

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění Univerzity Karlovy

Diplomová práce

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění Univerzity Karlovy

Diplomová práce

Bc. Anežka Kučerová

Hrob, náhrobek, hřbitov.

Okruh motivů v českém malířství 19. století.

Grave, Tombstone, Graveyard.

The Range of Motifs of the Czech Painting of the 19th Century.

Praha 2017

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Roman Pahl, CSc.

Poděkování:

Mé díky patří v první řadě vedoucímu mé práce Prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc., který mě nejen inspiroval při volbě tématu, ale také mi poskytl cenné rady a informace. Rovněž si cením vstřícnosti pracovníků institucí, s nimiž jsem během svého bádání spolupracovala. Za všechny bych chtěla zmínit PhDr. Arno Paříka z Židovského muzea v Praze, Mgr. Tomáše Hylmara z archivu Národní galerie v Praze, PhDr. Polanu Bregantovou z Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky a paní Isabel von Papen z Museum für Sepulkralkultur v Kasselu. Touto cestou bych rovněž ráda poděkovala Mgr. Patriku Šimonovi za užitečné rady a poznatky týkající se především bibliografie. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat mé rodině za trpělivost a podporu během psaní této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 24. června 2017

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

hrob, náhrobek, hřbitov, malba 19. století, krajinomalba, žánrová malba, historická malba, veduta, autobiografická tvorba, romantismus, symbolismus

Klíčová slova (anglicky):

Grave, Tombstone, Graveyard, 19th Century Painting, Landscape painting, Genre painting, Historical painting, Veduta, Autobiographical artworks, Romanticism, Symbolism

Anotace (česky)

Diplomová práce *Hrob, náhrobek, hřbitov. Okruh motivů v českém malířství 19. století* vychází z analýzy obrazů, kreseb a grafik významných českých malířů napříč celým devatenáctým stoletím. Prostřednictvím případových studií budou představeny rozdílné způsoby, jakými umělci pracovali s funerálními motivy. Někteří malíři se věnovali sledovanému tématu systematicky a opakovaně po celou dobu své tvorby, jiní se funerálních námětů dotkli sice okrajově, ale leckdy o to výrazněji. Umělci začleňovali do svých děl motivy hrobů, náhrobků a hřbitovů z rozličných podnětů od romantického zájmu o estetiku neobvyklosti a tajemnosti, potřebu zachycení osobních zkušeností a pocitů, přes žánrové výjevy odehrávající se na hřbitovech, ilustraci dobové literatury, dokumentární zachycení konkrétního místa až po obecnou potřebu symbolicky vyjádřit konečnost života. Představené malby, kresby a grafiky budou dány do souvislosti s kulturou pohřbívání devatenáctého století či s dobovou literaturou sledující stejné téma. Tento fenomén byl přirozeně reflektován také zahraničními umělci, některá jejich konkrétní díla jsou v diplomové práci rovněž zmíněna jako analogie k dílům českých umělců.

Abstract (in English)

This thesis called *Grave, Tombstone, Graveyard. The Range of Motifs of the Czech Painting of the 19th Century* is based on the analysis of paintings, drawings and graphics made by Czech authors throughout the 19th century. Artists worked with funeral motifs in different ways and these will be presented in different case studies. Some painters were fascinated by these subjects and they turned their attention to them systematically and repeatedly throughout their career. Other artists worked with funeral motifs rarely, although significantly. Artists integrated motifs of graves, monuments and cemeteries to their pieces of art for different purposes; this was connected with the interest of Romanticism in aesthetic anomalies and mystery, with their personal experience and feelings. Artists were also interested in genre scenes that were situated in cemeteries. Funeral motifs can be found in illustrated journals as well. Their aim was to document the specific place and as to symbolically express the finality of the life. The pieces of art will

be presented in the context of the burial rites and literature of the 19th century. This phenomenon was also reflected by foreign artists, some of them will be also mentioned in the thesis as an analogy to the Czech works.

Obsah

1 Úvod	9
2 Proměny funerální kultury v 18. a 19. století	14
3 Hrob, náhrobek a hřbitov v dobové literatuře	19
4 Obraz náhrobku a hřbitova v tradici malířství	23
5 Obraz hrobu, náhrobku a hřbitova v malířství 19. století	28
5. 1 <i>Hřbitov jako topografický motiv</i>	28
5. 1. 1 Starý židovský hřbitov v Praze	34
5. 2 <i>Obraz náhrobku ve volné krajině</i>	38
5. 3 <i>Hřbitovní scény s lidskou stafáží</i>	41
5. 4 <i>Hroby a náhrobky jmenovitých osob</i>	49
5. 5 <i>Obraz hrobu, náhrobku a hřbitova jako prostředek sebeprojekce autora</i>	52
5. 5. 1 Antonín Karel Balzer (1771-1807)	52
5. 5. 2 Antonín Mánes (1784-1843).....	54
5. 5. 3 Josef Mánes (1820-1871)	57
5. 5. 4 Jaroslav Čermák (1831-1878).....	66
5. 5. 5 Adolf Kosárek (1830-1859).....	75
5. 5. 6 Jan František Gretsch (1864-1894).....	76
5. 5. 7 Felix Jenewein (1857-1905)	81
5.6 <i>Na okraj tvorby 90. let</i>	83
6 Závěr	85
Exkurz I: Obraz hrobu a hřbitova v tvorbě Caspara Davida Friedricha a některé další příklady ze saského prostředí	92
Exkurz II: Obraz hrobu a hřbitova v ruské žánrové malbě	98
7 Seznam použité literatury	101
8 Seznam vyobrazení	108
9 Vyobrazení	116

1 Úvod

Předmětem této práce je analýza vybraných malířských (v několika případech také grafických a kresebných) děl českého umění 19. století, na nichž je určitým způsobem zachycen motiv hrobu, náhrobku či hřbitova – objektů a míst přirozeně spjatých s životem a smrtí člověka. Mým cílem není shromáždit veškerý obrazový materiál týkající se zmíněného tématu, nýbrž vybrat konkrétní umělecká díla na základě jejich obsahové platnosti, výrazové hloubky, vazby na širší kulturně-historické prostředí, s ohledem na jejich umělecké kvality. Případové studie vybraných děl by měly nastínit jednotlivé umělecké přístupy ve zpracování daných motivů. Z velké části jde o díla předních českých malířů 19. století; právě jejich tvorba splňuje kritéria výběru sledovaného materiálu. Zmíněna bude nicméně i tvorba méně známých umělců, kterou lze však sotva označit za pouhé doplňky. Některé obrazy, ať již známých či méně známých autorů, zachycující funerální motivy byly v minulosti společnosti představeny prostřednictvím výstav a publikací, jiná díla patří naopak mezi opomenuté a méně známé kapitoly tvorby autorů. Jedním z cílů práce je tedy upozornit právě na tato pozapomenutá díla.

Vzhledem k tomu, že tento text sleduje poměrně široké období jednoho století – od konce osmnáctého století po konec století devatenáctého – jsme tu konfrontováni s řadou různorodých děl vytvořených v různých stylových obdobích a v kulturně-historických souvislostech, „zpestřených“ navíc osobitými a subjektivními přístupy jednotlivých umělců. Jistě by se nabízelo zpracovat téma chronologicky, představit jednotlivé umělce a jejich tvorbu týkající se funerální tematiky. Tento postup by byl sice přehledný, ovšem ne příliš výstižný. Text by se sestával hlavně ze sledu medailonků jednotlivých umělců bez vzájemných souvislostí. Proto jsem se rozhodla pro jiný přístup, který vyplynul již z první fáze práce – tedy ze shromáždění materiálu. Vystaly z něj určité kategorie přístupu umělců k danému tématu. Rozhodla jsem se tedy téma pojednat v členění do několika „okruhů motivů“ i s vědomím, že je třeba pracovat s těmito kategoriemi s citlivostí pro různé nuance a také přesahy v jednotlivých dílech. Řadu děl není možné zařadit do zevšeobecňujícího rámce a rovněž jednotlivé okruhy motivů se místy vzájemně zčásti překrývají. Navíc nejsou vždy zastoupeny početně stejnoměrně, protože hranice mezi jednotlivými kategoriemi často nemohly být striktně vymezeny a některá díla odpovídají i více kategoriím najednou. Přes veškerá tato úskalí se domnívám, že právě tento přístup k tématu bude nosný pro komparaci děl a sledování vývoje jednotlivých motivů u konkrétního umělce i v širších souvislostech.

Zvolené okruhy motivů zároveň odpovídají kapitolám práce. Úvod každé z kapitol bude věnován obecnějšímu pohledu na daný „submotiv“, poté budou diskutována konkrétní umělecká díla. Vyvozené poznatky, širší komparace a souvislý vývoj budou uvedeny v závěru práce.

V textu budou dále zachyceny zahraniční příklady obrazů s funerální tematikou, především z německého prostředí. Přirozené a dlouhodobé vazby na německé, v tomto případě především na saské, umění jsou všeobecně dobře známy a je třeba je brát na vědomí. Nejsystematičtěji a zcela vědomě se věnoval tematice hrobů a hřbitovů ve své tvorbě Caspar David Friedrich. Této specifické kapitole jeho tvorby je věnován stručný exkurz na úplném závěru diplomové práce. Druhý exkurz je věnován tvorbě ruských umělců a vycházím v něm z poznatků získaných při svém studijním pobytu v Petrohradě. Domnívám se, že i několik uvedených ruských příkladů může poskytnout zajímavý materiál ke srovnání, v současném českém umělecko-historickém bádání ne zcela zpracovaný. Ačkoliv se zdaleka ne vždy jedná o přímé vazby mezi konkrétními umělci a díly, věřím, že uvedené zahraniční analogie budou z uměleckého a kulturně-historického hlediska zajímavé.

Na tomto místě je ještě třeba nastínit dosavadní stav literatury k tématu. Žádná kniha či studie se doposud malířskému ztvárnění hrobů a hřbitovů v českém malířství 19. století nevěnovala – to je ostatně hlavní důvod vzniku této práce. Pro celkovou orientaci v dobovém pohledu na smrt bylo možné nicméně vycházet z literatury zabývající se obecně kulturou pohřbívání devatenáctého století. Přední místo zaujímá dvoudílná kniha francouzského historika Philippe Ariès *Dějiny smrti* (1977, české vydání 2000), obsáhlý slovník *Großes Lexikon der Bestattungs-und Friedhofskultur* (2002 a 2005) editovaný Reinerem Horstem vydaný v Kasselu, stejně jako *Friedhof und Denkmal – Zeitschrift für Sepulkralkultur*. Z českého prostředí lze jmenovat knihu Romana Prahla *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830* (2004) věnovanou klasicistní funerální plastice, ale i širšímu dobovému kontextu. Přímo motivu náhrobku v malířství se v knize *Pražské ghetto v obrazech* (2011) dotkl Arno Pařík, který se rovněž zabýval jednotlivými umělci v katalogu *Starý židovský hřbitov v Praze v dílech romantických malířů* (1982). Nelze opomenout kapitolu Zdeňka Hrbaty *Prostor romantického poutníka* z knihy věnované K. H. Máchovi (1986). Autor se v ní dotýká symboliky a vnímání motivu ruiny a hrobu v tvorbě romantických literátů. Několik významných výtvarných děl s motivem hrobu či hřbitova uvedl do zajímavé vzájemné souvislosti Luboš Konečný ve svém příspěvku *Signatura času* ze sborníku *Člověk a příroda v novodobé české kultuře* (1989).

Druhým typem použité literatury jsou monografie jednotlivých umělců, jakými jsou František Xaver Procházka, Bedřich Havránek, Jaroslav Čermák, malíři z rodiny Mánesů

a další, z nichž si kromě jiného lze učinit představu o frekvenci motivů, námětů i témat sledovaných touto prací.

Jako třetí literární zdroj posloužily dobové texty týkající se umělců, dále dobová beletrie a poezie, která nejen, že spoluvytváří kulturní kontext, nýbrž mnohdy posloužila malířům jako inspirace. Většinou lze vazby mezi dobovou literaturou a malířstvím, přestože se jedná o přesvědčivé spojitosti, jen obtížně doložit. To však neznamená, že by jejich podněty neměly být brány v úvahu. Průkazná spojitost tu existuje u ilustrací literatury s funerálními motivy, což jsou však případy pro zde sledovanou dobu v českém prostředí vzácné.

Co se týče pramenů, mají velký potenciál sbírky Archivu Národní galerie v Praze, Památník národního písemnictví, Muzeum hlavního města Prahy a Sbírka vizuálního umění Židovského muzea v Praze. Osobitým místem pro zkoumání funerální tematiky je Museum für Sepulkralkultur v německém Kasselu. Bylo založeno roku 1992 jako instituce Spolku pro hřbitov a pomník (Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal) a orientuje se na nejrůznější kulturní a historické aspekty smrti. V souvislosti s tématem této práce pro mě byla cenným zdrojem informací především muzejní knihovna obsahující jinde jen těžko dostupné dokumenty. Mezi nimi lze jmenovat katalog výstavy *Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750-1850*, která se konala v Kasselu roku 1981, seminární práci Wolfa Conradina (bez datace, přibližně z 80. let) *Todesauffassung und Toddarstellung im Realismus des 19. Jahrhunderts* (Univerzita v Curychu) či seminární práci Renaty Quell z roku 1978 *Friedhof und Grabmal in der Romantik* (Univerzita v Kasselu). Poslední ze zde jmenovaných prací se nejvíce blíží svým zaměřením mé diplomové práci. Bylo pro mě tedy zajímavé porovnat oba přístupy ke zkoumanému materiálu. Renata Quell pracovala s velmi úzkým okruhem německých malířů, omezila se více méně na C. D. Friedricha a K. G. Caruse. Shromážděný materiál pak roztříдила na tři základní kategorie – Hřbitov jako vedlejší téma obrazů ve spojení s přírodou, Hřbitov jako hlavní téma obrazů, Náhrobek jako hlavní téma obrazů. Toto roztřídění však nepovažuji za zcela dostačující k zachycení celkové šíře a pestrosti obrazového materiálu.

Předmětem zájmu této práce je české malířství 19. století, je však třeba téma přesněji časově vymezit. Důležitým základem je sledování počátků zobrazování hrobů a hřbitovů v českém výtvarném umění. Ty spadají již do konce 18. století, nejinak tomu bylo i v německých zemích. Těžištěm práce jsou pak díla převážně z poloviny 19. století. Zatímco počátky v trendu zobrazování funerálních motivů lze poměrně jednoznačně určit, stanovit vrchní časovou hranici je obtížnější. Různorodost uměleckých směrů a stylů jednotlivých umělců tento úkol nijak neusnadňuje. Není možné stanovit konkrétní letopočet, který by jasně vymezil sledované téma. Z toho důvodu jsem se rozhodla vymezit vrchní hranici na základě tvorby

několika významných autorů, v jejichž tvorbě doznívá, ale částečně se i přetváří přístup umělců 19. století k zachycení hrobů a hřbitovů. Jednou z takových osobností je podle mého názoru Felix Jenewein (1857-1905).

Pokud jde o námi sledované druhy umění, je v práci představena malba, kresba i grafika. Nejpočetněji je zde zastoupena malba. Řada umělců se totiž věnovala funerálním motivům právě v této technice a řada obrazů nese zajímavé významové poselství. Z konce 18. století a počátku 19. století, tedy z klíčového období pro formování mj. ikonografie vyobrazení s funerální tematikou, pochází poměrně velké množství grafik, které budou v příslušné části textu rovněž představeny. Autorské grafiky, či grafiky podle obrazů navíc sehrály významnou roli při šíření kompozičních a ikonografických typů.

Na tomto místě je rovněž třeba zdůraznit, že předmětem této práce jsou výtvarná díla zachycující hrob, náhrobek a hřbitov takovým způsobem, kdy jsou tyto motivy hlavním či jedním z hlavních kompozičních a významových prvků. Funerální motivy nejsou ve slovesné ani výtvarné tvorbě vázány jen ke hřbitovu, hrobu a náhrobku. Setkáváme se s nimi v historické či náboženské malbě, kde však nebývají významovým prvkem.¹ Specifickou skupinou děl jsou rovněž obrazy pohřbu, tímto motivem se ovšem budu zabývat jen okrajově v souvislosti s nejzajímavějšími příklady z českého malířství (J. Mánes, F. Jenewein). Obraz hrobu či pohřbu ale mohl být chápán i jako metafora politické situace, viz Courbetův *Pohřeb v Ornans*,² či kresba O. P. Runge *Úpadek vlasti*.³

Zdánlivě jednoznačné termíny „hrob“, „náhrobek“ bývají někdy užívány ne zcela přesně. Z toho důvodu zde přikládám ještě poznámku o základních pojmech spojených s funerální problematikou.⁴ Hrobem neboli rovem je myšlen samotný prostor pro uložení rakve s ostatky. Hrob je opatřen náhrobkem, jenž má nejčastěji podobu náhrobníku, kamenné stély, na níž jsou uvedeny pouze základní informace o zesnulém. Náhrobek se v našem prostředí skládá většinou z vertikálního náhrobníku s nápisem a vodorovné kamenné hrobové desky. Počátkem 19. století se rovněž objevil nový typ náhrobku – tzv. kapličkový, který má podobu kapličky postavené nejčastěji v novogotickém stylu. Fiktivní náhrobek není spojen s hrobem, tedy se skutečným místem posledního odpočinku dané osoby. Jiným pojmem pro označení fiktivního

¹ Jen pro ilustraci uvádím grafiku K. Zimmermanna se sv. Janem Nepomuckým u hrobu sv. Václava ve Staré Boleslavi (1820) a portrét od F. Maška *Kníže Rohan-Guimedée u náhrobku kněžny Berty* (1841). Za upozornění na tato díla děkuji prof. R. Prahlovi.

² Z dobové literatury o Courbetově obrazu lze zmínit např. Champfleuryho text viz *Art in Theory 1815-1900*.

³ Kresba vznikla roku 1809 jako návrh titulní strany časopisu *Vaterländisches Museum* a zachycuje vdovu s dítětem orající půdu, pod níž leží tělo muže. Půda se stává životelkou i válečným polem. Runge pracuje se symbolickými motivy, jako jsou květy mučenky, kopí a helmice. Rok vzniku kresby, její určení do vlastenecky orientovaného časopisu a Janusova hlava, v níž je spatřována podoba Germána a Napoleona, opravňují toto dílo označit za politickou metaforu.

⁴ Vycházím z knihy R. Praha *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830* viz PRAHL 2004.

náhrobku je kenotaf a jedná se o symbolický objekt připomínající konkrétní osobu bez proběhlého pohřbu. Kenotaf by se neměl zaměňovat za pomník (Denkmal). I když kenotaf a pomník pojí některé shodné znaky jako jeho umístění ve veřejném prostoru a případný akcent na vzpomínku na zesnulého, může být pomník věnován prakticky čemukoli, zatímco kenotaf vždy plní funkci symbolického náhrobku.

Je nutné si dále uvědomit, že názvy obrazů a kreseb, jmenovitě v krajinářství, jsou často dodatečné. Jde tedy vždy o určitou interpretaci jejich námětu, někdy i zavádějící. Tím spíše ani dochované dobové názvy děl nejsou samy o sobě nijak spolehlivým vodítkem k jejich čtení, především pro jejich častou neurčitost, a tedy i zaměnitelnost; o něco víc nás poučují dobové popisy děl.

Nakonec je ještě třeba shrnout cíle této práce. Půjde o analýzu obrazů, kreseb a grafik významných českých malířů napříč devatenáctým stoletím věnujících se motivu hrobu, náhrobku a hřbitova. Vedle rozboru a případné reinterpretace známých děl bude mou snahou upozornit na opomíjenou tvorbu. Pomocí jednotlivých kategorií budou na základě případových studií nastíněny způsoby, jakými umělci pracovali s funerálními motivy. Mezi výtvarnými díly budou hledány souvislosti s kulturou pohřbívání v devatenáctém století, dobovou literaturou sledující stejné téma a analogickými příklady zahraniční tvorby.

Toto široké téma nabízí řadu otázek; jaký byl vůbec důvod vzniku výtvarných děl s funerální tematikou? Jednalo se spíše o privatissima či o veřejné, nebo soukromé zakázky? Lze vůbec vysledovat konkrétní souvislosti s dobovou literaturou? Odrazila se dobová podoba hřbitovů ve výtvarném umění? Lišil se přístup umělců k tematice v průběhu století?

2 Proměny funerální kultury v 18. a 19. století

Vlastnímu tématu této práce je třeba předeslat nejprve shrnutí hlavních poznatků základní odborné literatury o funerální kultuře a jejích proměnách v éře osvícenství. Tyto poznatky se netýkají jen způsobů samotného pohřbívání, ale celkového poměru lidského společenství ke smrti, který se v nové době utvářel. Během osvícenství ke změnám přispívaly rozmanité iniciativy ve sféře filosofie, teologie, lékařství a dalších oborů vědy a nauk, jakými byly klasická archeologie a estetika; k nim se připojila i umělecká tvorba, zejména literární.⁵

Agitace vzdělanců a osvěty proti pověrám i spory v oblasti náboženské víry a zvyklosti v rámci církví přiváděly širší populaci k pochybnostem o tom, co následuje po smrti a zároveň se u širších vrstev společnosti rozšiřovaly možnosti, jak pietu vůči předkům manifestovat jejich náhrobkem.

V tomto shrnutí východisek a předpokladů uměleckého ztvárnění hřbitova, náhrobku a hrobu pro české prostředí 19. století se opírám hlavně o základní tituly odborné literatury k funerální kultuře obecně i z hlediska zaměření na české země. Pro účely mé práce poznatky z těchto základních titulů odborné literatury zde doplním o některé další známé okolnosti dobových proměn funerální kultury.⁶

Ve svém spisu *Dějiny smrti* představil historik evropské funerální kultury Philippe Ariés mnohostranné proměny, jimiž od éry osvícenství procházely konvence týkající se vztahu k zesnulým a způsobů jejich posmrtného uctění či uctívání.⁷ Upozornil především na různorodost tradic pohřbívání související s rozdílnými historickými náboženskými konfesemi a na jejich proměny v éře osvícenství. Změny byly podporovány tehdejšími úvahami myslitelů, reformátorů společnosti i aktivitami z oboru lékařství a dalších vědních oborů. Osvícenství 18. století propagovalo koncept „šťastné smrti“ jako smírného odchodu lidí z pozemského života do záhrobí s vyhlídkou na možné vzkříšení. Hlavní mimo konfesijní změny funerální kultury v její teorii i praxi spočívaly v mnohostranné proměně dosavadního vztahu k lidské smrti. Hrozivý obraz smrti a po ní následujícího Božího soudu distribuujícího smrtelníky podle jejich pozemského chování posléze do nebe či pekla fixovaný církevním učením od středověku po novověk byl většinovým konceptem „šťastné smrti“ zmírněn a zároveň s inspirací v tradici klasické kultury starověku estetizován. Rozvíjení tradice humanismu ve funerální kultuře nové

⁵ Od poloviny 18. století docházelo k novým archeologickým objevům v Itálii, které se odrazily v klasické archeologii i estetice rozvíjející mimo jiné podněty antických autorů; na odmítání strašení smrtí a Posledním soudem zdůrazňované ve funerální symbolice od středověku po éru baroka zapůsobil zvláště spisek Gottholda Ephraima Lessinga *Wie die Alten den Tod gebildet* z roku 1769.

⁶ Za některá připomenutí, zvláště k této části mé práce, vděčím jejímu vedoucímu prof. Romanu Prahlovi.

⁷ ARIÉS 2000

doby, tak jako v širší sféře působnosti osvícenství vůbec, ovšem dál provázal boj proti lidovým pověrám a také vůči projevům předkřesťanské zbožnosti označované za pohanství, takto vedený zvláště katolickým osvícenstvím.

Ve Francii se s působením reformátorů společnosti během pozdního osvícenství ještě za „starého režimu“ rozvíjely mnohé, často až utopické koncepce reforem pohřbívání. Jednou z jejich důležitých součástí byl koncept zvěčnění osob zasloužilých se o vlast, civilizaci a kulturu budováním jejich společných památníků s odvoláním na představy Panteónu v humanistické tradici. Takové památníky, nejprve literární a poté i fyzické, vznikaly pod vlivem osvícenství i jinde na evropském kontinentě.⁸

Kromě osvojení starověkého pojetí Panteónu měla na funerální kulturu osvícenství zásadní vliv představa Elysia jako místa, kam jsou přenášeni zesnulí, aby tam dále šťastně žili. Z jiné strany, z hlediska představ o ideální krajině, působila v evropské kultuře rovněž představa Arkádie. Původní starořecká Arkádie byla regionem osídleným jen pastevci s jejich stády dobytka, sice neúrodným, avšak souznačným s představou domova. V éře sentimentalismu se Arkádie stala takřka souznačnou s idylou, stavem harmonického soužití člověka s přírodou a přeneseně i místem k tomu příhodným. V návaznosti na Vergilia byly v Arkádii zobrazovány také hroby.⁹ Prostřednictvím umění N. Poussina se rozšířil tento elegický prvek do anglických přírodně-krajinářských zahrad 18. století.

Využívání a nové zakládání hřbitovů v přírodě, pod širým nebem, se v praxi pohřbívání šířilo na přelomu 17. a 18. století. Do té doby bylo stále jako místo posledního spočinutí preferováno prostředí kostelů. Philippe Ariés to odůvodňuje v případě Francie dobovou pokorou a vlivem jansenismu, na venkově pak jako odpor obyvatel vůči farářům, kteří ve svůj prospěch zvýhodňovali pohřby v kostelech.¹⁰ V některých zemích, především v Anglii a v jejich severoamerických koloniích, hlouběji zakořenil právě obraz hřbitova v přírodě.¹¹

Na britských ostrovech byl v 18. století běžný churchyard – hřbitov sice přiléhající ke kostelu, avšak v podobě louky s volně rozmístěnými náhrobními kameny. Idylický obraz hřbitova dotvářel dobytek místního pastora pasoucí se volně poblíž. Náhrobní kameny vztyčené v záhlaví hrobů zpravidla nesly nápis a reliéf, navazovaly svou podobou tak na náhrobníky v kostelech. Měly tedy podobu odpovídající běžným náhrobkům éry starověku, nebo svým nahoře zakulaceným tvarem připomínaly desky Desatera.

⁸ Kultuře smrti v českém prostředí, národním pohřbům, pomníkům a Slavínům se věnuje Marek Nekula viz NEKULA 2017.

⁹ BOEHLKE 1979, 45 Pátá Vergiliova ekloga o pastýřích a Dafné. Z ní vycházel mj. i N. Poussin v malbách *Et in Arcadia ego*.

¹⁰ ARIÉS 2000, 57

¹¹ ARIÉS 2000, 68

Na evropském kontinentě se ujaly koncepce reforem pohřbívání a nově zakládaných hřbitovů, inspirované výše zmíněnými iniciativami francouzských osvícenců. K jejich symbolismu patřila také jejich úprava inspirovaná představami Arkádie či Elysia; vzorný hřbitov měl mít parkovou úpravu se stálozelenými stromy. Silně byly zastoupeny do výšky rostoucí, k nebi poukazující stromy, zvláště cypřiše, či naopak nízké, k zemi se přiklánějící stromy, jako typické „smuteční“ vrby.

Zatímco na hřbitovech více spjatých s městskou civilizací hrálo umění náhrobků větší roli než příroda (například pařížský Père-Lachaise), na podobě venkovských hřbitovů se podílel hlavně obraz krajiny (například Abney Park v Londýně založený roku 1840). A zatímco první „typ“ hřbitovů více inspiroval sochaře jako tvůrce náhrobků, druhý byl spíše vyhledáván malíři.

Rozšiřování nebo zakládání hřbitovů zasáhly reformy také v soustátí ovládaném rakouskými Habsburky, a to poté co roku 1781 císař Josef II. zapověděl, především kvůli hrozbě infekcí, pohřbívání u městských kostelů. Do té doby téměř každý kostel obklopoval hřbitov, jehož podoba byla dána konkrétní terénní situací a všeobecnými pravidly určenými například v Praze synodou z roku 1605 i pozdějšími předpisy.

Panovníkova nařízení z roku 1781, byť s výjimkami většinou následovaná, předpokládala hlavně zakládání hřbitovů mimo obce na výše položených, suchých a větrných místech ohrazených zdí. Roku 1784 vydal Josef II. další dekret týkající se v tomto smyslu pražských měst a nastal rozvoj již dříve založených hřbitovů na Olšanech a v Košířích.

Nejkontroverznější panovníkův návrh se týkal samotného ukládání ostatků a setkal se se značným odporem.¹² Co nejprostší způsob pohřbívání vycházel mimo jiné z dosavadní reality hromadných pohřbů nejprostší části populace. Panovník šel v tomto směru sám příkladem, když dal své ostatky umístit v habsburské hrobce u vídeňských kapucínů do kovové rakve v co nejjednodušším tvaru; tento šokující případ však tamní pojetí náhrobků dynastie už nenásledovalo.

Moderní koncepce výstavby nových hřbitovů se řídila praktickými ohledy a rovněž požadavky výstavnosti i projevů prestiže rodin pozůstalých. Předpokládala u hlavního vstupu kapli i objekt správce hřbitova a členění hřbitovů cestami. Nejprestižnější místa pro výstavbu rodinných hrobek se nacházela podél vnitřních cest a ohradní zdi. Na hřbitově se tak uplatnily kaplové hrobky i menší náhrobky či nejobyčejnější rovy označené dřevěným nebo kovovým křížem. Vlna důsledné regulace hřbitovů a budování náhrobků nicméně dorazila do Čech až

¹² KADLEC 1987, 169 Dvorská duchovní komise nařídila, aby každá farnost měla jednu společnou obecní rakev sloužící k přemístění mrtvoly zašité v plátěném pytlí na hřbitov, kde měl být nebožtík z rakve vyňat a uložen do hrobu. Komise tím sledovala menší využívání lesů a naopak podporu tkalcovství. Po silném odporu obyvatel však císař toto nařízení odvolal.

koncem dvacátých let 19. století, kdy zde byla patrná potřeba nové moderní podoby hřbitovů. Na podobě nově zakládaných hřbitovů mělo vliv také usnesení provinciální Pražské synody sepsané ve spisu *Acta et Decreta Concili Provinciae Pragensis anno Domini MDXXXLX*.¹³

Umisťování hřbitovů za obec sebou mimo jiné neslo i změnu způsobu pohřbívání. Kvůli větší vzdálenosti mezi kostelem a hřbitovem byly při hřbitovech zřizovány márnice.¹⁴ Místo slavnostních ceremonií a pohřebních průvodů se veřejnosti přístupná část pohřbu omezila pouze na akt v kostele a na hřbitově. Redukce někdejšího patosu pohřbívání se projevila i převzetím péče o pohřeb pohřebními bratrstvy a pohřebními službami působícími při obcích. Součástí truchlení v realitě pohřebního průvodu i v jeho uměleckém obraze však zůstaly například tradiční (najímané) plačky a pompou se hluboko do 19. století vyznačovalo tradiční „castrum doloris“,¹⁵ improvizovaný pomník určený k uctění památky společensky vysoce postavených osob.

Nadto však vedle obecních hřbitovů zůstal některým menším hřbitovům zachován jejich církevní statut. Kromě toho byly význačné osoby, mimo jiné z řad kněžstva, pohřbívány nadále uvnitř nebo i vně kostela. Povolováno bylo i ukládání ostatků na soukromém, ovšem vysvěceném pozemku.¹⁶ Tyto výjimky se týkaly zejména vyšší aristokracie a velmi zámožných kruhů, pokud si tyto vrstvy nebudovaly hrobky při jimi patronovaném kostele nebo uprostřed hřbitova obce, patřící k jejich panství.¹⁷

Vize náhrobku ve volné přírodě, pod košatým stromem a tak podobně, se rozšířila na přelomu 18. a 19. století, zvláště mezi literáty. Náhrobky, zejména ony fiktivní, se staly nezbytnou součástí tzv. sentimentálních zahrad určených k rozjímání. Jedním ze známých vzorů se stal náhrobek Jeana Jacquese Rousseaua v Ermenonville vytvořený podle návrhu slavného malíře Huberta Roberta (1733-1808) roku 1778.¹⁸ [1] Umístění tohoto pomníku na ostrově obklopeném vodou v sobě zahrnuje aluzi na antickou mytologii, na řeku Styx, a tedy na onen svět, kam se přemísťují zesnulí. Osazení okolí Rousseauova pomníku vysokými smutečnými

¹³ Podrobnější dopady synody na podobu hřbitovů viz například FILIP/MUSIL 2006

¹⁴ ARIÉS 2000, 242 Po obřadu v kostele bylo tělo umístěno v márnici a až později bylo převezeno na hřbitov.

¹⁵ Příkladem jsou grafiky Kašpara Plutha zachycující výzdobu katafalků Jeronýma Colloreda-Mansfelda (1820) a Karla Filipa Schwazenberka (1822) navržených divadelním výtvarníkem Antonio Sacchettim.

¹⁶ ARIÉS 2000, 258 To se nemuselo týkat jen aristokracie pohřbené na svém panství. Za Velké francouzské revoluce byl tento způsob pohřbívání revolucionáři podporován například u rolníků, a to kvůli snaze připoutat obyvatele ke své půdě, v níž navíc spočívají ostatky jeho předků.

¹⁷ Příklad zavedla anglická tradice, například roku 1729 mauzoleem rodiny Howard v jejím zámeckém parku. V českém prostředí lze zmínit hrobku rodu Mitrovských v Čimelicích (1817) a chotkovskou kapli v Nových Dvorech (1823), obě podle projektu Johanna Philippa Joendla, který se věnoval funerální architektuře také po teoretické stránce.

¹⁸ PRAHL 2000, 318

stromy, ve středozezemské tradici například cypřiši, se stalo typickým pro stromovou výstavbu křesťanských hřbitovů, v alternativě s jinými „smutečními“ typy stromů, jako olší nebo vrbou.¹⁹

Trend budování náhrobků na soukromém pozemku pronikl i do českých zemí a v éře ideálního přátelství se vším živoucím sahajícího až za hrob se tu ujaly rovněž náhrobky koňů a psů oblíbených jejich majiteli,²⁰ což bylo příznačné pro všeobjímající koncept sympatie a přátelství působící v rámci osvícenství a romantiky.²¹

Umístování pomníků či fiktivních náhrobků významných osobností v soukromých, užšímu okruhu návštěvníků přístupných parcích, se na evropském kontinentu stalo po anglickém příkladu důležitou součástí jejich budování. V německy mluvícím prostředí propagoval tuto myšlenku přední teoretik umění krajinných zahrad Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792), jenž se sám dočkal kenotafu v krajinářském parku Černínů v Krásném Dvoře. Jeho současník, vídeňský císařský zahradník Richard van der Schott (1733-1790), navrhl hraběti Chotkovi koncepci parku ve Veltrusích a byl po své smrti uctěn rovněž kenotafem.

Pomníky umístěné v krajině učí přijímat smrt jako součást lidského života a vyzývají náhodné kolemjdoucí, aby se u pomníků zastavili v rozjímání, v zamyšlení nebo v modlitbě. To tím spíše platí o hřbitovech, které se staly nejen místem návštěv a rozjímání, ale kolem nich se rozvíjela bohatá představivost dobové literatury. Vedle vlastní literární tvorby se kolem zesnulých rozvíjela i kultura epitafu jako slovesného útvaru vzpomínajícího na zesnulého a ve stručnosti také vepsaného na jeho náhrobek. Pro velké obecní hřbitovy byly vydávány dokonce specializované tištěné průvodce, obsahující často i nápisy na náhrobcích a hrobkách. To vše našlo svou rezonanci rovněž ve výtvarném umění doby, včetně zobrazení hřbitovů na vedutách.

Pro pochopení důležitosti funerální kultury v životě nové doby je třeba vzít v úvahu kromě epidemií také průměrný věk v různých vrstvách společnosti i tehdejší okolnosti porodů. Nicméně novodobé hřbitovy nejsou již jen záležitost mrtvých, ale stále více také živých. Od pozdního 18. století procházel proměnami vztah současníků k otázce posmrtného života a zesílil jejich vztah k předkům, který vyjadřovali péčí o hrob, náhrobek a jejich patřičným umístěním i vybavením.

¹⁹ S Robertovým pojetím Rousseauova náhrobku nepochybně souvisí vůbec nejznámější obraz Arnolda Böcklina (1827-1901) provedený v pěti variantách *Ostrov smrti* (první varianta 1880).

²⁰ Asi nejvýraznějším příkladem takové melancholické zahrady je pro české země „jardin picturesque“ ve Slezských Rudolticích, kterou dal v pozdním 18. století vybudovat výstřední hrabě Josef Albert Hodic. Podle dobových svědectví byla nejoblíbenějším místem hraběte „Arkádská zahrada“ s velkým náhrobkem obklopeným cypřiši. Náhrobek byl ozdoben urnami a sochařsky ztvárněnými sloupy a místo bylo určeno za mauzoleum hraběte a jeho manželky. Byly tu rovněž umístěné náhrobky jeho předků. ZATLOUKAL 2002, 24. Mauzoleum bylo živoucím místem, kde hrabě v obleku pohanského kněze sloužil zvláštní obřady a konal zvířecí obětiny.

²¹ PRAHL 2000, 318 Příkladem může být pomník oblíbeného koně v zámeckém parku Chotků ve Veltrusech, popřípadě reálný psí hřbitov na Bítově budovaný z popudu barona Jiřího Haase mladšího.

3 Hrob, náhrobek a hřbitov v dobové literatuře

Náměty hrobu, náhrobku a hřbitova se záhy rozvíjely v novodobé poezii i beletrii, o nichž je třeba se rovněž zmínit. Kromě toho, že literární tvorba ozřejmuje obecnější kulturní kontext, v němž výtvarná díla vznikala, je zřejmé, že literatura v mnoha případech působila na malíře a jejich tvorbu.

