsfeld. Zeichnungen*, München **1994**.

Georg **Seeblen**, Traumreplikanten des Kinos. Passage durch alte und neue Bewegungsbilder, in: Rolf **Aurich** – Wolfgang **Jacobsen** – Gabriele **Jatho** (edd.), *Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper* (kat. výst.), Filmmuseum

Berlin **2000**, s. 13–42.

Ernst **Seidl** – Philipp **Aumann** (edd.), *Körper Wissen. Erkenntnis zwischen Eros und Ekel* (kat. výst.), Museum der Universität Tübingen MUT im Museum Schloss Hohentübingen **2009–2010**.

Friedrich **Sengle**, Formen des idyllischen Menschenbildes, in: Friedrich **Sengle** (ed.), *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750–1850*, Stuttgart **1965**, s. 212–231.

Eberhard **Seybold**, *Das Genrebild in der deutschen Literatur*, Mainz **1967**.

James J. **Sheehan**, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur moderner Sammlung*, München **2002**.

Andrew Carrington **Shelton**, *Ingres and His Critics*, Cambridge **2005**.

Mary D. **Sheriff**, The Naked Truth? The Allegorical Frontispiece and Woman's Ambition in Eighteenth-Century France, in: Cristelle **Baskins** – Lisa **Rosenthal** (edd.), *Early Modern Visual Allegory. Embodying Meaning*, Aldershot **2007**, s. 243–264.

Sigrid **Schade** (ed.), *Andere Körper* (kat. výst.), Offenes Kulturhaus Linz **1994**.

[Johann] Gottfried **Schadow**, *Polyklet oder von den Maßen der Menschen*, Berlin **1934**.

Wilhelm von **Schadow**, *Der moderne Vasari*, Berlin **1854**.

Max **Schasler**, *Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs in Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin*, Berlin **1854**.

Walther **Scheidig**, *Franz Horny*, Berlin **1954**.

Walther **Scheidig**, *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, Schriften der Goethe Gesellschaft, Bd. 57, Weimar **1958**.

Frederik Adama van **Scheltema**, *Die Kunst der Moderne*, Stuttgart **1960**.

Martin **Schieder**, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin **1997**.

Karl Martin **Schiller** (ed.), J.(ohann) K.(arl) A.(ugust) **Musäus**, *Volksmärchen der Deutschen*, Leipzig **1926**.

Herbert **Schindler**, *Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg **1982**.

August Wilhelm **Schlegel**, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse, *Athenaeum* 2. Band, **1799**.

Thomas **Schlessler**, *L'art face à la censure*, Paris **2011**.

Heike **Schlie**, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis*

Hieronymus Bosch, Berlin **2002**.

Bert **Schlichtenmaier** – Harry **Schlichtenmaier** – Kuno **Schlichtenmaier**, *Welt der Figur. Südwestdeutsche Kunst im Nachexpressionismus, 1918 bis 1948* (kat. výst.), Galerie Schlichtenmaier, Schloß Dätzingen **1989**.

Betsy van **Schlun** – Michael **Neumann** (edd.), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Das 19. Jahrhundert*, Regensburg **2008**.

[Paul F.(erdinand) **Schmidt**], *Die Lukasbrüder. Der Overbecksche Kreis und seine Erneuerung der religiösen Malerei von Paul F. Schmidt*, Berlin **1924**.

Viktoria **Schmidt-Linsenhoff** (ed.), *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830* (kat. výst.), Historisches Museum Frankfurt am Main **1989**.

Viktoria **Schmidt-Linsenhoff**, Koloniale Körper – Postkoloniale Blicke, in: Beat **Wyss** – Markus **Buschhaus** (edd.), *Den Körper im Blick*, München **2008**, s. 97–117.

Jean-Claude **Schmitt**, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart **1992**.

Thomas **Schmitz**, *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*, Neuried **2001**.

Claudia **Schmölders**, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin **1995**.

Claudia **Schmölders** (ed.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin **1996**.

J.(osef) A.(dolf) **Schmoll gen. Eisenwerth**, Die Bilder der Königsfamilien von Goya und Chodowiecki. Vergleiche und Vermutungen, in: Kurt **Badt** – Martin **Gosebruch** (edd.), *Amici Amici. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25. 11. 1966*, München **1968**, s. 305–324.

J.(osef) A.(dolf) **Schmoll gen. Eisenwerth**, *Malerei nach Fotografie. Von der Camera obscura bis zur Pop art* (kat. výst.), Münchner Stadtmuseum **1970**.

Peter Johannes **Schneemann**, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin **1994**.

Norbert **Schneider**, *Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien **2010**.

Julius **Schnorr von Carolsfeld**, *Künstlerische Wege und Ziele*, Leipzig **1909**.

Rainer **Schoch**, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München **1975**.

Rainer **Schoch**, Die „belgischen Bilder“. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Karl **Möseneder** (ed.), *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlin **1997**, s. 161–179.

Christian **Scholl**, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, München, Berlin **2007**.

Pjotr O. **Scholz**, Die Geburt des Manierismus aus dem Geiste neuer Spiritualität. Kunstphänomenologische Bemerkungen, in: Lukas **Madersbacher** – Thomas **Steppan** (edd.), *De re arificiosa. Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag*, Regensburg **2010**, s. 49-66.

Monika **Schrader**, *Laokoon - „eine vollkommene Regel der Kunst“ Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Hildesheim **2005**.

Helmar **Schramm** et al. (edd.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin **2003**.

Klaus **Schrenk** – Hans Joachim **Neyer** (edd.), *J.J. Grandville. Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik* (kat. výst.), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe **2000**.

Hans Joachim **Schrimpf** (ed.), Karl Philipp **Moritz**, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Tübingen **1962**.

Hans Joachim **Schrimpf** – Hans **Adler** (edd.), Karl Philipp **Moritz**, *Beiträge zur Ästhetik*, Mainz **1989**.

Klaus Albrecht **Schröder** – Maria Luise **Sternath** (edd.), *Peter Fendi und sein Kreis* (kat. výst.), Albertina Wien **2007**.

Paul **Schubring**, *Dantes Göttliche Komödie in Zeichnungen deutscher Romantiker*, Leipzig **1921**.

Doris **Schuhmacher-Chilla** (ed.), *Das Interesse am Körper. Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*, Essen **2000**.

Doris **Schuhmacher**, *Kupfer und Poesie. Die Illustrationskunst um 1800 im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Kritik*, Köln, Weimar, Wien **2000**.

Jürgen **Schultze**, „Voir Jean Duvet pour les Anges“, in: Margrit **Lisner** – Rüdiger **Becksmann** (edd.), *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern*, München, Berlin **1967**, s. 277–286.

