

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy**

**Ústav pro dějiny umění**

**Obecná teorie a dějiny umění a kultury**

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

**Ideové a formální zázemí tvorby Josefa Mánesa**

(disertační práce)

***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**

**Mgr. Jan Řezáč**

**Předseda oborové rady:** Doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

**Předseda komise:** Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

**Školitel a oponenti:** Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.; PhDr. Taťána Petrasová, CSc.; Mgr. Pavla Machalíková, Ph.D.

**Místo a termín konání obhajoby:** Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha

**2015**

Disertační práce Jana Řezáče s názvem: *Evropský kontext k ztvárnění figury v českém malířství druhé třetiny 19. století. Ideové a formální zázemí tvorby Josefa Mánesa*, si klade za cíl stanovit základní východiska a metodologické postupy k problematice střeoevropského (s přesahy do evropského) figurálního malířství kolem roku 1850 na příkladu tvorby českého malíře Josefa Mánesa.

Ve zde pojednávaném období dochází ve figurálním umění na jedné straně k formálnímu napodobování historických vzorů prostřednictvím studia na Akademiích i v mimoakademickém provozu, současně je ale figura na druhé straně nově výtvarně instrumentalizována jako identifikační symbol širšího sociálního celku, především tehdy se ustanovujících národů [srov. **obr. 1, 2, 38, 91, 92, 95**].<sup>1</sup> Také dobové emancipování se umělců a jejich konceptuální sebereprezentační snahy, se odrážejí v jimi zpodobované figurální formě [srov. **obr. 4, 6, 31, 32, 37, 42, 72 ad.**].<sup>2</sup> Tyto tendence, zkoumané dnes i pomocí metodiky recepční estetiky, předcházejí a současně připravují výtvarnou práci s figurou v umění 20. a 21. století.

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

<sup>1</sup> **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 (Bohemie). - **obr. 2** - Philipp Veit, *Alegorie Německa (Germania)*, 1834–1836, freska přenesená na plátno, 285 x 192 cm, neznačeno, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, inv. č. 1116. (výřez alegorické figury). - **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 erschien ist*, Moravská galerie Brno, inv. č. nezjištěno. (výřez středu kompozice s alegorickou figurou Slavie). - **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 spodní levé části kompozice *Záboj v úvalu*). - **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*).

<sup>2</sup> **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, inv. č. WAF 142. (výřez figurální části). - **obr. 6** - Josef Mánes, *Malířova 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. 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 gesehen 1849*. Dole přípis cizí rukou: *Návrh diplomu Jednoty výtvarných umělců v Praze od Josefa Mánesa. Majetek Dra. F. Skrejšovského*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 7098. (výřez středu kompozice). - **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. 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. 72** - Josef Mánes, *Tzv. Sen umělce - Víze umělce („Já jsem hotovo!“)*, 1868, pero, tuš, papír, 220 x 327 mm, neznačeno, Kancelář prezidenta republiky, inv. č. 408. (výřez figurální části).

Prostřednictvím *historické malby/malířství historií* je demonstrováno Mánesovo navazování, spíše ale vymezení 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 Augustem Wilhelmem Schlegelem, Friedrichem Schlegelem, 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]<sup>3</sup> a Mánesovy menší kompozice *Umírání a vize Lukáše z Leydeny* (1843) [obr. 18],<sup>4</sup> 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 doloženy podobné rysy v pozdně romantické stylizaci typu hrdiny s Mánesovou variovanou kompozicí s názvem: *Hrobník* (1843) [obr. 17].<sup>5</sup> Analyzován je v této souvislosti také vztah k společenskému a přírodnímu prostředí, a kalkulovaná stimulace divákovy recepce. Na obraze *Lukáš z Leydeny* [obr. 18], je prezentován pohled na panorama města, který je ale převážen důležitějším ikonografickým momentem - transcendentálním zážitkem, evokovaným prostřednictvím zapadajícího 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],<sup>6</sup> završených na tondech staroměstského *Orloje* [srov. obr. 22, 28],<sup>7</sup> 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 ztvárněních příběhu setkání *Oldřicha s Boženou* [obr. 20, 21],<sup>8</sup> na nichž

<sup>3</sup> **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.

<sup>4</sup> **Obr. 18** - Josef Mánes, *Umírání a vize Lukáše z Leydeny*, 1843, olej, plátno, 46 x 60,4 cm, signováno vlevo dole: *Jos. Manes pinx. Prag*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 5223.

<sup>5</sup> **Obr. 17** - Josef Mánes, *Hrobník*, 1843, olej, plátno, 52,5 x 67,5 cm, signováno vpravo dole: *Jos. Mánes*, státní zámek Český Krumlov, inv. č. nezjištěno.