Významnou součástí literární tvorby 18. a 19. století se stala elegie. Souvisela s pěstováním noční a hřbitovní poezie a sehrála významnou roli při formování poetiky romantismu. Literární obraz přírody a krajiny silně prožívané lidským subjektem s ohledem na otázku života a smrti znal formy elegicko-spirituální, dramatické, baladické i tragické.²²

Elegie, v poetice básnictví forma žalozpěvu nad smrtí, sahala od Ovidia po britské básnění 18. století. Vůbec nejslavnějším novodobým využitím principu elegie se stala báseň *Elegie psaná na hřbitově vesnickém* Thomase Graye publikovaná roku 1751. Ačkoli elegii neodpovídala stylově, obsahovala motiv smrti, a předpokládá se, že byla zčásti inspirována vzpomínkou na básníka Richarda Westa skonavšího několik let předtím. Nicméně má univerzálnější obsah a mívá se s motivem hrůzy, typickým pro britské elegické básnění té doby, jehož nejznámějším příkladem je *Hrobka* od Grayova současníka Roberta Blaira. Grayova báseň se blíží typu poezie oslavující přírodu či venkov jako domov, což byl typ básnění oblíbený od starověku; typickým příkladem z 18. století je *Nová Heloisa* J. J. Rousseaua (1761).²³ Ve finální verzi básně ovšem Gray přidal motiv epitafu posilující obavu ze smrti.²⁴ Vedle Graye můžeme z anglické poezie zmínit Edwarda Younga a jeho *Noční myšlenky* (1744) a *Meditace mezi hroby* Jamese Herveye (1746). Z německy psané poezie sehrály v poezii hrobů a náhrobků významnou úlohu verše švýcarského spisovatele a malíře Salomona Gessnera.²⁵

Příroda-země, obecněji často pojímaná jako „kolébka“ či „matka“ nabývala často i protikladné role či podoby – jako „hrob“. Tento vztah mezi mimolidskou přírodou a místem věčného odpočinku geniálně vyjádřil Johann Wolfgang Goethe v *Utrpení mladého Werthera*

²² Vztahu romantické poezie k přírodě je věnována velká pozornost v knize Zdeňka Hrbaty a Martina Procházky *Romantismus a romantismy* (2005).

²³ Rousseauův žák J.-H. Bernardin de Saint-Pierre pak ve svých *Studiích přírody* (1784) věnoval několik svých úvah náhrobkům, které se mu jevily svými drobnými rozměry velmi zajímavé a intimní. Především na venkově vzbuzují hroby ve spisovateli jakousi slastnou melancholii. Pro dalšího francouzského autora Chateaubrianda byly náhrobky v přírodě základní stopou civilizace a lidstva.

²⁴ <https://en.wikipedia.org/wiki/Elegy>, vyhledáno 13. 3. 2017. Již druhé vydání (1753) Grayovy elegie bylo bohatě ilustrováno, a to jeho přítelem Richardem Bentleyem.

²⁵ Gessnerovy básně se objevovaly v českém překladu od J. Nejedlého v dobovém časopise *Hlasatel český*.

(1774, přepracování 1787).²⁶ Postoj hlavní postavy Goethova románu k přírodě se mění v průběhu roku, až se mu jeví jako „*propast věčně otevřeného hrobu*“.²⁷

Role přírody je ambivalentní a jejímu neustálému sebe-obnovování je lidský život v jeho konečnosti či smrti lhostejný. Zde pozemská příroda vystupuje vůči lidem ve své nepřátelské podobě. Tato protikladnost a dvojznačnost krajiny je charakterizována například v básni *Pastýřova chýše* Alfreda de Vigny, v níž příroda promlouvá: „*jsem netečné divadlo...nazývají mne matkou, ale já jsem hrobem...*“²⁸ Metaforu obojakosti přírody coby místa lidského zrození i smrti, později pro české prostředí vrcholně ztělesnil Karel Hynek Mácha v *Pouti krkonošské*: „*Nešťastná zemi, hrob mne s tebou sloučí, a nový opět v změněné na tebe mne vyvede postavě život...a přece jako bys nevěděla, že tvor tvůj po tobě se plazící pro tebe si zoufá; - nešťastná zemi, nešťastná matko!...lůno tvé nám vrátí poklid.....*“²⁹

Tvorba Karla Hynka Máchy sehrála v tematizaci smrti lidského jedince pro české prostředí mimořádnou roli.³⁰ Funerální motivy se výslovně manifestovaly v jeho básních *Hrobka králů a knížat českých*, *Na hrobě sestřiným*, *Na hřbitově*, *Na popravišti*, *Na úmrtí českého básníka* či *Umírající*. Ještě zřetelněji pak v Máchově próze;³¹ vedle fragmentu *Karlova Týnu* a *Vyšehradu* především v povídce *Valdice*. Fragment povídky se týká poutníka pozorujícího pohřební průvod mířící na klášterní hřbitov.³² Významnou roli zde hraje hrobník, kterého při jeho činnosti pozoruje kolemjdoucí poutník; hrobník se podle dochovaného plánu k povídce měl stát její hlavní postavou. Motiv hřbitova, čerstvého hrobu a setkání básníka se zesnulou osobou je popsán také ve *Večeru na Bezdězu* a v *Márince*. Nejinspirativnější je podle mého názoru z hlediska výtvarného umění *Pout' krkonošská*. Uplatnila se tu řada základních topoi romantiky: jedinec osamocený v horách, skučící vítr, půlnoc, ruina středověkého kláštera, sochy zdánlivě se pohybující v měsíčním světle, hřbitovní zeď ozdobená gotickými sochami, setkání živého s obživlými mrtvými, další preludy a pohřeb. Je však třeba mít na paměti, že za Máchova života bylo vydáno jen 15 jeho básní, prózy *Křivoklad*, *Večer na Bezdězu*, *Márinka* a *Máj*. Rukopis *Poutě krkonošské* vyšel tiskem roku 1843 a podruhé roku 1862.³³

²⁶ Vedle Goetheho měl v německém prostředí vliv na dobovou estetiku spojenou s funerálními motivy také Novalis a Friedrich Gottlieb Klopstock, konkrétně jeho *Óda na pohřeb* (1795).

²⁷ HRBATA/PROCHÁZKA 2005, 59

²⁸ HRBATA/PROCHÁZKA 2005, 52

²⁹ MÁCHA 1949, 181

³⁰ Podrobněji viz stať Jiřího Kotalíka *K. H. Mácha a malba romantismu* In: MÁCHA/VAŠÁK (ed.) 1986, 85-115

³¹ MÁCHA/HRBATA (ed.)/PROCHÁZKA (ed.) 2008 Jedny z nejnovějších komentářů k jednotlivým Máchovým textům obsahuje právě citovaná kniha.

³² MÁCHA 1949, 111

³³ KRÁLÍK 1953, 24 a VAŠÁK (ed.)/ HAVEL (ed.) 2004, 153 Roku 1845 byly vydány *Spisy K. H. Máchy* obsahující mimo jiné báseň *Na hřbitově*, plány k *Valdeku*, *Vyšehradu*, *Karlovu Týnu*, povídku *Valdice* a výklad *Máje*. Až roku 1861 vyšlo v Koberově nakladatelství první relativně úplné vydání Máchových spisů.

Máchova tvorba, ovšem i básník sám, rovněž pro své zneuznání širším českým prostředím, nicméně zůstali, jak známo, hluboko do 19. století pro českou literární tvorbu příkladem, včetně jeho radikálních ztvárnění tématu života a smrti.

Funerální látky a motivy sledované v mé práci se promítly již do tvorby české básnické školy seskupené kolem Antonína Jaroslava Puchmajera (1769-1820), mimo jiné do *Sebrání básní a zpěvů* vydaného roku 1795. Jako doklad trvalé poutavosti funerálních motivů může posloužit fakt, že řadu odkazů na ně obsahuje ještě almanach *Ruch – Básně české omladiny*, vydaný roku 1868 v upomínku na položení základního kamene Národního divadla.³⁴

S doceněním existenciálního tématu lidského života se k Máchově tvorbě roku 1858 programově přihlásila mladá generace českých spisovatelů vydáním almanachu *Máj*. Jeden z editorů almanachu, Jan Neruda, tehdy rovněž vydal sbírku svých básní *Hřbitovní kvítí*. V ní opakovaně odkazuje³⁵ mimo jiné na tvorbu Karla Jaromíra Erbena.³⁶ Z Erbenovy později proslulé básnické sbírky *Kytice* byly ještě před jejím prvním vydáním roku 1853 zveřejněny básně *Svatební košile*, *Štědrý den a Holoubek*, v nichž nejsilněji rezonují námi sledované motivy.

Pro úvahy o spojitosti funerálních motivů v českém literárním a výtvarném prostředí je třeba zdůraznit, že zdejší literáti a malíři byli v těsných vzájemných stycích, čímž se navozuje obecný předpoklad vzájemných inspirací a paralel mezi jejich obory tvorby. Přímé napojení výtvarného umění na literaturu, například v podobě ilustrace, lze nicméně v námi sledovaném okruhu témat a motivů shledat až během 20. století. Ilustrovaná kniha adresovaná širšímu publiku se rozvíjela teprve na přelomu 19. a 20. století.³⁷ Pro dobu sledovanou v této mé práci bylo převažující zvyklostí opatřovat ilustrací pouze vydání prózy, formou frontispisu anebo samostatně tištěným letákem propagujícím vydání příslušné knihy. Příklady tohoto druhu spojení textu a obrazu se v našem prostředí nacházejí už počátkem 19. století v tvorbě vůdčí osobnosti na tehdejší umělecké scéně, Josefa Berglera (1753-1829).

Jako příklad lze zmínit Berglerovy ilustrace knihy H. S. Eberharda *Ferdinand Warner, der arme Flötenspieler* (1803). Český ilustrátor si zvolil pro své výtvarné zpracování scény, jež pokládal pro daný příběh za klíčové. [2-3] V prvním případě zachycuje návštěvníka hřbitova,

³⁴ SLÁDEK (ed.) 1868 Vedle básní s hřbitovní a pohřební motivikou byl v almanachu otištěn také historický epos *Husita na Baltu* Svatopluka Čecha, jenž později našel odezvu v díle Míkoláše Alše, zmíněném později, v příslušné části textu této práce.

³⁵ Funerální motivy se objevují i v řadě dalších Nerudových veršů jako báseň *Otci, Matičce, Také růže smrti*, z jeho prózy lze uvést dobře známou povídku *Psáno o letošních dušičkách*.

³⁶ Viz Nerudova báseň *Matka* (Erbenův *Vodník*), *Mrtvá nevěsta* (Erbenova *Svatební košile*), *Rubáš* (Erbenův *Holoubek*).

³⁷ Výjimku tvoří ilustrace Erbenovy *Kytice* od Františka Richtera st. (60. a 70. léta 19. století) a Antonína Gareise ml. (1871 frontispis ke *Svatební košili*). V roce 1890 se na velkoformátovém vydání podílela řada výtvarníků, povídku *Svatební košile* (tématicky nejbližší funerálním motivům) ilustroval Adolf Liebscher. Hlavní vlna ilustrací k Erbenovým povídkám spadá až do 20. století, viz podrobněji VYHLÍDAL 2014.

světácky oblečeného mladíka, zamyšleně hledícího na náhrobek. Druhá ilustrace představuje dvojici mladých mužů nad čerstvě vykopaným hrobem. Poněkud morbidní atmosféru doplňuje lebka situovaná v pravém předním rohu vyobrazení i samotná osoba „Flötenspielera“ hrajícího nad otevřeným hrobem na flétnu.

Jinou podobu umělecké vizualizace textu, tentokrát s ohledem na hrůzyplné konotace hřbitova a nočních dějů mezi jeho návštěvníky a nebožtíky, představuje Berglerův samostatný tisk, snad leták, propagující vydání balady *Lenora* (1774) od populárního středoevropského autora Gottfrieda Augusta Bürgera [4].

Všeobecně však byl vztah výtvarného umění s literaturou vzájemný a především mnohvrstevný. Jak naznačují širší výsledky uměnovědných bádání o tomto vztahu z různých období evropské historie, bývá vliv konkrétních děl literárních na obraz a naopak i výtvarných děl na literární text často nesnadno sledovatelný, a tedy i nesnadno prokazatelný. Mimo jiné proto, že výtvarná díla jen málokdy měla funkci „popisné“, doslovně chápané ilustrace určitého textu.

4 Obraz náhrobku a hřbitova v tradici malířství

Ve starší tradici evropského malířství lze bezpochyby shledat množství znázornění náhrobku, případně i hřbitova. Zde se však úvodem mé práce zmíním jen o několika umělcích, kteří svou tvorbou zásadně ovlivnili funerální ikonografii umění 19. století a našli v tomto směru odezvu i v českém prostředí.

Za vůbec nejslavnější příklady inspiračních zdrojů pro obraz náhrobku, respektive hřbitova v novodobém výtvarném umění lze zřejmě pokládat mimořádná díla dvou autorů z poloviny 17. století: vůdčího francouzského malíře Nicolase Poussina (1594-1665) a předního nizozemského krajináře Jacoba van Ruisdaela (1628/9-1682).

Vlivná byla rovněž tvorba benátsko-římského kreslíře a grafika Giovanniho Battisty Piranesiho (1720-1778) z poloviny 18. století, která na základě jeho vlastních archeologických studií mimo jiné přinášela obraz spleti starověkých ruin objevovaných soudobými milovníky umění a architektury.³⁸ Tvorba Piranesiho reprezentovala zájmy 18. století o architekturu starověkého Říma i Řecka a patří k projevům estetiky pitoreskna prosazující se ve 2. polovině 18. století jako jeden z prvků proudu pre-romantismu a předpokladů romantického hnutí. Jeden z příkladů Piranesiho grafické tvorby může ilustrovat tuto estetiku, v jejíchž vizích se prolínají monumentální náhrobky a trosky s ostatní architekturou. [5]

A konečně dalším z hlavních podnětů byla tvorba průkopníka romantismu v německém krajinářství Caspara Davida Friedricha (1774-1840). Friedrich se už záhy stal nejznámějším malířem německé romantické krajinomalby a patřil k průkopníkům romantismu v malířství vůbec. Jeho tvorba s funerálními motivy je natolik početná a rovněž zásadní i vzhledem k českému uměleckému prostředí, že je na závěr této mé práce ještě blíže a souvisle pojednána exkurzem.³⁹

Za zmínku stojí skutečnost, že funerální tematika inspirovala také britské umělce konce 18. a počátku 19. století, a to jak v podobě imaginárních kompozic, tak v podobě vedut a pohledů na gotické katedrály obklopené náhrobky. Příkladem prvního přístupu jsou kresby Thomase Gainsborougha, v druhém případě lze zmínit raná díla Johna Constabla.

O století starší Jakob van Ruisdael patřil s dalšími nizozemskými krajináři 17. století k průkopníkům krajinomalby jako samostatného oboru umění a k hlavním autoritám krajinářství od začátku jeho velkého rozvoje počínaje raným 19. stoletím. *Židovský hřbitov* zaujímá

³⁸ Například Piranesiho spis doprovázený lepty *Prima Parte di Architetture e Prospettive* z roku 1743.

³⁹ Ačkolí je literatura o tvorbě C. D. Friedricha velmi početná, studii přímo o jeho obrazech s funerálními motivy jsem nenašla. Zařazením exkurzu bych se také ráda vyhnula přílišné roztržitosti samotného textu práce, v němž bude na příslušných místech uveden odkaz na exkurz.

v Ruisdaelově tvorbě specifické postavení. Jedná se o jeho jediné malířské zachycení hřbitova, nikdy předtím ani potom se již tomuto motivu nevěnoval.

Židovský hřbitov vznikl ve dvou variantách (1655-60). Jako první zřejmě vznikla formátově menší varianta z drážďanské Galerie starých mistrů [6], za ní následovala rozměrnější varianta uložená v Detroitu. S obrazy souvisí dvě kresby židovských náhrobků, obě ze sbírek z Teylerova muzea v Haarlemu. Na české výtvarné prostředí měla jednoznačně silnější vliv drážďanská varianta, díky její přístupnosti pro české malíře. Drážďanská galerie získala obraz již v roce 1739 přímo z Amsterdamu, kde byl namalován, a stal se jedním z jejích chef d'oeuvre.⁴⁰ Drážďanská varianta se stala záhy předmětem zájmu estetiků a výtvarných kritiků, takže vešla do všeobecného povědomí. Roku 1816 vydal J. W. Goethe stěžejní článek *Ruysdael als Dichter*, v němž se spolu s dalšími dvěma obrazy věnoval právě *Židovskému hřbitovu*. Podle malby vznikaly grafiky šířící se po Evropě, jednu z nich prokazatelně vlastnil Antonín Mánes.⁴¹ Stejně tak byly již roku 1670 vytvořeny grafiky podle dvou zmíněných kreseb židovských náhrobků. Je více než pravděpodobné, že právě tyto kresby a drážďanská verze obrazu mohly sloužit jako inspirace pro české malíře 19. století zabývajícími se obdobným motivem. Proto je třeba si tento obraz stručně představit a uvést různé interpretace, které dílo nabízí.

Zájem J. van Ruisdaela o zachycení motivu hřbitova je úzce spojen se změnou jeho místa působení. V polovině 50. let 17. století se přestěhoval z Haarlemu do Amsterdamu, kde jej zaujal hřbitov portugalských Židů v nedaleké vesnici Ouderkerk, především nákladný náhrobek rabína z bílého mramoru. Náhrobky zachytil na svém obraze poměrně dokumentárním způsobem, umístil je však do imaginární krajiny vycházející z malířovy fantazie, nikoli z reálné podoby ouderkerského hřbitova. Mezi rozptýlenými náhrobky protéká říčka s vodopádem, popředí dominuje uschlý strom, v pozadí se vypíná středověká ruina – to vše jsou symboly pomíjivosti. Nechybí zde ani drobná stafáž, dvojice lidí prohlížející si jeden z náhrobků. Zajímavé je umístění malířovy signatury na kamennou stělu v popředí. Tímto gestem Ruisdael manifestoval svou pokoru před smrtí. Jde tak o jeden z prvních příkladů „signovaného náhrobku“,⁴² nejbliže se tomuto typu podobá obraz Antonína Mánesa *Krajina se zříceninami opatství Kelso*, který ostatně vykazuje řadu společných motivů s Ruisdaelovým *Židovským hřbitovem*.

⁴⁰ Naopak detroitská verze se přemísťovala po několika soukromých sbírkách mj. v Anglii, po určitou dobu byla nezvěstná a ve dvacátém století byla získána do americké sbírky.

⁴¹ BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 73 Antonín Mánes, učitel krajinářství v Praze, byl seznámen s obrazy nizozemských malířů 17. století a reprodukcí Ruisdaelova *Židovského hřbitova* měl dokonce ve své sbírce rytin. O Mánesově sbírce rytin víme díky dopisu Bedřicha Sylva-Tarouccy ze dne 24. 11. 1837, v němž se zmiňuje o svých návštěvách u Antonína Mánesa.

⁴² Pojem „signovaný hrob“ použil Lubomír Konečný ve své stati o A. Mánesovi viz KONEČNÝ 1989, 125.

Jacob van Ruisdael pracuje na tomto obraze výrazným způsobem s šerosvitem, obraz je velmi tmavý, ruiny jsou ponořeny ve stínu, obloha je pokryta bouřkovými mraky. Celek tak působí až pesimistickým tónem, který je částečně vyrovnán několika světelnými akcenty a duhou v pozadí. Motiv duhy na zobrazení hřbitova není náhodný, coby pozitivní symbol naděje se nachází i na několika dalších obrazech s funerální tematikou napříč 19. stoletím (C. D. Friedrich, F. Jenewein).

Jako jeden z mála obrazů J. van Ruisdaela byl *Židovský hřbitov* vždy chápán v alegorickém smyslu, nejčastěji jako alegorie lidského života, jeho konečnosti. Obraz tak zapadá do barokních vanitas, ovšem pracuje s dosud nepoužívanými motivy hřbitova. Je otázkou, zda má nějaký hlubší význam skutečnost, že se jedná o židovský hřbitov. Malíře mohla zaujmout sochařská propracovanost náhrobků vytvořených z importovaného mramoru, popřípadě – jak navrhuje John Walford – bychom mohli jeho zájem o židovský hřbitov porovnat s Rembrandtovým zájmem o židovskou komunitu v Amsterdamu. V takovém případě by se dalo očekávat, že malíř vytvoří více obrazů s židovskou tematikou a že se na obraze bude věnovat zpodobnění náhrobků podrobněji. Vzhledem k tomu, že byly identifikovány zobrazené hroby, vznikla myšlenka, že si mohl obraz objednat významný člen tamní židovské komunity. K objednavce ovšem neexistují žádné dokumenty. Domnívám se, že *Židovský hřbitov* nelze vzhledem k charakteru zobrazení označit za předmět osobní reprezentace, která by nesla spíše dokumentární rysy a kladla by hlavní důraz na samotné náhrobky. Navíc by se židovští obyvatelé jistě neztotožnili s absentujícími nebo s pseudo-hebrejskými nápisy na hrobech. Kuriózní je Wigandsova interpretace: právě židovské náhrobky dokazují ostentativní přepych, který je zbytečný v porovnání s lidskou konečností. Je otázkou, proč by malíř kritizoval dobové poměry právě na židovské kultuře. Za židovskými náhrobky se navíc nachází monumentální ruina nepochybně křesťanského kostela, takže se jedná spíše o alegorii obecnější.

Ruisdaelův obraz má svou bohatou symboliku, týkající se vztahů konfesí, mimo jiné po právě skončené třicetileté válce, a zřejmě i své zázemí v umělcových osobních poměrech.⁴³ Nás však bude zajímat jako často v uměleckohistorické literatuře zmiňovaný „prototyp“ mnoha obrazů a grafik. Pro námi sledované téma je Ruisdaelův obraz pozoruhodný především tím, že v mnohém anticipuje obrazy s funerálními motivy 19. století. Jacob van Ruisdael pracuje s řadou motivů stejně jako krajináři 19. století, aby vyjádřil konečnost života pozemského (ruiny, náhrobky, uschlé stromy) a zároveň naději v život posmrtný (duha, paprsky procházející temnými mraky). Malíř se inspiroval konkrétními náhrobky, které zakomponoval do smyšlené

⁴³ Ruisdaelovo druhé jméno je totiž Isaackszoon, po jeho otci Isaackovi. Jeho strýc se jmenoval Salomon. Jedná se o starozákonní jména častá v židovských komunitách a nabízí se otázka, zda malíř nebyl osobně spjat s židovstvím.

krajiny velmi dramatického a ponurého charakteru. Podobným způsobem pracoval na několika dílech Bedřich Havránek, u nichž je rovněž patrný symbolický smysl. Co se týče dramatickosti scénérie, nejvíce se jí z českých autorů přiblížil Adolf Kosárek ve své studii *Hřbitov u moře*. Ostatní autoři dali přednost klidnějšímu rázu krajiny.

Pokud možno ještě větší dosah než Ruisdaelův *Židovský hřbitov* měl pro umělecké zpodobení náhrobku v přírodě obraz *Et in Arcadia ego* od Nicolase Poussina. Tento francouzský malíř pobývajícím často v Itálii proslul jako přední malíř a autorita evropského klasicismu pro své náměty z antické mytologie i z Bible mistrně pojaté z hlediska malířství i umění alegorie.

Jeho zmíněný obraz vznikl ve dvou různých verzích a v uměleckohistorickém bádání se stal jedním z předmětů, na nichž průkopník ikonologie Erwin Panofsky ozřejmoval tuto moderní metodu výkladu uměleckých děl.⁴⁴

Ústředním motivem obou verzí Poussinova obrazu je skupinka lidí diskutujících nad náhrobkem. Na starší variantě s námětem *Et in Arcadia Ego* (nebo také *Arkádští pastýři/Pastýři Arkádie*) je umístěna v pravém dolním rohu postava arkadského říčního boha Alpheia, zatímco v druhém obrazovém plánu jsou seskupeni dva pastýři a pastýřka čtoucí nápis na tumbě, u jejíž paty je připojena lebka s přípisem „*Et in Arcadia Ego*“. [7] Nápis bývá nejčastěji vkládán do úst Smrti v tom smyslu, že i ona je v harmonické Arkádii přítomna. Poussin přejal tento motiv z obrazu Giovanni Battisty Guercina (1591-1666), jenž zase využil epigraf Giulia Rospigliosioho.⁴⁵

Hlavním námětem starší z variant Poussinova obrazu jsou tedy tři postavy v ideálním prostředí Arkádie u náhrobku ztělesňujícího připomínku konečnosti života. Obraz zřejmě vychází z osobních zkušeností Poussina, který rok před vznikem díla prodělal těžkou nemoc. Během ní se rovněž seznámil se svou budoucí ženou, jejíž rysy nese mladá pastýřka na obraze.

Podruhé se vrátil k námětu o osm let později, kdy maloval dva obrazy pro básníka a budoucího papeže Klementa IX. Jedním z nich byla právě druhá, slavnější verze *Et in Arcadia ego*.⁴⁶ [8] Malíř v ní značně proměnil kompozici, nově zvolil šířkový formát a zvětšil záběr na okolí. Ústředním motivem je mohutný kamenný sarkofág, kolem něhož se shromáždili tři pastýři a slavnostně oblečená žena. Neobjevuje se zde již motiv lebky a ani nápis na sarkofágu není tak zřetelný jako ve výše zmíněné variantě díla. Postavy bývají interpretovány jako bůh spánku

⁴⁴ Zde vycházím hlavně z monografie Evy Petrové (PETROVÁ 1987), Panofského *Významu ve výtvarném umění* (PANOFSKY 2013) a z monografie Oskara Bätschmanna (BÄTSCHMANN 1994). Nověji se obrazu věnuje Louis Marin ve studii *Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's „The Arcadian Shepherds“* (1980).

⁴⁵ PANOFSKY 2013, 347-8 Jak ilustruje E. Panofsky, na toto téma vzniklo v 17. a 18. století více obrazů či grafik (Richard Wilson 1755, Johann Georg Jacobi 1769, Carl Wilhelm Kolbe 1801). Z Poussina vycházel také sir Joshua Reynolds ve svém Dvojportrétu paní Bouverieové a paní Creweové (1769) hledících na antikizující náhrobek.

⁴⁶ PETROVÁ 1987, 48 Giovanni Pietro Bellori obraz pojmenoval jako *Štěstí podané Smrti*.

Hypnos, bůh smrti Thanatos, bohyně básnictví a paměti Mnemosyné a klečící pastýř jako zástupce všech živých. Sarkofág má, vzhledem k přítomnosti Mnemosyné i básnickému zaujetí objednavatele Poussinova díla, představovat náhrobek básníka a epigraf bývá vkládán do jeho úst v tom smyslu, že i on býval v Arkádii šťasten.⁴⁷ V tom případě by pak sice memento mori nechybělo, avšak zůstalo by tu základní povědomí o Arkádii a vybídka k pokojnému zamyšlení nad osudem a smrtelností, týkající se veškerých smrtelníků.

S motivem člověka či smutečného génia čtoucího nápis na náhrobku, epitafu, tumbě či stély se často setkáváme na grafikách konce 18. a počátku 19. století. Zmínit lze *Novoročenku pro rok 1815* Karla Postla, sépiovou kresbu Josefa Berglera *Génius věnčící tumbu* (1803) převedenou posléze do grafiky a další Berglerovy drobné grafiky. Zobrazovaná drobná sepulkrální architektura v dílech umělců nabývala i dalších funkcí, nejčastěji kašen a vodních vřidel. Tato alegorická zobrazení nepochybně vycházejí právě z Poussinova obrazu, který byl v této době populární a všeobecně známý.

Poussinův obraz zřejmě inspiroval anglického básníka Thomase Graye, autora elegické hřbitovní poezie. Ten se podle vlastních slov často inspiroval krajinami Poussina, kterého velmi obdivoval.⁴⁸ Stejně jako v Grayově básni je ústředním motivem Poussinových obrazů skupinka tří lidí diskutujících nad náhrobkem. A tentýž motiv se objevuje na obraze A. Mánesa *Krajina se zříceninou v opatství Kelso*, prokazatelně související s Greyovou básní *Na hrobkách veských*. V porovnání s jinými malovanými signovanými náhrobky (A. Balzer, J. Mánes) se právě verze A. Mánesa nejvíce blíží svým charakterem k Poussinově obrazu, jak bude v příslušné kapitole textu ukázáno.

Abychom však osvojení těchto výtvarných i výše zmíněných literárních inspirací mohli v následujícím vlastním textu práce lépe sledovat, obrátíme se postupně k různým způsobům ztvárnění motivů hrobu, náhrobku a hřbitova v částech uspořádaných věcně a pokud možno podle jejich umělecké důležitosti. Začít lze od praxe veduty, umělecky snad všeobecně méně významné, avšak už díky kulturně nutkové realitě pohřebních míst během nové doby velmi zajímavé.

⁴⁷ PETROVÁ 1987, 48

⁴⁸ VOLAVKOVÁ 1965, 195

5 Obraz hrobu, náhrobku a hřbitova v malířství 19. století

5. 1 Hřbitov jako topografický motiv

Hřbitovy se po josefínských reformách a při rostoucí pietě populace vůči rodinným předkům staly důležitým místem života dobové společnosti. Byly zahrnovány do knižních průvodců vydávaných pro návštěvníky měst a někdy se staly také námětem vedut zpodobujících tato místa. Rané zachované příklady z českého prostředí se týkají zejména Prahy. Je však třeba konstatovat, že se na pražských panoramatech a vedutách zachycujících celkové pohledy na město až na výjimky pohledy na hřbitovy neuplatňují. Souvisí to pochopitelně s místem, odkud byly veduty pořizovány (např. ze Strahova, Petřína) a odkud není detailní výhled na Malostranský či Starý židovský hřbitov. Hřbitovy také bývaly ohraničovány vysokými zdmi, což znemožňovalo jejich podrobnější zachycení na vedutách a panoramatech. Drobné náhrobní kříže by byly možná až přílišným detailem v rámci celkového zachycení města. V souvislosti s Prahou se tak setkáváme spíše s malířským a grafickým zobrazením „interiéru“ hřbitova, často skupiny jednotlivých náhrobků. Naopak při zachycení venkovských hřbitovů či hřbitovních kaplí volili malíři celkovější pohledy. Výjimečně se setkáme se zachycením detailů, jako je vstup do hrobky nebo hřbitovní brána.

S Prahou souvisí první dvě ze zde představených děl, jedná se o grafické pohledy na Malostranský a Olšanský hřbitov. Malostranský hřbitov byl v Košířích založen pro obyvatele pražské Malé Strany a Hradčan, podobně hřbitov na Olšanech pro pravobřežní části Prahy na morovém pohřebišti ze 17. století.⁴⁹ Kromě toho, že se stal místem posledního odpočinku obyvatel prominentních částí Prahy, měl vysoký statut díky patronaci knížete-biskupa Lva Leonarda Thun-Hohensteina, který po zrušení svého panství v Pasově přesídlil do Prahy a za své příměstské sídlo si zvolil košířskou usedlost Cibulku.

Na zdejším hřbitově založil spisovatel **Václav František Veleba (1776-1856)** tradici Májových slavností. První z nich pořádaná zpravidla na den Nanebevstoupení Páně se zde konala roku 1807.⁵⁰ Hlavní myšlenkou slavností bylo budoucí vzkříšení zesnulých, vítězství nad smrtí. Veleba vydával k těmto příležitostem sešitky později doplňované o rytiny. Ze sešitku k roku 1833 pochází rytina *Das prager kleinseitner h. Feld. mit der neuerbauten Kirche* odkazující i na novostavbu kostela Nejsvětější Trojice patronovanou Thunem-Hohensteinem. Grafika zachycuje hřbitov s jeho okolím v tehdejší podobě a je hodnotná spíše jako dokument než svým uměleckým zpracováním. [9]

⁴⁹ TISCHEROVÁ 2016, 11

⁵⁰ KUCHAROVÁ 2016, 184 V lehce pozměněné podobě se slavnosti konaly až do nástupu komunismu.

Totéž lze říci o nejstarší zachované vedutě nově založených Olšanských hřbitovů. Veduta vznikla už k roku 1810 a budila ohlasy ještě o sto let později. Tehdy docházelo k rozšiřování hřbitovního areálu a veduta byla publikována v *Českém světě* ze dne 10. 3. 1911 (roč. VII, číslo 26). [10]

K předchozímu výběru raných hřbitovních vedut lze připojit pozdější příklady z tvorby předního českého krajináře **Bedřicha Havránka (1821-1899)**, jenž se často věnoval tématu hřbitova. Havránkově zájmu o funerální náměty jednoznačně dominuje téma hřbitova židovského, což je předmětem následující kapitoly. Zde budou zmíněny jen dvě jeho díla z 60. let 19. století, patří sem pro svůj výslovný vztah ke konkrétnímu místu ve smyslu veduty.

První z nich je akvarel označený jako *Renesanční brána hřbitova v Krupce u Bohosudova*. [11] Malíř zde nezaujal tolik vnitřek hřbitova, jako vstup do něj. Ústředním motivem je otevřená hřbitovní brána, za níž divák může rozeznat několik dřevěných křížů. Přes kamennou hřbitovní zídku je dále vidět část kostela sv. Anny. Obraz je komponován na výšku a celou jeho horní část zaujímá mohutná koruna stromu. Významnou roli zde hraje světlo vrhající dlouhé stíny. Malíř vyjádřil v tomto akvarelu takřka venkovskou idylu v duchu řady jeho krajinomaleb. Brány ovšem byly důležitou součástí hřbitovů i jejich znázorňování, vzhledem k symbolickému významu předělu mezi světem živých a mrtvých.

Podobný způsob zobrazení hřbitova představuje obraz Caspara Davida Friedricha *Hřbitov* z druhé poloviny dvacátých let. [12] Kompozice je založena na výseku krajiny se záběrem na hřbitovní bránu. Skrz bránu se divákovi nabízí pohled na náhrobní kříže a kostelní věž. Na rozdíl od B. Havránka nám ovšem malíř neumožňuje vstoupit do hřbitova a vrata brány nechává zavřená. To je hlavní rozdíl mezi obrazem C. D. Friedricha a B. Havránka. Celkově lze ovšem konstatovat, že v tomto konkrétním případě se oba malíři „podívali na hřbitov stejnýma očima“.⁵¹

Druhou Havránkovou vedutou křesťanského kostela je *Thunovská hrobka u Děčína*. [13] Olejomalba vznikla roku 1868 a předcházely jí tři kresebné studie. Malíř zde zachytil závěr rozměrné hřbitovní kaple postavené na vysoké terase s barokními sochami světců. Kaple je zasazena do parkového prostředí se vzrostlými stromy a diváka k ní přivádí pěšina. Malíř s citem vylíčil harmonickou a přitom vznešenou přírodu. Zároveň tu sledoval linii své tvorby v malbě reálných architektonických prostředí. Pohřební kaple, podobně jako hřbitovní brána, byla důležitou součástí mnoha hřbitovů. Lze vyslovit dohad, že k těmto vedutám Havránka, podobně jako v případě tvorby mnoha vedutistů, podnítil také jeho vztah k vlastníkům znázorněných míst.

⁵¹ Pro úplnost uvádím, že motiv hřbitovní brány zdaleka nebyl jen specifikem tvorby C. D. Friedricha. V duchu *biedermeieru* tento motiv pojednal např. Carl Julius von Leybold, žák J. Ch. C. Dahla, ve svém obraze *Vstup do hřbitova* (1832).

Téma venkovského hřbitova zaujalo stejně jako B. Havránka také **Amálii Mánesovou (1817-1883)**, která jej ovšem pojala v trochu jiném duchu. Malířka Amálie Mánesová, nejstarší z dětí Antonína Mánesa, byla, jako její otec, převážně krajinářkou. Její tvorba svědčí o malířčině vztahu ke krajině venkova obývané prostým lidem. Tomu odpovídá také její olejomalba z roku 1860 vedená pod názvem *Hřbitov u kostela*. [14] Ústředním bodem kompozice je gotický kostelík s dřevěnou zvonící a přilehlým hřbitovem uprostřed listnatého lesa. Divák je vtahován do prostoru obrazu pěšinou směřující kolem kostela dále do lesa. Okolo kostela jsou rozmístěny kovové a dřevěné kříže. Ačkoli tento obraz nelze jednoznačně identifikovat s konkrétním místem, soudím, že vzhledem k Amáliině zvyklosti tvořit v plenéru vychází z malířčina osobního pozorování. Nelze ovšem ani vyloučit, že obraz měl představovat typický kostelík českého venkova s přiléhajícím hřbitůvkem. To by odpovídalo převážnému zaměření autorčiny ostatní tvorby, zatímco její zájem o funerální tematiku se projevil v akvarelu ze Starého židovského hřbitova v Praze, v jehož blízkosti spolu se svými bratry celý život bydlela. Velmi podobný charakter jako má Amáliin obraz *Hřbitov u kostela*, nese obraz Antonína Liehma (1817-1860) *Kostelík se hřbitovem v hornaté krajině* (před 1860). Zřejmě nebude náhodou, že malíř studoval v krajinářském ateliéru Akademie u Antonína Mánesa.

Zde je nutno se vrátit k pracím typu veduty **Antonína Mánesa (1784-1843)**, zakladatele umělecké rodiny, který se svým bratrem Václavem Mánesem a dětmi Amálií, Josefem a Quidem představuje významný moment českého malířství 19. století. V letech 1806-1817 navštěvoval krajinářskou školu Karla Postla, která určila Antonínův celoživotní zájem o krajinomalbu. Karel Postl své žáky směřoval k ideální komponované krajině vycházející z francouzského klasicismu a empirického popisu. Žáci se učili kreslit podle Postlových vlastních předloh, rytin německých krajinářů pozdního klasicismu, ale také podle holandských krajin 17. století.⁵² Ačkoli v Postlově ateliéru výrazně dominovala kresba, Antonín Mánes se vydal cestou malby. V jeho krajinomalbách se tak prolínají rysy klasicismu,⁵³ realismu a najdeme v nich i prvky romantismu.⁵⁴ Již od počátku své tvorby podniká řadu studijních cest po české přírodě a tyto bezprostřední studie živoucí přírody pochopitelně ovlivnily podobu jeho krajin. V první polovině 30. let jej nově oslovily také meteorologické děje, na jeho obrazech se setkáváme s pochmurným a bouřlivým počasím dokazující malířův subjektivní přístup k přírodě.⁵⁵ Naopak jeho ideální krajiny byly podníceny bratrovou cestou do Itálie. Roku 1836 byla otevřena při pražské

⁵² BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 35

⁵³ Vliv N. Poussina a C. Lorraina je patrný nejvíce na raných obrazech, jako je *Krajina s Belvedérem* (1816) nebo *Antická krajina v bouři* (1817).