Heribert **Schulz** (ed.), *Geometrie der Figur. Luca Cambiaso und die moderne Kunst* (kat. výst.), Museum und Kunstverein Osnabrück e.V. in Zusammenarbeit mit dem Felix-Nussbaum-Haus/Kulturgeschichtliche Museum Osnabrück im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück **2007**.

Carla **Schulz-Hoffmann**, Ernst Ludwig Kirchner. Parallelwelten, in: Oliver **Kase** – Heide **Skowranek** (edd.), *Farbenmensch Kirchner* (kat. výst.), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München **2014**.

Elke **Schulze**, *Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie*, Stuttgart **2004**.

Sabine **Schulze**, *Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main **1984**.

Sabine **Schulze** (red.), *Das Fragment. Der Körper in Stücken* (kat. výst.), Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main **1990**.

Sabine **Schulze** (ed.), *Goethe und die Kunst* (kat. výst.), Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main **1994**.

Franz **Schümmer**, *Das Problem der Ästhetik in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg **1941**.

Peter-Klaus **Schuster**, *Catel und Goethe. Zur Entstehung der realistischen Bildungslandschaft*, Sonderdruck (Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinckmann), Tübingen **1981**, s. 164-200.

Peter-Klaus **Schuster**, Bildzitate bei Brentano, in: Birgit **Verwiebe** (ed.), *Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. Wettstreit der Künstlerfreunde* (kat. výst.), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie **2008–2009**, s. 51–66.

Harald **Schwaetzer**, II. Die Sixtinische Madonna als Visionsdarstellung, in: Harald **Schwaetzer** – Stefan **Hasler** – Elena **Filippi** (edd.), *Raffaels Sixtinische Madonna. Eine Vision im Dialog*, Münster **2012**, s. 31–49.

Claudia-Alexandra **Schwaighofer**, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857*, Berlin, München **2009**.

Werner Michael **Schwarz** – Margarethe **Szeless** – Lisa **Wögenstein**, *Ganz unten. Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York* (kat. výst.), Wien Museum **2007**.

Hermann **Schweppenhäuser** (ed.), Walter **Benjamin**, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main **1973**.

Susan **Sidlauskas**, *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge **2000**.

Michaele **Siebe**, *Von der Revolution zum nationalen Feinbild. Frankreich und Deutschland in der politischen Karikatur des 19. Jahrhunderts. „Kladderadatsch“ und „Charivari“*, Münster, Hamburg **1995**.

Steffen **Siegel**, *Tabula. Figuren der Ordnung um 1600*, Berlin **2009**.

Susan L. **Siegfried**, *The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven and London **1995**.

Hinrich **Sieveking**, *Arkadien in den Äquerbergen – Franz Hornys Aufbruch zu einer neuen*

Landschaftskunst, in: Hanna **Hohl** – Hermann **Mildenberger** – Hinrich **Sieveling**, *Im Blickfeld der Goethezeit. Franz Theobald Horny. Ein Romantiker im Lichte Italiens* (kat. výst.), Kunstsammlungen zu Weimar **1998**, s. 45–79.

Georg **Simmel**, *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt am Main **2008**.

Miriam **Simon** (ed.), *Le peuple de Paris au XIXe siècle* (kat. výst.), Musée Carnavalet – Histoire de Paris **2011–2012**.

Hans Wolfgang **Singer**, *Julius Schnorr von Carolsfeld, Bielefeld und Leipzig* **1911**.

Isabel **Skokan**, *Germania und Italia. Nationale Mythen und Heldengestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts*, Berlin **2009**.

Robert **Snell**, *Théophile Gautier. A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford **1982**.

Mary Ann **Snyder-Körber**, *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*, München **2007**.

Abigail **Solomon-Godeau**, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, London **1997**.

Martin **Sonnabend**, Dürer im Städel Museum, in: Martin **Sonnabend** (ed.), *Albrecht Dürer. Die Druckgraphiken im Städel Museum* (kat. výst.), Städel Museum Frankfurt am Main **2007**, s. 10–12.

Bengt Algot **Sørensen**, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen **1963**.

Nikolaus **Speich**, *Die Proportionslehre des menschlichen Körpers. Antike, Mittelalter, Renaissance* (disertační práce), Universität Zürich **1957**.

Nicola **Spinosa** (ed.), *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative* (kat. výst.), Museo di Capodimonte, Napoli **1997**.

Gerd **Spitzer** – Ulrich **Bischoff** (edd.), *Ludwig Richter. Der Maler* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek **2003–2004**.

Hermann **Spreckelmeyer**, *Die philosophische Deutung des Sündenfalls bei Franz Baader*, Würzburg **1938**.

Anton **Springer**, *Raffaël und Michelangelo*, Leipzig **1883**.

Peter **Springer**, *Voyeurismus in der Kunst*, Berlin **2008**.

Ulrich **Stadler** – Karl **Wagner** (edd.), *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*, München **2005**.

Marie Theres **Stauffer**, „Nihil tam obvium, quam specula; nihil tam prodigiosum, quam speculorum phasmata“ Zur Visualisierung von katoptrischen Experimenten des späten 16.

und 17. Jahrhunderts, in: Sebastian **Schütze** (ed.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, Berlin **2005**, s. 251–290.

Heidrun **Stein-Kecks**, „Santa (sacra) Conversazione“ Viele Bilder, ein Begriff und keine Definition, in: Karl **Möseneder** – Gosbert **Schüssler** (edd.), *„Bedeutung in den Bildern“ Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, Regensburg **2002**, s. 413–442.

Angela **Stercken**, *Enthüllung der Helvetia. Die Sprache der Staatspersonifikation im 19. Jahrhundert*, Berlin **1998**.

Günter **Stolzenberger**, *Die romantische Opposition. Ästhetisches Naturverhältnis am Ursprung der Moderne*, Lüneburg **1998**.

Friedrich **Strack**, Die „göttliche“ Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis, in: Richard **Brinkmann** (ed.), *Romantik in Deutschland*, Stuttgart **1978**, s. 369–391.

Sabine **Strahl-Grosse**, *Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsform*, München **1991**.

René **Strasser**, Umriss. Ein Beitrag zur Geschichte der Buchillustration im 19. Jahrhundert, eingerichtet als Bilder-Saal, Separatdruck aus dem *Rorschacher Neujahrsblatt* **1989** (79. Jahrgang).

C. H. **Stratz**, *Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst*, Berlin **1914**.

Walter L. **Strauss**, *Albrecht Dürer. The Human Figure. The Complete „Dresden Sketchbook“*, New York **1972**.