<sup>6</sup> **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. 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. - **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.

<sup>7</sup> **Obr. 22** - Josef Mánes, *Orloj* (kompozice *Leden*), 1865-1866, olej, měď, celkový průměr kruhu: 270 cm, neznačeno, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 87. - **obr. 28** - Josef Mánes, *Orloj* (kompozice *Červenec*).

<sup>8</sup> **Obr. 20** - Josef Mánes, *Oldřich a Božena* (varianta 1851), 1851, pero, tuš, papír, 457 x 550 mm,

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], je poukázáno 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 je navíc demonstrováno jedno ze základních ideově-formálních východisek, které si Mánes přinesl ze svého mnichovského pobytu.

V Mánesových kompozicích s alegorickým záměrem, nejdůležitější části jeho figurální tvorby, je velmi často použita, nad rámec reprezentace různých korporací, spolků i národů [srov. obr. 1, 32, 38, 73, 74<sup>9</sup>], poloha vlastní, romanticky podmíněné sebereprezentace [srov. obr. 32 ad.]. Mánes přitom často variuje typus sekularizované Raffaelovy<sup>10</sup> mariánské figury, zasazené do skupiny *Sacra conversazione* [obr. 1, 38] nebo formálně i tématicky, pod vlivem Františka Tkadlíka [obr. 30]<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> 31]. Autor této disertační práce tímto způsobem názorně demonstruje 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], na základě hlavního východiska z Raffaelovy *Madonny di Foligno* [obr. 36], prošlé variacemi v díle nazaréna Franze Pforra [obr. 37],<sup>13</sup> vybavil ji ale michelangelovským gestem, instrumentalizovaným mimo jiné dobovými 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 inspiraci, pramenící z literárního zázemí [srov. obr.

---

monogramováno a datováno vpravo dole: *JM 1851*, Moravská galerie, Brno, inv. č. B 1861. - **obr. 21** – Josef Mánes, *Oldřich 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.

<sup>9</sup> **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.

<sup>10</sup> **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)

<sup>11</sup> **Obr. 30** - František Tkadlík, *Madona adorující Ježíška*, 1833, olej, plátno, cca. 144 x 110 cm, signováno a datováno na lemu pláště Madony: *Kadlík pinx. 1823*, farní kostel sv. Petra a Pavla, Varnsdorf.

<sup>12</sup> **Obr. 29** - Francesco Francia, *Madona adorující Ježíška*, kolem 1500, olej, dřevěná deska, 175 x 132 cm, signováno vlevo dole: *FRANCIA AURIFEX. BONON ...*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. č. nezjištěno.

<sup>13</sup> **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.

Komplexně lze shrnout, že Mánesovo pozdně romantické traktování variuje alegorickou figuru pomocí vrcholně renesančních vzorů, a to prostřednictvím navazování na širší nazarénské strategie. Syntézy v tomto smyslu dosáhl Josef Mánes na kompozicích jednotlivých tond *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**],<sup>15</sup> s Mánesovým ilustrovaným dopisem Henriettě Rittersbergové [**obr. 7**],<sup>16</sup> 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**].<sup>17</sup> Mánesova specifická snaha, umisťovat figury do popředí obrazové kompozice [srov. **obr. 9**], mohla být inspirována také jeho pečlivým studiem Giorgionovy *Venuše* [**obr. 16**]<sup>18</sup> 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 i na jeho navazování na drážďanského malíře Adriana Ludwiga Richtera, který vycházel v tomto smyslu například z literárních textů Ludwiga Tiecka [**obr. 12, 13**].<sup>19</sup> Mánes se také informoval u svého strýce Václava Mánesa, Františka Tkadlíka, Josefa

<sup>14</sup> Srov. s **obr. 33**, ilustrujícím Ovidiovy *Metamorfózy*: Nicolas Poussin, *Apollón a Dafné*, kolem 1627, olej, plátno, 97 x 131 cm, neznačeno (?), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. č. nezjištěno. (výřez pravé části obrazu – figur Apollóna a Dafné).

<sup>15</sup> **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 Hamburger Kunsthalle), inv. č. HK-5643.

<sup>16</sup> **Obr. 7** – Josef Mánes, *Autoportrét v krajině u Čech pod Kosířem*, 1860, tužka, pero, papír, 365 x 223 cm, datováno: *Czech 1860*, Památník národního písemnictví, Praha, inv. č. JK 2179.