⁵⁴ V duchu romantismu vznikl mj. obraz *Krajina v bouři* (1841).

⁵⁵ REITHAROVÁ 1967, 65

Akademii krajinářská škola, jejíž vedení bylo svěřeno právě Antonínu Mánesovi.⁵⁶ Svě žáky vedl k přímému pozorování přírody. On sám se od roku 1813 věnoval plenérové malbě v podobě akvarelů, později i olejů, a to vždy od května do října, dokud mu to jeho fyzický stav umožňoval.⁵⁷

Ačkoli se Antonín Mánes věnoval námětu hřbitovů a hrobů spíše okrajově, poslouží nám jeho kresba v náčrtníku z července roku 1818 jako drobná příkladová studie. Kresba s názvem *Studie hrobky v Mělníce* představuje studii portálu s pozdně gotickým přetínavým ostěním umístěným mezi dvěma pilíři se sedlovou stříškou, na nichž spočívá sedlová střecha samotné hrobky. [15] Nad portálem je reliéf kříže, na zdech malíř zaznamenal různé vyryté nápisy vzniklé zřejmě v průběhu staletí. Vedle portálu je o venkovní stěnu hrobky opřen typický renesanční obdélný náhrobník s reliéfem stojící ženy. Malíř připsal na kresbu datum a místo (Melnick), nijak dál ovšem nespécifikoval v náčrtníku, o kterou hrobku se jedná. Osobně jsem se na Mělníku nesetkala s žádnou samostatně stojící gotickou hrobkou, která by měla přesně tuto podobu. Profilace ostění portálu, umístění horizontální římsy a šířka hrobky ze skicáře je nicméně shodná s jižní předsíní mělnického kolegiátního kostela sv. Petra a Pavla, nejvýraznější gotické stavby ve městě. Malíře zřejmě zaujal tento motiv, který vytrhl z kontextu a zpracoval jej samostatně pod označením hrobka, čemuž odpovídá i umístěný náhrobník. Ten je navíc dalším vodítkem pro ztotožnění kresby s jižní předsíní kostela, protože se velmi nápadně podobá náhrobnímu kameni Anny Nedvědové zemřelé roku 1607. Oba náhrobníky, jak namalovaný, tak reálný, představují stojící ženu oblečenou ve splývavém šatu s rouškou kolem hlavy, za hlavou má žena polštář (v podstatě se jedná o ležící postavu, neboť náhrobníky bývaly umísťovány horizontálně v podlahách kostelů), žena svýma rukama hladí hlavičky dvou dětí, pod nimiž je vyobrazena na obou stranách menší skupinka dalších dětí. Konkrétně se jedná o pět synů a čtyři dívky Anny Nedvědové. V dolní části náhrobníku je pak obdélný prázdný prostor. Antonín Mánes rovněž naznačil nápis obíhající po okraji náhrobní desky.⁵⁸

Dnes tento náhrobní kámen spočívá v jižní boční lodi kostela sv. Petra a Pavla, kam byl umístěn počátkem 20. století. Na samém počátku byl náhrobník situován na místním hřbitově nacházejícím se okolo kostela, jak tomu bylo až do roku 1836, kdy byl společně s ostatními náhrobníky přemístěn do gotických výklenků oken kostelní krypty. To znamená, že v době

⁵⁶ REITHAROVÁ 1967, 47 Antonínovi bylo nabídnuto místo korektora krajinářské školy při Akademii již po smrti jeho bývalého učitele Karla Postla. Malíř tuto nabídku ovšem z finančních důvodů odmítl a dal přednost soukromému vyučování ve šlechtických rodinách.

⁵⁷ REITHAROVÁ 1967, 97 Antonín Mánes v pokročilejším věku trpěl záduchou, a tak maloval v plenéru jen od konce května do konce září.

⁵⁸ ŠPAČKOVÁ 2003, 26 Nápis do přepisu v současné češtině zní: „*Léta Páně 1607 v sobotu před památkou sesláni Ducha svatého Pán Bůh ráčil povolati z tohoto světa poctivou paní Annu, manželku Václava Nedvěda, která zde se svými devíti dětky v pánu odpočívá.*“

vzniku kresby Antonína Mánesa, si mohl malíř náhrobník prohlédnout ještě v místě svého původního určení, tzn. na kostelním hřbitově. Je nepravděpodobné, že by byl opřen o jižní předsíň, spíše malíře svým vzhledem zaujal a rozhodl se jej spojit s architekturou, čímž celek kresby získal funerální kontext. Mánesova kresba je tak typickým příkladem volného nakládání umělců se skutečností, kdy spojením bočního vstupu do kolegiátního kostela sv. Petra a Pavla na Mělníce a renesančního náhrobníku v tomtéž kostele vznikla kresba zachycující fiktivní hrobku.

Motivu náhrobku se A. Mánes dotkl ještě na několika dalších kresbách.⁵⁹ Jedná se o kresbu *Krajina se zříceninou gotické kaple* (1836-1837) zachycující presbytář kaple, prostý dřevěný náhrobní kříž a kamenný gotický náhrobník ležící ve stínu vzrostlého stromu. [16] Malíř se zde vrátil k motivu náhrobníku (viz mělnická kresba) a poutníků stojících nad hrobem (viz *Krajina se zříceninou opatství v Kelso*). Zajímavou analogii k Mánesovu obrazu tvoří grafika podle Karla Friedricha Schinkela *Dóm za stromem* (1810). [17] V Schinkelově podání nabývají obdobné motivy hlubšího významu pro německý národ.⁶⁰

Třetí ze zde uvedených kreseb A. Mánesa *Antická krajina* dokládá malířův trvající zájem o antické motivy ve spojení s pastýřskou idylou.⁶¹ [18] Šárka Leubnerová zasazuje (zřejmě nedatovanou) kresbu do 30. let 19. století. Je překvapivé, že v té době již vyzrálý malíř A. Mánes vycházel téměř doslovně z předlohové kresby Karla Postla *Ideální krajina*.⁶² [19] Mánes jen drobně pozměnil figurální stafáž a výzdobu náhrobku.⁶³ Reprodukce kresby v citovaném katalogu je příliš drobná, aby umožnila podobnější analýzu. Přesto se mi zdá pravděpodobnější, že Mánesova kresba vznikla ještě během studia u K. Postla na krajinářské škole, na níž se mj. udílely i ceny za kresby podle Postlových předloh.⁶⁴ Analogií by bylo například ocenění Františka Tarraby za kresbu *Krajina se sarkofágem a pinií* z roku 1811.⁶⁵ To nicméně neodporuje skutečnosti, že se Mánes ve své tvorbě neustále vracel k tématu ideální krajiny. Pokud bychom naopak přijali pozdější dataci Mánesovy kresby (30. léta), máme pro ni chronologicky zajímavý protějšek. Jedná se o kresbu ze sbírek Památníku národního písemnictví

⁵⁹ Jedná se ostatně o oblíbené motivy té doby, a tak se s podobnou kresbou rovněž z cestovního skicáře setkáváme např. u C. G. Caruse, na níž roku 1821 zachytil pozdně gotický portál s kamennou tumbou v parku u Výmaru.

⁶⁰ Schinkel zde pracuje s tradičními atributy německví jako je obrovský listnatý strom (zřejmě dub), gotická katedrála, gotizující i antikizující náhrobky, které propojuje se symbolikou květin.

⁶¹ Kresba byla reprodukována ve Zlaté Praze roku 1906 a v katalogu Šárky Leubnerové viz LEUBNEROVÁ 2016.

⁶² Za upozornění na Postlovu předlohovou kresbu děkuji prof. R. Prahlovi. Postlova kresba byla reprodukována v malířově monografii od Bohumíra Mráze pod číslem 34 viz MRÁZ 1957. To, že se jedná o předlohovou kresbu, dokazuje její označení pořadovým číslem v pravém rohu. Většina Postlových předlohových kreseb se týkala zobrazení stromů a venkovských motivů.

⁶³ Celkově náhrobky na obou kresbách vychází z tradičních antických tumb s nárožními akroterii, jaké zpodobňoval N. Poussin či H. Robert v návrhu Rousseauova náhrobku. Sám Postl zasazoval antické tumbky do řady svých prací, jako další příklad lze zmínit jeho kolorovanou kresbu *Pohled na ideální město* (1810), kde je tumba umístěna v předním pravém rohu a Postl jí vtiskl funkci jakési kašny.

⁶⁴ MRÁZ 1957, 69 Například roku 1809 získal A. Mánes cenu za kopii podle Postlovy kresby *Skal*.

⁶⁵ Tarrabovu kresbu zmiňuje E. Reitharová v Mánesově monografii viz REITHAROVÁ 1967, 43.

připsanou Františku Horčíčkovi, datovanou na rubu letopočtem 1831 a nazvanou *Antický náhrobek pod pinií*. [20] František Horčíčka studoval na kreslířské škole L. Kohla a od roku 1800 na Akademii. Podle E. Reitharové se však jedná o druhou verzi kresby A. Mánesa. Kresba zcela evidentně vychází z předlohové kresby K. Postla, a je tedy velmi blízká Mánesově kresbě.⁶⁶ Vzhledem k tomu, že se v případě A. Mánesa (na rozdíl od F. Horčíčky) setkáváme poměrně často s obdobnými motivy, přikláním se k autorství právě A. Mánesa. Existuje tedy skupina kreseb z první třetiny 19. století od F. Tarraby, A. Mánesa a F. Horčíčky – respektive dvou kreseb A. Mánesa, jejichž společnou předlohou byla Postlova kresba. To potvrzuje oblíbenost Postlova díla mezi ostatními výtvarníky ještě dlouho po jeho smrti (1818).⁶⁷

Vedle antiky byl silným inspiračním zdrojem v první polovině 19. století středověk. S motivy středověké architektury často pracoval kněz a autodidakt **Hugo Václav Seykora** (1793-1856), jenž se zaměřoval na krajinomalbu s pohledy na hradní architekturu a interiéry středověkých klášterů a kostelů. Nejzajímavějším je v kontextu této diplomové práce Seykorův obraz *Zasněžená ruina gotického kostela* (1841) zachycující v nočních hodinách tísnivou atmosféru zříceniny, v jejíž centrální části leží otevřený hrob. [21] Na náhrobní desce je latinský citát z textu zádušní mše.⁶⁸ Z levé části dopadá na tmavý hrob zlatavá záře vycházející z boční kaple kostela, jejíž zdroj však malíř nechává divákovu pohledu záměrně skryt.

Tvorba následujícího autora nás přemístí do druhé poloviny 19. století. Také jeden z nejvýznamnějších představitelů českého realismu, **Soběslav Hippolyt Pinkas (1827-1901)**, se totiž v období, kdy již téměř ukončil svou malířskou aktivitu, obrátil k motivu hřbitova.⁶⁹ Stalo se tak roku 1882, tedy v roce, kdy malíři zemřela jeho žena Adrienne, rozená Dénoncinová. Malíř se s ní seznámil roku 1857 v Paříži, roku 1859 se oženil a poté s ní založil rodinu. Adrienne posléze svého manžela doprovázela při návratu z Francie do Prahy roku 1869. Jejich oblíbeným výletním místem byla Sázava, kde si chtěli manželé postavit výletní domek. Adrienne byla pochována právě na sázavském hřbitově, který je zachycen na obraze *Hřbitůvek na Sázavě* (1882) ze sbírek Národní galerie v Praze.⁷⁰ [22] Malíř jej představil jako prostředí, v němž převládá vegetace. Kompozici dominuje veliký strom, v jehož stínu se krčí několik prostých hřbitovných křížů. Malíř se tedy nezaměřil na konkrétní hrob, jak by se snad dalo v tomto případě

⁶⁶ REITHAROVÁ 1967, 153 Stejná atribuce je uvedena také v katalogu *Sen o říši krásy. Sbirka Jiřího Karáska ze Lvovic* z roku 2001 na str. 288.

⁶⁷ K. Postl vyučoval krajinomalbu v Praze od roku 1806.

⁶⁸ ŠTURC 2012, 295

⁶⁹ Pro úplnost uvádím, že S. H. Pinkas je také autorem kresby s mladým mužem ve (snad) valašském kroji sedícím zdrceně na zemi. Část země malíř jako by otevřel, aby nabídl divákovi pohled do podzemí s kostlivcem, jenž nadzdvihává víko rakve, v níž leží druhá kostra. Na kresbě je nápis „Bože muoj, otče muoj“, což je poměrně častý nápis různých lidových písní. Je tedy těžké ztotožnit kresbu s konkrétní písní, ale její úzká souvislost s folklorem je zřejmá, velmi pravděpodobně se jedná o návrh ilustrace.

⁷⁰ Olej na dřevě 24,5 x 42 cm, inv. č. O 9992. Za informace o obraze děkuji Mgr. Kristýně Brožové.

očekávat, nýbrž zvolil zdánlivě méně subjektivní pohled na část hřbitova. To je však sotva náhodné. Jednak není vyloučeno, že jeden z křížů označuje hrob malířovy choti. Intimnímu vztahu k zobrazenému místu by také odpovídal citově zabarvený název - „hřbitůvek“. Především ale v podobných scénériích soukromých zahrad se rádi se svými rodinami zpodobňovali raní francouzští modernisté a drobná malba tohoto druhu pochází i od Pinkase samotného. Obraz sázavského hřbitova je tím pozoruhodnější, že malíř v té době už opustil uměleckou dráhu ve prospěch učitelské a další činnosti.

5. 1. 1 Starý židovský hřbitov v Praze

Židovské hřbitovy patřily pro svou starobylost a malebnost k oblíbeným námětům krajinářství, jež sledovalo i při jiných motivech právě tyto kvality. Mnoho českých malířů 19. století zabývajících se námětem míst posledního odpočinku bylo osloveno podobou židovských hřbitovů, z nichž přirozeně nejčastěji byl zachycován Starý židovský hřbitov v Praze. Hřbitov, založený na přelomu 14. a 15. století, byl postupně rozšiřován a největší rozlohy dosáhl koncem 17. století. Pohřbívat se na něm přestalo v roce 1787. I přesto zůstal hřbitov v Josefově významným centrem židovské komunity. Působilo zde pohřební bratrstvo a pohřební průvody směřující na Žižkov byly vyprovázeny právě odsud. Hřbitov na pražském Josefově, jak jej znala veřejnost 19. století, byl patrně největším pohřebištem uvnitř pražského souměstí, jehož část pak byla za asanace zrušena. Z hlediska náhrobků byl tento hřbitov pravou „galerií“ jejich typů z různých období a v různě náročném provedení. Vedle vertikálních stél se od počátku 17. století začaly stavět čtyřstěnné tumby se sedlovým zastřešením. „Stánkové“ náhrobníky, ohely, byly mnohem nákladnější a bývaly budovány nad hroby nejvýznamnějších členů obce. Horizontální ohely byly velmi často zachycovány malíři a kreslíři, zřejmě pro zpestření kompozice založené na vertikálně řazených stélách. Malíři si všímali také hebrejských nápisů psaných kvadrátním písmem a symbolů odkazujících na příjmení či povolání zesnulého.⁷¹ Charakteristické nakupení náhrobků vzniklo v prostoru vymezeném okolní zástavbou postupně, vícenásobnými pohřby.

Pražský židovský hřbitov se stal rovněž předmětem místopisu a námětem specializovaných publikací o pamětihodnostech, jejichž vrchol vymezuje pro námi sledované období 2. polovina 19. století; od knihy Benedikta Fogese *Alterthümer der Prager Josefstadt* o starožitnostech a dějinách židovské čtvrti z roku 1855, po báseň Alfreda Teniera *Na starém židovském hřbitově* (1880) a knihu *Das Prager Ghetto* z roku 1903. Proslulost pražského židovského hřbitova byla nepochybně spojena s jeho umístěním v samém centru Prahy. Podobně „strategickou“ lokaci měl

⁷¹ Na malíře jistě působily náhrobní hebrejské nápisy až magickým dojmem. Většinou byly výtvarníky spíše zběžně napodobovány, například Bedřich Havránek a Jaroslav Čermák však hebrejské nápisy zachytili velmi podrobně.

židovský hřbitov v Amsterdamu a na benátském ostrově Lido, které byly také oblíbeným cílem návštěvníků.

Jedny z nejstarších uměleckých zobrazení pražského židovského hřbitova pochází od předního vedutisty Vincence Morstadta (1802-1875). Podle jeho kreseb vznikaly drobné rytiny, jako například rytina *Ze Starého židovského hřbitova* z roku 1825.⁷² [23] Význam tohoto dílka naznačuje jeho provedení v grafice kolorované akvarelem, která byla vydána jako součást alba *Ansichten von Prag*. Vyznačuje se manipulací s realitou charakteristickou pro mnoho vedut, zde se změnou měřítka figurální stafáže vedoucí ke zdůraznění velikosti náhrobků.

Starý židovský hřbitov zařadil mezi pohledy na pražské pamětihodnosti také Carl hrabě Vasquez-Pinas von Löwenthal (1798-1861), rakouský státní úředník a kartograf. Proslavil se svými podrobnými plány měst Rakouské monarchie, především plánem Vídně. Praze věnoval několik podrobných plánů v sérii *Plan der königl. böhm. Hauptstadt Prag*, které byly vytištěny ve Vídni Ludwigem Försterem. Plán Hradčan je lemován výjevy z pražských zákoutí včetně Staronové synagogy a Starého židovského hřbitova.

Řada vedutistů a dalších malířů ztvárnila Starý židovský hřbitov v Praze už před polovinou 19. století, jako například Jiří Adam Klein (1806-1840), vedutisté Karel Würbs (1807-1876) či malíř Josef Vojtěch Hellich (1807-1880). Společným rysem jejich prací je zájem jednak o jednotlivé náhrobky, jednak o celkový pohled na prostředí hřbitova. Kolem poloviny 19. století zájem umělců o židovský hřbitov v Praze vrcholil, projevil se snahy o promyšlenou kompozici obrazu a zachycení atmosféry místa. Vznikaly i panoramatické kompozice zachycující kromě hřbitova i synagogy či Pražský hrad, jako je tomu v dílech Karla Postla (1769-1818), Jaroslava Čermáka (1830-1878) či Karla Liebschera (1851-1906). V devadesátých letech byl zájem o místo posílen hrozbou asanace, příkladem je tvorba Jana Minaříka (1862-1937) či Václava Jansy (1859-1913).

Znázorňování Starého židovského hřbitova v Praze se důkladně věnoval Arno Pařík,⁷³ zatímco v této práci bude pojednáno jen několik málo vybraných děl nejvýznamnějších autorů charakterizujících tuto tvorbu.

Malířské studium a zpodobení hřbitova na pražském Josefově dostalo soustavný ráz za učitelů krajinářství na pražské Akademii Antonína Mánesa a Maxmiliána Haushofera, kteří sem své žáky vodili kreslit. Starý židovský hřbitov jim poskytoval řadu námětů pro kresebné studie. Někteří z nich se pak hřbitovnímu námětu věnovali i později. Nejčastěji zachycovali prostředí

⁷²PRAHL 2000, 325

⁷³ Naposledy viz PAŘÍK 2011

tohoto hřbitova Bedřich Havránek a Matyáš Wehli, spolužáci z Haushoferova krajinářského ateliéru.⁷⁴

Jedním z prvních významných českých umělců zabývajících se soustavněji Starým židovským hřbitovem v Praze byl **Antonín Mánes**. Ve třicátých letech vytvořil několik akvarelů, kreseb a dva lepty. Svůj vliv tu mohl mít i fakt, že se roku 1815 přestěhoval se svým bratrem, manželkou a nově založenou rodinou do Kozí ulice č. p. 799 nedaleko židovského hřbitova.⁷⁵

Antonína Mánesa zaujal motiv náhrobku jako samostatné téma. A to nejen díky estetickým hodnotám, ale také hlubšímu významu spojenému s růstem a zánikem znázorněným náhrobky ponořenými do země a pohlcovanými vegetací. Ojedinele se na jeho kresbách a grafikách vyskytuje lidská postava, jako na leptu *Poutník na Starém židovském hřbitově* (1831). [24] Židovský náhrobek se objevuje i na leptu *Studie keře a balvanů/ Židovské náhrobky* ze souboru *Baum-Studien von Anton Manes* (1827-1831) určeného jako studijní pomůcka začínajícím krajinářům.⁷⁶ Na rozdíl od Mánesových dalších kreseb s funerálními motivy se na tomto leptu neprojevuje ani tak malířův smysl pro romantiku a tajemno, jako zájem o zaznamenání pozoruhodného přírodního tvaru odpozorovaného ze skutečnosti. V určitém protikladu k Mánesovým kresbám stojí obraz *Pohled na židovský hřbitov v Praze* **Maxmiliána Haushofera (1811-1866)**.

Tento malíř patřil v Bavorsku počátkem 40. let 19. století k průkopníkům plenéristického malířství, jehož postupy propojoval s malebnými motivy hor a jezer Alp. Od roku 1843 pravidelně obesílal také pražskou Výroční výstavu. Roku 1845 byl jmenován profesorem pražské Akademie, kde vedl po zesnulém Antonínu Mánesovi krajinářský ateliér. Největší rozmach zaznamenala Haushoferova krajinářská škola v padesátých letech.

Patrně v souvislosti s jeho nástupem do pozice učitele krajinomalby, který své žáky vodil skicovat na Starý židovský hřbitov v Praze, vznikl jeho obraz *Pohled na židovský hřbitov v Praze*, kde zachytil poměrně široký výsek krajiny. [25] Nesnažil se hřbitov zasadit do širšího panoramatu Prahy, tak jak to učinili někteří vedutisté např. připojením vyhlídky na Pražský hrad. Nejvíce jej zaujala spleť náhrobních kmenů zapadajících do země a jejich souznění s bujně rostoucími stromy. To zdůrazňuje detail v prvním obrazovém plánu, kde jedna z větví stromu obrůstá náhrobek. Na obraze se uplatňuje silně hra světla a stínu: bezprostřední popředí tvořené větvemi je tmavé, první obrazový plán je osvětlen slunečním světlem, druhý plán ve stínu a třetí plán opět světlý. Hra světla a stínů se uplatňuje i na jednotlivých náhrobcích, na nichž si malíř

⁷⁴ PAŘÍK 1982, nepag.

⁷⁵ LEUNEROVÁ 2016, 5

⁷⁶ Reprodukováno například v knize HNOJIL (ed.) 2004, 108

podrobně všímá nápisů i symbolů. Rozeznáme na nich symbol dvou žehnajících dlaní označující náhrobek kohena.⁷⁷ Některé náhrobky na sebe berou takřka lidskou podobu, jako by před námi stály lidské postavy shrbené stářím, plné moudrosti a zkušenosti naklánějící se k sobě navzájem v pomyslném vnitřním rozhovoru.

Za nejnadanějšího kreslíře a malíře byl mezi studenty krajinomalby pokládán **Bedřich Havránek**. Pražský židovský hřbitov, jak již bylo zmíněno, byl společným cílem obou jeho učitelů, Antonína Mánesa i Maxmilianu Haushofera. Odtud se odvíjel zvýšený zájem o toto místo u Bedřicha Havránka, kterého lze zároveň označit za nejvýznamnějšího malíře hřbitova v pražském Josefově. Jeho první kresby věnované tomuto námětu pochází z první poloviny 40. let a je na nich patrný vzor Antonína Mánesa. Kromě studií jednotlivých náhrobků malíř tehdy pořídil i kresby jejich malebných skupin. Vrchol zájmu o tento hřbitov se u něj projevil v druhé polovině 50. let, kdy vznikla řada kreseb bizarně seskupených náhrobků, často z okolí Pinkasovy synagogy. Malíře opět nejvíce zajímal moment těsného spojení vegetace a náhrobních kamenů.

Řada Havránkových kreseb vznikla v roce 1858. Patří mezi ně studie tužkou *Starý židovský hřbitov v Praze*. Podle ní vznikl stejnojmenný lept, jenž byl zařazen do prestižního sborníku spolku zabývajícího se obrodou umělecké grafiky *Wiener Künstler-Album* vydaného právě roku 1858.⁷⁸ Lept představuje takřka útulné zákoutí zaplněné divoce rostoucími stromy a množstvím náhrobků v prvním plánu nakupených přes sebe. Umělec zdůraznil sounáležitost náhrobků a vegetace; tak jako jsou některé stromy nalomené a ohnuté korunou k zemi, jsou nahnuté i některé náhrobky. Z bohaté vegetace druhého obrazového plánu vyčnívá ve třetím plánu jen okénko Pinkasovy synagogy, k níž vede cestička mezi náhrobky.

Podle téže kresby a leptu malíř vytvořil roku 1861 olejomalbu. [26] Výjev v malbě doplňuje lidská stafáž v podobě vkusně oblečené ženy procházející se mezi náhrobky; uplatnění stafáže bývalo v definitivním provedení krajinného obrazu častým zvykem. Rovněž podobně jako ve starších vedutách je tu užita už výše zmíněná manipulace s měřítkem figury zmenšené vůči zvětšeným náhrobkům. Když byl obraz vystaven na pražské Výroční výstavě, napsal k němu Jan Neruda: „[...] *co do provedení jest Havránkův Židovský hřbitov v Praze úkaz takřka velkolepý, snad by se ani fotografovi nepovedlo, aby dosáhl této podrobnosti. [...] Pozorovatel táže se mimovolně, je-li tolik listí v přírodě, co zde na obraze. [...]*“⁷⁹ Poznámka se týká napětí

⁷⁷ Koheni jsou příslušníci biblického rodu chrámových kněží, potomci velekněze Árona. Žehnající ruce vyjadřují vydání se do rukou Božích i přenos síly při žehnání věřícím.

⁷⁸ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1983a, 231

⁷⁹ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1985, 15

mezi romantickým cítěním a pečlivým záznamem viděné reality pro Havránkův malířský styl typické.

Specifickým příkladem zájmu umělce o motivy náhrobků z židovského hřbitova (v tomto případě se však jedná o židovský hřbitov v Miroticích) jsou kresby z tzv. *Brandejsova skicáku* Mikoláše Alše vzniklé někdy během listopadu 1877 až jara 1878, tedy v době Alšova pobytu v Suchdole u svého mecenáše statkáře Alexandra Brandejse.⁸⁰ Aleš si překresloval především různé hebrejské symboly vyskytující se na náhrobcích. Motiv celého židovského náhrobního kamene použil v návrhu Brandejsova ex libris. [27] V tomto případě se nejednalo tolik o zájem samotného malíře o židovské reálie, nýbrž o osobu Alexandra Brandejse, jehož židovské kořeny jsou dobře známy.

5. 2 Obraz náhrobku ve volné krajině

Náhrobky ve volné krajině byly zpravidla fiktivní, bez skutečných hrobů pod nimi. Uvádím je v samostatné podkapitole spíše pro soustavnost členění mého pojednání, neboť se kenotafy jen výjimečně staly hlavním předmětem dobového uměleckého ztvárnění. Samotné umístění fiktivních náhrobků v krajinném prostředí se však stalo běžnou součástí literární i vizuální představivosti klasicismu, sentimentalismu a romantismu. Jedním z nejznámějších příkladů je (skutečný) náhrobek Jeana-Jacquesa Rousseaua na ostrově u Ermenonville; pamětní místo k uctění tohoto průkopníka sentimentalismu si od éry pozdního osvícenství vyžádalo řadu zpodobení a šíření grafikou.

Nedostatek podobných případů uměleckého i dokumentárního zpodobení náhrobku ve volné přírodě jako hlavního obrazového prvku platí i o českém prostředí. Některá ztvárnění náhrobků ve volné přírodě jsou ovšem význačnější například díky tomu, že umělec náhrobek opatřil svou signaturou, a proto je zmiňuji v jiné části této práce.

Malíři se obvykle inspirovali skutečnými náhrobky, které nejprve sledovali v jejich reálném umístění – například na konkrétním hřbitově, a následně je zasadili do fantazijní krajiny. Tu pak mohli zformulovat do takové vizuální podoby, která nejvýstižněji vyjadřovala obecnou myšlenku pomíjivosti života, jež je ústředním motivem obrazů náhrobků ve volné krajině. Charakteristiku náhrobků ve volné krajině nesou i některá umělecká ztvárnění starobylých pohřebišť, většinou rovněž založených na fantazii umělců. K nim patří zejména některá ztvárnění starobylého, opuštěného židovského hřbitova u Josefa Mánesa a Bedřicha Havránka nebo hřbitova na mořském pobřeží od Adolfa Kosárka.

⁸⁰ VOLAVKOVÁ 1975, 13

Nejranějším ze zde představených děl je drobná kresba **Josefa Mánesa (1820-1871)**. S funerálními motivy se v jeho tvorbě téměř nesetkáme. Zásadní výjimku tvoří obraz *Hrobník*, který bude pojednán později, a drobná kresba tužkou *Židovské náhrobky v krajině* z roku 1840. [28] Ta patří k prvním malířovým pokusům o romantický obraz krajiny. Mánes na levou dolní část kresební studie připsal „Isralitische Gräber auf dem Lido.“⁸¹ Kresba zachycuje rovinatou louku s osaměle stojícími stromy, na horizontu se rozlévá vodní hladina. Vzhledem k výrazu „lido“ by se nabízelo, že se jedná o hladinu moře.⁸² Na louce je rozmístěno několik stél zpola zapadlých do země a dva horizontální nízké náhrobní kameny, které se ovšem na židovských hřbitovech zpravidla nevyskytují.

Kresba se hlásí do oboru ideálních, komponovaných krajin s motivem volně roztroušených náhrobků. Josef Mánes se tu sotva inspiroval Starým židovským hřbitovem v Praze, nezachytil zde typické náhrobky typu ohel a navíc není známá žádná jeho další kresba židovského hřbitova. V pražském Josefově Josef Mánes bydlel, svou pozornost zde zaměřil na Staronovou synagogu. Z přelomu 30. a 40. let pocházejí jeho kreslené studie gotických prvků ze Staronové synagogy (1839) a dva akvarely, z nichž jeden zachycuje interiér synagogy s čtoucím rabínem (1843).⁸³

Podobný statut jako právě zmíněná kresba Josefa Mánesa má také akvarel **Bedřicha Havránka** *Židovský hřbitov v krajině* z poloviny 19. století. [29] Jedná se o volnou variaci židovských náhrobků zasazených do blíže neurčené krajiny. Šířkovému výseku asymetricky komponované zvlněné krajiny dominuje na pravé straně návrší se zříceninou gotického kostela. Vnímání času a evokace zmaru jsou patrné i v rozvalených náhrobních kamenech a v pokrouceném neduživém smrku poblíž zříceniny. Melancholická barevnost obrazu a krajina posetá až po horizont starými náhrobky jsou pozoruhodným projevem imaginace. Skloubením motivu hřbitova, ruiny gotického kostela a volné krajiny Havránkův akvarel vzdáleně připomíná tvorbu Caspara Davida Friedricha.⁸⁴

Podobně volným způsobem jako v akvarelu Havránek zpracoval motivy z pražského židovského hřbitova v olejomalbě *Židovský hřbitov za měsíční noci* (1843). Představuje pohled na rozlehlou část hřbitova umístěného v neobydlené krajině. [30] Pravá část obrazu nabízí výhled do volné krajiny, jinak omezený na náhrobky obklopené rozvětvenými stromy. Na první

⁸¹ REITHAROVÁ 2005, 29

⁸² Pojmem „lido“ bývá označována písčná pláž, přímořské nekryté lázně. Vzhledem k německým pravidlům psaní velkých písmen u podstatných jmen nelze bohužel určit, zda měl Josef Mánes na mysli obecný pojem, či místní název Lido v Benátkách. Přihlédneme-li ovšem k charakteru zachycené krajiny, může se jednat i o krajinu z českého prostředí zachycující například pobřeží nějakého velkého jezera.

⁸³ REITHAROVÁ 2005, 24

⁸⁴ Především jeho obraz *Opatství v dubovém lese*.

pohled diváka zaujme množství starých nachýlených či popadaných náhrobků a typické tvary stél a ohelů. Zatímco v pravé části obrazu již svítá a krajina je zaplavena teplým světlem, levá část a popředí obrazu je ještě ponořeno do šera; končící noc připomíná veliký měsíc.⁸⁵ Jeho bledé světlo nasvěcuje monumentální náhrobek typu ohel, u jehož paty sedí drobná figura vousatého muže. Postava v bílém hávu s kapucí sedí směrem k východu slunce, na nějž zřejmě pohlíží.

Mnohé podrobnosti ve ztvárnění krajiny označují za roční dobu podzim. To souzní i s postarším vzhledem muže u náhrobku. Může se tu jednat o rabína v „podzimu života“. Tato okolnost spolu s roční dobou i stavem dne posilují význam obrazu, který patří mezi několika málo Havránkových pohledů na hřbitov s figurální stafáží. Tento obraz je skloubením figury a hřbitova přesahem směrem k sugesci konkrétní životní situace.

Tíživá atmosféra není pro Havránkovy obrazy hřbitovů typická. Také proto je tento obraz dáván hlavně do souvislosti se slavným *Židovským hřbitovem* od Jacoba von Ruisdael.⁸⁶ Ačkoli je tato možnost lákavá a vliv holandské krajinomalby na českou krajinomalbu 19. století, stejně tak jako na některé jiné Havránkovy obrazy,⁸⁷ nepopíratelný, nevidím u obou obrazů mnoho styčných bodů kromě obecné shody námětu. Ruisdaelův *Židovský hřbitov* zdůraznil bujnou přírodu krajiny a zříceninu středověkého kostela. Náhrobky v jeho obraze mají monumentální rozměry a tvarem se liší od střeoevropských židovských náhrobků. Ruisdaelovo nebe je dramatické, mohutná oblaka doprovází duha. Zatímco Havránkův obraz by se dal přirovnat k meditativní melancholické básni, Ruisdaelův obraz se blíží heroickému dramatu. Z tohoto důvodu se mi zdá případnější analogie Havránkova obrazu s krajinami Caspara Davida Friedricha a tvorbou Františka X. Procházky.⁸⁸

Adolf Kosárek (1830-1859), Haushoferův žák a mladší z jeho právě zmíněných kolegů, byl později uznán za předního z krajinářů své generace. Motiv hřbitova ve volné krajině přenesl do média velkého komponovaného obrazu, který patří jednak ke skupině obrazů s divokou přírodou, jednak do jiné jejich skupiny ztvárnující dramatický stav povětří. Obraz *Hřbitov u moře* vystavil dva roky před svou smrtí na výstavě Krasoumné jednoty, po své výpravě na Rujánu.⁸⁹ [31] Ústředním bodem kompozice je vyvýšený skalnatý břeh, na němž je mezi

⁸⁵ Nokturna se mezi obrazy ze Starého židovského hřbitova často neobjevují. Výjimku tvoří vedle Havránkovy olejomalby olej Augusta Bedřicha Piepanhagena z roku 1850.

⁸⁶ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1985, 15

⁸⁷ VLČEK 1989, 180 Tomáš Vlček upozornil na to, že se mladý B. Havránek seznamoval s nizozemskou barokní krajinomalbou díky Antonínu Mánesovi a prostřednictvím rytin ze sbírek Společnosti vlasteneckých přátel umění.

⁸⁸ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ Havránek 1985, 7. F. X. Procházka *Hřbitov v horách (Fantastická krajina)*. Na podobnost obou obrazů upozornila již Naděžda Blažíčková-Horová kvůli společné melancholické náladě i shodným kompozičním prvkům.

⁸⁹ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2000, 9-10

vzrostlými podzimmě zbarvenými stromy několik náhrobních kamenů a dřevěných křížů zarostlých trávou a osvětlených bledým měsíčním světlem.⁹⁰ Krajina je prostá stafáže, což je u Kosárka poměrně výjimečně. Dynamiku do obrazu této osamělé krajiny vnáší vlny tříštící se o skaliska a vytváří působivý kontrast s tichým místem posledního odpočinku.