Robert **Suckale**, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*, Köln am Rhein **1998**, s. 409–519.

Emil **Sulger-Gebing**, *A. W. Schlegel und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst*, Hildesheim **1976**.

Terrie **Sultan** – David **Pagel** – Colin **Gardner** – Claudia **Schmuckli** – Nick **Flynn**, *Damaged Romanticism. A Mirror of Modern Emotion* (kat. výst.), Blaffer Gallery, the Art Museum of the University of Houston **2008**.

Johann Georg **Sulzer**, *Allgemeine Theorie der schönen Künste II*, Hildesheim **1967**.

Johann Georg **Sulzer**, *Allgemeine Theorie der schönen Künste III*, Hildesheim **1967**.

Johann Georg **Sulzer**, *Allgemeine Theorie der schönen Künste IV*, Hildesheim **1967**.

Johann Georg **Sulzer**, *Allgemeine Theorie der schönen Künste I*, Hildesheim **1970**.

Esther Sophia **Sünderhauf**, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin **2004**.

Theo **Sundermeier**, Der Mensch als Symbol, in: Horst **Schwebel** – Andreas **Mertin**

(edd.), *Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion*, Stuttgart **1989**, s. 96–115.

Gloria **Sutton**, Pipilotti Rist, in: Lisa **Mark** (ed.), *Ecstasy in and about altered states* (kat. výst.), The Museum of contemporary art Los Angeles **2005**, s. 122–123.

Adalbert Victor **Svoboda**, *Die Poesie in der Malerei. Versuch einer aesthetischen Abhandlung*, Leipzig **1861**.

Ana-Stanca **Tabarasi**, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der „Gartenrevolution“ in Europa*, Würzburg **2007**.

Andreas **Tacke** – Stefan **Heinz** (edd.), *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, Petersberg **2011**.

Andreas **Tacke** – Franz **Irsigler** – Marina **Beck** – Stefanie **Herberg** (edd.), *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt **2011**.

Christine **Tauber**, *Bilderstürme der französischen Revolution. Die Vandalismusberichte des Abbé Grégoire*, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien **2009**.

Michael **Teichmann**, „Künstler sind meine Tischgäste“. „Kronprinz Ludwig von Bayern in der spanischen Weinschenke auf Ripagrande in Rom in Gesellschaft von Künstlern und seinen Reisebegleitern“ (Franz Ludwig Catel), München **1991**.

Werner **Telesko**, *Napoleon Bonaparte. Der „moderne Held“ und die bildende Kunst. 1799–1815*, Wien, Köln, Weimar **1998**.

Werner **Telesko**, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Weimar **2006**.

Werner **Telesko**, *Kulturraum Österreich. Die Identitäten der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Weimar **2008**.

Werner **Telesko**, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, Köln, Weimar **2010**.

Reinhard **Teske**, *Studien zur Genremalerei im Vormärz* (disertační práce), Universität Stuttgart **1976**.

Maria von **Thadden**, *Die Ikonographie der Caritas in der Kunst des Mittelalters* (disertační práce), Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität zu Bonn **1951**.

Marketa **Theinhardt**, Die Suche nach einem böhmischen Stil, eine Parallelgeschichte, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* **1998**, s. 147-152.

Michael **Thimann**, *Lügende Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen **2002**.

Michael **Thimann**, Der „glücklichste kleine Freystaat von der Welt“? Friedrich Overbeck

und die Nazarener in Rom, in: Ulrich **Raulff** (ed.), *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, München, Wien **2006**, s. 60–103.

Michael **Thimann**, *Sapientia veterum*. Zum Bedeutungsanspruch von Historienbild und Allegorie in der Frühen Neuzeit. Mit einigen Anmerkungen zur Bildgeschichte von *Alcedo atthis*, in: Wolfgang **Dickhut** – Stefan **Manns** – Norbert **Winkler** (edd.), *Muster im Wandel*, Göttingen **2008**, s. 141-163.

Michael **Thimann**, Notwendige Arabesken bei den Nazarenern. Zu Friedrich Overbeck, *Verkündigung und Heimsuchung* (1814/1816), *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* LXV, **2012**, 2, s. 118–125.

Michael **Thimann**, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg **2014**.

Regine **Timm** (ed.), *Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts* (kat. výst.), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel **1986–1987**.

Regine **Timm** (ed.), *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden **1988**.

Karl **Toggenburger**, *Die Werkstatt der deutschen Klassik. Goethes und Schillers Diskussion des künstlerischen Schaffens (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. Herausgegeben von Emil Steiger. Nr. 1)*, Zürich **1948**.

Rolf **Toman** (ed.), *Klassizismus und Romantik*, Köln am Rhein **2000**.

Chris **Townsend**, *Vile bodies. Photography and the crisis of looking*, München **1998**.

Jörg **Traeger**, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München **1975**.

Eduard **Trier** – Willy **Weyres** (edd.), *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Malerei*, Düsseldorf **1979**.

Catherine **Trocard**, *Aspects de l'allegorie dans les arts et la poesie: Le XVIIIe siecle anglais*, Grenoble **1985**.

Margrit **Tröhler** – Jörg **Schweinitz**, Editorial. Figur und Perspektive, *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 15/2/**2006**, s. 3–10.

Dušan **Třešník**, *Mýty kmene Čechů*, Praha **2003**.

James Grantham **Turner**, *Sexuality & gender in early modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge **1993**.

Claudia **Tutsch**, „Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn ...“ *Zum Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Anton von Maron*, Mainz **1995**.

Rosemond **Tuve**, *Allegorical imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton, New Jersey **1966**.

Renáta **Tyršová** – František X. **Prusík** (edd.), *Rukopis kralodvorský. Staročeské zpěvy hrdinské a milostné*, Praha **1886**.

Renáta **Tyršová** (ed.), *Úvahy a pojednání o umění výtvarném*, Díl I., Praha **1901**.

Ludwig **Uhlig** (ed.), *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*, Tübingen **1988**.

Wolfgang **Ulrich**, *Raffinierte Kunst. Übung von Reproduktionen*, Berlin **2009**.

Nadine **Vasseur**, *Les incertitudes du corps. De métamorphoses en transformations*, Paris **2004**.

Elisabeth **Vavra**, Menschen-Bilder, in: Elisabeth **Vavra** (ed.), *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*, Klagenfurt **1999**, s. 13–30.

Lea **Vergine**, *Body Art and Performance. The Body as Language*, Torino **2000**.

Manuela **Vergoossen**, *Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhunderts*, Weimar **2011**.

Ingrid R. **Vermeulen**, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam **2010**.