<sup>17</sup> **Obr. 9** – Josef Mánes, *Karikatura düseldorfské školy*, 1853/1854 (?), pero, tuš, papír, rozměry nezjištěny, popsáno: *Der Ritter und sein Liebchen. Düsseldorf Schule.*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. NGK 15.784/74. - **obr. 10** – Josef Mánes, *Orloj (kompozice Září)*. - **obr. 11 (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 der bildender Künstler in Böhmen seinen Mitgliedern für das Jahr 1854*, značeno vpravo dole: *Gedr. b. J. Höfelichs Wwe.*, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. R 24.334.

<sup>18</sup> **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).

<sup>19</sup> **Obr. 12** – Adrian Ludwig Richter, *Fřezov 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 Dresden, inv. č. 2229. (dílní výřez figurální části obrazu). - **obr. 13** – Josef Mánes, *Projíždka na loďce 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).

Vojtěcha Hellicha a dalších o traktování krajinomalby, praktikované soudobými střeoevropskými umělci v Římě, a současně výtvarně stylizoval krajinu a její figurální složku až do ornamentální podoby [srov. **obr.** 32, 33]. Autor této disertační práce i na tomto příkladě naznačuje Mánesovo výtvarné směřování k abstraktním polohám, tak jak jsou známy z umění ve 20. a 21. století.

V případě portrétu a autoportrétu jsou v této disertační 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],<sup>20</sup> 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 Propezia. 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 Quatremèrehého de Quincy i grafikách anglického sochaře Johna Flaxmana. Přibližně od roku 1800 nelze zapomínat také 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 *Odyseea*, stejně jako Danteho *Božská komedie*, ilustrované mimo jiné právě Flaxmanem. Jeho grafické cykly, doplněné tématiky 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*). Autor této disertační práce tak naznačuje 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<sup>21</sup> ad.], pozdně raffaelovská [srov.

<sup>20</sup> Srov. **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 figurě básníka Petrarky*, kolem 1846, olej, papír, 20,5 x 17,2 cm, neznačeno, umístění nezjištěno.

<sup>21</sup> **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. 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 ad.],**<sup>22</sup> až převažující michelangelovská [srov. **obr. 61, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 71, 82, 85, 91, 92, 93, 95, 96, 99].**<sup>23</sup> Mánesovi ji v Praze zprostředkovali 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 dozrívání 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.],** tříbených mimo jiné pomocí specifických aktivních [srov. **obr. 31, 32, 45, 53, 58, 62, 73, 74]** a pasivních gest [srov. **obr. 1, 15,**<sup>24</sup> **38, 42, 53, 66, 69, 72, 73, 83,**<sup>25</sup> **92, 95].** V případě na manýrismus orientované části figurální tvorby Josefa Mánesa je potřeba v souhlasu se starším bádáním, zmínit i recepci „domácích“

<sup>22</sup> **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, 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, Leipzig, inv. č. NJ 930-16. - **obr. 57** – Joseph (von) Führich, *Jákos a Ráchel*, 1836, olej, plátno, 66 x 92 cm, vpravo dole signováno a datováno: *Jos. Führich pinxit A.D. 1836*, Österreichische Galerie Wien, inv. č. 2095. (výřez figury Ley). - **obr. 58** – Josef Mánes, *Orloj (kompozice Únor)*, 1865–1866, olej, měď, celkový průměr kruhu: 270 cm, neznačeno, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 87. (výřez figury nosičky dříví).

<sup>23</sup> **Obr. 61** – Agostino Veneziano podle Michelangela Buonarrotiho, *Bitva u Casciny*, mědiryt (výřez hlavní figurální skupiny). - **obr. 62** – Josef Mánes, *Orloj (kompozice Únor)* (viz obr. 30) (výřez muže ohřívajícího se u ohně). - **obr. 63** – Marcantonio Raimondi podle Michelangela Buonarrotiho, *Bitva u Casciny*, mědiryt (výřez muže natahujícího si nohavici). - **obr. 66** – Josef Mánes, *Johanna Dvořáková*, 1854, tužka, akvarel, papír, 382 x 300 mm, neznačeno, vpravo nahoře připsáno Josefem Mánesem: *Johana Dvořák /Karviň/ bei Freiberg*, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 60. - **obr. 67** – Michelangelo Buonarroti, *Sibyla delfská*, 1508–1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, Sixtinská kapele, 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, Sixtinská kapele, Vatikán. - **obr. 71** – Michelangelo Buonarroti, *Nahý mladík po pravici proroka Ezechiela*, 1508–1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, Sixtinská kapele, Vatikán. - **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 (detail z této kompozice: **obr. 84**). - **obr. 85** – Petrus Paulus Rubens podle Michelangela Buonarrotiho (mědiryt Cornelise Bose), *Léda s labutí*, olej, dubová deska, 122 x 182 cm, neznačeno, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, inv. č. 1722-1728, A 1452 (jako Michelangelo Buonarroti), G.E. 718 (jako Bronzino podle Michelangela) (detail z této kompozice: **obr. 83**). - **obr. 93** – Michelangelo Buonarroti, *Nahý mladík po pravici proroka Daniela*, nástropní freska, rozměry nezjištěny, Sixtinská kapele, Vatikán. - **obr. 96** – Michelangelo Buonarroti, *Otrok*, 1513 – 1516, mramor, v. 229 cm, Musée du Louvre, inv. č. nezjištěno. - **obr. 99** – Michelangelo Buonarroti, *Zmrtvýchvstání Ježíše Krista* (návrh výmalby lunety Medicejské kapele kostela sv. Vavřince ve Florencii), kolem 1520, černá křída, papír, 240 x 348 mm, neznačeno, Royal Library, Windsor, inv. č. 12767 (recto).