Hřbitov u moře se vůbec liší od jiných českých krajinomaleb se hřbitovní tematikou, a to nejen života prostou krajinou či umístěním na pobřeží, nýbrž i důrazem na měsíc jako hlavní zdroj světla. To je naopak častým prvkem v dílech saských malířů, především Carla Gustava Caruse.⁹¹ Nezdá se být pravděpodobné, že by tu malíř použil reálný motiv hřbitova umístěného na útesu nad mořem, rozhodně však hřbitov představuje uprostřed dramatického výjevu jeho důležitou pointu: ve spojení s nekonečnem moře nabízí podobenství o lidském životě ve velké přírodě univerza. Podle mého názoru může být jednou z důležitých okolností pro symbolickou vrstvu díla skutečnost, že v souvislosti s Rujánou bylo vždy zdůrazňováno dávné slovanské osídlení sahající až k Baltu.⁹² To by mohlo Kosárkovu obrazu dávat specificky „vlastenecký“ kontext, ale zároveň to souzní se zájmy německé romantiky o stará pohřebiště Germánů a runové kameny ztvárněné mj. tvorbou Caspara Davida Friedricha.⁹³

5. 3 Hřbitovní scény s lidskou stafáží

Výtvarné ztvárnění návštěvy hřbitova zdůrazňující návštěvníky nad hroby odpovídalo dobovým zvyklostem. Navštěvování pohřebišť se netýkalo jen mrtvých v podobě vlastního pohřbu či přimlvy za zesnulé nad jejich hrobem. V den výročí úmrtí nebožtíků a o dni Všech svatých či během svatotrojických svátků bylo zvykem navštívit zesnulé. Na hřbitovech se někdy také odehrávaly zásadní okamžiky běžného života, jimiž byly svatba či křest. K rozmanitým zvyklostem v různých kulturních prostředích během 19. století přibyla ještě konvence návštěv hřbitovů jako význačných míst vyhledávaných coby kulturní památky minulosti. Nicméně i tato konvence patřila v širším smyslu ke zvyklostem pietního zastavení se

⁹⁰ V Kosárkově monografii označuje Libuše Halasová *Hřbitov u moře* za denní výjev a tím dokonce podtrhuje malířovu originalnost, díky níž se nepřiklonil k otřelému zachycení hřbitova v noci. Autorka dokonce píše o „*laciném romantismu*“ viz HALASOVÁ/ŠTECH 1959, 31. Vzhledem k černobílé reprodukci obrazu ve zmíněné knize je těžké říci, proč autorka označila výjev za denní. Moje interpretace vychází z barevné reprodukce z knihy *České malířství 19. století* ve sbírce Západočeské galerie v Plzni z roku 2000. Právě v plzeňské sbírce se Kosárkův obraz v současné době nachází. A podle této reprodukce se evidentně jedná o noční výjev, což podle mého názoru nijak nesnižuje kvalitu Kosárkova díla a nečiní z něj nic laciného. Naopak Kosárek zde pracuje mistrně s měsíčním světlem.

⁹¹ *Zřícenina kláštera s náhrobními kameny v měsíčním svitu* (1818), *Zimní krajina s torzem brány* (1818), *Hřbitov u Innigu* (1822)

⁹² Ostrov byl od 6. století osídlen kmenem slovanských Ránů, podle nichž byl také pojmenován. Do poloviny 12. století tu bylo jedno z nejvýznamnějších středisek moci Pobaltských Slovanů čelících nájezdům Vikingů. Posléze území připadlo Dánskému království.

⁹³ REITHAROVÁ 1984, 60 Na Rujánu v té době jezdila řada českých vlastenců: F. L. Čelakovský či J. V. Frič.

nad hroby „cizích bližních“. S charakterem hřbitova jako místa návštěv a procházek ostatně počítali i autoři nově zakládaných hřbitovů již od konce 18. století.

Obrazy s dominantním motivem návštěvy hřbitova patří vlastně do sféry figurální malby, a sice do malby žánru, spíše než do sféry krajinomalby. Žánrová malba se však obecně v českém prostředí 19. století rozvíjela pomaleji než v dobových centrech umění. Naopak krajinářství mělo v českém prostředí svou silnou tradici. Také proto ke zmíněnému „typu“ hřbitovního výjevu zde přispívali zpočátku nejvíce krajináři.

V evropské žánrové malbě zpodobující výjevy ze současného života se téma návštěvy hrobu pozůstalými objevovalo příležitostně a do své vrcholné podoby malovaného obrazu většího formátu dospívalo až postupně v průběhu 19. století. Zde je zapotřebí zmínit se alespoň o některých z nich. Obraz *Na Dušičky* od předního vídeňského malíře Ferdinanda Geoga Waldmüllera z roku (1839) zpodobňuje vdovu s dcerou u hrobu, podobně uspořádané dílo pocházelo od jednoho z nejoficiálnějších pařížských malířů Williama Bouguereaua *Na hřbitově* (1859) a rovněž obraz *Návrat domů* prerafaelitského malíře Artura Hughese z roku 1863 obsahoval motiv chlapce plačícího nad čerstvým hrobem své matky. Společným jmenovatelem těchto tří obrazů je tendence vyjádřit vážnost zachyceného momentu, sentimentální nota a snaha o idealizaci výjevu. S řadou dalších příkladů se setkáváme v ruské žánrové malbě, které je z toho důvodu věnován samostatný prostor v rámci exkurzu.

Vedle námětu návštěvy hřbitova hrála lidská stafáž zásadní roli v námětech pohřbů. Jak bylo předesláno v úvodu, přesahuje již toto téma zaměření této práce. I přesto je třeba mít na paměti již samotnou existenci takových obrazů,⁹⁴ mezi nimiž lze nalézt navzájem velmi odlišné příklady; *Údolí odpočinku* (1859) Johna Everretta Millaise spojující v prerafaelitském duchu religiózní a sentimentální tón, *Hamlet a Horacio na hřbitově* (1839) Eugena Delacroixe reprezentující malířsky ne příliš často zobrazovaný literární námět, či všeobecně dobře známý obraz Gustava Courbeta *Hřbitov v Ornans* (1849) dokazující, že zachycení hrobu, hřbitova či pohřbu je v některých případech třeba chápat jako politickou alegorii.⁹⁵

České umělecké prostředí dlouho pěstovalo motiv návštěvníka hřbitova nad hrobem v technice kresby a grafiky, spíše než v olejomalbě. První kreslené, respektive grafické ztvárnění tohoto typu výjevu pochází zřejmě od prvního ředitele pražské Akademie umění **Josefa**

⁹⁴ Ze starších příkladů lze zmínit Poussinův *Pohřeb Phociona* (1648), obraz je nicméně významným zdrojem inspirace spíše díky antikizujícímu náhrobku v centru obrazu než díky samotnému zobrazenému ději.

⁹⁵ K zobrazování hřbitovů v realismu viz CONRADIN (s. d.).

Berglera, jenž navrhl k provedení i řadu sochařských náhrobků se smutečnými génii anebo ztělesněními soubytí zesnulých s jejich pozůstalými.⁹⁶

Berglerovým vrstevníkem, jenž systematicky pracoval s funerálními motivy ve své tvorbě, je **František Xaver Procházka (1746–1815)**. Tento malíř se obrátil koncem svého života ke komorní krajinomalbě, představující početnou a nejuznávanější součást jeho životního díla.⁹⁷ V tomto typu obrazu rozvíjel zejména tradici Norberta Grunda, kterou však obohatil o aktuální motiviku a náladové rysy. Podnětem mu byly i jeho cesty do Drážďan a rovněž do Itálie, kde doprovázel knížete Schwarzenberga.⁹⁸ Motiv hřbitova a další romantické prvky se u malíře objevují přibližně od roku 1806.

Olej *Hřbitov v horách/Fantastická krajina* (1806) je protějškovým obrazem k *Noční krajině se zbytky antického chrámu*. Výjev *Hřbitova v horách* se odehrává na konci noci, což připomíná měsíc zapadající za stromy. [32] Stavbička s doškovou střechou, na níž je křížek, představuje snad kapli nebo márnici. Přes potok vede lávka, ta v dobových souvislostech odkazuje ke „druhému břehu“.⁹⁹ K hrobu jde skupinka tří postav. Malého chlapce a muže středního věku, patrně jeho otce, následuje věkem ohnutý stařík oblečený v kutně, snad mnich. Malíř zde zachytil, jistě ne náhodou, klasické téma tří lidských věků. Dramatický kontrast k drobnému figurálnímu ději v obraze vytváří obří skála a vysoký strom, memento velikosti přírody vůči životu jedince. I když i zde Procházka zapojil běžný motivický repertoár sentimentalismu a „preromantismu“, využil jej plně a působivě ve prospěch podobenství lidského života. Navíc takové podobenství v souvislosti s výše zmíněným protějškem obrazu zahrnujícím ruinu antické stavby provází podobenství pomíjivosti lidské kultury a historie; společně jsou dokladem Procházkovy koncepce.

Podobně tento malíř uplatnil dobovou praxi pendantů u obrazů *Noční skalnatá krajina s muži u urny* a *Hrob ve zříceninách*. [33] Pravý z dvojice obrázků skýtá divákovi pohled do zbytků klenutého prostoru umístěného pod horou. Uvnitř je umístěna na vysokém soklu urna, již se zub času, na rozdíl od okolní architektury, prakticky nedotkl. U urny jsou dva muži, snad pán se sluhou, oblečení do barokních kostýmů. Jeden z nich klečí před urnou, druhý je opřen o sokl urny a jeho hlava mu klesla snad v návalu smutku, či hlubokého zamyšlení. *Hrob ve zříceninách* navazuje na prostředí, v němž se odehrál předešlý výjev. Motivicky se blíží také

⁹⁶ Náhrobek Romedia Tomáška, knížete biskupa L. L. Thun-Hohensteina, rodiny Unwerthů, paní Tiegel von Lindencron atd.

⁹⁷ BLAŽÍČKOVÁ 1983, 10

⁹⁸ BLAŽÍČKOVÁ 1983, 12 V případě měkkého chvějícího se světla připomíná autorka studie vliv benátských krajinářů 18. století, konkrétně Marca Ricciho, Giuseppa Zaise a Francesca Guardiho.

⁹⁹ KONEČNÝ 1989, 124 Lubomír Konečný připomíná v citované stati, že motiv poutníka, říčního proudu a cesty vysoko v horách jsou již v Bibli vykládány jako symboly života (Sam 14, 14).

Hřbitovu v horách. Na rozdíl od nákladně oblečených mužů z *Noční krajiny s muži u urny* je zde zobrazen chudý pár venkovanů. Tyto obrazy lze tedy číst jako protějšky spojující zármutek šlechtice se zármutkem venkovanů.

Později Procházka vytvořil další protějškové obrazy *Měsíční krajina s náhrobkem* a *Měsíční krajina s křížem*. [34] Stejně jako na obrazech *Hřbitov v horách* a *Hrob ve zříceninách* je i zde zachycena v prvním plánu zadní strana kamenného kříže, u jehož paty roste bujný strom. Nelze jednoznačně určit, zda se jedná o kříž nad hrobem (jako v předešlých dvou případech), nebo o upomínku křesťanům na cestě krajinou. *Skalnatá krajina s náhrobkem* je osově symetrická ke svému protějšku. Nejvýraznějším prvkem obrazu je mohutný nakloněný strom s monumentálním náhrobkem, na nějž dopadá nejvíce měsíčního svitu. Patu náhrobku objímá ležící muž. Zatímco krajina obou obrazů je poklidná, figurální stafáž do ní vnáší dramatický a sentimentální prvek.

Shrneme-li některé poznatky ke skupině Procházkových obrazů, je zřejmé především střídání řady motivů a obměna několika kompozic. Samotné prostředí hřbitovů jej, zdá se, tolik nepřitahovalo – spíše si vybíral jednotlivé prvky jako kříž, náhrobek a urnu. S nimi pracoval většinou jako s „atributy melancholické nálady“. Některé Procházkovy obrazy s motivem poutníků medituujících nad hroby v přírodě nevyklučují, že znal slavnou starší báseň Thomase Graye *Elegy Written in a Country Church-Yard* přeloženou do němčiny a roku 1807 i do češtiny.¹⁰⁰ Eva Reitharová rovněž poukázala na překvapivé vazby Procházkovy tvorby k dobové mystice a k literární tvorbě Johna Bunyana (*Poutníková cesta z tohoto světa do světa budoucího*, 1678) a Heinricha Stillingse (*Häussliches Leben*, 1794-1797).¹⁰¹

Zatímco F. X. Procházka pracoval spíše s jednotlivými funerálními motivy, přesuneme se prostřednictvím následujícího autora k dílům odehrávajícím se přímo na hřbitově. Ačkoli je **Jaroslav Čermák (1830-1878)** známý v první řadě svými výjevy z Balkánu, historickými obrazy z doby husitské či portréty, můžeme s jeho tvorbou spojit minimálně čtyři díla týkající se tématu hřbitovů. První z nich zapadá svým tématem do této kapitoly. Jedná se o kresbu uhlím a perem z roku 1850 s názvem *Dětský pohřeb v zimě*.¹⁰² [35] Do šířkově komponované krajiny, které dominuje hřbitov rozkládající se kolem kapličky, zasadil postavu hrobníka opřeného o lopatu a hledícího na smutný výjev – rodiče doprovázející dětskou rakev na její poslední cestě. Malíř pracuje s romantickými atributy, jakými jsou propast, havrani, silné poryvy větru, temné nebe a lidská lebka zaujímající výrazné místo v popředí kresby. Stav spící zimní krajiny pokryté

¹⁰⁰ REITHAROVÁ 1967, 62 Autorka tuto souvislost poprvé uvedla do české odborné literatury.

¹⁰¹ REITHAROVÁ 2005, 45-70

¹⁰² ČERNÝ/MOKRÝ/NÁPRSTEK 1930, 199 V době vzniku monografie byla kresba majetkem prezidia ministerstva sociální péče.

sněhem splývá s lidským zármutkem. V následujících dílech odehrávajících se na hřbitově se J. Čermák odpoutá od prostředků romantismu nejprve ve prospěch intimně laděného prosvětleného akvarelu, podruhé ve prospěch monumentální historické scény, a to vše v průběhu sedmi let.

Obdobnou myšlenku jako J. Čermák zachytil krajinář **M. Haushofer** na svém obraze pohybujícím se na dobově oblíbeném pomezí krajinomalby a žánru. O jeho obraze *Štědrý večer na hřbitově* (před 1864) se zmiňuje Jan Neruda ve své umělecké kritice výstavy Krasoumné jednoty z roku 1864 v *Hlase* ze dne 29. května 1864. Dnes je obraz, pokud je mi známo, nezvěstný. Jednalo se však nepochybně o dílo přitažlivé svou látkou i možnostmi malířského pojednání. Neruda popsal poetický námět následovně: „*Na zasněženém, osamělém hřbitově stojí postava ženská; snadže žena ta postavila onen vánoční strůmek na hrob dítěte miláčka a ztemnělé městečko v dolině snad má závojem svým naznačit odloučenost její.*“¹⁰³ Haushofer zde dotváří truchlivou atmosféru zasazením výjevu do zimního období, respektive přímo Štědrého dne, kdy lidé chtějí být se svými blízkými. Postavu ženy rovněž symbolicky ozařují paprsky zapadajícího slunce, o kterých se J. Neruda také zmiňuje.¹⁰⁴ Velmi podobné téma zobrazil na stejnojmenné kresbě z roku 1885 **Jakub Schikaneder (1855-1924)**, v tomto případě stojí nad zasněženým hrobem ozdobeným vánočním stromkem vdova s malým chlapcem.¹⁰⁵ [36]

Sentimentální motiv truchlící vdovy nad hrobem byl dobově velmi oblíbený.¹⁰⁶ To dokazuje i raná olejomalba **Jana Popelíka (1832-1906)** ze závěru jeho studia na pražské Akademii. Nese název *Radost a žalost* (1860), který zcela odpovídá dvěma protichůdným situacím, jenž malíř na obraze znázornil. [37] To mu umožnilo zesílit emotivní ladění obrazu a zároveň se tak odlišil od jiných autorů, jež se ve svých obrazech zaměřili na samotný výjev truchlení pozůstalého (respektive pozůstalé) nad hrobem. V popředí zachytil J. Popelík zhroutenou mladou ženu nad čerstvě vykopaným rovem, kterou doprovází její družka. Ta hledí na veselý a hlučný svatební průvod na druhém obrazovém plánu a je tak vizuálním mostem mezi oběma částmi obrazu. Především ve dvojici obou mladých žen je patrná inspirace tvorbou Ferdinanda Georga Waldmüllera.¹⁰⁷

¹⁰³ NERUDA 1962, 74-75

¹⁰⁴ Pro úplnost uvádím, že se J. Neruda zmiňuje ještě o jednom Haushoferově obraze se hřbitovní tematikou, a to o obraze *Hrob Walterův* (před 1863) vystaveném rovněž na jedné z pražských výstav.

¹⁰⁵ Kresba byla publikována v prosincovém čísle *Světozoru* XIX, č. 1, 1885. Mezi další Schikanederovy malby týkající se funerální tematiky patří obraz *V márnici* (1885) a *Monreale* (1893), druhá z maleb zachycuje katakomby kapucínského kláštera s mumiemi mnichů.

¹⁰⁶ Pro zajímavost uvádím, že motiv truchlící mladé vdovy byl obzvláště oblíbený mezi ruskými malíři druhé poloviny 19. století. V tomto duchu vytvořil P. E. Romanovič *Mladou vdovu* (1842), V. G. Perov *Scénu na hrobu* (1859), A. A. Krasnoselskij *U čerstvého hrobu* (70. léta 19. století) či N. P. Čechov *Mladou vdovu u hrobu muže* (před rokem 1889).

¹⁰⁷ HNOJIL 2012, 344

Značně odlišně pojal svůj obraz ze hřbitova **Karl Joseph Litschauer (1830-1871)**, vídeňský žák F. G. Waldmüllera. [38] Malíře můžeme s českým prostředím volně spojit, neboť vedle Mnichova a Düsseldorfu působil také v Praze, kde se zúčastnil několika výstav. Jedním z jeho populárních obrazů se stalo *Smutné shledání* z roku 1850 pořízené v několika variantách. Na hřbitově se odehrává závěrečná část příběhu mladého chudého houslisty, který po návratu z cest zjišťuje, že jeho blízcí (snad milovaná žena) mezitím odešli na onen svět. Adam Hnojil zde upozornil na symbolizaci opožděného či marného návratu, životní tragédie a zmaru prostřednictvím bodláků na hrobu, otevřeného rovu v pozadí a zpřetrhaných strun houslí.¹⁰⁸ Pochmurnost Litschauerova výjevu umocňuje zatažené nebe s letícími vránami, opuštěnost a zanedbanost hřbitova s rozpadající se hřbitovní zdí a nachýlené náhrobní kříže. Malíř zde vystihl situaci návštěvníka na opuštěném hřbitově. Záběr na hřbitov z mírného podhledu neumožňuje vyhlédnout za hřbitovní zeď, divák je uvězněn na hřbitově a úzká branka nabízí pohled do širší krajiny, stejně nehostinné jako je tento hřbitov.

Litschauerův obraz je díky vložení příběhu s pozůstalým do prostředí hřbitova mnohem naléhavější než obrazy s obecnějším motivem návštěvy hrobu, oblíbené v pozdější žánrové malbě 19. století. Podobný postup zvolil o necelé půlstoletí později také **Felix Jenewein (1857-1905)**. Setkání nad hrobem na hřbitově pozoruhodně ztělesnil v závěrečné části svého čtyřdílného cyklu kreseb *Daň z krve* (1882).¹⁰⁹ [39] Příběh je zasazen do souvislosti válečných útrap; obsahem i uspořádáním cyklu do kvazi-lunet navazuje na cyklus Artura Grotgера *Válka* (1867) vystavený po svém dokončení ve Vídni.¹¹⁰ U Jeneweina se jedná o osud rodiny, jejíž životy fatálně ovlivnila válka a povolání k vojenské službě. Na závěrečném listu cyklu *Smutné shledání* se vrací muž oslepený za války domů, kde zjišťuje, že jeho manželka i dítě mezitím zesnuly. Setkání se odehrává uvnitř zasněženého hřbitova zaplněného jen několika hroby a ohraničeného rozpadající se zdí. Nad hrobem manželky a dítěte se na tmavém pozadí oblohy zjevují jejich tváře.

I když se Jeneweinovo *Smutné shledání* může dnešnímu vnímání zdát příliš narativní či patetické, umělec zde dobově zdůrazňované pouto mezi živými a zemřelými vystihl vynikajícím způsobem. Navíc příběh setkání s blízkými zesnulými nad jejich hrobem ztvárnil sugestivně a vynalézavě, totiž jako příběh slepce. Do středu výjevu umístil jeho ruce sloužící mu místo očí. Fenomén zjevení se zesnulých na nebesích odpovídá dobově stupňovanému zájmu o evokaci

¹⁰⁸ HNOJIL 2014, 378

¹⁰⁹ Jedná se o listy *Povolání k vojsku*, *Lichva za války (Bída ženy)*, *Raněný o zrak připravený (Bída muže)* a *Smutné shledání*.

¹¹⁰ MUSIL 1996, 21

zemřelých v hnutí okultismu a spiritismu, které mělo pak stále větší odezvu v kultuře včetně výtvarného umění.¹¹¹

Naopak uměřenou podobu návštěvy hrobu na hřbitově ztělesňuje v českém prostředí pokročilého 19. století akvarel **Bedřicha Havránka** (kolem roku 1880). V tomto případě se vracím k malíři a jeho židovským hřbitovům vzhledem ke zvýšené roli návštěvníka hřbitova i odlišné podobě znázornění pohřebiště a připojení jeho okolí. Akvarel *Na starém židovském hřbitově (v Praze)* zachycuje mnohem udržovanější podobu hřbitova a jeho zapojení do prostředí města.¹¹² [40] Podstatná část hřbitova zde má podobu louky s roztroušenými náhrobními kameny a menšími náletovými dřevinami. Avšak náhrobníky nejsou rozvalené či nakupené přes sebe, jako je tomu v „typických“ ztvárněních židovských hřbitovů. Za zídou hřbitova je zachycena část panorama Prahy – střecha Staroměstské mostecké věže, kupole a zvonice sv. Mikuláše na Malé Straně i část Petřína a Strahova. Akvarel zachytil vyhlídku běžnou před následující zástavbou místa. Kultivovaný ráz výjevu udává spolu s líčením prostředí postava mladíka umístěná v prvním obrazovém plánu. Postava představuje asi studenta, který si za hezkého dne vyšel na procházku a usadil se na stráni.¹¹³

Židovský hřbitov s jeho návštěvníky ztvárnil i Havránkův kolega takřka o generaci mladší, Jaroslav Čermák, s odkazem na prostředí židovského hřbitova, jmenovitě onoho starého pražského. Motivikou židovského hřbitova spojila Naděžda Blažíčková-Horová Čermáka s Havránkem, i pro obdobnou vazbu romantické látky s jejím realistickým ztvárněním.¹¹⁴ Přitom u Havránka téma hřbitovů jeho tvorbou procházelo, zatímco u Čermáka se jednalo o krátkou periodu a o souvislost v osobním životě. Tento mezinárodně proslulý český umělec vytvořil několik studií a obrazů pojících se ke hřbitovní a obecněji funerální látce. Jeho tvorba v tomto směru vyvrcholila obrazem *Židovský hřbitov v Praze* (1857), jehož významové těžiště spočívalo v identifikovaných návštěvnících hřbitova a dílo navíc neslo silně osobní obsah. Proto svůj bližší komentář k němu ponechávám do další části mé práce soustředěné k dílům s osobními implikacemi. V této kapitole se zabývám vyobrazeními obecné situace návštěvy na hřbitově v uměleckém prostředí, tedy mimo případy se jmenovitými návštěvníky, jimž je věnována pozdější část této práce.

¹¹¹ PRAHL 2017, 47

¹¹² BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1983a, 231 Obraz byl dříve datován do 40. let, ale badatelka jej datuje do pozdější doby. Vychází z techniky, kdy B. Havránek již maluje suchou akvarelovou technikou.

¹¹³ Podobný námět a kompozici zvolil o řadu let dříve Vincenc Morstadt na rytině *Starý židovský hřbitov s budovou pohřebního bratrstva* (1840), shodně s Havránkem je zde zachycena lidská postava sedící na louce s náhrobními kameny, na pozadí se rýsuje Pražský hrad s Belvedérem.

¹¹⁴ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1996, 399 Toto přirovnání poprvé použila Naděžda Blažíčková-Horová ve svém příspěvku do citovaného sborníku.

Na tomto místě je třeba ještě zmínit dvojici obrazů **Václava Brožíka** (1851-1901). Brožík se nijak systematicky nezajímal o prostředí hřbitova coby vhodného tématu pro svou tvorbu. Jeho dva obrazy, které se tak poněkud vymykají z tematických okruhů jeho maleb, lze spíše spojit se zájmem o konkrétní místo, jež jej zaujalo během jeho pobytu ve Francii. V obou případech obohatil výjev o figurální stafáž vnášející do obrazů meditativní náladu a ztišení. Obě díla vznikla přibližně ve stejnou dobu. Poměrně rozměrná olejomalba *Na hřbitově* (první polovina 90. let 19. století) byla dlouho označována jako *Pařížský hřbitov Père Lachaise s hrobem Jamese Rothschilda*, protože byla dávána do souvislosti s židovskou částí hřbitova. James Rothschild, s nímž byl malíř v určitém přátelském kontaktu, pak byl logicky označován za objednavatele obrazu. [41] Tuto interpretaci zastávala také Naděžda Blažíčková-Horová, která ji však v Brožíkově katalogu z roku 2003 označila za nepravděpodobnou a navrhl, že výjev odpovídá podobě venkovského kostela, patrně někde v Bretani.¹¹⁵ Ačkoli prosté kamenné náhrobky by odpovídaly židovskému pohřebišti, monumentální hrobka na obraze zcela jistě není totožná s hrobkou J. Rothschilda, dodnes stojící na pařížském hřbitově. Rovněž štíhlá špička jakéhosi venkovského kostelíka na pozadí obrazu podporuje novější interpretaci. Obraz se tak jeví zajímavějším spíše z hlediska samotného výjevu než jeho topografické přesnosti. Na Brožíkově malbě je zachycena postarší žena sedící na jednom z náhrobků a hledící zamyšleně před sebe. Brožík zde pracuje s figurální stafáží coby prostředkem pro divákovu ztotožnění se s výjevem obdobným způsobem jako například B. Havránek na již uvedeném obraze *Židovský hřbitov za měsíční noci*. Oba obrazy spojuje také motiv noci s úplňkem, jenž Brožík rozvedl v analogii měsíc-hlava.¹¹⁶ Tu dále uplatňuje v poněkud morbidním motivu v podobě trojice lebek. Ty jsou společně s jakýmsi dřevěnými domečkovými relikviáři vystaveny na parapetu hrobky, která by však mohla být interpretována spíše jako márnice.

Také na druhém obraze se setkáváme s postavami žen v tichém zamyšlení. *Zvonice ve Vilamé v Bretani* (1893) má však odlišný charakter bez záhadných motivů. [42] Zachycuje v denním světle středověký venkovský kostel obklopený hřbitůvkem, z něhož malíř zobrazuje jen jeden dřevěný prostý náhrobní kříž, u něhož sedí jedna z trojice žen. Porovnáme-li obě malby, je zřejmé, že zatímco na „bretaňském“ obraze bylo malířovým záměrem představit běžnou venkovskou scénu, na druhém obraze mu šlo o zachycení specifické atmosféry

¹¹⁵ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, 266

¹¹⁶ Další příklady vzájemné vizuální analogie mezi měsícem a lidskou tváří viz PRAHL 2017, 19 a 46.

s akcentem na nevyhnutelnost lidského osudu.¹¹⁷ Tím se přiblížil k několika dílům J. Schikanedera, které se sice neodehrávají na hřbitově, ale mají s ním úzkou souvislost.¹¹⁸

5. 4 Hroby a náhrobky jmenovitých osob

V českém uměleckém prostředí 19. století patřil k prvním příkladům aktuálního ztvárnění jmenovitého náhrobku grafický list od **Josefa Berglera** ze sbírek Národní galerie, míněný jako upomínka na zesnulého a určený k distribuci v rodině zesnulého a v přátelském okruhu. [43] Výjev se odehrává před náhrobkem dnes neznámého mladíka Hanse Michaela Keila, Berglerova přítele, snad ctitele umění a zároveň válečného hrdiny, což naznačují lyra a kyj Herkula u paty náhrobku.¹¹⁹ Celoevropská tvorba konce 18. století vzdávala poctu mladým bojovníkům padlým za svou vlast po příkladu antických efébů. Rovněž situace s postavou čtoucí nebo píšící na desku či list v přírodním prostředí se u Berglera vyskytuje vícekrát. Zde je však zřetelně využit typ obrazu s náhrobkem předznamenáný kdysi Poussinovým obrazem *Et in Arcadia ego*. V postavě pastýře čtoucího nápisu na náhrobku Bergler okázale převzal Poussinovu figuru.

U Berglera se často setkáváme s motivy epitafu, tumby, urny a podobně, většinou však s „nefunerálním“ uplatněním propojujícím obecné téma připomínky či paměti, zejména na novoročenkách a případně i na navštívenkách. Příkladem uplatnění motivu pomníku ve funkci přání k novému roku může být výjev s génielem držícím roh hojnosti a píšícím na pomník letopočet 1804. K tomuto leptu je připojena dedikace Kristiánu Kryštofovi Clam-Gallasovi, patronu pražské Akademie a Berglerovu obdivovateli.

Specifickým příkladem „dedikované kresby s funerální tematikou“ z tvorby samotného hraběte je kresba, následně převedená do grafiky, zachycující nakloněný kanelovaný sloup a olejovou lampu (1800-1810). [44] Zátíší v sobě nese odkazy na smrt v podobě olejové lampy, coby symbolu hořícího, popřípadě dohasínající lidského života a v podobě kanelovaného sloupu. Tento typ sloupu se totiž v době klasicismu objevoval na reálných náhrobcích, čemuž by odpovídalo i prázdné místo na dřívku sloupu.¹²⁰ Po vyhasnutí lampy – neboli lidského života – poslouží toto prázdné místo pro umístění komemorativního nápisu připomínajícího osud konkrétního zesnulého.

Kolem poloviny 19. století, dospěl náhrobek jmenovité osoby v českém prostředí uplatnění zejména díky obecnější pozornosti věnované Starému židovskému hřbitovu v Praze. Zůstává

¹¹⁷ PAŘÍK 2004, 9 Pro úplnost uvádím, že pro Alexandra Brandejse vznikla ještě replika dnes neznámého Brožikova obrazu *Smutnílek/Motýl*, na němž je zobrazena dáma nad hrobem, na který usedá motýl.

¹¹⁸ Mám na mysli především Schikanederův obraz *Na Dušičky* (1888) a *Smutná cesta/Truchlivý návrat* (1886).

¹¹⁹ K této a dalším Berglerovým kresbám viz HNOJIL 2014 a PRAHL (ed.) 2007

¹²⁰ Za tento postřeh děkuji prof. R. Prahlovi.

ovšem otázkou, do jaké míry malíře zaujala vizuální působivost samotného náhrobku a do jaké míry se autor zajímal o osobnost zesnulé. Je však pravděpodobné, že vzhledem k tištěným průvodcům o Starém židovském hřbitově byli umělci s životními osudy zemřelých dobře obeznámeni. To platí o grafice z roku 1855 od Václava Popelíka *Náhrobek Davida Oppenheima u Pinkasovy synagogy* nebo o kresbě Matyáše Wehliho *Náhrobek Rabbiho Löwa* vzniklé v téže době. Snad nejčastěji zobrazovaným náhrobkem je náhrobek Hendel Baševiové. Zdá se, že měl specifický význam především pro Jaroslava Čermáka, jemuž je věnován samostatný text v další části práce.

Námět hrobu konkrétní historické osoby, ovšem z křesťanského prostředí a dějin náboženských hnutí, se věnoval také C. D. Friedrich a zaujímá v jeho tvorbě dosti specifické místo, jak bude poukázáno v exkurzu.

S obdobným motivem, ovšem převedeným do českého prostředí, se setkáváme v drobném díle **Mikoláše Alše (1852-1913)** *U hrobu božího bojovníka* z roku 1877. [45] Podobně jako u Friedrichova obrazu *Hroby antických hrdinů* se nejedná o jednu konkrétní osobu, nýbrž o zástupce celé skupiny – husitů. Není třeba zdůrazňovat, že toto období českých dějin M. Alše velmi inspirovalo a mnohokrát se k němu vracel. Obraz lze přesvědčivě spojit s literární předlohou; jedná se o případ, kdy je svázanost literárního a výtvarného díla poměrně snadno doložitelná. Druhá varianta tohoto obrazu ze stejného roku nese název *Husita na Baltu*, jak pojmenoval své historické dílo Svatopluk Čech (1846-1908) poprvé vydané v almanachu *Ruch* roku 1868. Na přání umírajícího husitského vůdce je jeho tělo pohřbeno ve skalní stěně, Alšem připomenuté v podobě kamene. Ačkoli, jak píše Svatopluk Čech, sláva husitů již zbledla, hrob husitského vůdce u břehu Baltu hlásá jejich slavnou minulost. Což ilustruje M. Aleš znázorněním zapomenutého opuštěného kraje spícího pod příkrovem zimy s náhrobním kamenem, nad nímž přemítá osamoceny husitský bojovník.

Již Jaroslav Pešina interpretoval obě Alšovy verze jako volnou parafrázi Čechovy básně, do níž se promítly malířovy vlastní vzpomínky na jeho otce.¹²¹ Ztráta národní velikosti je tak dána do souvislosti s osobní ztrátou umělce.¹²²

Vedle zobrazení náhrobků skutečných osob mohl malíře inspirovat také náhrobek postavy legendární či literární. Za takovýto případ by bylo možné v českém prostředí považovat kvas

¹²¹ PEŠINA 1954, 24 Pešina vychází z Alšova dopisu A. Jiráskovi, v němž píše, že mu bylo teskné, když se díval na sněhovou vánici a že „mnoho prvního sněhu na hrob otcův padlo“. Pešinovu přesvědčivou interpretaci přijala také Hana Volavková viz VOLAVKOVÁ 1982, 26.

¹²² M. Aleš pracoval s motivem mohyly také na kresbě *Staroslovanská krajina s mohylami a Indiánem* (přibližně z roku 1877). Kresba bývá někdy chápána jako kompilát dvou na sobě nesouvisejících motivů (česká krajina s Řípem a postava indiána). Za předpokladu, že oba motivy spolu souvisí, se však jedná o zajímavé vyjádření paralely mezi původními obyvateli amerického kontinentu a české kotliny.

Aloise Gustava Schulze (1805-1860) *Hřbitov* z roku 1833. [46] Schulz, pražský krajinář, malíř architektury a žák Augusta Piepenhagena, měl zobrazit závěrečnou scénu z opery *Lucia di Lamermoor* Gaetana Donizettiho.¹²³ Prvotní Schulzův zájem o tuto operu byl jistě spojen s jeho působením coby malíře dekorací Stavovského divadla, s jeho pobytem v Itálii i s všeobecnou oblibou této opery. Její děj je založen na nenávisti dvou rodů, složitých sourozeneckých vztazích a z toho plynoucí nešťastné lásky končící smrtí milenecké dvojice. Vrcholný moment se odehrává na hřbitově, kde se Edgar dozvídá o Luciině smrti a vzápětí páchá sebevraždu.

Osobně se mi tato interpretace zdála velmi přesvědčivá do té doby, než jsem zjistila, že se premiéra opery uskutečnila až dva roky po vzniku akvarelu v Neapoli a Praha se s ní mohla seznámit až roku 1838. Druhým možným inspiračním zdrojem Schulze mohla být novela *The Bride of Lammermoor* z roku 1819 od Waltera Scotta, z níž vycházel libretista Donizettiho opery. Schulz navštívil Anglii a s novelou se mohl seznámit i v Čechách. Na rozdíl od Schulzova výjevu se Scottův děj odehrává ve Skotsku v okolí středověkého hradu v 60. letech 17. století, tedy v prostředí značně odlišném od akvarelu A. G. Schulze a především se závěrečná část novely neodehrává na hřbitově, nýbrž na pobřeží moře. Ve Scottově příběhu je do prostředí hřbitova situován Luciin pohřeb. Na tomtéž hřbitově rovněž dojde k výzvě k souboji mezi Ravenswoodem a bratrem mrtvé Lucie. Ravenswood je popsán jako postava ve smutečním oděvu, na jiném místě textu se dozvídáme o jeho klobouku s velkým tmavým pštosím perem. Pokud by Schulzův kvaš vycházel ze Scottova románu, zachycoval by v lehce poupravené podobě situaci, kdy mladý Ravenswood přichází na hřbitov, kde má být právě pochovaná Lucie, čemuž by odpovídala dřevěná rakev v popředí – jak napsal W. Scott, Luciiny ostatky byly uloženy „...v rakvi bez jména a bez data...“¹²⁴ Existuje však více nesrovnalostí bránících tomu, aby Schulzův akvarel mohl být jednoznačně spojen s jednotlivou hudební či literární předlohou. To však odpovídá tehdejší situaci, v níž malířské ztvárnění legendárních osob spojovalo představy navozené divadelní a literární předlohou ve shodě s očekáváním dobového publika.

Tendence zobrazit náhrobek konkrétní osoby se v českém prostředí více než ve volném umění projevila v dobových ilustracích, které nacházely uplatnění v ilustrovaných periodikách. Jako příklad lze uvést grafiku B. Havránka podle kresby Františka hraběte Thuna *Hrobky rodiny Kustodův* (Světazor VII, 1873, č. 5), čtená vyobrazení původního náhrobku K. H. Máchy v Litoměřicích, či náhrobku J. Jungmanna na pražských Olšanech, jak dokládá

¹²³ HNOJIL 2013, 58 s odkazem na M. Mžkovou

¹²⁴ SCOTT 1985, 339

například grafika podle kresby F. Chalupy (Zlatá Praha VIII, 1891, roč. 7). Ještě roku 1902 byly v periodiku *Besedy lidu* reprodukovány fotografie náhrobků z vyšehradského hřbitova v článku s titulem *Náš národní Slavín*.¹²⁵ Titulnímu listu *Českého světa X* (1911, roč. 8) dominuje reprodukce akvarelu Jana Šafaříka *Letošní dušičky u Brožíkova hrobu v Paříži* a tak bychom mohli pokračovat dále. Zmíněné příklady z dobových žurnálů však měly za cíl spíše připomenout pestrost obrazového materiálu založeného na funerální tematice. Následující kapitola je věnována výtvarným dílům nesoucím v sobě ještě jakési hlubší poselství, než je komemorativní charakter uvedených ilustrací.