Birgit **Verwiebe** (– Ursula **Seibold**), Zur Figur des Don Quijote in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band XLV, **1984**, s. 145–171.

Birgit **Verwiebe** (ed.), „Classizismus und Romantizismus“. *Kunst der Goethe Zeit* (kat. výst.), Aus der Sammlung der Nationalgalerie und des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin (Ausstellungszentrum Gut Altenkamp Pappendorf-Aschendorf) **1999**.

Silvio **Vietta** (ed.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart, Weimar **1994**.

Robert **Vischer** (ed.), Friedrich Theodor **Vischer**, *Kritische Gänge*, Bd. 4, München **1922**.

Robert **Vischer** (ed.), Friedrich Theodor **Vischer**, *Kritische Gänge*, Bd. 5, München **1922**.

Christoph **Vitali** (ed.), *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990* (kat. výst.), Haus der Kunst München **1995**.

Jörg **Vögele**, Alter und Altern im demographischen Wandel des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Andrea von **Hülsen-Esch** – Hiltrud **Westermann-Angerhausen** – Stephanie **Knöll** (edd.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute* (kat. výst.), Cäcilienkirche, Museum Schnütgen, Köln **2006**, s. 19–30.

Hana **Volavková**, *Josef Mánes malíř vzorků a ornamentu*, Praha **1981**.

Johann Wilhelm **Völker**, *Die Kunst der Malerei*, Leipzig **1852**.

Jutta **Voorhoeve**, *Romantisierte Kunstwissenschaft. Franz Sternbalds Wanderungen von Ludwig Tieck und die Emergenz moderner Bildlichkeit*, München **2010**.

Michel **Vovelle** (ed.), *Les images de la révolution française*, Paris **1988**.

Wilhelm Heinrich **Wackenroder** – Ludwig **Tieck**, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart **1987**.

Wilhelm **Waetzoldt**, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig **1908**.

Barbara **Wagner** – Matthias **Winzen** (edd.), *Licht fangen. Zur Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert* (kat. výst.), Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts Baden-Baden **2009–2010**.

Monika **Wagner**, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen **1989**.

Monika **Wagner**, William Turner und das Wetter von Waterloo, in: Alessandro **Nova** – Tanja **Michalsky** (edd.), *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*, Venezia **2009**, s. 217–229.

Peter **Wagner**, *Eros revived. Erotica of the Enlightenment in England and America*, London **1988**.

David **Wakefield**, *The French Romantics. Literature and the Visual Arts 1800–1840*, London **2007**.

Uta **Wallenstein** (ed.), *anatomie. Gotha geht unter die Haut* (kat. výst.), Schlossmuseum Gotha Schloss Friedenstein **2010**.

François **Walter**, *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16^e-20^e siècle)*, Paris **2004**.

Hermann **Walter** – Hans-Jürgen **Horn** (edd.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin **1995**.

Margaret **Walters**, *Der männliche Akt*, Berlin **1979**.

Angelo **Walther**, *Die Sixtinische Madonna*, Leipzig **1994**.

Ingrid **Wambsganz**, *Franz Gaul. Figurinen für die Wiener Theater* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg **2002**.

Marina **Warner**, *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbek bei Hamburg **1989**.

Rainer **Warning** (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München **1975**.

C. Sylvia **Weber** – Beate **Elsen-Schwedler** – Werner **Spies**, *Von Kopf bis Fuß. Menschenbilder im Fokus der Sammlung Würth* (kat. výst.), Kunsthalle Würth, Schwäbisch

Hall **2012–2013.**

Gregor J. M. **Weber**, Wie kommt eine Bäckerin in den Himmel? Überlegungen zu Oehmes Gemälde „Die Villa Raffaels in Rom“, in: Ulrich **Bischoff** (ed.), *Ernst Ferdinand Oehme 1797–1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister **1997**, s. 57–63.

Wilhelm **Weber**, Don Quijote als Thema bildender Kunst. Zu Cervantes-Illustrationen im Mittelrheinischen Landesmuseum, in: Joachim **Glatz** – Norbert **Suhr** (edd.), *Kunst und Kultur am Mittelrhein. Festschrift für Fritz Arens zum 70. Geburtstag*, Worms **1982**, s. 266–280.

Ingeborg **Weber-Kellermann**, *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*, München **1983**.

Wolfgang **Wegner**, *Die Faustdarstellungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Eine Enzyklopädie der Faustikonographie und der Faust-Illustrationen*, Amsterdam **1962**.

Thomas **Weiskel**, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore **1976**.

Matthias **Weiß**, Hypothetische Harmonie. Denis Diderot erfindet die Kunstkritik und untersucht die Wahrnehmung, *Kunstzeitung* 179, Juli **2011**, s. 16.

Henning **Wendland**, *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*, Stuttgart **1987**.

Silke **Wenk**, Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen, in: Insa **Härtel** – Sigrid **Schade** (edd.), *Körper und Repräsentation*, Opladen **2002**, s. 223–236.

Klaus **Weschenfelder** – Urs **Roeber** (edd.), *Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800* (kat. výst.), Mittelrhein-Museum Koblenz **2002**.

Shearer **West** (ed.), *The Victorians and Race*, Aldershot **1996**.

Shearer **West**, *Portraiture*, Oxford **2004**.

Uwe **Westfeling**, *Revolution und Romantik. Französische Druckgraphik des frühen 19. Jahrhunderts* (kat. výst.), Wallraf-Richartz-Museum Köln am Rhein **1989**.

Hannah **Westley**, *The Body as Medium and Metaphor*, Amsterdam, New York **2008**.

Regelindis **Westphal** (ed.), *1789/1989 Zweihundert Jahre Französische Revolution* (kat. výst.), Staatliche Kunsthalle Berlin **1989**.

Veronika **Wiegartz**, *Prometheus. Schuld und Sühne in der Bildhauerkunst der Nachkriegszeit* (kat. výst.), Gerhard-Marcks-Haus Bremen **2005**.

Hildegard **Wiegel** (ed.), *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München **2004**.

Siegfried **Wichmann**, *Spitzweg auf der Reise nach Prag mit Postkutsche, Eisenbahn und Dampfschiff von ihm eigenhändig aufnotiert und illustriert*, München **1963**.

Hans **Wili**, *Johann Georg Sulzer. Persönlichkeit und Kunstphilosophie* (disertační práce), Universität Freiburg in der Schweiz **1945**.

Guntram **Wilks**, *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandel in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*, Marburg **2005**.

Cornelia **Will**, „Was ist des Lebens Sinn?“ - Lebensalterdarstellungen im 19. Jahrhundert, in: Peter **Joerißen** – Cornelia **Will** (edd.), *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter* (kat. výst.), Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Museum Haus Koekkoek, Kleve **1983**, s. 73–92.