<sup>24</sup> **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.

<sup>25</sup> **Obr. 83** – 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 Buonarroti), G.E. 718 (jako Bronzino podle Michelangela).

vzorů, tedy umění pražského dvora habsburského císaře Rudolfa II.

Autor této disertační práce dále zmiňuje 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 vyjíměčně. V jeho díle lze ale vysledovat antitickou konotaci, demonstrovatelnou 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**<sup>26</sup>] – 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 Mánesem traktovanou figuru [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.

Autor této disertační práce se dále zásadně zabývá vlivem německé romantické teorie na Mánesovu figurální tvorbu, a prolínáním jejich ikonografických pozic 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

<sup>26</sup> **Obr. 98** - Michelangelo Buonarroti, *Pieta*, do 1555, mramor, v. 234 cm, neznačeno (?), Santa Maria del Fiore, Florencie.



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 Joseph 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. Tento vyhraněný Baaderův idealismus nachází, podle autora této disertační práce, jednoznačný ohlas v Mánesově figurálním díle. Tato skutečnost je současně v této práci obrazově doložena na příkladu prolínání figurálních forem Raffaella a Michelangela [srov. **obr.** 38, 66, 69, 73, 74], na Mánesově traktování androgynního těla Ježíše Krista [**obr.** 45] nebo na výtvarné artikulaci sakralizované a alegorizované umělcovy múzy [**obr.** 32]. Mánes mohl současně navazovat také na k romantice kontrastní Hegelovy teze, v nichž tento filosof usiluje o definování lidské přirozenosti v elementárních přírodně fyzikálních a prostorových souvislostech. Hegel zároveň porovnával apollónský (promítaný do Raffaella) 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 podnitit 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 expresivnějším 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 k 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 Goetheho 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 autor této disertační práce zmiňuje 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,

kteřá se promítala do života umělce [srov. **obr.** 4, 6], dobové stylizace portrétů [srov. **obr.** 39, 40, 41, 42], do vztahu k specifickému přírodnímu prostředí a jeho výtvarných artikulací [srov. **obr.** 12, 13, 14,<sup>27</sup> 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 miliea a filosofických myšlenek Franze Xavera Baadera, je 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 - je v této disertační práci obrazově doložen 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 navíc tvůrčím způsobem myšlenky o traktování historicky [srov. **obr.** 41, 42] a soudobě „moderních“ figur, včetně jejich nacionálních konotací [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 karikaturou 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 miliea přejímaných *topoi*, například příběhu Perugina a mladého Raffaella a jejich vzájemného tvůrčího ovlivňování [srov. **obr.** 30, 31, 39, 40, 41, 42]. Konkrétní figurální vzory, odvozované 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

<sup>27</sup> **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 Dresden, Kupferstichkabinett, inv. č. 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).

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 polohy 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 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 nepovažuje autor této disertační práce za podstatné, přesto, že v některých konceptuálních záměrech, vycházejících z mnichovského prostředí, jsou si podobní. V žánrové malbě se Mánes naopak koncentroval spíše na vídeňské milieu [srov. **obr.** 6].

V této práci je dále naznačován 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<sup>28</sup>]. 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 figur i symboliky pražského parléřovského figurálního 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, 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. Autor této disertační práce tuto skutečnost navíc dokládá obrazově na již výše zmíněné žánrové kompozici od Franze Ludwiga Catela [**obr.** 4].