5. 5 Obraz hrobu, náhrobku a hřbitova jako prostředek sebeprojekce autora

Je zřejmé, že malířské zobrazování funerálních motivů mělo různé podoby a představovalo širší proud v okruhu motivů malířství 19. století. Nelze tedy takováto díla automaticky chápat a interpretovat jako projekci osobních pocitů, myšlenek a postojů jejich autorů. Komparací jednotlivých děl nicméně mohou vyvstat některé obrazy, kresby a grafiky, jež v sobě nesou rysy autobiografické projekce malíře. V takovém případě je třeba si klást otázky typu: Věnoval se umělec zobrazování funerální tematiky po celou dobu své tvorby, nebo se jedná spíše o výjimku v jeho tvorbě? Jaká byla životní situace autora v době vzniku takového díla? Zemřela osoba jemu blízká? Má autor k zobrazenému hřbitovu nějaký osobní vztah? Objevují se na obraze nějaké prvky sebeprojekce, jakým je autoportrét, či zvláštním způsobem umístěná signatura? Pomocí odpovědí na tyto otázky je možné s určitou pravděpodobností označit některá díla za prostředek sebeprojekce jejich autora.

5. 5. 1 Antonín Karel Balzer (1771-1807)

Chronologicky první ze zde uvedených příkladů je dvojice grafik od Antonína Karla Balzera. Byl členem rozsáhlé rodiny Balzerů a nakonec vedoucím jejich známé rytecké dílny. Prošel školením nejprve u svého otce, poté pokračoval ve studiu v Drážďanech a ve Vídni. Svou tvorbu zaměřil ve shodě se zájmy své doby zejména na obraz přírody, respektive krajiny.

Kolem roku 1800 vznikla Balzerova série předloh stromových charakterů, čítající na 25 listů, mezi nimiž je i grafický list *Strom s epitafem*. [47] Jedná se o šestý list cyklu provedeného technikou leptu kombinovaného s akvatintou. S obdobnými stromovými charaktery

¹²⁵ *Besedy lidu X.*, č. 2, str. 23 a dál. Mezi reprodukovánými náhrobky je například náhrobek K. H. Borovského, B. Smetany či J. E. Purkyně.

jsme se již setkali u Antonína Mánesa. V tomto případě je navíc třeba mít na paměti, že strom býval chápán jako symbol lidského života. Hlavním námětem Balzerova leptu je mocný vzrostlý starý dub s typicky pokroucenými větvemi a mohutnou korunou. Vpravo u stromu stojí pomník zčásti překrytý větvovím. Pomník má podobu kanelovaného sloupu bez hlavice na obdélném soklu.¹²⁶ Na vrcholku sloupu spočívá váza („urna“) v podobě široké amfory. Nejzajímavější na celém pomníku je ovšem nápis na soklu *Anton Balzer fecit 1800*. Kolorované provedení téže grafiky nese nápis *Anton Balzers Denkmal*. Umístění signatury v podobě epitafu na pomník pravděpodobně není náhodou. Ostatně se jedná o jediný pomník na sérii Balzerových grafických listů stromových charakterů. Autor zde pracoval s hlubší symbolikou života, smrti, pomíjivosti, posmrtné slávy či naopak zapomnění (postupně zarůstající epitaf). Vedle osobní volby umístit signaturu na epitaf, mohl Balzer reflektovat také dobovou módu přírodně-krajinářských parků doplňovaných často o symbolické pomníky, obelisky a epitafy.¹²⁷ Kontrast idylické krajiny a memento mori řadí grafický list do linie sentimentálních děl kořenící v obraze Nicolase Poussina *Et in Arcadia ego* a zároveň se řadí jako jedno z prvních děl umění českého 19. století mezi obrazy se signaturou na náhrobku.

Úzkou souvislost s obrazy, které mají signaturu umístěnou na náhrobku, má pak druhý Balzerův lept pojmenovaný druhotně jako *Vlastní náhrobek* z roku 1793. [48] Antonínu Karlovi Balzerovi bylo v té době pouhých dvacet dva let, může se zdát tedy poněkud předčasné zabývat se v tomto věku podobou vlastního náhrobku. Lept ostatně nemá charakter návrhu zamýšlené funerální architektury. Blíží se spíše fantaskním skrumážím náhrobků, soch a drobných architektur v duchu Giovanniho Battisty Piranesiho a odpovídá Balzerově údajné romantické a sentimentální povaze. Umělec zde zachytil pohled do imaginárního hřbitova obklopeného vzrostlými stromy, uprostřed nichž se vypíná umělá vyvýšenina s pylonem zdobeným sochami a vázou s hořícím ohněm. Na pylonu je umístěna signatura a datace, dále je o něj opřena kosa připomínající blízkost smrti. Tu ještě zesilují lidské kosti poházené v popředí a především odvalený náhrobní kámen s pohledem na lidský skelet pod pylonem. Jediným „sousedem“ vegetací porostlého náhrobku je druhý, ještě větší náhrobek v podobě vysokého obelisku. Přestože se na obelisku nenachází žádný nápis, lze jej s trochou opatrnosti označit za imaginární náhrobek umělcova otce, Jana Balzera staršího. Antonín Karel Balzer na zmíněném grafickém listu zřejmě nezachytil obecně imaginární hřbitov. Spíše tu vzdal úctu svému otci a vyjádřil i svou pozici vedoucího prosperující dílny, kterou po smrti svého otce převzal.

¹²⁶ V díle A. K. Balzera se poměrně často setkáváme s pohledy do přírodně-krajinářských parků doplněných o pomníky a epitafy. Jako příklad uvádím grafický list *Parková krajina s pomníky* ze série *24 pohledů na idylické krajiny* z let 1793-1794.

¹²⁷ A. K. Balzer umístil obdobným způsobem svou signaturu na architekturu připomínající náhrobek, či pomník v případě drobné grafiky s jezdcem.

V souvislosti s otcem a synem Balzerovými je třeba ještě zmínit grafický vzorník předloh z roku 1803 nazvaný *Zeichenbuch für Liebhaber der freyen Landschaftszeichnung, worinn die Anfangsgründe derselben nach einer leichten und kurze Art gezeichnet werden von Johann Kleinhart*.¹²⁸ Vydavatelem a rytcem podle Kleinhartových kreseb byl J. J. Balzer, součástí *Zeichenbuchu* jsou i rané lepty A. K. Balzera.¹²⁹ Vzorník obsahuje pestrý přehled námětů z oblasti krajinomalby i zachycení lidských figur. Nepozoruhodnějším listem vzorníku je v této souvislosti list č. XII s antikizujícími náhrobky, portrétními reliéfy antických imperátorů a s rozbitými urnami obrůstajícími vegetací, jež připomenou tvorbu G. B. Piranesiho. [49] Takto pojaté funerální motivy mohly inspirovat řadu samouků, kterým byl vzorník adresován. U renomovaných umělců se s antikizujícími funerální prvky setkáváme vedle A. K. Balzera především u K. Postla a okruhu jeho studentů.

5. 5. 2 Antonín Mánes (1784-1843)

V souvislosti s následujícím dílem se přemístíme v čase o více než tři desetiletí později k tvorbě Antonína Mánesa. Jeho nejznámějším obrazem s motivem hrobu a hřbitova je *Krajina se zříceninou opatství Kelso* z let 1827-8. [50] Obraz byl ještě v roce jeho dokončení představen veřejnosti na výroční výstavě pražské Akademie.¹³⁰ Dílo tehdy vzbudilo poměrně veliký rozruch, ale poté upadlo v zapomnění.¹³¹

Obraz zachycuje členitý terén, v levé části obrazu je pahorek, v jehož úpatí stojí mezi stromy monumentální zřícenina středověkého kostela. Na prostranství před kostelem je umístěno několik náhrobních kamenů, v údolí pod nimi je vesnička. Pravá část obrazu poskytuje hluboký výhled do krajiny členěné údolím a kopci připomínající domácí, českou krajinu.¹³² Nad krajinou se klene zatažená šedomodrá obloha s těžkými oblaky. Lidská stafáž je soustředěna přibližně ve středu prvního obrazového plánu, kde se nachází i významové těžiště celého obrazu. Stojí zde trojice postav nad náhrobním kamenem, na němž je dobře čitelný nápis „Antonius Manes Bohemus.“¹³³ Náhrobek má na české poměry nezvyklé tvary a zřejmě vychází z Mánesových studií židovských náhrobků v Praze. Bělovlasý muž v hnědém hábitu, zřejmě místní mnich,

¹²⁸ Svazek je uložen v Národní knihovně České republiky, do jejího majetku přešel coby součást tzv. pražské lobkovické knihovny, kterou Národní knihovna koupila roku 1928.

¹²⁹ HNOJIL (ed.) 2004, 144 Vzorník zmiňuje v souvislosti s Balzerovým leptem Martina Mrňavá.

¹³⁰ VOLAVKOVÁ 1965, 192 Pro tento rok neexistuje katalog, a tak nevíme, pod jakým názvem bylo dílo vystaveno. Až roku 1957 dává Bohumír Mráz dílu název *Krajina se zříceninou opatství v Kelso*.

¹³¹ Podrobně se obrazu věnuje Eva Reitharová v umělcově monografii viz REITHAROVÁ 1967, 60-65.

¹³² VOLAVKOVÁ 1965, 193 František Žákavec v roce 1923 identifikoval v pravé části obrazu vrch Mužský u Mnichova Hradiště.

¹³³ Především nápisu na náhrobku, ale i řadě souvislostí Mánesova obrazu s dalšími domácími i zahraničními autory se ve své stati věnoval také L. Konečný viz KONEČNÝ 1989

ukazuje na náhrobek a patrně vysvětluje nápis či vypráví o osudech zesnulého. Dva příchozí pocházejí zjevně z městského prostředí; jeden představuje snad malíře s deskami pod paží a druhý poutníka s holí a vakem přes rameno.¹³⁴ Naslouchají slovům mnicha a gesta jejich rukou odhalují jejich duševní pohnutí a úžas. Na náhrobním kameni je nad jménem vyrytý motiv antického kahance.

Kdysi bylo upozorněno na to, že obraz se skládá ze dvou odlišných částí – pahorku s kostelem a hřbitovem představujícím krajinu minulosti a z pravé zadní části zachycující reálnou venkovskou krajinu a vesnici.¹³⁵ Vzniká tak kontrast mezi přítomností a minulostí, životem a sněním. Motiv zříceniny i náhrobku umělci posloužil jako memento mori, doklad pomíjivosti života a snažení člověka i umělce.

Podobně jako Karel Hynek Mácha i Antonín Mánes navázal na barokní dekorum smrti, kterému však dodal melancholický, elegický tón. Zatímco okolní vitální příroda má schopnost cyklické obnovy, lidský život je dočasný. Osud jednotlivce představuje v běhu dějin jen nepatrný moment a může být i zapomenut, nehledě na slávu člověka za jeho života. Nicméně v tomto případě si právě v prostředí přírody a jejího příměru života mohou kolemjdoucí připomenout osudy zesnulého.

Nad Mánesovým obrazem začali vzhledem k architektuře kostela s rysy anglické gotiky čeští badatelé hledat jeho spojitosti s anglickou kulturou. Zřícenina kostela byla již záhy v českém bádání identifikována jako torzo opatského kostela v Kelso.¹³⁶ Český malíř jeho architekturu věrně zachytil, a to buď prostřednictvím rytiny grafika Williama Home Lizarse nebo pomocí její kreslené kopie pořízené malířovým bratrem Václavem Mánesem (1793-1858).¹³⁷ Nad případnou grafickou předlohou bych se zde ráda zastavila. Grafika W. H. Lizarse (1788-1859) byla v literatuře opakovaně označována za možnou předlohu pro A. Mánesa.¹³⁸ Grafických pohledů na opatství Kelso nicméně vznikla celá řada. Většina z nich zabírá opatský kostel ze značně rozdílného úhlu, než jak jej zachytil na své malbě Antonín Mánes. Existuje však jedna grafika, která zachycuje kostel z přesně téhož úhlu pohledu včetně několika roztroušených náhrobních kamenů a několika detailů, které se liší při porovnání

¹³⁴ REITHAROVÁ 1967, 60 nebo také BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 48 Obě badatelky ztotožnily muže na pravé straně s malířem, což se zdá velmi pravděpodobné vzhledem k jeho velkým deskám na skici a akvarely a k oblíbenosti malířů putovat po podobně tajuplných místech.

¹³⁵ REITHAROVÁ 1967, 61

¹³⁶ VOLAVKOVÁ 1965, 192 V. V. Štech roku 1916 poukázal na to, že byla architektura identifikována hrabětem Thun-Hohensteinem s opatstvím v Kelso.

¹³⁷ VOLAVKOVÁ 1965, 192 Jednu kresbu z náčrtníku Václava Mánesa s architekturou na obraze Antonína Mánesa ztotožnil V. V. Štech. Šárka Brůhová zpochybnila tuto atribuci viz BRŮHOVÁ 2000, 39.

¹³⁸ BRŮHOVÁ 2000, 37-43 Podrobněji se vztahu mezi grafikou a Mánesovou malbou věnovala Šárka Brůhová.

Lizarsovi grafiky a Mánesovy malby. Jedná se o grafický list Samuela Hoopera vydaný roku 1790 a jsem přesvědčena,¹³⁹ že se jedná o skutečnou předlohu pro obraz A. Mánesa. [51]

V minulosti již byla věrohodně prokázána souvislost obrazu s básní *Elegy Written in a Country Church-Yard* Thomase Graye.¹⁴⁰ Do češtiny ji přeložil v roce 1807 Josef Jungmann pod názvem *Elegie na hrobkách veských* a její překlad vyšel v časopise *Hlasatel český*, v němž se poměrně často objevovala zahraniční poezie. Podruhé vyšel překlad roku 1823 v *Krasořečníku*.

V Anglii se již v průběhu 18. století rozšířil zvyk psaní elegických básní na počest zesnulého. Tyto básně byly předneseny během pohřbu a svým charakterem se blížily dlouhému epitafu a smutečnímu projevu. Grayova elegie se tomuto literárnímu žánru zcela nevymyká. Básník se tu obrací k neznámému zesnulému mladému poutníkovi. Líčí poklidný venkovský hřbitov. Grayova poezie má v sobě několik prvků, které nalézáme také na obraze Antonína Mánesa. Děj se odehrává na malém hřbitově uprostřed přírody, hroby jsou schované pod vegetací a začíná se smrákat. Ústředním bodem výjevu je niterná komunikace živých s mrtvým, protože zesnulí jsou nad hrobem stále schopni vnímat a prožívat blízkost svých bližních.

U Thomase Graye je patrný stesk po životě vesnického společenství, po sounáležitosti s rodinou i přírodou. Motiv vesnického prostředí nalézáme rovněž na Mánesovu obraze. Zesnulý se již nebude moci těšit krásami pozemské přírody. Jednou z Grayových myšlenek je, že i cesty slávy vedou ke hrobu. Skupinku tří postav stojících nad hrobem u Graye tvoří podle uznávaných interpretací sám autor básně, jeho kolega a venkovan, kteří spočinuli nad hrobem Johna Miltona (1608-1674) – básníka, jenž byl plně doceněn až po své smrti.¹⁴¹

Od Grayovy elegie se Mánesova *Krajina se zříceninou opatství v Kelso* významově liší hlavně vztažením náhrobku na sebe sama či vlastní umělcův osud. Představuje malířsky zachycenou elegii čtyřiačtyřicetiletého českého malíře nad vlastním životem, v níž vyjádřil svou lásku ke krajině, tvorbě a smutek nad svým nesnadným údělem. Můžeme zde zároveň vyčíst Mánesovu naději, že jeho tvorba nebude zcela zapomenuta. V tom případě by pak malířův náhrobek odkazoval k budoucnosti spíše než k minulosti.

Prostřednictvím Thomase Graye lze obraz *Krajina se zříceninou v opatství Kelso* uvést do souvislosti s jiným obrazem, a to s Poussinovým obrazem *Et in Arcadia ego*. Především pokud budeme interpretovat nápis na Poussinově náhrobku z druhé varianty jako repliku zemřelého.

¹³⁹ http://www.antique-prints-maps.com/acatalog/Kelso_Abbey_antique_prints.html, vyhledáno 19. 3. 2017. Na rozdíl od ostatních grafik je na Hooperově listu stejně jako na Mánesově obraze prostor západního transeptu oddělený zdí a je k němu přistavěn drobný domek.

¹⁴⁰ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 50 nebo také REITHEROVÁ 1967, 60. Eva Reitharová spojuje s Grayovou básní ještě další Mánesovy obrazy z 30. let, a to *Vesnický kostelík* (1835) a *Klekání na vesnici* (1839).

¹⁴¹ VOLAVKOVÁ 1965, 196

Antonín Mánes totiž doplnil za své jméno slovo „bohemus“, podtrhl tím svůj vztah k české přírodě, jejímuž zobrazení se po svůj život věnoval. Idylickou krajinu na pozadí obrazu můžeme chápat jako českou Arcadii, v níž A. Mánes žil, tvořil a byl šťasten – stejně jako tomu bylo v případě básníka na Poussinově obrazu. Pro latinu a další řeči má slovo bohéma a bohém ovšem bohaté konotace, z nichž by se pro krajináře nejvíc hodil „tulák“. Malíř mohl tímto gestem navíc vyjádřit i svou vnitřní frustraci vycházející z jeho ne zcela ideálního materiálního zajištění a z určitého nedoceňování jeho tvorby.

Mánesův obraz s druhotným názvem *Krajina se zříceninou v opatství Kelso* patří do specifické skupiny uměleckých děl, na nichž jejich autoři uvedli své jméno na náhrobku. Kromě tradice vycházející od Poussinova *Et in Arcadia ego*, Ruisdaelova *Židovského hřbitova* a Grayovy básně mohl Antonín Mánes znát i novější práce tohoto typu: právě zmíněné dva grafické listy Antonína Balzera i leccos z tvorby Caspara Davida Friedricha, který vytvořil už roku 1803 kresbu *Můj pohřeb*, kde ústřední kříž hřbitova nese nápis „Hier ruhet in Gott C. D. Friedrich“ (srov. exkurz).

Víceznačnost obrazu, jmenovitě děl se signaturami malířů na náhrobcích, je vždy značná, což patří k povaze tohoto obrazového typu. Motiv signovaného náhrobku použil několik let po Antonínu Mánesovi také Josef Mánes.

5. 5. 3 Josef Mánes (1820-1871)

Osobu Josefa Mánesa není zajisté třeba blíže představovat. Obraz *Hrobník*, jehož finální podoba pochází z jara roku 1843, spadá do rané tvorby autora [52].¹⁴² Dílo silně reaguje na konkrétní období malířova soukromého života, v němž vznikalo, respektive vznik díla jím byl s největší pravděpodobností podnícen. Proto bude na následujících řádcích dobová situace popsána poněkud podrobněji.

Od roku 1835 Josef Mánes studoval na pražské Akademii, vedené postupně F. Ch. Waldherrem, Josefovým strýcem Václavem Mánesem, F. Tkadlíkem a Ch. Rubenem. Vzhledem k tomu, že ve stejnou dobu byl zároveň v čele krajinářské školy Josefov otec, Antonín Mánes, říkalo se dokonce škole „Akademie Mánesů“.¹⁴³ Na mladého Josefa Mánesa měl velký vliv jak jeho otec prostřednictvím výletů do české přírody, při nichž vznikaly krajinářské studie v plenéru, tak František Tkadlík (1786-1840), který si mladého Mánesa velmi oblíbil.¹⁴⁴ Dne

¹⁴² V Národní galerii v Praze je vystavena finální studie k obrazu z roku 1843 (inv. č. O5149), výsledný olej na plátně (52,5 x 67,5) je v majetku zámecké obrazárny v Českém Krumlově (inv. č. 3621).

¹⁴³ HLAVÁČEK 1988, 20

¹⁴⁴ JIRÁNEK 1921, 1

16. ledna 1840 však Josefův oblíbený učitel F. Tkadlík zemřel. Josefovi byl dokonce svěřen úkol vytvořit kresbu zesnulého na úmrtním loži, podle níž následně vznikla litografie s podtiskem „*František Tkadlík na úmrtním loži*“.¹⁴⁵ Po Tkadlíkově smrti bylo svěřeno dočasné vedení školy opět Václavu Mánesovi.¹⁴⁶ Josefův strýc se přihlásil do konkurzu na výběr nového ředitele, ale jeho aspirace na definitivní získání tohoto postu vzaly za své zvolením Christiana Rubena (1805-1875), podporovaného hrabětem Františkem Thunem, referentem a jednatelem SVPU.

Vedle vzájemné konkurence při konkurzu stavěly oba dva malíře, Václava Mánesa a Christiana Rubena, proti sobě také jiné tendence malby. Zatímco Václav Mánes byl stoupenec klasicismu, Christian Ruben byl chápán jako reprezentant německé romantické malby a netajil se svým nevalným míněním o umění Václava i Antonína Mánesových.¹⁴⁷

Nový ředitel nebyl spokojen s vedení krajinářského ateliéru Antonínem Mánesem. Roku 1842 byla krajinářská škola přeměněna na elementárku (tedy první a nejnižší ze tří stupňů výuky), respektive byl Antonín Mánes pověřen vedením elementární třídy.¹⁴⁸ Christian Ruben je tak v řadě textů chápán jako muž, který v podstatě Josefova otce zcela zničil. Tak situaci líčí vůbec první autor biografie Josefa Mánesa, jeho současník malíř Eduard Herold. Podle něj Josef Mánes v duchu vinil za následnou smrt svého otce právě Christiana Rubena a hraběte Thuna.¹⁴⁹ Kvůli pohrdlivým výrokům Ch. Rubena vůči Antonínu Mánesovi začali krajináře opouštět jeho příznivci z řad šlechty. Rovněž recenze obrazů Antonína Mánesa vystavené na výroční výstavě Krasoumné jednoty roku 1841 byly většinou negativní.¹⁵⁰ Možným důvodem jisté averze k Antonínu Mánesovi ze strany Christiana Rubena mohlo být i to, že se nový ředitel snažil (jak se mu posléze i podařilo) získat post ředitel krajinářské školy pražské Akademie pro svého švagra, Maxmiliána Haushofera.

Lze těžko říci, jaký byl přesně Josefův vztah ke Christianu Rubenovi, je však jisté, že k novému řediteli přílišné sympatie nechoval. Dlouhodobé spory vznikaly mezi J. Mánesem a Ch. Rubenem zřejmě také kvůli tomu, že Josef Mánes často několikrát předělával své

¹⁴⁵ BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 122 Jedná se o Mánesovu první litografii.

¹⁴⁶ HEROLD 1972, 236 Eduard Herold komentuje změnu ve vedení Akademie následovně: „...z této změny měl mladistvý, nadějný Josef malou radost, a sice vším právem. Byltě za krátkého ředitelství Tkadlíka dobyt ceny v kompozici i modelování, také za strýce jeho komitě pro určování cen přišlo Josefovi vítězství, avšak k domluvě Václava Mánesa ustoupilo od svého výroku a přišlo Josefovi toliko akcesit.“ (neboli odměnu tomu, kdo při soutěži nedostal ocenění) Josef se tak cítil být uražen.

¹⁴⁷ LAMÁČ 1956, 22 a JIŘÍK 1896, 285 V jednom ze svých dopisů si zase Václav Mánes posteskl: „*Kdo není rubenovský, podepsal už svůj ortel smrti*,“ čímž reagoval na tendenci Ch. Rubena prosazovat jeden hlavní směr malby.

¹⁴⁸ PETRASOVÁ/PRAHL 2012, 75 Elementárka byla přemístěna do Šternberského paláce na Hradčanech, kde sídlila galerie SVPU. Zároveň tam bylo Antonínově rodině vyhrazeno pár místností, které se ovšem údajně nedaly vůbec vytopit a měly tak špatný vliv na Antonínovo zdraví.

¹⁴⁹ HEROLD 1972, 238 „*Hrabě Thun, který byl s Rubenem na bratrství pil, dal se od něho pohnouti, že proti svému bývalému učiteli vystoupil.*“

¹⁵⁰ BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 129

přípravné kresby, zatímco Ch. Ruben požadoval od svých žáků rychleji provedené finální obrazy. Podle Eduarda Herolda rovněž Ch. Ruben vycítil v mladém talentovaném studentovi možnou konkurenci. Roku 1840 byl v rámci konkurzu na ředitele Akademie vystaven Rubenův karton k obrazu *Kolumbus objevuje břehy Ameriky* a Josef Mánes se o něm nelichotivě vyjádřil, především kritizoval nedostatky v kompozici.¹⁵¹

V té době byl již Antonín Mánes nemocný, od léta roku 1842 byl upoután na lůžko (podle Eduarda Herolda se tak stalo po příkré rozmluvě Antonína Mánesa s hrabětem Thunem) a 23. července roku 1843 zemřel.¹⁵² Stejně jako svého profesora Františka Tkadlíka, tak svého otce zachytil Josef Mánes na úmrtním loži prostřednictvím kresby tužkou. V létě roku 1844 pak Josef Mánes odjel do Mnichova, kde strávil tři roky.¹⁵³

Za výše nastíněných okolností tedy vznikl obraz *Hrobník*, který byl záhy po svém dokončení vystaven na jarní pražské výstavě.¹⁵⁴ Podle Evy Reitherové pocházejí první náčrtů z let 1840-1841 a prvotní myšlenka vycházela ze zneuznání Josefova učitele Františka Tkadlíka.¹⁵⁵ První olejová skica (dále jen *Skica I*) vznikla roku 1841, konkrétně po krkonošské cestě. [53] O dva roky později, poté co se Josef vrátil z cesty do Alp a jeho otec byl již velmi nemocný, vznikl druhý koncept obrazu (dále jen *Skica II*).¹⁵⁶ [54] S genezí obrazu se pojí ještě několik dalších studií. Patří mezi ně olejové studie z krkonošské cesty – konkrétně *Západ v horách I a II*, *Studie soumraku v horách I a II* a také kresba tuší a olejem *studie rukou k obrazu Hrobník* (jaro 1843), kdy levá ruka drží rýč a druhá se o cosi opírá.¹⁵⁷

Skica I je, stejně jako *Skica II*, komponována do podélného formátu lehce lunetového tvaru, čímž se obě liší od finálního obrazu běžného podélného formátu bez zaoblení. Svým tvarem mohou obě skici připomínat oltářní nástavec a navozovat tak spirituálnější dojem z celého díla. *Skica II* je malována ze všech dalších přípravných studií nejdynamičtěji, malíř zde pracoval velmi vervním rukopisem, který je dobře patrný na rozevlátém šatu i vlasech hrobníka.

¹⁵¹ HEROLD 1972, 237 Eduard Herold k tomu dodává, že Josef Mánes „...byl tak neprozřetelný, že o tom veřejně mluvil, odtud Rubenova k němu nepřízeň.“

¹⁵² PETRASOVÁ/PRAHL 2012, 75 Po smrti Antonína Mánesa převzal elementární třídu Alois Čermák s pomocí dvou korektorů. Roku 1845 stanul v čele krajinářského oboru Maxmilián Haushofer. Rodina Mánesových se po Antonínově smrti odstěhovala z Hradčan do Spálené ulice.

¹⁵³ Jeho odchod z pražské Akademie a odjezd do Mnichova bývá chápán jako výsledek Mánesova konfliktu s Ch. Rubenem. Na druhou stranu jej lze chápat jako logický krok v Mánesově snaze opustit konzervativní pražské prostředí.

¹⁵⁴ Obraz byl vystaven na jarní výstavě Krasoumné jednoty roku 1843, na které byl zakoupen knížetem Schwarzenbergem za 160 zlatých. Poté byl umístěn na zámku v Libějicích u Netolic, později na zámku v Hluboké. Dnes je vystaven v Salmovském paláci v rámci stálé expozice českého umění 19. století Národní galerie jako zápůjčka z Národního památkového ústavu z Obrazárny státního hradu a zámku v Českém Krumlově.

¹⁵⁵ BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 130

¹⁵⁶ REITHAROVÁ 2005, 67

¹⁵⁷ V červenci a srpnu roku 1840 podnikl s Amálií cestu do Krkonoš. Z letního pobytu v Krkonoších si přivezl řadu pleněrových studií horské krajiny a několik atmosférických záznamů oblohy nad horami se zapadajícím sluncem s červánky.

Základní kompozici měl již Josef Mánes v této první skice vypracovanou a následně pouze upravoval a měnil některé detaily.

Téměř v ose obrazu stojí v prvním plánu postava hrobníka u čerstvě vykopaného hrobu, u něhož leží kamenný náhrobek. Hrobník hledí směrem na západ, kde právě zapadá slunce a odkud také právě vychází pohřební průvod směrem od kostela do hřbitova. *Skica I* se výrazně liší od dalšího zpracování *Hrobníka* světelnou režíí. Výjev se odehrává ve večerních hodinách, obloha již potemněla do šedivých tónů, což z velké části způsobila také silná vrstva mraků zahalujících celou oblohu. Vedle červánků se na obloze objevil již měsíc, částečně prosvítající skrz oblaka. Červánky nejsou tak barevně intenzivní jako na *Skice II* a na výsledném obraze, celé nebe je spíše laděno monochromaticky v různých odstínech šedé. Na šedavém pozadí oblak se v levé části oblohy v místech za stojícím hrobníkem vznášejí čtyři ženské postavy. Jejich lehce načrtnuté jemné bílé kontury kontrastují s tmavým nebem, přesto jsou tyto subtilní postavy na první pohled snadno přehlédnutelné. Přeludy zřejmě čekají, až bude tělo nebožtíka uloženo do země a budou moci převzít jeho duši a doprovodit ji k nebesům. Vnáší do celého výjevu moment produchovnění, také určité romantické ladění a motiv tajemna. Je překvapivé, že Josef Mánes tyto figury vypustil již na následné *Skice II* a na finálním obraze.

První i druhý plán *Skici I* zachycuje prostředí hřbitova mírně se svažující k hornatému horizontu, kde se z části rozlévá zřejmě nějaké jezero, u nějž stojí kostelík. Kontury hor na horizontu jsou v těchto místech zvýrazněny světlem zapadajícího slunce a lze v nich tak dobře rozeznat konkrétní část Českého středohoří – Milešovku a Kletečnou. Obě hory mají svůj typický tvar a malíř také dodržel vzdálenost mezi nimi. Vycházel jistě z osobní percepce, protože díky svým výletům s otcem a sestrou se dostal mimo jiné na Mělník a z místní vyhlídky nad soutokem Labe a Vltavy je velmi podobný pohled právě na Milešovku a Kletečnou. Na *Skice I* i *II* se ve druhém plánu rozprostírá hřbitov s kovanými i dřevěnými náhrobními kříži, zatímco na výsledném obraze je autor vynechal a pozornost diváka soustředil na jediný zachycený náhrobek v pravé části prvního plánu.

Podoba hrobníka se na *Skice I* i *II* velmi liší od finální verze obrazu. Na skicách je zachycen muž středního věku s vousem a delšími šedými vlasy lehce vlajícími ve větru. Hrobník je natočen přímo ke hřbitovnímu kostelu a oběma rukama se samovolně opírá o rýč, na finální verzi je hrobník otočen tělem k čerstvě vykopanému hrobu a jen hlavu má otočenou směrem ke smutečnímu průvodu vycházejícího od kostela – kompozičně tu je víc citelná vazba průvod-hrobník-hrob, zatímco na olejových skicách spíše vyzní vztah průvod-hrobník.¹⁵⁸ Za postavou

¹⁵⁸ REITHAROVÁ 1974, 120 Eva Reitharová uvádí motiv pohřebního průvodu z *Hrobníka* do souvislosti s pohřebním průvodem na kresbě C. D. Friedricha *Ruina Eldeny s pohřbem* (1800).

hrobníka na olejových skicách roste keř, jehož větve se zdánlivě pohybují ve větru, stejně jako hrobníkův šat a vous. Obě skici mnohem víc odpovídají všeobecně panující představě o „rozevlátém a vnitřně rozpolceném“ romantickém hrdinovi. Na výsledném obraze se navíc postava hrobníka opírá jednou rukou o polorozpadlou kamennou zídku a druhou ruku má opřenu o lopatu, čemuž by odpovídala i výše zmíněná studie rukou.

Jak již bylo výše uvedeno, *Skica II* si zachovala stejnou kompozici jako ta předešlá. Z oblohy však zmizely efemérní ženské postavy. Celé nebe je pokryto ještě dramatictějšími bouřkovými mraky. Výjev má mnohem výraznější barevnost, první plán je pojednán ve velmi tmavých barvách hnědé a černé, směrem do druhého plánu se prostor projasňuje a světelně graduje v horizontu třetího plánu přes oranžové tóny do žlutých. Obloha ozářená zapadajícím sluncem je blízká krkonošským studiím zapadajícího slunce nad horami.¹⁵⁹ Se studiemi z Krkonoš lze také spojit výjev *Měsíční noc v horách I*, zachycující dva nosiče pochodní procházející hřbitovní bránou. Jde o stejný motiv, jaký nalzáme na všech variantách *Hrobníka*, nejvíce patrný je pak na jeho finální verzi.

Finální verze obrazu vznikla na jaře roku 1843, zachycuje zvlněnou krajinu hřbitova, z něhož nám malíř analyticky ukazuje pouze jeden náhrobek. Nenacházíme zde žádné přebytečné detaily, malíř se soustředil na vyjádření ústředního motivu. Prostor hřbitova není od okolní krajiny ohraničen téměř žádnou zídkou, což motiv přibližuje k tématu osamocených hrobů v krajině, jak je známe třeba z Mánesova obrazu *Židovské náhrobky v krajině*. Kompozice velmi věrně navazuje na předešlé dvě skici. V prvním plánu je v centru obrazu otevřený hrob, náhrobní kámen leží vedle. U hrobu stojí postava hrobníka, postaršího muže opírajícího se o lopatu a hledícího k západu, směrem k zapadajícímu slunci a k pohřebnímu průvodu vycházejícího z kostelíka zachyceného na pozadí obrazu. V čele průvodu jdou dva muži s pochodněmi, v bráně do hřbitova stojí zahalená postava, snad mnich v kutně s kápí, jenž symbolicky stojí přímo pod bránou. Brána bývá symbolem přechodu do jiné sféry, v tomto případě je umístěna na rozhraní světa živých a mrtvých. O kus dál jdou asi ministranti nesoucí kříž, dále je nesené tělo na márách následované dvěma muži s hořícími pochodněmi. Smuteční průvod uzavírá pevně do sebe semknutá trojice postav. Obloha krajiny s nadcházející nocí již zčásti potemněla, zdaleka však není pojednána v tak dynamických a dramatických tmavých barvách, jaké lze nalézt na studiích. Malíř zde zachytil jasnou oblohu jen s několika klidnými oblaky.

Celkové vyznění finálního obrazu je mnohem klidnější, harmoničtější, malíř zde pracoval s mnohem světlejší paletou barev a s pomocí jemnějšího a uhlazenějšího rukopisu. Romanticky

¹⁵⁹ KESNEROVÁ 1991, 11

rozbouřené mraky, vlající vlasy a šat hrobníka, či větve keře z obou skic byly vynechány ve prospěch usebranější a meditativní nálady čišící z obrazu. Je logické, že přípravné olejové studie jsou malovány svěžimi, dramatičtějšími a rychlejšími tahy štětcem, zatímco textura výsledného obrazu je hladší a upravenější. Nepochybně je ovlivněn dobovým vkusem požadujícím celkovou dokončenost a vybroušenost díla, tak jak k tomu byl Josef veden na Akademii.

Jednou ze změn, ke kterým Josef Mánes přistoupil při tvorbě výsledného obrazu, je ta, že hrobník má rysy kanovníka od sv. Víta a spoluzakladatele Jednoty svatovítské – Václava Pešiny z Čechorodu. Tomu odpovídá i portrétní olejová skica (18 x 15,5 cm) z rukou Josefa Mánesa, kterou malíř údajně namaloval během jednoho z uměleckých salónů pořádaných hrabětem Thunem, v zimě roku 1842 nebo počátkem roku 1843.¹⁶⁰ Václav Pešina z Čechorodu (1782-1859) sloužil v pražské katedrále zádušní mši za Antonína Mánesa. Zde se dostáváme do interpretace obrazu, který byl již od samého začátku chápán jako dílo spjaté s posledními měsíci života Josefova nemocného otce. Pokud budeme uvažovat o obraze jako o autobiografickém záznamu, lze spatřovat v trojici postav kráčejících na konci pohřebního průvodu Josefa, Quida a Amálii a v osamocené postavě jdoucí za nimi, zcela poslední, snad paní Mánesovou. Za povšimnutí také stojí, že ačkoli je z hlediska kompozice obrazu hrob Antonína Mánesa na nejdůležitějším místě, je v rámci samotného zobrazeného hřbitova vlastně na jeho úplné periférii. Hrob je umístěn daleko od hřbitovního kostela, snad v jakémsi separovaném koutě, který dřív oddělovala rozpadající se zeď za hrobníkovými zády. Takto umístěné hroby obvykle patřily osobám zavrhaných společností, jakými byli třeba sebevrahové. Jako by tu malíř vyjádřil zavržení Antonína Mánesa svými kolegy, přáteli a mecenáši, které nastalo na konci Antonínova života. Pozoruhodná je i obrazová strategie, kdy malíř nelítostně konfrontuje diváka přímo s otevřeným hrobem v prvním plánu a snaží se tak atakovat na jeho city.

Již Eduard Herold viděl oprávněnou souvislost mezi situací v rodině Mánesů a *Hrobníkem*: „Josef upustil od počátečního obrazu [Setkání Petrarcy s Laurou v Avignonu, pozn. autora], aby pak měl přece něco na výstavě, vymaloval „Hrobaře“, obraz nanejvýš fantastický, zcela přiměřený tehdejšímu jemu pošmournému smýšlení.“¹⁶¹ Není zřejmě náhodou, že se Josef rozhodl změnit podobu hrobníka na základě portrétní skici Václava Pešiny z Čechorodu, ačkoli je třeba mít na paměti, že k tomu došlo ještě před smrtí Antonína Mánesa. Autobiografičnost díla vychází jak z doby jeho vzniku, kdy Josef Mánes procházel jistě těžkým obdobím a nemoc jeho otce jej nepochybně silně poznamenala, tak z aktu umístění Josefova podpisu na spodní stranu

¹⁶⁰ Skica je dnes v Muzeu v Hradci Králové.