Robert **Williams**, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge **1997**.

Constantin **Winterberg** (ed.), Fra Luca **Pacioli**. *Divina proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt*, Wien **1896**.

Irmgard **Wirth**, *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin **1990**.

Beat **Wismer** – Sandra **Badelt** (edd.), *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit* (kat. výst.), Museum Kunst Palast Düsseldorf **2009**.

Rudolf **Wittkower**, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln am Rhein **1983**.

Petr **Wittlich**, Tvůrčí osobnost Josefa Mánesa a 20. století, *Umění XLIV*, **1996**, 6, s. 549–554.

Petr **Wittlich**, *Horizonty umění*, Praha **2010**.

Bryan Jay **Wolf**, *Romantic Re-Visions*, Chicago and London **1982**.

Sylvia **Wolf**, *Politische Karikaturen in Deutschland 1848/49*, Mittenwald **1982**.

Kurt **Wölfel** (ed.), *Lessings Werke, Dritter Band*, Frankfurt am Main **1967**.

Heinrich **Wöllflin**, *Die klassische Kunst*, München **1910**.

Marcus **Wood**, *Radical satire and print culture 1790–1822*, Oxford **1994**.

Beth S. **Wright**, *Painting and history during The French Restoration. Abandoned by the past*, Cambridge **1997**.

Thomas **Wright**, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Paris **1875**.

Edith **Wyss**, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance*, Newark **1996**.

Fatma **Yalçın**, *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*, München, Berlin **2004**.

Marilyn **Yalom**, *Eine Geschichte der Brust*, München **1998**.

Rudolf **Zeitler**, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen und Koch*, Stockholm **1954**.

Rudolf **Zeitler** (ed.), *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin MCMLXVI (**1966**).

Antje **Zimmermann**, *Studien zum Figurenbild bei Corot (disertační práce)*, Universität zu Köln **1986**.

Frank **Zöllner**, *Vitruvs Proportions. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms **1987**.

Armin **Zweite**, Ich ist etwas Anderes, in: Armin **Zweite** – Doris **Krystof** – Reinhard **Spieler** (edd.), *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts* (kat. výst.), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf **2000**, s. 27–50.

František **Žákavec**, Mánes v Umělecké Besedě, *Umění I*, **1919-1921**, s. 394-399.

František **Žákavec**, *Dílo Josefa Mánesa. Svazek II. Lid československý*, Praha **1923**.

Seznam vyobrazení

Obr. 1 – Josef Mánes, *Střelecký terč k 500. výročí pražských ostrostřelců*, 1860, olej, dřevěná deska, 112 x 122 cm, signováno a datováno: *J. Manes 1860*, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 61.512. (výřez alegorie Prahy (Čechie/Bohemie))

Obr. 2 – Philipp Veit, *Alegorie Německa s říšskými insigniemi (Germania)*, 1834–1836, freska přenesená na plátno, 285 x 192 cm, neznačeno, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem, inv. č. 1116. (výřez alegorické figury)

Obr. 3 – Johann Friedrich Overbeck, *Itálie a Germánie (Italia und Germania)*, 1828, olej, plátno, 94,4 x 104,7 cm, neznačeno, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Mnichov, inv. č. WAF 755. (výřez figurální části)

Obr. 4 – Franz Ludwig Catel, *Korunní princ Ludvík Bavorský ve španělské vinárně Dona Raffaele d'Anglada na nábřeží Ripa Grande v Římě v kruhu umělců a přátel*, 1824, olej, plátno, 63 x 73 cm, popsáno vlevo na stěně velkými tiskacími písmeny: *CHERCER VASER* a vpravo: *SPAGNA=VINI=DIVERSI=STRAVECHI*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Mnichov, inv. č. WAF 142. (výřez figurální části)

Obr. 5 – Michelangelo Buonarroti, *Zrození Adama*, 1508-1512, nástrovní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 6 – Josef Mánes, *Maliřova inspirace, plynoucí z diskuzního večera na zámku v Čechách pod Kosířem*, 1849, akvarel, papír, 96 x 114 mm, dole popsáno cizí rukou: *Odile. Agnes. Alex Demblin. Mutter. Gisela. August. Günther. Pauline Neuhauss. Victorine Falkenberg. Demblin*, vzadu popsáno: *1849 Jos. Mánes*, umístění nezjištěno. (výřez figurální části)

Obr. 7 – Josef Mánes, *Autoportrét v krajině u Čech pod Kosířem*, 1860, tužka, pero, papír, 365 x 223 mm, datováno: *Czech 1860*, Památník národního písemnictví, Praha, inv. č. JK 2179 (výřez figurální části)

Obr. 8 – Johann Christian Reinhart, *Lovec (Reinhart) hledící na Tiber a antické Fidenae u pramene Acqua acetosa (Der Tiber an der Quelle von Acqua acetosa mit Blick auf den Ort des antiken Fidenae)*, 1808, olej, kartón (nataženo na plátno), 42,9 x 66,7 cm, neznačeno, Hamburger Kunsthalle (dlouhodobá zápůjčka nadace Stiftung für die Hamburger Kunsthalle), inv. č. HK-5643. (výřez levé spodní části kompozice)

Obr. 9 – Josef Mánes, *Travestie forem düsseldorfské školy*, 1853/1854 (?), pero, tuš, papír, rozměry nezjištěny, popsáno: *Der Ritter und sein Liebchen Düsseldorfer Schule.*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. NGK 15.784/74.

Obr. 10 – Josef Mánes, *Orloj* (kompozice *Záři*) (viz obr. 22) (výřez levé části kompozice se zříceninou hradu Trosky)

Obr. 11 – Josef Mánes, *Domov* (viz obr. 46) (výřez levé části kompozice se zříceninou hradu Trosky)

Obr. 12 – Adrian Ludwig Richter, *Fřez pod Střekovem (Die Überfahrt am*

Schreckenstein), 1837, olej, plátno, 116,5 x 156,5 cm, signováno a datováno vlevo dole: *L. Richter. 1837.*, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Drážďany, inv. č. 2229. (dílní výřez figurální části obrazu)

Obr. 13 - Josef Mánes, *Projíždka na lodce* z cyklu *Život na panském sídle*, 1856, pero, akvarel, 93 x 132 mm, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. 12.686. (dílní výřez figurální části kompozice)

Obr. 14 - Adrian Ludwig Richter, *Spící dívka se stádem ovcí* (*Schlafendes Mädchen mit Schafherde*), 1851, tužka, akvarel, 234 x 171 mm, monogramováno a datováno vpravo dole: *L. R. 1851.*, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Drážďany, inv. č. C 1876-40. (výřez figurální části)

Obr. 15 - Josef Mánes, *Spící dívka*, 1860, pero, akvarel, papír, 227 x 144 mm, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. NGK 10.439. (výřez figurální části)

Obr. 16 – Giorgio Barbarelli, zv. Giorgione, *Spící Venuše*, před 1510, olej, plátno, 108,5 x 175 cm, neznačeno, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, inv. č. 1722-1728, A 49 (jako Tizian).