<sup>28</sup> Josef Mánes, *Alegorie malířství – Karikatura Raffaelovy Sixtinské madony*, 1853/1854 (?), pero, tuš, papír, rozměry nezjištěny, neznačeno, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 15.784/71.

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 drážďanskými malíři byl naopak dáván důraz na Raffaela (*Sixtinská madona*) a obrazy - například benátské provenience [srov. **obr.** 14, 15, 16] - umístěné ve zdejší obrazárně.

Mánesova práce s figurou podle Michelangelem 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].<sup>29</sup> Naopak obdiv k raffaelovské figuře, ovlivněné ale také Michelangelem, 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 *bambocciad*, 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 odstředivé mužské, odvozené z *Bitvy u Casciny* [**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 zpodoběním 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 Raffaela a Michelangela, vysledovat v této souvislosti na jeho perokresbě tzv. *Snu umělce* („*Já jsem hotovo!*“) [**obr.** 72]. Raffaela 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 umístěný *Prapor spolku strojníků* [**obr.** 74]. Současně se Josef Mánes na této kompozici znázorňuje sebeprezenčním způsobem jako z Kříže sňatý Ježíš Kristus.

<sup>29</sup> Michelangelo Buonarroti, *Zrození Adama*, 1508-1512, nástropní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

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. Autor této disertační práce v této souvislosti dále zmiňuje figury, traktované düsseldorfským Theodorem Mintropem a francouzskými malíři Jeanem Augustem Dominiquem Ingresem a Anne Louisem Girodetem-Triosonem, stejně jako mnichovským malířem a grafikem Buonaventurou Genellim.

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 středoevropskému 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 dozrívající 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]. 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 zahalena drapérií [srov. **obr.** 73], odvozené ve středoevropském 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 milieum, 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 sebeprezentací 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 tematiky 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 textů (především *Písně o Nibelunzích*, výtvarně pregnantně a středoevropsky vlivně etablované Juliem Schnorrem von Carolsfeld), 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 je průřezově předestřena 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<sup>30</sup>], 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 sebeprezentací pozdní perokresbě [srov. **obr.** 72], na níž je podobně rozvíjena sekularizovaná tematika Kristových *Pašijí*, 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

<sup>30</sup> Michelangelo Buonarroti, *Oziáš*, 1508-1512, nástrovní freska, rozměry nezjištěny, neznačeno, Sixtinská kaple, Vatikán.

*Zmrtvýchvstání* pro florentský kostel sv. Vavřince [obr. 99].<sup>31</sup>

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 ikonografií *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 uměleckohistorickou 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. Antropomorní tendence navíc úzce souvisejí, podle autora této disertační práce, s Mánesovu 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 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 [srov. obr. 78]<sup>32</sup> 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.

<sup>31</sup> **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).

<sup>32</sup> **Obr. 78** – Bartholomäus Spranger, *Glaukos a Skylla*, po 1580, olej, plátno, 110 x 81 cm, neznačeno, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, inv. č. 2615.

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, düseldorfským malířem Theodorem Mintropem, eventuálně s předtím činným, předčasně zemřelým Franzem Hornym. Zapomínat v této souvislosti nelze ani na solitérní tvorbu Williama Blakea, figurální „exprese“ Alfreda Rethela a dalších malířů, spoludefinujících pozdně nazarénský výtvarný styl, a to včetně v této disertační práci mnohokrát zmíněného 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

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

Gilgert Heß – Elena Agazzi - Élisabeth Décultot (edd.), *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin 2012.

Andreas J. Hölscher, *Das Urpoem des Menschen. Eine kritische Betrachtung über Kunst und Ästhetik bei Franz von Baader*, Frankfurt am Main 2001.

Corinna Höper, *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart 2001.

Paolo Chiarini – Walter Hinderer (edd.), *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*, Würzburg 2006.

Jan Loriš, *Mánesův Orloj*, Praha 1952.

Antonín Matějček, *Mánesovy ilustrace*, Praha 1952.

Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*, Zürich 2001.

Eva Petrová, *František Tkadlík*, Praha 1960.

Eva Reitharová, *Josef Mánes. Odkaz malířů Mánesovy rodiny*, Praha 2005.

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, *Inventio et/versus imitatio. Alegorie umělecké/umělcovy inspirace – Overbeckova Itálie 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.

Emil Sulger-Gebing, *A. W. Schlegel und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst*, Hildesheim 1976.

Silvio Vietta (ed.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart, Weimar 1994.

Hana Volavková, *Josef Mánes malíř vzorků a ornamentu*, Praha 1981.

František Žákavec, *Dílo Josefa Mánesa. Svazek II. Lid československý*, Praha 1923.