¹⁶¹ HEROLD 1972, 239

odklopeného náhrobku.¹⁶² Signaturu nacházíme na *Skice I* i na finálním obraze a její umístění dodává dílu hlubší význam. Obraz lze zařadit mezi skupinu děl se „signovanými náhrobky“ a stává se nejen vyjádřením osobního žalu, ale i vědomím vlastní smrtelnosti v duchu memento mori. Jednalo se o specificky pojatý námět hrobu v krajině, což dokládá také to, že se již dále Josef Mánes tomuto motivu ve své tvorbě nevěnoval.

Vedle osobních motivací při výběru tématu obrazu *Hrobník* je možné, že svou roli sehrála také povídka *Hrobník* Karla Sabiny vydaná v *Květech* roku 1837 a následně několikrát vydávaná v knižní podobě.¹⁶³ Je však třeba říci, že neexistuje žádný důkaz, zda byl Josef Mánes obeznámen s touto povídkou, či nikoli. Za předpokladu, že malíř povídku znal, lze navzájem porovnat dílo literární a výtvarné.

Hřbitov se pro Karla Sabinu stal místem nejdramatičtějšího okamžiku celé povídky, a to vraždy. Atmosféra před vraždou popsaná v povídce se nejvíce blíží *Skice II* k obrazu *Hrobník*, kde je zobrazen hrobník mladšího věku než na výsledné verzi a kde se odehrává dramatický děj na obloze. Ke dvěma lebkám u otevřeného hrobu, které jsou nejlépe patrné na finální verzi obrazu, lze uvést, že v Sabinově *Hrobníku* hlavní postava vykrádala hraběcí hrobky – na Mánesem zobrazeném náhrobku je mimochodem reliéf jakéhosi erbu – a shromažďovala poklad pro svoji dceru. Té rovněž postavil jako jakési memento mori nad její postel matčinu lebku.¹⁶⁴ V rybníku, v němž bylo v povídce nalezeno hrobníkové tělo, pak lze vidět analogii k vodní ploše zachycené na obraze.

Největší podobnosti nacházím v pasáži, kdy hrobník ve vypjatém psychickém stavu čeká na pohřeb ženy, kterou tajně miloval: „Blížil se večer tichý a přívětivý. Ještě jednou pohlédlo slunce na tichnoucí krajinu, a jako by se loučilo, políbilo na obzoru zem, obloha se zarděla...Hrobník dokopával hrob, a když vykonával práci svou, odhodiv rýč a motyku pohlížel smutně k zacházejícímu slunci...“ *“Rdi se, obzore skvělý,“ počal hrobník u sebe mluvit: „rdi se, slunce milostné...“ V tom však rozlícený vítr zarazil hovor, zasadiv se do pláští jejich (pozůstalých jsoucích pohřebním průvodem), anto divoce přes pahorek se hnal...Hrobník nedbal na povětrnost: se zasmušilým obličejem o lopatu podepřen u hrobu stoje, ve vykopanou zemi smutně zraky upíral. V tom truchlivé zvuky trub, od kostela zaznívajících, vzbudily jej z temného*

¹⁶² Podobným způsobem umístil svůj podpis a symbol kříže C. G. Carus v obraze *Zimní krajina s torzem brány* (1818). Tato olejomalba je dávaná do souvislosti se smrtí Carusova prvorozeného syna.

¹⁶³ Povídku Karla Sabiny zmiňuje v souvislosti s *Hrobařem* Šárka Leubnerová na popisce obrazu ve stálé expozici NG. Tato souvislost byla doposud prezentována spíše na základě shodného názvu výtvarného a literárního díla a nebyla, pokud vím, nikde podrobně analyzována. Pro úplnost dodávám, že roku 1894 byla poprvé vydána povídka *Hrobník Matouš* Františka Rutha, zřejmě však bez spojitosti s některým výtvarným dílem.

¹⁶⁴ SABINSKÝ 1837, 220

snění. *Spatřiv blížící se sbor zbledl, srdce mu silněji počalo tlouci, a celé tělo jeho viditelně se třáslo...*“ Následuje popis pohřebního průvodu a samotný pohřeb.¹⁶⁵

Zmíněné paralely jsou, jak již bylo předesláno, pouze hypotetickým konstruktem, poněvadž není možné přímou souvislost mezi obrazem a povídkou ani potvrdit, ani vyvrátit. Vzhledem k několika styčným bodům mezi dílem literárním a výtvarným a především uvedené citaci, která v podstatě funguje jako doslovný popis obrazu, však lze uvažovat o tom, že první dvě olejové skici mohly ze Sabinovy povídky volně vycházet. Osobně se přikláním k verzi, že tomu tak skutečně bylo. Finální verze pak byla částečně pozměněna následkem životních osudů Josefa a Antonína Mánesových.

Pokud byl uveden obraz *Hrobník* do souvislosti s dobovou prózou, logicky se nabízí jej porovnat ještě s dobovou poezií, konkrétně s *Májem* Karla Hynka Máchy. Nejbližší paralely vidím v poetické *Skice I.*, s atmosférou popsanou v intermezzu I. s názvem *Půlnoc*,¹⁶⁶ kde mj. vystupuje sbor duchů, jenž lze připodobnit ke skupině efemérních ženských postav na *Skice II.*

V souvislosti s interpretací *Hrobníka* coby symbolické tvorby autobiografického významu je nutné zmínit ještě jeden obraz Josefa Mánesa vznikající ve stejné době, a to *Smrt Lukáše z Leydenu*.¹⁶⁷ Již Max Dvořák ve své stati *Von Mánes zu Švabinský* doslova uvádí, že „Josef Mánes nejenom namaloval v tomto obraze epitař životnímu boji vlastního otce, ale lze v něm nalézt i program tohoto zápasu.“ Domnívám se, že totéž lze říci i o obraze *Hrobník* v tom smyslu, že vyjadřuje Josefovo navázání na Antonínovo pojetí zachycení české krajinomalby vycházející ze skutečných studií v přírodě – v tomto případě Českého středohoří a Krkonoš – a dále na Antonínův zájem o meteorologické a denní proměny krajiny a jejího přirozeného nasvětlení.

Na obraze *Hrobník* lze najít i zajímavé paralely s tvorbou C. D. Friedricha. Řada motivů v díle C. D. Friedricha je shodná s motivy na Mánesově obraze *Hrobník*.¹⁶⁸ Jedná se především o čerstvě vykopaný hrob, zachycenou krajinu s pohřebním průvodem v podvečerním slunci, bránu propojující v symbolické rovině dva různé světy či vznášející se efemérní ženské postavy nad hrobem. Tito géniové, či andělé milosrdné smrti se nacházejí také na Mánesově *Skice I* a na Friedrichově obraze *Vchod do hřbitova* z let 1824-1826. [55] Mánesově *Hrobníku* dominuje myšlenka zachytit vzpomínku na malířova zesnulého otce. Ve Friedrichově kresbě *Mein Begräbnis* se jedná rovněž o vzpomínku a víru v opětovné setkání s rodiči a sourozenci.

¹⁶⁵ K Sabinovu *Hrobníku* a jeho vztahu k frenetickým románům a K. H. Máchovi viz HRBATA 1999, 64-74.

¹⁶⁶ MÁCHA 1956, 38

¹⁶⁷ Lukáš Cornelisz z Leydenu (1489/1493-1533) byl nizozemským malířem a mědirytcem. Dva dny před svou smrtí údajně zatoužil ještě jednou vidět oblohu a slunce, to je také námětem Mánesova obrazu.

¹⁶⁸ LAMAČ 1956, 27 Vliv „německého romantického okruhu K. D. Friedricha“ konstatoval v souvislosti s obrazem *Hrobník* již Miroslav Lamač. Konkrétní spojitosti ovšem neuvádí.

Vzhledem k výše nastíněným společným prvkům tvorby J. Mánesa a C. D. Friedricha je třeba dodat, že roku 1842 podnikl Josef se sestrou Amálií cestu do Drážďan.¹⁶⁹ Během cesty vytvořil Josef osm listů perokreseb lavírovaných tuší. Sedmý list je nazvaný *Zastávka v Děčíně*. Zde si s Amálií mimo jiné prohlédli i známý obraz již zemřelého Caspara Davida Friedricha (1774-1840) *Kříž v horách*, neboli *Děčínský oltář* – na Mánesově listě je kresba nazvána *Před obrazem Friedrichova Děčínského oltáře*.¹⁷⁰ Caspar David Friedrich se spolu s Johannem Christianem Dahlem (1788-1857) navíc účastnil výstavy pražské Akademie roku 1824. Z vystavených děl bylo roku 1840 zakoupeno *Severní moře* C. D. Friedricha. Josefu Mánesovi byly sice v době výstavy teprve čtyři roky, nicméně jeho otec si výstavu pravděpodobně nenechal ujít a vliv vystavených děl rovněž rezonoval v českém uměleckém prostředí ještě dlouho po skončení výstavy. V souvislosti s Mánesovým *Hrobníkem* patří mezi nejzajímavější obraz C. D. Friedricha představený českému publiku, dílo označené v katalogu jako „*Flache Landschaft vom Abendroth beleuchtet*“.¹⁷¹

Vedle tvorby C. D. Friedricha můžeme Mánesova *Hrobníka* dát do kontextu také s dílem Christiana Rubena. Konkrétně s jeho drobným (31,2 x 37 cm) olejem na dřevě s názvem *Alpská pastýřka* přibližně z roku 1840. Obrázek byl vystaven na pražské umělecké výstavě roku 1842.¹⁷² Na výstavě bylo představeno veřejnosti celkem 224 olejomaleb, *Alpská pastýřka*, uvedená v katalogu výstavy pod názvem *Eine Gennerin* byla Rubenovým jediným dílem, kterým byl malíř na výstavě zastoupen. Mezi dalšími umělci, kteří se výstavy zúčastnili, byl Bedřich Havránek, Charlotta Piepenhagenová či právě Josef Mánes.¹⁷³ Ve stejném roce (1842), kdy byl Rubenův obrázek představen na pražské výstavě, převedl jej Konrád Wiesner do grafické podoby s názvem *Zasněná* nebo také *Pohled na nebe*.¹⁷⁴ Emocionálnímu rozpoložení dívky hledící do dále na vrcholky hor odpovídá denní doba, do níž malíř výjev zasadil i motiv nekonečných dálek, kam směřuje dívčin pohled. Snad přemýšlí o své budoucnosti, která je ale, stejně jako krajina pod ní, zahalena do oparu nejistoty a neznáma.

Aniž by bylo třeba prokazovat přímou souvislost mezi Rubenovou *Alpskou pastýřkou* a Mánesovým *Hrobníkem*, je na místě si uvědomit, že oba obrazy vzniklé přibližně ve stejné době mají mnohé společné. Osamocená postava je umístěna v přírodě, jejíž zachycení tvoří

¹⁶⁹ KESNEROVÁ 1991, 31 Luboš Hlaváček se zmiňuje o cestě Amálie a Josefa do Drážďan krátce po otcově smrti, zatímco Eva Reitharová datuje kresby pořízené během cesty před obraz *Smrt Lukáše z Leydenu* a *Hrobníka* – tedy před otcovu smrt (REITHAROVÁ 1972, 51).

¹⁷⁰ REITHAROVÁ 1972, 51

¹⁷¹ MASARYKOVÁ 1964, 99

¹⁷² PETRASOVÁ/PRAHL 2012, 89

¹⁷³ Archiv NG fond SVPU sign. AA 2984, Katalog der Kunstaussstellung der GPKF im Jahre 1842, kat. N. 93

¹⁷⁴ WURZBACH (ed.) 1887, 83

harmonický celek s bohatým vnitřním životem postavy v duchu, který o několik let později bude nazván jako tzv. *Naturstimmungen*, náladová krajina.

Zdá se, že počáteční myšlenka na vznik obrazu byla iniciována jak povídkou K. Sabiny, tak zneuznáním Josefova oblíbeného profesora Františka Tkadlíka. Se zhoršujícím se zdravotním stavem Antonína Mánesa získal obraz autobiografický ráz. Ladění finálního obrazu pak mohlo být ovlivněno obrazem *Alpská pastýřka* Christiana Rubena a saskou soudobou malbou.

Obraz *Hrobník* vychází více než kterékoli jiné dílo autora z životní situace mladého Josefa Mánesa, nebo spíše z životních osudů jeho otce Antonína Mánesa. Josef Mánes se v celé své tvorbě obrazům s funerální tematikou až na drobné výjimky (s povahou spíše topografického zachycení reality) již nikdy nevěnoval.¹⁷⁵ Z toho vyplývá, že motiv hrobníka byl pro něj v konkrétním období 1841-1843 něčím podstatným a výjimečným. Samotné umístění hrobu, počet pozůstalých kráčejících za márami, či změna fyziognomie hrobníka pak podporuje hypotézu, že mladý Josef Mánes pojednal obraz *Hrobník* coby výraz úcty k životnímu dílu svého otce Antonína Mánesa a zároveň hořkého vylíčení jeho životního osudu.

5. 5. 4 Jaroslav Čermák (1831-1878)

Deset let po vzniku Mánesova *Hrobníka* vytvořil další významný malíř Jaroslav Čermák dílo zcela odlišného charakteru, které nicméně rovněž úzce souvisí s autorovým osobním životem a ilustruje tak výrazovou šíři děl s námětem hřbitova coby sebeprojekce autora.

Jedná se o drobný akvarelový triptych ze sbírek Galerie hlavního města Prahy.¹⁷⁶ [56] Malíř jej namaloval roku 1852 jako vzpomínku na říjnovou návštěvu Louise Gallaita, svého antverpského profesora malby, a Hippolyty Gallaitové, manželky pana Louise, k níž J. Čermáka poutal vztah více než přátelský. Manželé Gallaitovi tehdy navštívili Čechy, kde byli hosty paní Josefiny Čermákové, malířovy matky.¹⁷⁷ Jaroslav Čermák manžele Gallaitovi osobně doprovázel po místech jemu blízkých. Trojice akvarelů má tak charakter jakési malované reportáže z cesty, navíc se zdá, že z ní můžeme vyčíst i náznaky vztahu mezi paní Hippolytou a J. Čermákem. Tomu by ostatně odpovídal již sám název díla – *Paní H. Gallaitová v Praze*. V pojmenování tedy nefigurují „manželé Gallaitovi“, jak by se dalo

¹⁷⁵ Jedná se o dvě kresby tužkou *Zed' kaple s náhrobními deskami v Gmündenu* roku 1842 a kresba tužkou *Židovské náhrobky v krajině* z roku 1840. S motivy náhrobních kamenů J. Mánes pracoval na dnes ztraceném obraze *Poustevník* (1841).

¹⁷⁶ Triptych se skládá ze dvou krajních akvarelů o rozměrech 7 x 11 cm a prostředního akvarelu o velikosti 12 x 18 cm.

¹⁷⁷ ČERNÝ/MOKRÝ/NÁPRSTEK 1930, 32 O Čermákově návštěvě Prahy roku 1852 psal ve svém dopise Terezii Palacké František Ladislav Rieger, který se s J. Čermákem i Gallaitovými osobně setkal. Další informace poskytuje právě akvarelový triptych a další Čermákovy a Gallaitovy kresby z té doby. Například Miroslav Tyrš ve své, jinak podrobné, monografické stati se o Čermákově pražské návštěvě ani nezmiňuje (TYRŠ 1879).

očekávat, nýbrž pouze paní Hippolyta. Na ni je také směřován divákův pohled v rámci jednotlivých kompozic.

Zatímco v literatuře se objevují akvarely pod již zmíněným názvem *Paní H. Gallaitová v Praze*, popřípadě *Návštěva paní H. Gallaitové v Praze*, na pravděpodobně původním rámu, v němž jsou akvarely adjustované, je název *Serenáda, Návštěva v selském stavení, Promenáda* vysvětlující konkrétněji jednotlivé výjevy.¹⁷⁸ Akvarely jsou pečlivě modelovány světlem, převládá na nich hnědá podmalba lehce krytá lazurami. Jednotlivé výjevy jsou na sobě v podstatě nezávislé, dohromady však tvoří harmonický celek se světelným přechodem z nokturna (levá část triptychu) po prosvětlenou a vzdušnou krajinomalbu (pravá část triptychu).

Nokturno *Serenáda* připomene svým laděním rokokovou žánrovou malbu, či tvorbu J. Mánesa čerpající z jeho pobytu v Čechách pod Kosířem. Akvarel zachycuje hlouček zpěváků v čele s dirigentem, kteří se shromáždili při svitu lampičky pod okny paní Gallaitové, aby jí zazpívali zřejmě jakousi ódu na uvítanou. Vzhledem k zídce s barokní soškou putti a charakteru architektury na akvarelu lze přijmout pojmenování akvarelu od Vratislava Černého *Večerní zastaveníčko v Molitorově*.¹⁷⁹ Jedná se o pozdně barokní zámek v Molitorově nedaleko Kouřimi, který vlastnila rodina Veselých, tedy rodina Čermákovy matky, rozené Veselé. Šlo o oblíbené letní sídlo Josefiny Čermákové.

Prostřední akvarel *Návštěva v selském stavení* nám již představuje paní Gallaitovou doslova v celé její kráse.¹⁸⁰ Společně se svým manželem je uvítána sedlákem a selkou, která jí podává sklenici čerstvého mléka (za selkou se otvírá pohled do kravína plného krav). Francouzští manželé jsou doprovázeni Jaroslavem Čermákem, upřeně hledícím na paní Gallaitovou, a paní Čermákovou zachycenou v typickém čepci, ve kterém ji její syn portrétoval i roku 1860. Veškeré dění se soustředí kolem ní, pohledy všech osob směřují na paní Gallaitovou a akvarel má ráz až jakési její heroizace.

Poslední z akvarelů *Promenáda* se odehrává na Starém židovském hřbitově v Praze. Místo je snadno rozpoznatelné nejen díky charakteristickým náhrobkům, ale také díky panoramatu Hradčan rozprostírajícímu se na celém pozadí malbičky. Otevírá se před námi pohled na Pražský hrad spolu s nedokončenou katedrálou sv. Víta, jaký již v dnešní době vzhledem k pozměněné okolní zástavbě není možný. I když je třeba říci, že malíři nešlo o přesné zachycení reality, jak dokládá silueta podivně kónické kupole kostela sv. Mikuláše na Malé Straně se zvonící umístěnou na druhé straně, než tomu doopravdy je. V jiných případech dbal J. Čermák na

¹⁷⁸ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1996, 340 Naděžda Blažičková-Horová pracuje s následujícími názvy: *Večerní zastaveníčko v Molitorově, Hosté jsou v Molitorově uvítání, Na židovském hřbitově v Praze*.

¹⁷⁹ ČERNÝ/MOKRÝ/NÁPRSTEK 1930, 200

¹⁸⁰ ČERNÝ/MOKRÝ/NÁPRSTEK 1930, 200 Akvarel je v publikaci nazván *Hosté jsou v Molitorově uvítání*, jedná se o statek Veselých, Čermákových příbuzných.

topografickou věrnost, například si kvůli obrazu *Šimon Lomnický žebra na Karlově mostě* nechal zaslat od Karla Javůrka přesnou kresbu Hradčan.¹⁸¹ Zdá se, že byla pro něj viděná realita méně významná a soustředil se především na postavy.

Zády k divákovi je zde zachycen Louis Gallait v černém obleku s vycházkovou holí, jak pozoruje hradčanské panorama. Za jeho zády, tedy blíže k popředí, se po zelené trávě mezi židovskými náhrobky prochází paní Gallaitová v doprovodu nikoho jiného než J. Čermáka. Malíře snadno poznáme díky jeho hnědému saku, bílému límečku a černému plnovousu, jak se namaloval také na prostředním akvarelu. Jako by zde byl ilustrován citový vztah malíře s H. Gallaitovou odehrávající se doslova za zády jejího manžela.

Je zajímavé, že malíř tento výjev zasadil do prostředí Starého židovského hřbitova. Je to evidentně místo, které jej z jeho domoviny nejvíce zaujalo (vzhledem k dalším kresbám či obrazům). V popředí jsou zachyceny typické stély a zcela vlevo také tumbový náhrobek Hendel Baševiové objevující se prakticky na každém zachycení židovského hřbitova od J. Čermáka. Pohled přes Starý židovský hřbitov na Pražský hrad a kostel sv. Mikuláše musel pro J. Čermáka představovat soubor nejtypičtějších pražských motivů, tak jak je chtěl představit paní Gallaitové. Jistě na něj zapůsobila také svérázná atmosféra a krajina hřbitova, do nějž zasadil závěrečný a víceznačný výjev akvarelového triptychu. Jde o první z malířových obrazů s tematikou Starého židovského hřbitova. „*Malebnost tohoto hřbitova jest světoznáma. Pochopitelno, že zaujala také vnímavou mysl Čermákovu.*“, jak čteme v článku o J. Čermákovi z roku 1891.¹⁸² Domnívám se, že hlavním důvodem k zasazení výjevu do toho prostředí je skutečnost, že H. Gallaitová pocházela z bohaté židovské rodiny Pickových žijící v Paříži. Zdá se, že citový vztah mezi H. Gallaitovou a J. Čermákem se během společného pobytu prohloubil, o čemž svědčí i tyto intimní akvarely namalované na počest paní Hippolyty.

Akvarelový triptych byl bezpochyby zamýšlen jako soukromý dar paní Gallaitové. Nejednalo se o jedinou pozornost v malované podobě. Mladý J. Čermák byl přizván do ateliéru a také do domu svého učitele L. Gallaita na podzim roku 1850 a již k Novému roku 1851 věnoval paní Gallaitové malý domácí zavírací oltářík. Následující čtvrtstoletí byla H. Gallaitová obdarována Čermákovými akvarely, kresbami či drobnými oleji při různých příležitostech. Po Čermákově smrti pak velkou část těchto děl odkázala městu Praze, malířovu rodišti, pod podmínkou, že budou před umístěním do obrazárny Vlasteneckých přátel umění představeny veřejnosti. Roli prostředníka mezi Prahou a paní Gallaitovou sehrál Soběslav

¹⁸¹ LEUBNEROVÁ 2013, 9

¹⁸² Zlatá Praha 1891, VIII, č. 15, 178

H. Pinkas. Těchto dvaadvacet děl bylo vystaveno v budově Rudolfiny roku 1891.¹⁸³ Mezi darovanými obrazy se nacházela mj. díla ryze soukromého rázu ilustrující společné chvíle J. Čermáka s paní Gallaitovou a jejími dvěma dcerami. Jejich vztah byl v českém prostředí dobře znám a nikoho, zdá se, nepobuřoval – jak dokládá i opakující se označení H. Gallaitové v dobovém tisku jako „spanilomyslné přítelkyně J. Čermáka“.

Tato většinou drobná dílka, charakterizovaná ve své době jako „*upomínka na dny intimního významu...a dokumenty jeho (Čermákova) soukromého citového života*“ byla adjustována v pozlacených rámečcích.¹⁸⁴ Obdobný charakter má také výše zmíněný triptych a lze jej tedy zahrnout do skupiny těchto privatissim, ačkoli se o něm dobová periodika přímo nezmiňují. Z řady kreseb věnovaných paní Hippolytě nás bude v této kapitole zajímat sépiová lehce akvarelovaná kresba *Starý židovský hřbitov pražský*, vytvořená na základě olejomalby *Židovský hřbitov v Praze* (1857), nejvýznamnějšího dokladu Čermákova zájmu o Starý židovský hřbitov. Právě tomuto obrazu se budu na následujících řádcích věnovat.

Během své návštěvy Čech roku 1852 malíř načerpal nové impulsy a náměty, jak dokládá *Studie s náhrobními kameny a stromy z pražského hřbitova*. Na základě studie vzniklo pozadí finální olejomalby *Židovského hřbitova v Praze*. [57] Jedná se o poměrně monumentální olejomalbu na plátně,¹⁸⁵ signovanou a datovanou malířem v Paříži roku 1857. Následujícího roku bylo dílo vystaveno v Kunstverein ve Vídni,¹⁸⁶ vzápětí se stalo majetkem paní Josefiny Čermákové. V jejím držení zůstalo do roku 1873, kdy putovalo nejprve do soukromé sbírky v Bruselu a poté v Lutychu. Roku 2013 se z Belgie obraz vrátil zpět na české území a prostřednictvím galerie Kodl se stal předmětem místní soukromé sbírky.¹⁸⁷

Malíř zasadil mnohofigurální scénu do období pobělohorských Čech,¹⁸⁸ zachycující konkrétní část hřbitova nedaleko vltavského nábřeží, v průhledu přes řeku stojí ještě nedostavěná katedrála sv. Víta. Obrazové plány jsou od sebe výrazně odděleny barevností, zatímco první plán se odehrává ve stínu stromů, druhý plán je prosvětlen slunečním svitem. Na hřbitově je shromážděna skupina lidí u náhrobku paní Hendel Baševiové zemřelé roku 1628. Z celého

¹⁸³ Zlatá Praha 1891, VIII, č. 12, 144

¹⁸⁴ Zlatá Praha 1905, XXII, č. 41, 489 Jeden z akvarelů připomíná společný pobyt paní Gallaitové a J. Čermáka na slovanském jihu roku 1858, druhý výlet do Švýcarska, třetí akvarel ilustruje společné chvíle trávené ve vile Belle vue u Paříže.

¹⁸⁵ Obraz dosahuje rozměrů 110 x 146 cm.

¹⁸⁶ Mezi dobovou kritikou nevzbudil obraz větší zájem. Miroslav Tyrš označil obraz za zádumčivý. Dále napsal, že ačkoli byl obraz pečlivě proveden, netěšil se velkému úspěchu (TYRŠ 1879). V. Šuman označil obraz za práci poměrně slabou (ŠUMAN 1926, 59).

¹⁸⁷ Znalecký posudek PhDr. Naděždy Blažíčkové-Horové z roku 2013

¹⁸⁸ Mezi další obrazy z tohoto historického období patří *Protireformace (Po bitvě na Bílé Hoře)* a *Šimon Lomnický žebřá na Karlově mostě*.

Starého židovského hřbitova v Praze snad Čermáka nejvíce zaujal právě náhrobek Hendel Baševiové.¹⁸⁹

Hendel Baševiová byla manželkou Jakuba Baševiho z Treuenburka, primase židovské obce v Praze a prvního Žida, který byl povýšen do šlechtického stavu.¹⁹⁰ Tumba paní Hendel (zemřela roku 1628) patří mezi nejokázalejší na pražském židovském hřbitově, na nápise je na zemřelou vzpomínáno jako na ušlechtilou a milosrdnou dobrodějku. Z poloviny 19. století (tedy v době vzniku Čermákova obrazu) byl napsán podrobnější text o náhrobku, v němž je H. Baševiová označena za „židovskou královnu“.¹⁹¹ Její raně barokní mramorový náhrobek je vskutku jedním z vizuálně nejpoutavějších na celém židovském hřbitově.¹⁹² Velká čtyřstěnná tumba se sedlovým zastřešením a volutovým štítem (ohel) se vyjímá nad okolními jednoduchými stélami. Jaroslava Čermáka (stejně jako řadu dalších výtvarníků) také zaujal motiv pokrouceného bezového keře obrůstajícího náhrobek.¹⁹³

Jak již bylo uvedeno, náhrobek paní Baševiové zaujal řadu malířů a grafiků. Je otázkou, do jaké míry autory zaujala samotná vizuální působivost náhrobku a do jaké míry se zajímali o osobnost zesnulé. V případě J. Čermáka je snad možné se domnívat, že si náhrobek paní Baševiové nevybral náhodou.

Před náhrobkem paní Baševiové se odehrávají první krůčky malého dítěte starostlivě sledované jeho matkou. Vzniká tu znepokojující protiklad dětí a hrobů.¹⁹⁴ Postavy žen a dětí jsou doplněny skupinkou diskutujících postarších Židů, v popředí stojí žena s dítětem v náručí.

Obraz byl ve své době chápán spíše jako bezstarostná žánrová scéna bez hlubšího obsahu: „Rozkošné figurální stafáže, se ženami a dětmi v popředí, dojem zobrazených trosek minulosti ještě zvyšují.“¹⁹⁵ Zachycení lidského života ve dvou mezních situacích – dětství a stáří – lze však chápat v symbolickém smyslu. Jako první obraz přesvědčivě interpretovala Věra Soukupová jako optimistickou myšlenku lidského života v kontinuitě historie, vzdělanosti a písemnictví, jako neustálé střídání lidských generací.¹⁹⁶ Podle mého názoru je však třeba se

¹⁸⁹ Malíř jej zachytil na olejové studii *Židovský hřbitov v Praze* (před 1858), na stejnojmenném figurálním výjevu (1857) a to velmi podrobně, dále na triptychu *Paní Hippolyta Gallaitová v Čechách* (1852) i na samostatných akvarelech *Náhrobek Hendel Baševiové na Židovském hřbitově v Praze* a *Náhrobek Hendel Baševiové se starým bezovým stromem*, oba z roku 1858.

¹⁹⁰ VLČEK (ed.) 1996, 571

¹⁹¹ Rozhovor s Arno Paříkem ze dne 22. 2. 2017

¹⁹² Náhrobek Hendel Baševiové je jako jediný na celém hřbitově vytvořen z bílého carrarského mramoru. Rod Baševi pocházel z Verony.

¹⁹³ Tento motiv použil také německý spisovatel Wilhelm Raabe (1831-1910), když nazval svou novelu ze Starého židovského hřbitova v Praze *Holunderblüte* (Bezový květ) z roku 1861, vydanou v českém překladu roku 1865 v *Hlasech z dálky*. *Holunderblüten* je název novely Loly Kirschnerové odehrávající se rovněž na Starém židovském hřbitově, novela byla publikována v časopise *Naše doba* XV.

¹⁹⁴ Podobný kontrast použil drážďanský krajinář Ludwig Richter na rytině z roku 1835.

¹⁹⁵ Zlatá Praha VIII, 1891, č. 15, 178

¹⁹⁶ SOUKUPOVÁ 1981, 26

zabývat tímto dílem důkladněji, počínaje jeho podvojností mezi dobovou veřejnou prezentací a osobní náplní.

Obraz *Židovský hřbitov v Praze* se odehrává na konkrétním místě v konkrétní době, i když pochopitelně umělecky poupravené. V případě Jaroslava Čermáka bylo romanticky pojaté téma z české historie doplněno vlastní reminiscencí na návštěvu manželů Gallaitových. Zároveň se v Čermákově pojetí posouvá význam hřbitovního prostředí. Zdaleka nejde jen o místo mrtvých, uzavřený svět oddělený od společnosti živých. To ostatně odpovídá i umístění Starého židovského hřbitova v Praze v bezprostřední blízkosti židovské čtvrti. Naprostá většina kreseb, akvarelů a olejů jiných malířů zachycujících toto pražské zákoutí se obešla bez jakékoli figurální stafáže, maximálně byla mezi náhrobky umístěna osamocená postava, leckdy poddimenzovaná, aby vynikla monumentálnost náhrobních kamenů (například u Bedřicha Havránka). Ovšem J. Čermák nechal doslova ožít klidné prostředí hřbitova početnými figurami. Dva postarší Židé mezi sebou diskutují ve stínu stromu, batole se obkročmo usadilo na jeden z náhrobků zanořený do země, jako by sedělo na koníkoví, v centru obrazu se učí malé dítě prvním krůčkům. Ženy a děti jsou doslova ve fyzickém kontaktu s náhrobky a jejich bosé nohy je možné interpretovat nejen jako žánrový prvek, ale v souvislosti s ikonografickým pojmem monosandalismus v židovské kultuře také jako výraz úcty k posvátnému místu, jakým hřbitov je. Hřbitov je zde v pozitivním smyslu reprezentován jako místo, kde se setkávají generace, stejně jako živí s mrtvými.

Jistě ne náhodou věnoval J. Čermák takovou pozornost prezentaci náhrobku paní Baševiové, především až archeologicky přesnému zachycení náhrobního nápisu velebící tuto ženu. Stojící židovské ženě na obraze pak Čermák vtiskl rysy paní Gallaitové.¹⁹⁷ V době vzniku zmíněného obrazu bylo užití skutečného modelu pro postavy v malbě historií standardem. Navíc však Jaroslav Čermák i jeho vrstevníci Soběslav Pinkas a Viktor Barvitijs běžně pro své obrazy s historickou látkou užívali modely ze svého nejbližšího okolí, pravděpodobně s důrazem na totožnost účastníků výjevu a schopnosti jejich identifikace užším okruhem publika.¹⁹⁸ Tím spíš vyvstává otázka „těžiště“ poselství u Čermákova obrazu s postavami umělci osobně blízkými, užitými jako modely návštěvníků hřbitova. Vzhledem k židovským kořenům jím milované ženy a společným chvílím, které oba strávili na tomto hřbitově, lze náhrobek šlechtné paní Baševiové chápat v přeneseném smyslu i jako vyjádření úcty k paní Gallaitové, oplývající v očích J. Čermáka nepochybně stejnými přednostmi, které jsou přičítány paní Baševiové.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Znalecký posudek Naděždy Blažičkové-Horové z roku 2013

¹⁹⁸ PRAHL 2002, 339

¹⁹⁹ VILÍMKOVÁ, 1993, 125 V této souvislosti je rovněž zajímavé, že paní Hendel byla jediná žena, která byla poctěna takto náročně zdobenou a výstavní tumbou.

Nastává samozřejmě otázka, rozuměl-li J. Čermák hebrejskému nápisu na náhrobku. Osobně se domnívám, že ano, protože snad žádný z dalších malířů nereprodukoval s takovou přesností hebrejské náhrobní nápisy. Výjimkou je Bedřich Havránek, jehož zájem o přesné zdokumentování nápisů lze vysvětlit malířovou zálibou v detailech. Jaroslav Čermák se však spíše než o věrnou dokumentaci nápisu zajímal o jeho obsah a význam. Náhrobní nápis na Čermákově obraze vsutku dává smysl a obsahuje v sobě tatáž slova, jaká se nachází na reálném náhrobku paní Baševiové: žena, urozená, vzácná, čistota, zbožnost.²⁰⁰

Je otázkou, odkud J. Čermák znal přesné znění nápisu. Možným zdrojem jsou podrobnější průvodci po Starém židovském hřbitově z padesátých let. Zcela hypoteticky mohla s obsahem náhrobního nápisu seznámit J. Čermáka i sama Hippolyta Gallaitová, vzhledem k jejím židovským kořenům – to se však pohybujeme na poli pouhých domněnek. Ještě pravděpodobnější by se v této souvislosti zdála role Čermákova známého,²⁰¹ pražského židovského bankéře Leopolda Jerusalema von Salemfels (1789-1842), popřípadě jeho příbuzných žijících rovněž v Praze.²⁰² Ať již znal J. Čermák význam nápisu odkudkoli, je evidentní, že chtěl, aby byl srozumitelný pro ty, kteří jej umí přečíst.

Jaroslava Čermáka také zaujalo širší okolí hřbitova, především průhled hřbitovem na Pražský hrad. Divákův pohled je na pražskou dominantu veden od tmavého popředí obrazu, skrz loubí stromů směrem do zadního plánu malby, ostře osvětlené denním světlem, na němž se vyjímá detailně a ostře vykreslený Hrad. Malíř se věnoval jednotlivým architektonickým detailům a snažil se hradní architekturu představit v jeho historické podobě ze 17. století před tereziánskou přestavbou. Tu podtrhuje také dvojice domů v blízkosti hřbitovní zdi s gotickými stupňovitými štíty. Tato obrazová strategie, tedy zahrnout do záběru na židovský hřbitov také širší okolí, je méně častá. Většinou malíři a kreslíři volili detailní pohled na skupinu náhrobků, popřípadě širší výsek krajiny, ovšem v podobě jakéhosi mikrosvěta, prostoru uzavřeného do sebe. Do zadního plánu například umístili košaté koruny stromů a tím opticky uzavřeli scénu (Václav Popelík), nebo zvolili žabí perspektivu znemožňující zachytit široké výhledy do dálky (August Bedřich Piepenhagen, Bedřich Wachsmann), popřípadě přenesli židovský hřbitov do jakéhosi vzduchoprázdna, nešlo jim o konkrétní prostředí a zachytili na své kresbě hřbitovní zeď, za níž se ovšem nic nenachází (Maxmilián Haushofer).²⁰³

²⁰⁰ Za překlad náhrobního nápisu na obraze děkuji PhDr. Arno Paříkovi a jeho kolegyni z Židovského muzea v Praze. Tato slova se skutečně shodují s reálným nápisem na náhrobku, celý náhrobní nápis je uveden např. v knize M. Vilímkové viz VILÍMKOVÁ, 1993, 177.

²⁰¹ MOKRÝ 1953, 12

²⁰² <https://www.geni.com/family-tree/start>, vyhledáno 11. 2. 2017

²⁰³ Přeci jen bylo několik malířů zaujato pohledem na Pražský hrad, popřípadě Malou Stranu přes Starý židovský hřbitov. Vedle Jaroslava Čermáka to byl Bedřich Havránek, na jehož akvarelu se otevírá pohled na malostranský

Specifičnost Čermákova obrazu *Židovský hřbitov v Praze* vychází z toho, že se jedná v podstatě o historickou malbu. To jej činí v kontextu ostatních českých obrazů s funerálními motivy něčím zcela ojedinělým, výjimku tvoří snad jen obraz M. Alše *U hrobu božího bojovníka* (1877) a akvarel A. G. Schulze *Hřbitov* (1833). Ostatní autoři situovali své hřbitovní scény do současnosti, popřípadě do neurčitelného časoprostoru. Jaroslav Čermák zasadil výjev do konkrétního času, a to pomocí několika prostředků. Jde o náhrobek datovaný díky náhrobnímu nápisu do roku 1628, historizující kostýmy (nejlépe patrné na stojící ženě v popředí a dvou židovských učenců za ní) a o historickou zástavbu za hřbitovní zdí a podobu Pražského hradu. Tím se obraz řadí do početné skupiny Čermákových historických obrazů z 50. let.