Obr. 17 - Josef Mánes, *Hrobník*, 1842-1843, olej, plátno, 52,5 x 67,5 cm, signováno vpravo dole: *Jos. Mánes*, státní zámek Český Krumlov, inv. č. nezjištěno.

Obr. 18 – Josef Mánes, *Umírání a vize Lukáše z Leydenu*, 1843, olej, plátno, 46 x 60,4 cm, signováno vlevo dole: *Jos. Manes pinx. Prag*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 5223. (dílní výřez figurální části obrazu)

Obr. 19 – Christian Ruben, *Kryštof Kolumbus v okamžiku objevení břehů Ameriky*, 1840-1846, olej, plátno, 145 x 190 cm, signováno a datováno vpravo dole: *Ch. Ruben. Prag. 1846*, Národní galerie v Praze, inv. č. 12494. (dílní výřez figurální části obrazu)

Obr. 20 – Josef Mánes, *Olařich a Božena* (varianta 1851), 1851, pero, tuš, papír, 457 x 550 mm, monogramováno a datováno vpravo dole: *JM 1851*, Moravská galerie, Brno, inv. č. B 1861.

Obr. 21 – Josef Mánes, *Olařich a Božena* (varianta 1859), 1859, dřevoryt, 124 x 165 mm, značeno vlevo dole: *J. Roloffs sc.*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. 51.683.

Obr. 22 - Josef Mánes, *Orloj* (kompozice *Leden*), 1865–1866, olej, měď, celkový průměr kruhu: 270 cm, neznačeno, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 87. (výřez pravé části kompozice)

Obr. 23 – Franz Pfors, *Raffael, Fra Angelico (Fiesole) a Michelangelo, zjevující se na oblaku nad Římem*, 1810, tužka, papír, 301 x 208 mm, neznačeno, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem, inv. č. 6. (výřez s pohledem na figuru Michelangela)

Obr. 24 – Michelangelo Buonarroti, *Rod Jesseho*, 1508-1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 25 – Johann Friedrich Overbeck, *Vittoria Caldoni*, 1821, olej, plátno, 89,5 x 65,8 cm,

neznačeno, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Mnichov, inv. č. WAF 757.

Obr. 26 – Josef Mánes, *Skřivánek* (ilustrace k Rukopisu královédvorskému), 1857, dřevoryt, 256 x 191 mm, monogramováno a datováno dole uprostřed: JM (ligatura) 1857, umístění nezjištěno.

Obr. 27 – Josef Mánes, *Žižkovo narození*, 1859, dřevoryt, 174 x 252 mm, monogramováno a datováno vpravo dole: JM 1859; značeno vlevo dole: J. Roloffs sc., Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. R 147.562.

Obr. 28 – Josef Mánes, *Orloj* (kompozice *Červenec*) (viz obr. 22) (výřez levé části kompozice)

Obr. 29 - Francesco Francia, *Madona adorující Ježíška*, kolem 1500, olej, dřevěná deska (topol), 174,5 x 131,5 cm, signováno vlevo dole: FRANCIA AURIFEX. BONON ..., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Mnichov, inv. č. 994.

Obr. 30 - František Tkadlík, *Madona adorující Ježíška*, 1823, olej, plátno, cca. 144 x 110 cm, signováno a datováno na lemu pláště Madony: Kadlík pinx. 1823, farní kostel sv. Petra a Pavla, Varnsdorf.

Obr. 31 - Josef Mánes, *Jitřní píseň z cyklu Musica (Alegorie Jitra (Prozření))*, kolem 1855, pero, tuš, papír, 334 x 428 mm, neznačeno, vlevo nahoře německy psané poznámky Josefa Mánesa (tužka), Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 147. (výřez figurální části)

Obr. 32 - Josef Mánes, *Návrh členského diplomu Jednoty umělců výtvarných*, 1849, pero, tuš, papír, 539 x 462 mm, text diplomu česky: *Jednota výtvarných umělců v Praze svemu odu*, německy: *Verein der bildenden Künstler zu Prag, seinem Mitgliede ... beurkundet ... Diplom, so geschehen 1849*. Dole přípis cizí rukou: *Návrh diplomu Jednoty výtvarných umělců v Praze od Josefa Mánesa. Majetek Dra. F. Skřejšovského*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 7098. (výřez středu kompozice)

Obr. 33 - Nicolas Poussin, *Apollón a Dafné*, kolem 1627, olej, plátno, 97,2 x 130,9 cm, neznačeno, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Mnichov, inv. č. 2334. (výřez pravé části obrazu – figur Apollóna a Dafné)

Obr. 34 – Josef Mánes, *Návrh členského diplomu Jednoty umělců výtvarných* (viz obr. 32) (výřez části horní partie kompozice)

Obr. 35 – Domenico Zampieri, zv. Domenichino, *Spravedlnost a Dobrotivost* (z cyklu *Čtyř kardinálních ctností*), 1628-1630, freska na pendetivech kupole, rozměry nezjištěny, neznačeno (?), kostel San Carlo ai Catinari, Řím.

Obr. 36 – Raffael Santi, *Madonna di Foligno (Sacra conversazione)*, 1511–1512, olej, plátno, 320 x 194 cm, neznačeno (?), Pinacoteca Vaticana, Řím, inv. č. nezjištěno. (výřez – figura Panny Marie s Ježíškem)

Obr. 37 – Franz Pforr (- Carl Hoff ml.), *Albrecht Dürer a Raffael, klečící v adorační modlitbě před personifikovaným „Uměním“*, (kolem 1810), před 1832, rytina, papír, 345 x

463 mm, neznačeno, Städel Museum, Frankfurt nad Mohanem, inv. č. 13690.