V Čermákově vlasteneckém chápání českých dějin formovaném pod dojmem četby Františka Palackého vykryštovaly náměty zachycující největší slávu českých zemí v dobách husitství (*Poselství české v Basileji* 1851, *Žižka a Prokop Holý čtou bibli na válečném voze* 1852, *Husité průsmyk bránící* 1857...) a naopak útisk po bitvě na Bílé hoře (*Šimon Lomnický žebra na pražském mostě* 1853, *Po bitvě na Bílé hoře/Protireformace* 1854).²⁰⁴ Do druhé kapitoly českých dějin spadá i obraz *Židovský hřbitov v Praze*, který je zároveň posledním malířovým obrazem na téma pobělohorských Čech. Naděje národa (zde zastoupeného židovským obyvatelstvem, ale jistě jej lze chápat v obecnějším hledisku – tedy národa českého) na lepší budoucnost v „temném“ pobělohorském období je zde vložena do nové generace vycházející vstříc slibnější budoucnosti svými prvními krůčky, jak malíř doslova převedl do malby. Pokud bychom tento motiv blíže porovnali s českými dějinami, zjistili bychom, že malá dítko zachycená na obraze jsou vlastně generací budoucích barokních vlasteneckých humanistů.

Tuto optimistickou myšlenku malíř umělecky ztvárnil roku 1857, tedy v době Bachovského absolutismu (1851-1859) vycházejícího z potlačených revolucí z let 1848 a 1849. Revoluční rok 1848 mladý Jaroslav Čermák coby vlastenecky smýšlející student pražské Akademie velmi prožíval a namaloval prapor studentské legie s podobou Karla IV.²⁰⁵ Prapor byl během potyček spálen a po svatodušních bouřích byla malířská akademie uzavřena. Ještě téhož roku odjela Josefina Čermáková, rovněž vlastenecky smýšlející,²⁰⁶ se svými dětmi do Mnichova a posléze do Antverp. Podle Karla Sabiny měli malíři té doby, stejně jako radikální demokraté,

kostel sv. Mikuláše a Strahov, a Matyáš Wehli se svou malbou s všeríkajícím názvem *Pinkasova synagoga s výhledem na Pražský hrad za soumraku* (kolem roku 1865).

²⁰⁴ MOKRÝ 1953 7, 10 František Palacký byl stálým hostem v salónu Čermákových. V dopise Karlu Javůrkovi z počátků svého pobytu v Paříži J. Čermák píše: „...četl jsem nedávno dějiny Palackého a tam jsem našel ohromné bohatství předmětů, které se v malířství dají zobraziti.“

²⁰⁵ MOKRÝ 1953, 8

²⁰⁶ ČERNÝ/MOKRÝ/NÁPRSTEK 1930, 14 V dopise svému synovi Janovi píše J. Čermáková, že se od ní po revolučních událostech v Praze odvrátila řada jejích přátel a byla nařčena, že je revolucionářkou a komunistkou. Jaroslavův bratr se během březnových dnů účastnil deputace do Vídně za císařem Ferdinandem, aby jej vyzvali k pobytu v Praze.

ve svých obrazech vzbuzovat vědomí lidu. Souvislost tvorby J. Čermáka s estetickými názory radikálních demokratů a jeho přátelství s J. V. Fričem byly prokázány již dříve.²⁰⁷ *Židovský hřbitov v Praze* je tak jedním z Čermákových historických obrazů, kterým se snažil povzbudit českou společnost v dobách neoabsolutismu. Tomu by odpovídal i fakt, že obraz nezůstal v Antverpách, ani nebyl prodán do soukromé sbírky, nýbrž že jej malíř věnoval své matce. V této souvislosti se nabízí otázka, zda byl obraz zamýšlen jako hold malířově matce (nikoli H. Gallaitové), která jej celý život velmi podporovala. Právě několikrát zdůrazněný motiv mateřství na obraze by tomu jasně odpovídal.

Nastává otázka, jak souvisí revoluční rok 1848 s prostředím židovského hřbitova. Od 80. let 18. století se v souvislosti s josefinskými reformami postupně objevovaly zárodky budoucího zrovnoprávnění Židů s ostatními obyvateli. Pražská židovská komunita se aktivně účastnila revolučních událostí. Nejen v Praze, ale po celých českých zemích byly zakládány židovské národní gardy. Ve Vídni bojovali během tamních revolučních bouří židovští studenti na barikádách. Někteří z nich přišli o život a byl jim vystrojen pohřeb společně s dalšími zabitými studenty protestantského i katolického vyznání.²⁰⁸ V padesátých letech sílila emancipace Židů a zřejmě není náhodou, že největší zájem ze strany výtvarných umělců o Starý židovský hřbitov v Praze můžeme sledovat právě v polovině století. V kontextu díla J. Čermáka tak vzniká zajímavá paralela mezi *Židovským hřbitovem v Praze* a jeho díly s balkánskou tematikou vycházející rovněž z tehdy aktuální situace.

Židovský hřbitov v Praze coby poslední z Čermákových obrazů s pobělohorskou tematikou chronologicky uzavírá logicky nastíněný příběh českých dějin od nešťastného osudu rudolfinského básníka sympatizujícího s českým stavovským povstáním (Šimon Lomnický), přes situaci protestantské rodiny v dobách protireformace, po idylický výjev odehrávající se na pražském židovském hřbitově. Zatímco jsou děti na obraze *Po bitvě na Bílé hoře* nejsnadněji zmanipulovány dominikánským mnichem zosobňujícím protireformaci (líbají mu ruku, prohlížejí si svaté obrázky), jsou tedy předobrazem následné konverze řady nekatolíků a zlomem mezi minulým a budoucím pořádkům, jsou do dětí na obraze *Židovský hřbitov v Praze* naopak vkládány naděje na zajištění kontinuity mezi minulostí a budoucností.

Na tuto možnou interpretaci Čermákových obrazů s pobělohorskou tematikou je pochopitelně třeba nahlížet dobovým pohledem na české dějiny, které byly, jak známo, do jisté míry zkresleny. Jak napsal výstižně Zdeněk Hojda „*jen ve zmýtizované podobě se mohlo stát*

²⁰⁷ BUBENÍČKOVÁ 1956, 381 Věra Bubeníčková se ve stati věnovala Čermákovým obrazům s husitskou tematikou. Josef Václav Frič byl v častém kontaktu s J. Čermákem během svého pobytu v Paříži.

²⁰⁸ Za informace týkající se Židů v období roku 1848 děkuji PhDr. Arno Paříkovi.

*bělohorské téma úhelným kamenem národní ideologie.*²⁰⁹ Jako hlavní rys pobělohorského útlaku bylo prezentováno potlačení národního vědomí, příchod cizinců na úkor českých protestantů a emigrace českých nekatolíků v čele s kulturními a vědeckými elitami. To vše bylo v době po roce 1848 chápáno jako paralela k tehdejší situaci. Čermákův zájem o tato témata historické malby jistě souvisel s jeho ztotožněním se s ideály revoluce roku 1848. Ze zdánlivě obsahově jednoduššího žánrového obrazu *Židovský hřbitov v Praze* se v takovýchto souvislostech stává námětově promyšlené programové dílo.²¹⁰

5. 5. 5 Adolf Kosárek (1830-1859)

Zatímco se v Čermákově obraze *Židovský hřbitov v Praze* prolíná rovina osobní s rovinou kulturně-politickou, je následující dílo ryze subjektivní autorovou výpovědí.

Do souvislosti návštěvy, byť ne jednotlivého hrobu, nýbrž hřbitova, patří jeden z důležitých obrazů Adolfa Kosárka, označovaný jako *Letní krajina se hřbitovní kaplí* (1859). [58] Kosárkovi se zde podařilo výstižně vyjádřit charakter horkého letního dne. Vedle práce s jednotlivými motivy z české krajiny – na obraze bývá rozeznávána pražská rotunda sv. Kříže, vrch Ralsko či skály z pražské Šárky – je plátno zajímavé i z hlediska zakomponování drobné figurální stafáže. Obraz zachycuje dvojici ženských postav, zřejmě matky s dcerou, na cestě ke hřbitovu. U Kosárka hrála stafáž v krajině důležitou významovou roli a často – tak jako zde – symbolizovala téma putování blízké romantismu. Většinou spoluvytvářela s okolím náladový celek obrazu, zatímco zde umělec zdůraznil kontrast smutečného děje s idylou letního dne.²¹¹ Hřbitovní zeď zachycená na obraze je významovým protipólem k zlátnoucím obilným klasům, květinám a hřejivým slunečním paprskům.

²⁰⁹ HOJDA 1998, 184 Toto téma bylo reflektováno výtvarnými i literárními umělci po celou druhou polovinu 19. století – namátkou lze zmínit J. Schikanedera, F. Jeneweina, M. Alše, F. Bílka – nejsilněji však v období od 50. do poloviny 70. let, jak dokládá tvorba J. Čermáka, P. Maixnera, K. Svobody, historické povídky P. Chocholouška či M. B. Hornofa.

²¹⁰ Z roku 1858 pochází ještě jeden další Čermákův obraz s využitím prostředí pražského židovského hřbitova. Jedná se o nedávno publikované dílo *Mladá vdova* ze soukromé americké sbírky. Zatímco přední plán zachycuje motivy z pražského hřbitova, pozadí tvoří ulice Paříže viz HNOJIL 2004, 306. Roli hřbitova tu převyšuje role mladé vdovy patřící mezi oblíbené motivy žánrového malířství 19. století. Proto lze v tomto případě využití pražské hřbitovní látky chápat jako příležitostné využití studií pořízených v Praze. S funerální tematikou pak souvisí ještě Čermákův obraz *Bosna roku 1877/Návrat do vsi* z konce malířovy tvorby.

²¹¹ Ke Kosárkovu obrazu se tematicky zdánlivě blíží malba žáka M. Haushofera, Leopolda Stephana (1826-1899) *U hřbitova* (kolem roku 1890). Ve skutečnosti však mají obě malby mnohem více odlišných než společných prvků. Ve venkovské krajině prozářené letním sluncem se milenecká dvojice zastavila před kapličkou a kostelík obklopený hřbitovem je jen malebným doplňkem, nikoli odkazem na smrtelnost. Celý výjev má ráz intimního dostaveníčka druhého rokoka.

Obdobně jako je spojována Kosárkova *Selská svatba/Osamělá krajina* (1858) s předtuchou jeho blíží se smrti,²¹² lze i *Letní krajinu se hřbitovní kaplí* zařadit do tohoto kontextu. Tak interpretovala obraz již E. Reitharová, jak dokládá následující citace: „Do podoby této letní krajiny se asi mimoděk promítla nemilosrdná palčivost Kosárkových horečnatých stavů.“²¹³ Z životadárného slunečního tepla se tak vlastně stává spalující žár. Pokud přijmeme tuto interpretaci, je zřejmé, že Kosárek zde pracuje v podstatě se známou myšlenkou, kterou vyjádřil již N. Poussin „et in Arcadia ego“. I v Kosárkově idylické krajině je přítomna smrt. Tuberkulózou sužovaný malíř zemřel v říjnu téhož roku, kdy dokončil obraz pozdně letní krajiny se hřbitovní kaplí, což jistě nelze chápat jako shodu náhod.²¹⁴

5. 5. 6 Jan František Gretsche (1864-1894)

O necelá čtyři desetiletí později ukončila tatáž nemoc život dalšího umělce a zavedla tak obdobně osobní pohnutky k vytvoření jeho uměleckého díla. Jde o neprávem opomíjeného malíře konce 19. století, Jana Františka Gretsche, absolventa Uměleckoprůmyslové školy u Františka Ženíška na malířské Akademii v ateliéru Maxmiliána Pirnera. Jeho studijní úspěchy dokazuje nejen několikanásobné získání stipendia, ale také úspěšná účast na vánoční výstavě Umělecké besedy a na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu roku 1889.

Jeho tvorba není historiky umění přehlížena z důvodů nízké umělecké kvality, nýbrž z malého počtu děl, které stihl malíř za svůj krátký život vytvořit. Nicméně i na těchto několika málo obrazech a kresbách je zřejmý Gretscheův talent a zájem o méně obvyklé náměty a ikonografické motivy,²¹⁵ které – jak se zdá – odrážejí Gretscheův vnitřní svět i dobovou melancholii.²¹⁶ Nejvíce patrná je tato melancholie v obraze *Poslední návštěva českých herců u ředitele Josefa Kajetána Tyla* a ještě silněji ve dvou variantách obrazu *Večer na hřbitově z let*

²¹² HALASOVÁ/ŠTECH 1959, 32 V citované Kosárkově monografii je obraz označen jako osudový a jako „triumf života proti svíravému pocitu marnosti a věčnosti“, což je spojeno s dobou jeho vzniku, kdy u malíře naplno vypukla jeho choroba a zároveň zintenzivnil jeho vztah k Františce Pokorné.

²¹³ REITHAROVÁ 1984, 79

²¹⁴ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2001, 372 Jak dokládá autorka, objevily se v souvislosti s Kosárkovou nemocí nové motivy v jeho tvorbě – odumřelý strom, holé bezútěšné skály, ruiny či kaple.

²¹⁵ Náměty svých obrazů čerpal nejčastěji z historie, ale také se věnoval náboženským motivům. Největší dobový ohlas si vydobyla Gretscheova malba *A přece se točí* vyznamenaná čestným uznáním na Zemské jubilejní výstavě roku 1891 a rozměrné nockturno *Salvátorská legenda*.

²¹⁶ S Gretscheovou tvorbou se lze v dnešní době seznámit spíše v podobě černobílých reprodukcí v dobových časopisech, jakými jsou *Der Politik*, *Zlatá Praha* (V. W.) či *Světobzor* (K. M. Čapek), jejichž novináři se nejvíce zajímali o Gretscheovu tvorbu. Konkrétně žurnalista *Zlaté Prahy* signující své články V. W. byl Gretscheovým podporovatelem, propagátorem a možná i osobním přítelem.

1892 (dále varianta I) a 1893 (dále varianta II).²¹⁷ Roku 1894 J. F. Gretsch náhle zemřel ve věku necelých 28 let na tuberkulózu ještě před plánovaným odjezdem na studijní cestu do Francie. Roku 1896 se konala v Topičově salonu Gretschova posmrtná výstava a následujícího roku byla jeho díla vystavena na výstavě společně s obrazy francouzského malíře P. L. Boucharda.²¹⁸

Co se týče dobového hodnocení dvou Gretschových obrazů s funerální tematikou máme jen skoupé informace. Varianta I byla reprodukována ve *Světozoru* roku 1892, bohužel bez doprovodného textu.²¹⁹ Ve *Zlaté Praze* bylo v článku pojednávajícím o Gretschově výstavě roku 1896 uvedeno ve výčtu malířových děl: „Čítáme k prvnější překrásnou malbu „Na hřbitově“...“²²⁰ (pravděpodobně jde o variantu I). V souvislosti s toutéž výstavou byl obraz *Večer na hřbitově* (varianta II) označen za Gretschův největší krajinářský motiv, ale také za méně cenný.²²¹ V poslední době byly obrazy zmíněny v několika málo publikacích. Aleš Filip a Roman Musil upozornili, že obraz *Večer na hřbitově* (varianta I) anticipuje estetiku Františka Kavána, jak ji známe z jeho obrazů *Večerní Hymnus*, *Milosrdenství přetrvává* či *Z hřbitova čísel*.²²²

Obecnější melancholický rys Gretschových obrazů vyzoroval v souvislosti s malířovou chorobou již Antonín Podlaha.²²³ Pesimismu Gretschovy osoby i tvorby si všimla valná většina jeho současníků.²²⁴ V článku publikovaném v *Hlasu národa* se přímo píše: „Maloval, co cítil. A cítil v sobě smrt. Ta hleděla mu stále přes rameno, vybírala mu sujety, míchala barvy na jeho paletě a zdržovala jeho ruku.“²²⁵ Nejvýrazněji mu „hleděla smrt přes rameno“ právě při tvorbě obrazů *Večer na hřbitově*.

Varianta II z roku 1893 je monumentální olejomalba, spolu s Čermákovým *Starým židovským hřbitovem* se řadí mezi nejrozměrnější české obrazy 19. století s funerální tematikou. [59] Dílo je v současné době dlouhodobě zapůjčeno Národní galerii, v jejímž depozitáři se nachází.²²⁶ Ve sbírkách Národní galerie je i Varianta I, někdy nazývaná jen *Na hřbitově*, která je

²¹⁷ Obrazy bývají především v dobovém tisku označovány různými názvy: *Večer na hřbitově*, *Na hřbitově*, či *Partie ze hřbitova*. Někdy je těžké rozeznat, o které variantě se v tisku píše. Pro zjednodušení jsem v tomto textu zvolila označení vycházející z chronologie vzniku děl – *Večer na hřbitově* varianta I a II.

²¹⁸ *Zlatá Praha XIII*, 1896

²¹⁹ *Světozor XXVI*, 1892, 589

²²⁰ *Zlatá Praha XIII*, 1896

²²¹ *Světozor XXX*, 1895-6, 168

²²² FILIP/MUSIL (eds.) 2006, 120

²²³ PODLAHA 1895, 590 V souvislosti s nevléčitelnou chorobou se podle A. Podlahy mladý J. F. Gretsch obrátil s melancholickou rezignací od věcí pozemských k nadzemským.

²²⁴ MÁDL 1898, 23 K. B. Mádl jej například označil za „citlivého, silně melancholického, těžkomyslného poetu, ba samotářského pesimistu.“

²²⁵ *Hlas národa* 1896, nepag.

²²⁶ *Hlas národa* 13. 2. 1896 Roku 1896 byl obraz zapůjčen na Gretschovu posmrtnou výstavu z majetku „sekretáře Lederera“. Jméno sněmovního sekretáře Lederera se objevuje například na šesté schůzi sněmu království Českého z roku 1868 viz http://www.psp.cz/eknih/1867_69skc/2/stenprot/006schuz/s006001.htm, vyhledáno 25. 2. 2017. Pravděpodobně se jedná o Cornelia Lederera, sekretáře Zemského výboru, zemřelého roku 1881 a pochovaného na

přímo ve vlastnictví této instituce. [60] Vzhledem k téměř shodné kompozici obou obrazů, které se ovšem navzájem také liší v některých podstatných rysech, budu nadále v textu používat označení varianta I a II v souvislosti s chronologií jejich vzniku.²²⁷

Formátem drobnější varianta I z roku 1892 uvádí diváka přímo před kamenný náhrobek, kterému dominuje kamenosochařsky zpracovaný kříž s Ukřižovaným.²²⁸ Socha je ztvárněna v podobném duchu jako Kristus na Gretschově kresbě *Smutná je duše má* (přibližně z roku 1890) a budí dojem, jako by mrtvý Kristus ožíval a navazoval jakýsi dialog se zesnulým spočívajícím pod náhrobním kamenem. Určité shodné rysy lze najít rovněž u Myslbekova *Krucifixu* (1877-1890).²²⁹ Jan František Gretsch byl zbožným člověkem, lze předpokládat, že se jeho víra zhoršující se nemocí ještě upevňovala.

Z obou maleb je citelná pokora, oddanost osudu a víra v život věčný. Náhrobní kámen je namalován z takové perspektivy, z jaké by ji viděl člověk klečící před ním. Malíř tak diváka působivě vtáhl rovnou do obrazového prostoru a zároveň umístil přímo na první plán smuteční věnce a palmové ratolesti položené na tumbě. Ušchlé listí spadané na náhrobní desce zčásti pokryté mechem spolu se zašlými smutečními věnci napovídají, že se jedná o zapomenutý hrob. O to víc překvapí plápolavé světlo lampy umístěné na náhrobku. Dokazuje přítomnost člověka, nenadálou na takto osamělém místě, a vnáší do výjevu prvek časovosti.

Náhrobek umístěný v prvním plánu a dosahující téměř celé výšky obrazu je umístěn v krajině, která se značně liší od obvyklé podoby českých hřbitovů. Až na druhý, snadno přehlédnutelný náhrobek ukrytý za keři, se zde nenachází žádné další kříže a hroby. Divoce rostoucí keře a stromy budí dojem lesoparku, či přírodně-krajinářského parku, v jakých se dříve vskutku zřizovaly náhrobky. Této neobvyklé krajině dominuje tmavá silueta cypřiše, typického smutečního stromu.

Jak napovídá název obrazu, je před námi zachycen hřbitov ve večerních hodinách, náhrobek se postupně halí do šera a splývá s tmavými stromy a keři. V šeru se téměř ztrácí i figura hrobníka, postaršího muže kopajícího nový hrob. Zobrazení hrobníka je překvapivě dosti neobvyklé na obrazech s funerální tematikou. Vedle *Hrobníka J. Mánesa*, *Dětského pohřbu*

Malostranském hřbitově viz <http://www.malostranskyhřbitov.cz/mapy-a-jmena/abecedni-seznam-jmen/>, vyhledáno 25. 2. 2017.

²²⁷ Zmíněná datace vychází z inventurních karet Národní galerie, kde ovšem není ničím odůvodněna. Na samotných dílech datace chybí. Je jisté, že varianta I vznikla nejpozději v roce 1892, kdy byla reprodukována ve *Světězor*.

²²⁸ Varianta I byla vystavena na Gretschově posmrtné výstavě roku 1896.

²²⁹ Přímá souvislost mezi malířským a sochařským dílem je jen těžko doložitelná, nicméně je dobré mít na paměti, že Myslbekův krucifix byl již v době svého vzniku velmi známým dílem vystavovaným na různých výstavách a soutěžích. Na Pařížském Salonu byl roku 1892 dokonce oceněn druhým místem, to vše rezonovalo nejen v dobových periodikách, ale také způsobilo velkou poptávku po bronzových replikách díla.

J. Čermáka a *Pohřbu sebevraha* F. Jeneweina vlastně nemáme žádný další příklad.²³⁰ Je otázkou, proč se malíři vyvarovali zobrazení hrobníků. Na jejich osobu maximálně odkázali zobrazením lopaty u čerstvě vykopaného hrobu. Hrobníka nenalzáme ani u malířů realismu, u nichž by se dal očekávat z hlediska sociální kritiky zájem o tuto tradičně zavrhanou osobu. U Josefa Mánesa sehrála postava hrobníka klíčovou úlohu – z hlediska kompozice, samotného názvu malby a především její interpretace. U J. F. Gretsche má hrobník spíš žánrový charakter, malíř se jej nesnažil nijak psychologizovat a ve variantě II dokonce postavu hrobníka zcela vynechal. Přesto stojí přítomnost hrobníka na Gretschově obraze za zmínku již kvůli samotné neobvyklosti tohoto motivu. Varianta I byla vystavena na Gretschově posmrtné výstavě roku 1896.

Rozměrnější varianta II dosahující vskutku formátu salónních obrazů se v několika detailech liší od předchozího obrazu. Osamělý náhrobek se vynořuje z hustého porostu divokých růží, které příjemně oživují jinak chladnou barevnost obrazu. Jestliže byla varianta I laděna spíše do podzimních tónů, odehrává se varianta II koncem léta. Religiózní moment podtrhuje černý smuteční věnec položený pod lampou s nepatrným nápisem „pax vobis“. Na variantě II malíř zachytil zvláštní až tajuplný mezistav dne podtrhující meditativní charakter scény odehrávající se v pohádkové krajině. Poněkud neobvyklá barevnost bledě modrého nebe působivě kontrastuje s tmavými stromy, keři i náhrobním křížem. Jen srpek měsíce je předzvěstí noci.

Především na této druhé variantě prokázal malíř svůj osobitý styl nejen ve výběru tématu, ale také v práci s barvami, lomenými polotóny a jemnými odstíny naplňujícími obraz specifickou náladou. Malíř pracuje s poměrně jednoduchými výtvarnými prostředky, na širších tazích štětcem je evidentní bravura a lehkost, s níž vytvářel obraz. Jan František Gretsche bývá často představován jako tvůrce salónních obrazů pozdního akademismu, nicméně právě varianta II (a do značné míry i varianta I) relativizují přiřazení J. F. Gretschevi poněkud pejorativně chápané označení akademika.

Za nejzajímavější detail odlišující obě varianty bych označila to, že zatímco na variantě I namaloval malíř Ukřižovaného s trnovou korunou, na druhé variantě je Kristus bez koruny, zatímco růže zaplavují celé okolí hrobu.²³¹ V takovém případě lze chápat zobrazené růžové/trnové keře jako symbol zastupující trnovou korunu. Záplava růží na první pohled upoutá divákovu oko a odlišuje obraz od ostatních obrazů hřbitovů. Pro J. F. Gretsche to byl zřejmě důležitý motiv. Jedná se o květinu s bohatou symbolikou. V souvislosti s Gretschově obrazem stojí za zmínku, že se růže často objevuje v křesťanském funerálním umění, které tento motiv

²³⁰ Rovněž v zahraničním umění není motiv hrobníka příliš častý. Logickou výjimkou je Delacroixův *Hamlet a Horacio na hřbitově* neboli *Hamlet a dva hrobníci* (1839), Courbetův *Pohřeb v Ornans* (1849), do ústřední pozice se postava hrobníka dostává na obraze Carlose Schwabe *Smrt a hrobník* (1895).

²³¹ Spojení motivu smrti a růží použil například také V. Brožík na druhé variantě obrazu *Smrt sv. Irie* (1876).

převzalo z antických sarkofágů. Do ruda zbarvené květy růží (na našem obraze spíše růžové barvy) jsou symbolem Kristovy krve a mučednictví, které je na obraze vyjádřeno v podobě kamenného náhrobku – ačkoli se jedná o běžný typ křesťanské výzdoby hřbitovů, překvapivě se s ním na malovaných obrazech hřbitovů prakticky nesetkáváme, na Gretschově obraze je dominantním prvkem. Jako „růžová zahrada“ býval dříve v lidově mluvě označován právě hřbitov.²³²

Ve výtvarné kultuře konce 19. století se projevila také estetika spojená s různými esoterickými společnostmi a svobodnými zednáři, jejichž symboly například použil Alfons Mucha ve svém *Otčenáši*. I když nemáme žádné důkazy o vztahu J. F. Gretsche k těmto společnostem, je lákavé porovnat malířem zakomponované prvky v obraze se zednářskou symbolikou: kamenictví (kamenný náhrobek jako hlavní motiv obrazu), měsíc na světlé obloze (zednářsky viděná inkarnace tvůrčích prasil), svíce (světlo a život) a růže symbolizující lásku, život, touhu po novém vyšším životě. Růže bývala vkládána do hrobu mrtvého člena zednářské lóže. „Růže jsou cílem srdce Kristova, jež pod křížem vprostřed nich prodlévá“ – tuto větu by bylo možné použít jako titulke ke Gretschově obraze. Text je spojen s myšlením obnoveného rosenkruciánství, z něhož vycházely různé esoterické společnosti přelomu 19. a 20. století v čele s Josephinem Peladanem, na jehož salonech Růže a kříže se účastnila řada belgických a francouzských výtvarných umělců.

Spojením Grestchova obrazu s takovouto hlubší symbolikou je sice přitažlivé, ale je nutné zopakovat, že o Gretschově životě a myšlenkách máme jen velmi málo informací. Na jejich základě nelze doložit subjektivní pocity a myšlenky, jež by mohl autor hypoteticky do obrazu zakomponovat. Jediná pravděpodobnější interpretace obou obrazů by mohla vycházet z toho, že v době, kdy malíř na obrazech pracoval, již trpěl tuberkulózou a mohl tedy subjektivněji přistupovat k funerálnímu námětu. Je více než možné, že právě jeho nemoc mohla být důvodem, proč si vybral právě tento motiv pro svou tvorbu. Malíř vytvořil hned dvě varianty, což u něho nebývalo zvykem,²³³ navíc druhá varianta má nezanedbatelné rozměry. Je zřejmé, že tento motiv měl pro umělce velký význam – jaký konkrétně, to by mohla osvětlit osobní korespondence malíře, pokud by se v budoucnu někde nějaká objevila.

Není nepravděpodobné, že malíř namaloval obě varianty jako *privatissima*, což by potvrdovala i poznámka z dobového tisku, že si J. F. Gretsche „ukládal každý svůj velký obraz doma, aby maloval znova pro rozšíření své soukromé galerie, skládající se z vlastních děl“.²³⁴ Nabízí se myšlenka, že J. F. Gretsche zobrazil na obrazech svůj vlastní hrob. Umístil jej do

²³² LURKER 2005, 439

²³³ Ke stejnému námětu se předtím obrátil jen v případě obrazů s Galileo Galileem.

²³⁴ ČAPEK-CHOD 1894, 408

nereálné pohádkové krajiny, částečně evokující vzrostlými cypřiši a antikizujícím druhým náhrobkem středomořské pobřeží, které malíř nikdy neměl příležitost navštívit.²³⁵ Takový dojem vzbudily Gretschovy obrazy již v době svého vzniku, jak dokládá následující citace: „*Pod omšelý krucifix, pod skleslou hlavu Ukřižovaného kladl svůj hrob, pokrytý zvadlým kvítím, zastíněný temným stromovím a ozářený dohasínajícím světlem studeného, podzimního dne.*“²³⁶ Z pesimističtější varianty I naplněné atmosférou končícího podzimního dne přešel ve variantě II k lyrickému vyjádření svého vnitřního vyrovnání se s osudem v podobě světlého letního večera naplněného vůní rozkvetlých růží.

5. 5. 7 Felix Jenewein (1857-1905)

Závěr této kapitoly jsem se rozhodla věnovat dílu Felixe Jeneweina. Datem svého narození by měl být sice zařazen před výše uvedeného J. F. Gretsche, vycházím zde však z konkrétního Jeneweinova díla, které vzniklo až na počátku 20. století a plně odráží nálady ve společnosti přelomu století. Jenewein ve své tvorbě z 80. let uzavírá jistou výtvarnou i ikonografickou linii děl 19. století s funerální tematikou, zároveň otevírá nová témata, jež do té doby nebyla umělci (nebo alespoň umělci představenými v této práci) příliš reflektována. Svým úmrtím roku 1905 navíc F. Jenewein symbolicky ukončuje námi sledované období.

Vedle již výše uvedeného listu *Smutné shledání* (1882) zachytil autor prostředí hřbitova na listu *Píseň pohřební* z cyklu *Píseň* (1880),²³⁷ v níž ilustroval propojení písně s lidským životem, a na závěrečném listu *Smír* z cyklu *Mor* (1900) vyjadřující naději na nový život. [61-62] Jenewein zde pracuje s motivem duhy, která byla počínaje starověkem, chápána jako dráha do nebe. Motiv duhy se objevuje i v Bibli,²³⁸ zásadním inspiračním zdroji Felixe Jeneweina. V Jeneweinově pojetí se stal hřbitov působivým ztělesněním brány mezi tímto a oním světem.

Ještě zajímavější než *Smír*, jenž je logickým vyústěním cyklu *Mor*, je samostatný kvas na kartonu s názvem *Pohřeb sebevraha* (1901), vystavený ještě v roce svého vzniku na výstavě Jednoty umělců výtvarných v Praze. [63] Již ze samotného pojmenování je zřejmé, že si malíř zvolil velmi neobvyklé téma.²³⁹ Roli hrobníka zde plní potulný válečný veterán. Je zde

²³⁵ Motiv náhrobku zasazeného do prostředí jižní Evropy není v českém umění, celkem pochopitelně, nijak rozšířen. Ze starších autorů se mu věnoval August B. Piepenhagen na obraze *Italská krajina se hřbitovem* ze sbírek Památníku národního písemnictví.

²³⁶ Hlas národa 28. 11. 1896

²³⁷ *Píseň pohřební* zahrnul do svého cyklu *Musica* také J. Mánes.

²³⁸ Gn 9, 13

²³⁹ F. Jenewein není pochopitelně jediným umělcem, který se věnoval tématu sebevraždy – namátkou lze zmínit obraz S. H. Pinkase *Modlitba za oběšence*, ze zahraničního prostředí obrazy E. Maneta či A. G. Decampse. Samotný pohřeb sebevraha je však motivem ojedinělým. Obsahově se Pinkasově kartonu asi nejvíce blíží olejomalba Wilhelma Aleksandroviče Kotarbinského (1849-1921) *Hrob sebevraha* (1901).

zdůrazněna sociální vyloučenost sebevrahů a vztah, jaký k nim (respektive k jejím tělům) měla společnost. Hrobník jistě rád přenechal tuto „špinavou práci“ člověku, který pro pár peněz udělá cokoli – dokonce i pohřbí člověka, jenž si sám sáhl na život. Pohřeb bude proveden vně hřbitova, scéna se odehrává venku za hřbitovní zdí, zpoza níž vykukují kříže patřící „řádným“ hrobům uvnitř pohřebiště.²⁴⁰ V pravé dolní části obrazu je patrná část čerstvě vykopaného rovu. Specifická je také doba, kdy k pohřbu dojde – již nastal večer a potměšilá obloha se brzy promění v noční.

S nebožtíkem se vskutku nezachází s přílišnou pietou. Zpod víka zavřené rakve vykukuje část bílého rubáše. Samotný vysloužilý voják sedí přímo na rakvi, obkročmo jako se sedí na koni, na víko rakve si postavil láhev s alkoholem (zřejmě výplatu za vykonání pohřbu), v ústech má hořící cigaretu a pohledem sleduje obláčky kouře vznášející se k temné obloze.²⁴¹ Karton můžeme chápat nejen jako výpověď o statusu sebevrahů, ale podle mého názoru také jako obžalobu válek, v nichž se lidé proměňují v necitlivé tvory, jimž není nic svaté.

Interpretace *Pohřbu sebevraha* vždy zdůrazňovaly právě onen sociální rozměr námětu.²⁴² Domnívám se však, že vedle sociální kritiky se do kvaše promítly také malířovy osobní myšlenky a pocity. Jenewein se tomuto námětu věnoval již v roce 1877, ze kdy pochází kresba perem se stejnojmenným názvem. [64] Kompozice obou děl je poměrně blízká, výsledný karton je však méně narativní a naopak více jadrný. Je zřejmé, že po roce 1900 bylo toto téma pro malíře opět aktuální a navíc jej vyjádřil s mnohem větší emocionální razancí. Životní osudy F. Jeneweina nebyly jednoduché, teprve roku 1902 získal například místo profesora na brněnském Vysokém učení technickém. V druhé polovině 90. let prožil velké zklamání, když nebyl jmenován profesorem pražské Akademie. Roku 1896 zemřela jeho milovaná sestra, která jej navíc finančně podporovala. Ještě téhož roku malíř sepsal závěť. V roce 1900 pak zemřela Jeneweinova matka. Zajímavé jsou vzpomínky jeho manželky Marie Jenweinové z té doby; malíř se velmi obával, že u něj propukne duševní choroba a říkával: „*Kdybych byl sám, já bych tolik byl netrpěl, já bych se byl zastřelil.*“ nebo také: „*Národ můj zcela dobře by mě byl nechal hlady zemřít. Přeci jsem té mase nechtěl udělati to divadlo, bychom zemřeli sebevraždou.*“²⁴³

²⁴⁰ BRESTOVANSKÝ 2011, 20 Vedle hřbitovů se často rozkládalo uzavřené místo oddělené od posvěcené půdy, kde byli pohřbíváni ti, co nemohli spočinout na posvěceném hřbitově – nejčastěji nepokřtěné děti a sebevrazi.

²⁴¹ Na „krutou řezavost“ *Pohřbu sebevraha* upozornil např. K. B. Mádl v *Národních listech* ze dne 8. 1. 1905.

²⁴² Nejpodrobněji se kvaši z hlediska obsahového věnoval Jakub Deml viz DEML 1928, 41-44. Na tomto místě je třeba připomenout, že téma sebevraždy silně rezonovalo v dobové společnosti. Vznikala řada studií, z českého prostředí je nejznámější spis T. G. Masaryka *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*, jenž vyšel roku 1881 (v německém jazyce: *Der Selbstmord als soziale Massenerscheinung der Gegenwart*). Nelze vyloučit, že byl F. Jenewein obeznámen se vznikem Masarykova textu, jeho kvaš s ním však podle mého názoru nesouvisí.

²⁴³ SOKA Kutná Hora, osobní fond Felixe Jeneweina 1818-1941, karton 5, inv. č. 154. Samotný malíř o svém umění nikdy nepřednášel, ani po sobě nezanechal žádné teoretické texty.

Z uvedených citátů, životní situace malíře a samotné podoby díla je zřejmé, že v *Pohřbu sebevraha* vyjádřil F. Jenewein životní pocit svůj a své doby.

5.6 Na okraj tvorby 90. let

Dříve než přistoupím k samotnému závěru diplomové práce, je třeba zmínit ještě několik autorů, jejichž tvorba přesáhla výše nastíněné okruhy děl s funerální tematikou. Ať už vzhledem ke svému námětu, či chronologii. Jedná se však o díla, která by neměla zůstat opomenuta. Prvním z nich je klíčový obraz **Maxmiliána Pirnera (1854-1924) *Konec všech věcí - Finis*** z roku 1887, tedy z doby, kdy se stal učitelem na škole žánrové malby pražské Akademie. [65] Obraz vystavil na výroční výstavě Krasoumné jednoty, ačkoli v té době již téměř nezasílal svá díla na výstavy, především kvůli obavě z negativní kritiky.²⁴⁴ Obraz *Finis* v tomto kontextu zaujímá významné postavení v malířově tvorbě. Poměrně složitá symbolika díla bývá většinou chápána jako vyjádření postavení umělce, krize jeho ideálů a snahy o formulaci jeho dilematu.²⁴⁵ Vzhledem k tématu této práce je pro nás zajímavá především kompozice Pirnerova obrazu. Personifikace Umění je zobrazena na velkém černém sarkofágu v pozici zmrtvýchvstalého Krista, tři sudičky zobrazené pod sarkofágem jsou kompoziční analogií ke strážcům Kristova hrobu.²⁴⁶

Dílo M. Pirnera se stalo předzvěstí české dekadence a symbolismu. S těmito pojmy bývá spojována tvorba níže uvedených umělců. **František Kaván (1866-1941)** se začal systematicky věnovat funerálním motivům těsně poté, kdy v únoru roku 1896 opustil Mařákův ateliér na pražské Akademii a začal se věnovat „černému malování“, jak J. Mařák označil jeho tvorbu následujících let. V jeho dílech je velmi dobře patrná proměna zájmu od relativně konkrétního zachycení reality (*Lesní hřbitůvek na Skalce v zimě* 1896; *Hřbitov sv. Ducha v Dobrušce* 1896; *Hřbitůvek* 1897) přes subjektivně laděnou náladovou krajinu s mystickým nádechem (*Milosrdenství přetrvává* 1897; *Poslední čtvrt* 1897)²⁴⁷ po imaginární a abstrahované pohledy na náhrobky (*Zabitý v Kristu* 1897;²⁴⁸ *Kartouzský hřbitov* [66] kolem roku 1900). V podobném duchu jako Kavánovy mystické krajiny se nese například lept ve Vídni usazeného **Fritze Pontiniho (1874-1912) *Židovský hřbitov v Kynšperku nad Ohří*** (poč. 20. století). [67] Ačkoli nazval autor svou grafiku zcela konkrétním názvem, ztvárnil na ní především svůj dojem

²⁴⁴ LEUBNEROVÁ 2008, nepag.