Obr. 38 – Josef Mánes, *Záhlaví časopisu Unia Slowianska (Slavie)*, 1848, pero, papír, 106 x 275 mm, na rubu kresby poznámka: *Gezeichnet von Josef Manes 1848 auf Bestellung für eine Zeitung die aber nicht erschienen ist*, Moravská galerie, Brno, inv. č. nezjištěno. (výřez středu kompozice s alegorickou figurou Slavie)

Obr. 39 - Raffael Santi, *La Disputa del sacramento*, 1508–1509, nástěnná freska, základna 770 cm, neznačeno, Stanza della Segnatura, vatikánský palác, Řím. (výřez obličejů figury v levé části kompozice)

Obr. 40 - Raffael Santi, *Parnas*, 1509–1510, nástěnná freska, základna 670 cm, neznačeno, Stanza della Segnatura, vatikánský palác, Řím. (výřez levé části kompozice)

Obr. 41 - Josef Mánes, *Studie obličejů k figuře básníka Petrarky*, kolem 1846, olej, papír, 20,5 x 17,2 cm, neznačeno, Národní galerie v Praze, inv. č. O 18027.

Obr. 42 – Josef Mánes, *Petrarka a Laura*, 1846, olej, plátno, 116 x 148 cm, signováno vpravo dole: *Jos. Mánes*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 5760. (výřez figury Petrarky)

Obr. 43 – Raffael Santi, *La Disputa del sacramento* (viz obr. 39) (výřez celé horní části kompozice)

Obr. 44 – Raffael Santi, *La Disputa del sacramento* (viz obr. 39) (výřez figury Ježíše Krista)

Obr. 45 – Josef Mánes, *Návrh diplomu Dědictví sv. Cyrila a sv. Metoděje*, 1854, pero, tuš, papír, 450 x 470 mm, signováno a datováno vpravo dole: *Jos. Mánes 1854*, Moravská galerie v Brně, inv. č. nezjištěno. (výřez figur Ježíše Krista, sv. Petra a sv. Pavla)

Obr. 46 – Josef Mánes, *Domov*, 1854, litografie, 53,9 x 66,2 cm, dole uprostřed popsáno: *Domov. Jednota výtvarných umělců v Čechách svým oudům na rok 1854. Die Heimat. Der Verein bildender Künstler in Böhmen seinen Mitgliedern für das Jahr 1854*; značeno vlevo dole: *Jos. Manes comp. u. lith.*; vpravo dole: *Gedr. b. J. Höfelichs Wwe.*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. R 24.334.

Obr. 47 – Josef Mánes, *Fřípravná kresba ke kompozici Domov*, 1854, tužka, papír, 427 x 543 mm, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 13.153. (výřez figury personifikované poezie/národního mýtu)

Obr. 48 – Josef Mánes, *Fřípravná kresba k figuře personifikované poezie/národního mýtu na kompozici Domov*, 1854, tužka, papír, 381 x 229 mm, neznačeno, vpravo dole autorem popsáno: *Brauchbar allein*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 12.802.

Obr. 49 – Raffael Santi, *Parnas* (viz obr. 40) (výřez figury Apollóna)

Obr. 50 – Josef Mánes, *Líbánky na Hané*, 1849, litografie, 69,5 x 56,3 cm, nahoře uprostřed popsáno: *Hana. Libánky. Flitterwoche. Jednota výtvarných umělců v Čechách svým členům na rok 1849. Der Verein bildender Künstler in Böhmen seinen Mitgliedern für das Jahr 1849*; dole uprostřed značeno: *Josef Manes comp. et del.*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. R 88.885.

Obr. 51 – Michelangelo Buonarroti, *Poslední soua*, 1534-1541, nástěnná freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán. (výřez figury Panny Marie)

Obr. 52 – Raffael Santi, *L'incendio di Borgo*, 1514, nástěnná freska, základna 640 cm, neznačeno, Stanza dell'Incendio di Borgo, vatikánský palác, Řím. (výřez levé části kompozice)

Obr. 53 – Josef Mánes, *Studie chlapecké postavy ke kompozici Zavraždění sv. Václava* (tondo bronzových dveří karlínského chrámu sv. Cyrila a Metoděje), kolem 1864, tužka, bílá křída, papír, 450 x 367 mm, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. NGK 15.353.

Obr. 54 – Raffael Santi, *L'incendio di Borgo* (viz obr. 52) (výřez pravé části kompozice)

Obr. 55 – František Tkadlík, *Nosička vody*, 1818, pero, sépie, papír, 257 x 210 mm, datováno vpravo dole: *16 July 1818*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. NG 4400. (výřez figurální části)

Obr. 56 – Julius Schnorr von Carolsfeld, *Variace dvou nosiček vody*, 1825, tužka, pero, 248 x 218 mm, datováno vpravo dole: *d. 4. Febr. 1825*, Museum der Bildenden Künste, Lipsko, inv. č. NJ 930-16.

Obr. 57 – Joseph (von) Führich, *Jákos a Ráchei*, 1836, olej, plátno, 66 x 92 cm, vpravo dole signováno a datováno: *Jos. Führich pinxit A.D. 1836*, Österreichische Galerie, Vídeň, inv. č. 2095. (výřez figury Ley)

Obr. 58 – Josef Mánes, *Orloj* (kompozice *Únor*) (viz obr. 22) (výřez figury nosičky dříví)

Obr. 59 – Raffael Santi, *Uvedení Psýché na Olymp*, 1518, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Villa Farnesina, Řím. (výřez figur v levé části kompozice)

Obr. 60 – Josef Mánes, *První varianta kompozice Domov*, 1854 (?), tužka, pero, tuš, papír, 187 x 268 mm, signováno vlevo dole: *Jos. Manes*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 16.970. (výřez figur v levé části kompozice)

Obr. 61 - Agostino Veneziano podle Michelangela Buonarrotiho, *Bitva u Casciny*, (?), mědiryt (výřez hlavní figurální skupiny)

Obr. 62 – Josef Mánes, *Orloj* (kompozice *Únor*) (viz obr. 22) (výřez figury muže ohřívajícího se u ohně)

Obr. 63 – Marcantonio Raimondi podle Michelangela Buonarrotiho, *Bitva u Casciny*, (?), mědiryt (výřez figury muže natahujícího si nohavici)

Obr. 64 – Josef Mánes, *Orloj* (kompozice *Listopad*) (viz obr. 22) (výřez figury muže sekajícího dříví)

Obr. 65 – Michelangelo Buonarroti, *David zabíjející Goliáše*, 1508-1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 66 – Josef Mánes, *Johanna Dvořáková*, 1854, tužka, akvarel, papír, 382 x 300 mm, neznačeno, vpravo nahoře připsáno Josefem Mánesem: *Johana Dvořak /Karviň/ bei Freiberg*, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 60.

Obr. 67 – Michelangelo Buonarroti, *Sibyla delfská*, 1508–1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 68 – Michelangelo Buonarroti, *Sibyla erythrejská*, 1508-1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 69 – Josef Mánes, *Studie ženského aktu ke kompozici Vzpomínky*, po 1865, tužka, černá, bílá křída, papír, 390 x 270 mm, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. 12.796.

Obr. 70 – Michelangelo Buonarroti, *Nahý mladík po pravici proroka Jeremiáše*, 1508–1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 71 – Michelangelo Buonarroti, *Nahý mladík po pravici proroka Ezechiela*, 1508–1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 72 – Josef Mánes, *Tzv. Sen umělce – Vize umělce („Já jsem hotovo!“)*, 1868, pero, tuš, papír, 220 x 327 mm, neznačeno, Kancelář prezidenta republiky, inv. č. 408. (výřez figurální části)

Obr. 73 – Josef Mánes, *Prapor zpěváckého spolku Lukes*, 1868, olej, hedvábí, 137 x 149 cm, monogramováno a datováno vpravo dole: *JM 1868*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2313. (výřez figurální části)

Obr. 74 – Josef Mánes, *Prapor spolku strojníků*, 1868, olej, hedvábí, 166 x 173 cm, monogramováno vlevo dole: *M 1868*, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 11.999.

Obr. 75 – Joseph (von) Führich, *Anaěl z pravého křídla Hohenburské oltární archy od Hanse Holbeina st.*, po 1822, tužka, papír, 186 x 110 mm, neznačeno, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Vídeň (dar Stephana Seeliger).

Obr. 76 – Josef Mánes, *Adorování Ježíška třemi králi a pastýři*, 1865, akvarel, pero, papír, průměr kruhu 28,5 cm, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. nezjištěno. (výřez figur andělů v horní části kompozice)

Obr. 77 – Raffael Santi, *Triumf Galatey*, 1514, nástěnná freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Villa Farnesina, Řím. (výřez figury Galatey)

Obr. 78 – Bartholomäus Spranger, *Glaukos a Skylla*, po 1580, olej, plátno, 110 x 81 cm, neznačeno, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, inv. č. 2615.

Obr. 79 – Josef Mánes, *Alegorie malířství – Travestie Raffaelovy Sixtinské madony*, 1853/1854 (?), pero, tuš, papír, rozměry nezjištěny, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 15.784/71.

Obr. 80 – Josef Mánes, *Návrh na obchodní navštívenku továrny na papír Karla Bellmanna*, 1859, pero, papír, rozměry nezjištěny, nahoře a dole popsáno: *Kais. König. Landesbefugte*

Maschinen Papier-Fabrik des Carl Bellman in der Kaiser-Mühle zu Bubenč bei Prag, umístění nezjištěno. (výřez figurální části)

Obr. 81 – Josef Mánes, *Večer*, 1857, olej, plátno, 37,6 x 42,5 cm, značeno a datováno vpravo dole: *L. G. 1857*, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 1215.

Obr. 82 – Josef Mánes, *Jitro*, 1857, olej, plátno, 37,5 x 42,4 cm, značeno a datováno vpravo dole: *LG 1857*, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 1214.

Obr. 83 – Petrus Paulus Rubens podle Michelangela Buonarrotiho (mědiryt Cornelise Bose), *Léda s labutí* (viz obr. 85) (výřez levé paže)

Obr. 84 – Josef Mánes, *Jitro* (viz obr. 82) (výřez levé paže)

Obr. 85 – Petrus Paulus Rubens podle Michelangela Buonarrotiho (mědiryt Cornelise Bose), *Léda s labutí*, 1598-1600, olej, dubová deska, 122 x 182 cm, neznačeno, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, inv. č. 1722-1728, A 1452 (jako Michelangelo Buonarotti), G.E. 718 (jako Bronzino podle Michelangela).

Obr. 86 – Michelangelo Buonarroti, *Sibyla perská*, 1508-1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 87 – Michelangelo Buonarroti, *Amon*, 1508-1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 88 – Julius Schnorr von Carolsfeld, *Básník Písň o Nibelunzích – figura Bájé (Märe)*, 1829, olej, plátno, 49,5 x 83 cm, monogramováno a datováno dole uprostřed: *18 JS 29*, Muzeum Narodowe, Poznaň, inv. č. Mo 564. (výřez figury *Bájé* v levé části kompozice)

Obr. 89 – Josef Mánes, *Návrh členského diplomu Jednoty umělců výtvarných* (viz obr. 32) (výřez figury *mýtické Poezie*, event. *Fantazie* v levé horní části kompozice)

Obr. 90 – Josef Mánes, *Obálka časopisu Erinnerungen*, 1859, dřevoryt, 204 x 133 mm, popsáno a datováno: *1859 III. Quartal Erinnerungen Illustrierte Blätter für Ernst und Humor*; pod rámem značeno: *Carl Bellmann's Verlag in Prag*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. R 61.691. (výřez figury *Historie* v levé části kompozice)

Obr. 91 – Josef Mánes, *Záboj v úvalu* (ilustrace k Rukopisu královédvorskému), 1857, dřevoryt, 284 x 211 mm, monogramováno a datováno vlevo od středu: *JM 1857*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. R 24.307.

Obr. 92 – Josef Mánes, *Mrtvá matka* (výřez figury v spodní levé části kompozice *Záboj v úvalu*) (viz obr. 91)

Obr. 93 – Michelangelo Buonarroti, *Nahý mladík po pravici proroka Daniela*, 1508-1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 94 – Michelangelo Buonarroti, *Oziáš*, 1508-1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

Obr. 95 – Josef Mánes, *Mužská figura*, 1857, tužka, rudka, pero, tuš, papír, 286 x 219

mm, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 67. (výřez pravé horní části kompozice *Záboj v úvalu*)

Obr. 96 – Michelangelo Buonarroti, *Otrok*, 1513–1516, mramor, v. 229 cm, neznačeno, Musée du Louvre, Paříž, inv. č. nezjištěno.

Obr. 97 – Julius Schnorr von Carolsfeld, *Konec Nibelungů*, 1851, oceloryt (Theodor Langer), 425 x 580 mm, monogramováno a datováno vpravo dole: *18 JS 51*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem, inv. č. 14 478. (výřez středu kompozice)

Obr. 98 – Michelangelo Buonarroti, *Pieta*, do 1555, mramor, v. 234 cm, neznačeno (?), Santa Maria del Fiore, Florencie.

Obr. 99 – Michelangelo Buonarroti, *Zmrtvýchvstání Ježíše Krista* (návrh výmalby lunety v Medicejské kapli kostela sv. Vavřince ve Florencii), kolem 1520, černá křída, papír, 240 x 348 mm, neznačeno, Royal Library, Windsor, inv. č. 12767 (recto).