²⁴⁵ PRAHL 1987, 10

²⁴⁶ PRAHL 2017, 40

²⁴⁷ Obě díla byla reprodukována v *Rozhledech* VI, 1897, č. 9, 695 a VII, 1898, č. 10, 466

²⁴⁸ Jedná se o záhlaví časopisu *Nový kult*.

z končícího dne, v šeru splývají jednotlivé tvary v celek, jehož působení se umocňuje odrazem ve vodní hladině – dobově oblíbeném a význačným kompozičním prvku.

Funerální motivy pronikaly rovněž do salonní malby, a to díky tvorbě malířů se spirituálním a symbolistním zaměřením. Reprezentantem takového směřování byl **Josef Mandl (1874-1933)**, žák F. Sequense a V. Brožíka, který se dále inspiroval tvorbou M. Pirnera. Téma hřbitova se pro něj stalo ústředním v obraze *Překopáný hrob* (kolem roku 1905). [68] Již ze samotného názvu je patrný vztah k dekadentní estetice konce 19. století. Ústředním motivem malby je duše zesnulého hledící na svůj zneuctěný hrob, námět do té doby spíše neobvyklý.

S pojmem dekadence bývá obvykle spojována raná tvorba **Jaroslava Panušky (1872-1958)**, kdy se zaměřoval na pohádkové a strašidelné náměty. Ponechám stranou, do jaké míry je toto stylové označení Panuškovy tvorby přesné. Z ikonografického hlediska je v tuto chvíli nejzajímavější obraz *Duch mrtvého na hřbitově* (1900). [69] Jak poukázala M. Schneiderová, souvisí Panuškovy náměty s dobovým zájmem o lidskou psychiku včetně mezních situací, jakou je strach a úzkost.²⁴⁹ V tomto případě ještě nedochází na obraze k přímému kontaktu světa živých a mrtvých, jak tomu bývá ve většině ostatních děl z tohoto období, ale je zřejmé, že k němu dojde. Panušкова tvorba již pracuje jiným výtvarným jazykem a také námětově se liší od většiny děl 19. století (ačkoli lze najít i jisté analogie). Obecně lze tedy i v případě děl s funerální tematikou označit tvorbu 90. let jako specifické období, v níž postupně doznívá výtvarná tradice konce 18. a následujícího 19. století a v níž se naopak objevují nové přístupy k těmto motivům.

²⁴⁹ SCHNEIDEROVÁ 2012, 21

6 Závěr

Cílem této práce bylo představit v co nejutřídnější podobě výtvarná díla od konce 18. do konce 19. století, jejichž společným jmenovatelem je motiv hrobu, náhrobku a hřbitova. Jak se ukázalo, jedná se o početnou a pestrou skupinu obrazů, kreseb a grafik ilustrujících různorodost uměleckých přístupů k těmto motivům. Vedle obecné symboliky konečnosti života, která se nejvíce uplatnila v zobrazení náhrobku ve volné krajině (J. Mánes, B. Havránek, A. Kosárek), se s funerální motivikou pracovalo v žánrových výjevech (J. Popelík, K. J. Litschauer) či v krajinomalbách zachycujících svéráznou atmosféru venkovských hřbitůvků (A. Mánesová). Naopak motivy tajemna a spiritismu, s nimiž si spojovala prostředí hřbitova dobová literatura, se ve výtvarném umění výrazněji neprojeví. Stejně tak nebyla v českém prostředí plně reflektována schopnost hřbitovů a náhrobků ilustrovat a evokovat vědomí národní dějinné nepřetržitosti. S vyobrazeními náhrobků významných osobností se setkáváme spíše sporadicky, a to spíše jen v grafickém médiu ve funkci ilustrace periodik.

Naopak velmi silný byl zájem malířů o Starý židovský hřbitov. Lze jej vysvětlit následovně; jednalo se o ideální místo vytváření plenérových studií umístěné v samém centru Prahy, plně odpovídalo zájmu o malebnost, pitoresknost a představovalo nevyčerpatelný zdroj malířských motivů založených na propojení přírody s lidskými výtvary a především zájem výtvarných umělců zcela odpovídal dobové situaci. Většinou malíři sice nebyli osobně spojeni s židovstvím (ze zde představených autorů představuje výjimku M. Wehli a J. Čermák v souvislosti s paní Gallaitovou). Velká část intelektuální a kulturní společnosti se však o židovství zajímala, čemuž odpovídá i vyvrcholení zájmu malířů o prostředí Starého židovského hřbitova kolem poloviny 19. století, tedy po roce 1848, kdy byla deklarována integrace Židů do společnosti. V té době byli navíc Židé již zákazníci a sběrateli těchto obrazů.²⁵⁰

Obecně lze říci, že velkou část obrazů s funerální tematikou lze chápat jako doklad dobové fascinace smrtí, jež byla obecným repertoárem sentimentalismu rozvíjejícího se v Německu od konce 18. století. Nicméně jsou případy, u nichž je díky komparaci s ostatními díly patrné, že se jedná o dílo úzce propojené s osobou malíře. Těmto obrazům pak byla v práci věnována zvláštní pozornost. Je přirozené, že ve většině těchto děl se malíři zaměřili nikoli na motiv hřbitova, nýbrž na jednotlivý hrob, tedy na konkrétní objekt spojený s konkrétním lidským osudem. Obraz se tak stává mnohem individuálnějším. Naopak všeobecně platné ideje se pochopitelněji lépe vyjadřují prostřednictvím anonymně vyobrazeného hřbitova a hrobu.

²⁵⁰ PAŘÍK 2004, nepag. Zvláštním příkladem byl Alexandr Brandejs, statkář s židovskými kořeny a mecenáš řady českých umělců. Ti pro něj malovali židovské motivy, zmínit můžeme M. Alše, F. Ženíška a V. Brožíka.

Různorodost výtvarných děl s motivem hrobu, náhrobku a hřbitova je tedy zřejmá. Co bylo však důvodem vzniku těchto obrazů a rozšíření funerální tematiky v 19. století? Již zmíněná dobová fascinace smrtí je zajímavou tendencí ve vnímání smrti lidmi žijícími v 19. století. Smrt byla zdánlivě akceptována jako nezbytná součást života, zároveň se však s postupujícím stoletím stávala pro sekularizující se společnost něčím hrozivým a nepřátelským. Sekularizace i fascinace smrtí se paralelně objevily v době osvícenství. Analogicky se tak rozvíjí zájem o náhrobek coby malířský motiv i zájem o nově vznikající hřbitovy a pomníky i dobové nadšení přírodou. Je důležité si uvědomit, že vedle obrazů, kreseb a grafik vznikala i řada užitých předmětů spojených s funerální tematikou, jako jsou smuteční šperky, porcelánové servisy s motivem pomníků přátelství, domácí zmenšeniny náhrobků.²⁵¹ Některé podobizny konce 19. století byly koncipovány do podoby náhrobku s portrétním medailonem. Motiv náhrobku se dokonce vyskytuje i na střeleckém štítu pražských ostrostřelců vyzdobený K. Postlem (1812).²⁵² [70] Počáteční zájem o umělecká díla s funerální tematikou tak zcela odpovídá dobovému náhledu na život a smrt v duchu memento mori i dobového sentimentalismu.

Zdá se, že určitou roli sehrály také počátky archeologie. Archeologické objevy, především starověkých hrobů, byly prezentovány v dobových periodikách a sbornících společně s ilustracemi. Jako reprezentativní příklad lze uvést kresby Josefa Vojtěcha Hellicha, malíře a dlouholetého kustoda archeologických sbírek dnešního Národního muzea, podle jehož kresby z roku 1843 únětického kostrového hrobu vznikl dřevoryt publikovaný roku 1865 v *Památkách archeologických a místopisných*.²⁵³ [71] V podstatě archeologický pohled do vnitra hrobu použil také A. K. Balzer na grafice s vlastním náhrobkem, C. D. Friedrich na kresbě *Kostry v krápníkové jeskyni* či S. H. Pinkas na kresbě *Bože muoj, otče muoj*. [72-73]

Skutečnost, že výtvarníci, stejně tak jako literáti a filozofové reagovali na aktuální debaty o smrti, které se od druhé poloviny 18. století vedly v odborných kruzích, dokazuje i řada děl, především grafických, reagujících na dobové obavy z předčasného pohřbu. V této souvislosti je zajímavé, že pohřeb obecně nebyl zdaleka tak často zobrazován jako hřbitov, jenž umožňoval větší estetizaci tématu.

²⁵¹ Početný soubor těchto předmětů se nachází ve sbírkách již v úvodu zmiňovaného Museum für Sepulkralkultur v Kasselu.

²⁵² Okřídlený génius tesá na náhrobek/pomník nápis „Bruder Dank...“ Je velmi obtížné interpretovat tento námět. Jako možná se jeví spojitost se zrušením doživotní vojenské služby, k čemuž došlo v Rakousku, a tedy i v Čechách a na Moravě dne 4. května 1802. Právě tento letopočet je vytesán na pomníku, spolu s antikizujícím medailonem neznámého vojevůdce. Souvislost s dobovou politickou situací může mít i prapor s rakouskou orlicí umístěný před pomníkem.

²⁵³ Památky archeologické a místopisné, ročník XI, díl VI, sešit IV, 173

Svébytnou kapitolu tvoří vyobrazení náhrobků a hřbitovů publikovaná v periodikách. Vedle reprodukcí samotných děl výtvarných umělců, jež byla v textu představena, se jedná o kresby, grafiky a ke konci století rovněž o fotografie náhrobků a hřbitovů vzniklých víceméně přímo pro noviny či časopisy. Nejvíce takovýchto reprodukcí přirozeně nacházíme v obrázkových týdenících, jakými byl *Světobzor* (1867-1899) a *Zlatá Praha* (1884-1929). Reprodukce ilustrovaly texty nejrůznějšího charakteru – od zájmu o podobu historického hřbitova po biografický medailonek významné osobnosti. Pozoruhodná je i fotografie živého obrazu podle malby J. Úprky *Modlitba na hřbitově* (Český svět 1915, roč. 11), mimochodem malíře, jenž situoval v několika případech své pohledy z moravského venkova do prostředí hřbitovů.²⁵⁴

Pro samotné umělce byla zcela jistě rozhodující vícevrstevnatost tématu. Ve svých dílech mohli vyjádřit svůj vztah k minulosti, ale v podstatě i vlastní budoucnosti. Především malířům figuralistům téma umožňovalo zachytit napětí a dynamiku mezi pocity smutku, ztráty a naděje. Zároveň příroda patřičně zobrazená krajináři umí podtrhnout požadovaný pocit melancholie, s čímž se pracovalo jak při komponování reálných parků, tak v malířství. Krajinomalba s motivem hrobu nebo hřbitova není obvykle jen čistým přepisem skutečnosti, nýbrž vzbuzuje symbolické asociace a vyvolává jisté pocity a myšlenky.

Malíři 19. století pracovali v rámci děl s funerální tematikou s několika ustálenými motivy; zapadající slunce coby zapadající lidský život (J. Mánes, M. Pirner) stejně tak motiv končícího dne a měsíce na obloze (F. X. Procházka, B. Havránek, A. Kosárek, V. Brožík, J. F. Gretsche) či podzim jakožto podzim života (B. Havránek, J. F. Gretsche), zima jako konečné stádium (J. Čermák, M. Aleš, M. Švabinský). Je zajímavé, že čeští malíři nepracovali s paralelou ročních dob a obdobími lidského života ani příliš často a ani příliš důsledně. Naopak u saských krajinářů první poloviny 19. století je zobrazení hřbitova pokrytého sněhem velmi frekventovaným motivem, u některých umělců dokonce podloženým vlastní výtvarnou teorií (C. G. Carus). Roční doby zároveň ilustrují obnovující se koloběh přírody lhostejné k lidskému osudu a právě tento kontrast byl použit některými českými umělci (A. Kosárek, A. Mánes, B. Havránek, K. G. Schulz). Hrobem tak mohla být chápána i samotná příroda. Obecně lze říci, že čeští autoři nepracovali příliš s motivy, jež by umocnily tajemnou atmosféru jejich obrazů, jako je mlha či bouře. Rovněž nocturna vznikala spíše výjimečně (A. Kosárek, A. B. Piepenhagen).

²⁵⁴ *O Dušičkách* (90. léta 19. století), *Dušičky* (1891), *Naše mamičky* (1893), *Na Dušičky* (1897), *Stará láska* (1905), *Teplanky na hřbitově* (1923). Je zřejmé, že J. Úprku nezajímalo prostředí hřbitova jako takové, nýbrž pro něj bylo jedním z přirozených míst, kde se odehrával život a folklorní tradice moravského lidu.

Z hlediska kompozice umělci obvykle volili pohled přímo na vnitřní prostor hřbitova, pokud se jedná o obraz osamocené náhrobku, bývá situován zpravidla do popředí vyobrazení a tím i akcentován (K. J. Litschauer, M. Aleš, J. Gretsche). Nejsilněji jsou divákovy smysly atakovány pomocí umístění otevřeného hrobu do prvního plánu. Tuto obrazovou strategii opakovaně použil ze zahraničních autorů C. D. Friedrich, z českých pak J. Mánes a J. Mandl. Na většině obrazů tedy není prostor diváka oddělen od prostoru hřbitova a není tak zdůrazněna role hřbitova jako místa mrtvých odděleného od živých, ale spíše role hřbitova jako místa setkávání se obou světů.

Figurální stafáž je podstatná spíše než z hlediska individualizace jako obecný zástupce lidské společnosti. Dobově typická by se mohla zdát postava návštěvníka procházejícího se po hřbitově, souvisí s novým pojmáním hřbitova, který od dob osvícenství není jen místem pohřbu, ale také veřejným prostorem pro odpočinek a volný čas, jakousi hřbitovní zahradou či parkem. Nicméně právě takovýto druh stafáže se v českém umění příliš neobjevuje. Častěji se setkáváme s postavami pozůstalých, a to v žánrové malbě. V první polovině 19. století vzniklo několik děl pracujících s motivem poutníka, jenž může mít roli průvodce diváka, upozorňujícího na náhrobek či obdivujícího přírodní scenérii (F. X. Procházka, A. Mánes). Jedná se o subjekt, s nímž se může divák ztotožnit. V několika málo případech zobrazili malíři postavu hrobníka. Ten je přirozeně spjat s prostředím hřbitova, ve výtvarném umění se však objevuje jen zřídka. Patrně z toho důvodu, že se u postavy hrobníka nepředpokládá jeho emotivní spoluúčast a není tak ani subjektem vcítění se diváka, ani žádnou symbolickou postavou (F. A. Gretsche). Jaroslav Čermák a především J. Mánes však dokázali právě z hrobníka vytvořit ústřední postavu svého díla.

V souvislosti s postojem diváka k vyobrazením s funerální tematikou vyvstává otázka objednavatele a kupce takovýchto obrazů. Je většina děl spíše soukromé povahy *privatissim*, nebo byla zamýšlena jako veřejná díla? Řada děl byla vzhledem ke svému charakteru jistě od počátku zamýšlena jako dílo určené k výstavě a ke koupi. Jedná se o obrazy F. X. Procházky, H. Seykory, Havránkovu *Hřbitovní bránu v Krupce u Bohosudova*, žánrové výjevy galerijních formátů jako je obraz K. J. Litschauera. Obraz J. Popelíka byl dokonce jedním ze závěrečných děl jeho uměleckého studia. Zcela evidentně byla určena k všeobecnému šíření předlohová kresba K. Postla i grafiky A. K. Balzera, jakkoli díla druhého autora vykazují soukromý ráz (*Vlastní náhrobek*). S osobou objednavatele se setkáváme v případě Havránkova obrazu Thunovské hrobky a několika obrazů pro A. Brandejse od V. Brožíka a M. Alše. Stejně tak lze předpokládat silnou skupinu objednavatelů z řad pražské židovské obce, etabloující se v polovině 19. století. Naopak ryze intimní ráz má Pinkasův *Hřbitůvek na Sázavě* či Čermákův akvarelový

triptych. Specifikem je trojice významných obrazů, jež jsou přes svůj osobní charakter reprezentativními díly určenými k veřejnému vystavení; *Krajina se zříceninou opatství Kelso* A. Mánesa, *Hrobník* J. Mánesa a *Židovský hřbitov* J. Čermáka. Z toho lze usoudit, že funerální tematika patřila mezi rovnocenné malířské náměty a nacházela ohlas u diváků i kupců. To jistě souvisí s všeobecným rozšířením těchto motivů v dobové kultuře a literatuře.

Ve spojitosti s literaturou pak lze konstatovat, že nelze sledovat vznik uměleckých děl bez znalosti dobové literatury pracující se shodnými tématy. Jedná se o společné kulturní prostředí. Na druhou stranu nelze vzhledem k odlišnému charakteru obou umění očekávat doslovné paralely. Výjimku tvoří jen několik málo děl, jakými je Mánesova *Krajina se zříceninou opatství Kelso* a *Elegie na hrobkách veských*, dále Pinkasova kresba *Bože muoj, otče muoj* reagující na folklorní tvorbu a podle mého názoru i *Hrobník* J. Mánesa ve vztahu k Sabinově povídce.

Další otázkou je vztah mezi reálnou podobou hřbitovů, dobovými teoriemi o hřbitovech a uměleckými díly. Od poloviny 18. století panovala zřetelná snaha zpříjemnit a zkrášlit prostředí hřbitovů, v podstatě šlo o jejich malebnost, tedy určité výtvarné kvality. Z teoretického hlediska se podoby hřbitovů dotkl Ch. C. L. Hirschfeld v kapitole *Über Monumenten und Inschriften* své knihy o zahradním umění. Renata Quell prokázala, že Hirschfeldova teorie měla vliv na některé německé malíře.²⁵⁵ Je otázkou do jaké míry se zajímali čeští autoři o Hirschfeldovu teorii, která byla nicméně v českém prostředí rozšířená. Lze si však všimnout alespoň dvou Hirschfeldových myšlenek shodných s výtvarnými díly. Pro reálné hřbitovy a místa s pohřbem doporučoval jemně melancholickou náladu, stín, porosty tmavě zelené barvy. Za nejvhodnější dobu k pozorování takových míst považoval přechod noci do mírného svítání, kdy je stále dobře patrný měsíc a jeho stříbrný svit. Přesně takové stádium zachytil např. B. Havránek na *Židovském hřbitovu za měsíční noci*. Hirschfeld rovněž nedoporučuje umisťovat osamocené monument (náhrobek), ale zčásti jej ukrýt za strom, aby se náhrobek ocitl v jeho stínu. V této souvislosti si připomeňme grafický list A. K. Balzera ze série stromových studií.

Obecně však umělci nereagovali na dobové proměny hřbitovů a v podstatě (kromě vedutistů) příliš nereflektovali ani skutečnost, ani ideální podobu hřbitovů, kterou by šlo například v době romantismu charakterizovat jako asymetrický park s vinoucími se cestami. Tu jim zřejmě plně nahrazovalo například prostředí Starého židovského hřbitova. Jinak se malíři spoléhali většinou na svoji fantazii, popřípadě umisťovali reálné náhrobky do nového prostředí. Na rozdíl od saských umělců také příliš nepracovali se symbolikou rostlin a stromů.²⁵⁶

²⁵⁵ QUELL 1978, 86

²⁵⁶ Ojediněle se smuteční vrba objevuje na kvaši *Truchlící anděl* Karla Javůrka (před 1840).

Poslední z otázek nastíněných již v úvodu této práce je ta, zda a případně jak se lišil přístup umělců k zobrazování hrobů, náhrobků a hřbitovů v průběhu 19. století. Promítly se do něj dobové umělecké směry? Ze stylového hlediska byla v této práci představena pestrá škála projevů od pozdního rokoka po nastupující symbolismus. Přes nepopiratelnou vazbu jednotlivých uměleckých děl k určité slohové epoše se však jeví mnohem zásadnější pojetí tématu konkrétním umělcem. Pokud bych se i přesto měla pokusit o jakési zjednodušení, lze si všimnout na dílech z počátku 19. století spíše užívání funerálních motivů jako jednotlivých atributů (F. X. Procházka), postupem doby dochází k větší integraci těchto motivů do celkového námětu (A. Mánes), až se z něj může stát i středobod díla (J. F. Gretsche). Je překvapivé, že se v dílech českého realismu prakticky neobjevuje motiv prostředí hřbitova. Obraz S. H. Pinkase patří až do 80. let 19. století a navíc byl jeho vznik iniciován osobními důvody. Přitom nabízí prostředí hřbitova i možnost určité sociální kritiky, například v podobě kontrastu nákladných hrobů s prostými dřevěnými kříži. Malíře té doby ani nezaujala drsná krása těchto míst, například až F. Kavánovi přišlo zajímavé zachytit v malbě rozpadlou zeď lesního hřbitůvku. Stejně tak nezaujal až na výjimky motiv hřbitova umělec konce 19. století z hlediska dobového zájmu o spiritismus, duchovno či pohádkové náměty. Přelomem 19. a 20. století vyobrazení hrobů a hřbitovů nevytizelo, nepředstavovalo však tak výraznou kapitolu. Řada děl vycházela z podoby reálného hřbitova, za zmínku jistě stojí *Venkovský hřbitov* Josefa Čapka (1921), obrazy Starého židovského hřbitova Bedřicha Feigla nebo grafiky Richarda Teschnera.²⁵⁷

Závěrem bych ráda shrnula nejvýznamnější nové poznatky, ke kterým jsem v průběhu vypracování diplomové práce došla. Zajímavými se mi jeví spojitosti mezi některými díly B. Havránka a C. D. Friedricha, stejně tak jako C. D. Friedricha a J. Mánesa. Tomu, že se nemusí jednat o pouhou shodu okolností, nasvědčuje fakt, že oba čeští autoři byli poměrně dobře obeznámeni se saskou tvorbou. V souvislosti s J. Mánesem se mi podařilo doplnit nové detaily k interpretaci jeho *Hrobníka*, překvapivá se mi zdá podobnost obrazu s povídkou K. Sabiny. O určitém vztahu výtvarného a literárního díla se vědělo již dříve, v této práci jsem se však snažila vazbu mezi oběma díly zkonkretizovat. V případě Antonína Mánesa jsem ráda, že se mi podařilo poodhalit postup vzniku jeho kresebné studie *Hrobky v Mělníce* a především identifikovat, jak věřím, grafickou předlohu S. Hoopera k obrazu *Krajina se zříceninou opatství v Kelso*. Drobným přínosem snad je i shromáždění skupiny kreseb A. Mánesa, F. Tarraby a F. Horčíčky vzniklých na základě Postlovy předlohové kresby. V tomto případě by však bylo ještě třeba prověřit a upřesnit dataci Mánesovy kresby. Rovněž doufám, že se mi

²⁵⁷ Ze zahraničních umělců namátkou zmíním Franze Skarbinu, Vasilije Kandinského, Paula Kleea či Kazimíra Maleviče.

v budoucnu podaří najít alespoň reprodukci obrazu M. Haushofera *Štědrý večer na hřbitově*, o němž jsem našla zmínku v jedné z kritik J. Nerudy pražské výstavy Krasoumné jednoty. V této práci jsem dále předložila novou interpretaci Čermákova Židovského hřbitova a věřím, že se mi podařilo upozornit na zajímavou tvorbu méně známého J. F. Grestche. Díky archivnímu průzkumu jsem pak, snad přesvědčivě, uvedla karton F. Jeneweina do nových souvislostí.

Tuto práci nelze označit za zcela vyčerpávající, což ani nemohlo být cílem. Jistě se v budoucnu objeví řada dalších děl s funerální tematikou. Doufám však, že zde předložený text bude vhodným výchozím bodem pro další dílčí studie věnované této problematice.

Exkurz I: Obraz hrobu a hřbitova v tvorbě Caspara Davida Friedricha a některé další příklady ze saského prostředí

Tento exkurz je nezbytný jednak vzhledem k tomu, že funerální téma i motivika byly podstatnou součástí Friedrichovy tvorby, jednak proto, že vlastní text mé práce k Friedrichovu působení vícekrát odkazuje jako na možný zdroj ztvárnění zde sledovaného tématu, motivů i obrazových postupů v českém uměleckém prostředí.²⁵⁸ Friedrichovo okolí ale i sám malíř si byl vědom, jak početné místo zastupují obrazy s funerální tematikou v jeho tvorbě, reagoval na to mj. v jedné ze svých básní.²⁵⁹

V tomto exkurzu nejsou funerální téma i motivika u Friedricha sledovány chronologicky; přednost je tu dána spíše jejich vnitřním souvislostem a návratnosti v umělcově tvorbě.

Friedrich, nejznámější malíř německé romantické krajinomalby, se po ukončení studií usadil v Drážďanech. Rok poté vznikl akvarel *Smuteční scéna* (Kunsthalle v Mannheimu), v němž se malíř poprvé dotkl motivu hrobu. Na návrší nad mořem se tyčí kříž a vedle něj náhrobek, obojí porostlé břechťanem. O trochu níž je bezlistá vrba, pod kterou sedí žena, podpírající si hlavu dlaní a druhou rukou objímající syna. Naproti nim spočívá muž hledící do dálky na moře, při ruce má poutnickou hůl a klobouk. Trojice vystoupila na návrší, aby zde truchlila nad ztrátou svého blízkého, jehož život skončil asi pádem do moře z tohoto místa. Ačkoli se tragédie stala již před delší dobou, jak napovídá zarostlý náhrobek, je bolest pozůstalých stále živá. Trojice odpovídá trojici ptáčat letících k náhrobku, čtvrté ptáče usazené na kříži by bylo možné číst jako duši zemřelého. V následujícím díle, *Mein Begräbnis*, v němž je umělcova sebereflexe již výslovná, tyto symbolické tvory vystřídali motýli coby symbol lidské duše.

Raná kresba *Mein Begräbnis* (1803) je nejvýstižnějším zobrazením subjektivního postoje autora ke smrti. Byla vystavena umělcem v roce svého vzniku, do dnešních dnů se nedochovala a lze tak vycházet jen z jejích dobových popisů.²⁶⁰ Ústředním motivem kompozice je kříž s nápisem „Hier ruhet in Gott C. D. Friedrich“ a u něj čerstvě vykopaný hrob. Kolem něj se nachází další rovy, některé s nápisy již zemřelých Friedrichových blízkých, například jeho matky a sourozenců. U hrobu kněz pozůstalým ukazuje na motýla nad hrobem. V pozadí jsou ruiny gotického kostela, který bývá ztotožňován se zříceninou kláštera Eldena poblíž Friedrichova

²⁵⁸ HOFMANN 1974 Nejprůhledněji jsou jednotlivé Friedrichovy obrazy s funerální tematikou představeny (spíše ve formě přehledu) v katalogu W. Hofmanna, jenž je řazen tematicky.

²⁵⁹ GEHLER, 1999, 13 Malíř vysvětluje svůj zájem o motivy smrti, pomíjivosti a hrobu následovně: aby mohl člověk žít věčně, musí se oddat smrti.

²⁶⁰ RIETSCHEL 1984, 147 Především se jedná o popis J. W. Goetha.

rodného Greifswaldu.²⁶¹ Nad ruinou se klene duha, okolo ní poletuje dalších pět motýlů symbolizujících duše dalších mrtvých příbuzných.²⁶² Kresba představuje jednu z nejintimnějších malířských výpovědí o postoji ke smrti. Tricetiletý umělec v ní ztvárňuje vyhlídku na opětovné setkání se svými blízkými. Na kresbě má významné místo také duha klenoucí se nad ruinou, která je u Friedricha i dalších krajinářů poměrně častá jako motiv nadcházejícího obratu od špatného počasí.²⁶³ Duhu lze zároveň interpretovat jako symbol smlouvy mezi Bohem a člověkem a slib přechodu člověka z tohoto světa do věčného života.

Specifické místo v tvorbě C. D. Friedricha zaujímá námět hrobu konkrétní historické osoby, který propojil s ideami národního osvobozenického hnutí v německých zemích po roce 1806. Malíř velmi intenzivně prožíval napoleonské války, roku 1812 sílilo nebezpečí ze strany francouzské armády, které vyvrcholilo následujícího roku v bitvě u Drážďan. Do této skupiny děl lze zařadit *Hrob Ulricha von Huttena* a *Hroby antických hrdinů*.²⁶⁴ Dále také Friedrichovy návrhy válečných pomníků a náhrobků, konkrétně náhrobku padlého vojáka Theodora Körnera (1813).

Jedná se o olejomalbu *Hrob Ulricha von Huttena* z roku 1824 [1].²⁶⁵ Ulrich von Hutten (1488-1523) byl vynikající učenec, básník a stoupenec náboženského reformačního hnutí. Jeho pozoruhodné životní osudy z něj navíc učinily vítaný předmět zájmu romantiků. Friedrichův obraz s Huttenovým náhrobkem představuje presbytář gotického kostela, který se již proměnil v ruinu. Stopou někdejšího vybavení kostela je socha v nice s uraženou hlavou (snad představovala zmrtevýchvstalého Krista či Víru) a Huttenův náhrobek umístěný, jistě ne náhodou, na místě hlavního oltáře. Nad náhrobkem postává mladý muž v zamyšlení. Friedrich spatřoval kořeny soudobého vlasteneckého hnutí právě ve středověku, což vysvětluje, proč si zvolil toto téma.²⁶⁶

Druhým Friedrichovým obrazem okrajově souvisejícím se zachycením hrobu konkrétních jednotlivců jsou *Hroby antických hrdinů* z roku 1812 (Kunsthalle v Hamburku). Malíř zde zobrazil vchod do jeskyně, odkud vychází dvojice mužů. Před jeskyní jsou na travnatém prostranství rozmístěny hroby různých forem. Nachází se zde hrob podobný průčelí antického chrámu, kamenný sarkofág, deska s dvěma vyrytými meči, či stéla ze svítivě bílého kamene, na

²⁶¹ Ruina kláštera Eldena se stala ústředním motivem Friedrichovy kresby z roku 1800. Carl Gustav Carus na jejím základě vytvořil o tři desetiletí později svůj akvarel *Měsíční noc nad Eldenou*.

²⁶² Při interpretaci některých Friedrichových obrazů bývá připomínána tragická smrt jeho mladšího bratra Johanna Christoffera. Chlapec utonul v jezeře poté, co se pod ním prolomil led. Caspar David coby jeho starší bratr se zřejmě po celý zbytek svého života obviňoval z bratrovy smrti. V souvislosti s touto událostí bývá často zmiňován obraz *Ledové moře* z roku 1825.

²⁶³ Jako příklad lze uvést dnes ztracený obraz *Krajina s duhou* (okolo 1810), *Horská krajina s duhou* (okolo 1810).

²⁶⁴ Nejvýstižnějším obrazem spojeným s těmito myšlenkami je *Francouzský voják v lese* (1814).

²⁶⁵ Staatliche Kunstsammlung ve Výmaru

²⁶⁶ QUELL 1978, 46

němž je plastický reliéf dvou zkřížených mečů a okřídlený génius smrti s dolů obrácenou, uhasínající pochodní upomínající na oběti osvobozené války.

Ryze osobní výpovědí je obraz *Hrob Gergarda von Kügelgen* (1822), Friedrichova přítele, jenž se stal obětí vraždy. [2] Malíř nejen navrhl Kügelgenův náhrobek, ale také pro jeho vdovu vytvořil olejomalbu zachycující hrob v širším kontextu hřbitova. Jedná se o typický příklad vyobrazení hrobu, jenž má ryze dokumentární a vzpomínkový charakter.

Motiv hrobu začlenil Friedrich také do několika svých cyklů, v nich vychází z celkového podobenství lidského života. Příkladem je kresebný cyklus *Čtyři období života* z roku 1834.²⁶⁷ *Jaro* je představeno jako rozkvetlá louka s dvěma dětmi pozorujícími letící ptáčky, *Léto* zobrazuje mladé milence pod stromy, v popředí kresby jsou dva holoubci. *Podzim* zachytil dvojici u pomníku na úpatí hor hledící na město v údolí, stejným směrem letí dva ptáci. Konečně *Zima* zastihla starého muže a ženu, jak sedí u čerstvě vykopaného hrobu, který si sami pro sebe vykopali, muž ještě drží lopatu v ruce. [3] Hrob je umístěn v ruinách presbytáře středověkého kostela, jehož oknem prosvítá zapadající slunce. Pomocí motivu uschlého stromu s přelomeným kmenem, náhrobků a nekonečné temné vodní hladiny bez známek života Friedrich v této kresbě, proti předchozím částem cyklu s *biedermeierskou* symbolikou, uplatnil svou původní radikální koncepci podobenství života a smrti.

Do podobného prostředí jako v právě zmíněné kresbě umístil malíř už dlouho předtím svůj základní obraz *Opatství v dubovém lese* z let 1809-1810.²⁶⁸ Děj na obraze je dán průvodem mnichů nesoucích rakev směrem k otevřenému hrobu v prvním plánu, směrem k divákovi.²⁶⁹

Protějškovým dílem k *Opatství v dubovém lese* je obraz *Mnich u moře*. Postava mnicha na tomto obraze bývá interpretována jako malířův autoportrét.²⁷⁰ A na tomto základě je i mrtvý mnich, pro nějž byl vykopán hrob na obraze *Opatství v dubovém lese*, ztotožňován se samotným malířem.²⁷¹ Podobný motiv s mnichy a čerstvě vykopaným hrobem obsahuje i Friedrichův obraz *Klášterní hřbitov ve sněhu* z let 1817-1819.²⁷² [4] Motiv potemnělého klášterního hřbitova s duby uplatnil umělec rovněž už předtím v protějškových obrazech *Zima*

²⁶⁷ Kunsthalle Hamburg

²⁶⁸ Schloss Charlottenburg Berlín

²⁶⁹ QUELL 1978, 33 Na základě textů Helmuta Börsch-Supana interpretuje Renata Quell *Klášterní hřbitov ve sněhu* jako alegorické vyjádření nového pojetí náboženství v dobách C. D. Friedricha. Sukovité duby mají být podle této teorie symbolem germánských pohanských dob. Tyto duby se stejně jako středověká zeď opatského kostela stávají základem pro nový chór, nové náboženství.

²⁷⁰ FIEGE 2004, 39

²⁷¹ KOERNER 1995, 67

²⁷² KOERNER 1995, 133

a *Léto*.²⁷³ Proti *Létu* s milenci v loubí je tato *Zima* u Friedricha asi nejsilnější sugescí nálady osamění, máme-li na mysli kontext obrazu hřbitova.

Friedrich ztvárňuje inovativně prostor hřbitova v přírodě, který byl do jeho doby a často i po jeho smrti zpodobován jako pitoreskní skrumáž náhrobků a divoké přírody jakoby stále v duchu tradice někdejšího Ruisdaelova *Židovského hřbitova*.²⁷⁴

Co se týká motivu hřbitova jako takového, jeho ztvárnění u Friedricha se někdy vyznačuje obrazovými postupy, činícími pomyslně diváka obrazu součástí obrazového děje. Obdobně jako v krajinách s lidskou stafáží bez odkazu na funerální téma, také v nyní sledovaném souboru děl Friedrich využil další postupy zvyšující dojem divákovy přítomnosti, mj. symetrickou kompozicí prostoru otvírajícího se k patám diváka obrazu.

Pozoruhodným příkladem tohoto postupu je obraz *Vchod do hřbitova* z let 1824-1826.²⁷⁵ [55] Zde je třeba dílo podrobněji popsat, protože jeho významné detaily jsou zřejmé jen z originálu a nikoli z reprodukcí.²⁷⁶

Poblíž brány hřbitova se pomyslně vznáší kovová trnová koruna s kopím a houbou, symboly Kristova umučení a u paty brány lze rozeznat naznačenou mužskou a ženskou postavu hledící na hřbitov. Průhled otevřené brány vede divákův pohled do vnitřku hřbitova, jehož kontury se lehce rozplývají v mlze. U samého vstupu do hřbitova jsou položeny máry. Nad náhrobky se vznáší lehce načrtnutá postava žehnajícího anděla v bílých konturách, které se odráží od tmavého pozadí borovic. O ty jako o přírodní kulisu ve třetím obrazovém plánu se divákův pohled zastaví.

Zajímavostí tohoto nedokončeného obrazu je, že zde malíř zachytil vchod do trinitářského hřbitova v Drážďanech, kde byl sám později pohřben (obraz zůstal nedokončen kvůli zhoršujícímu se podlomenému zdraví). Nedokončený obraz zůstal ve Friedrichově ateliéru, kde jej roku 1826 viděl a následně popsal ve svém dopise ruský básník V. A. Žukovskij. Interpretoval námět následovně: manželé se přišli podívat na hrob jejich zesnulého dítěte, nad nímž se vznáší ochránci v podobě andělů. Obsah malby je tedy silně emotivní, propojuje v sobě křesťanskou víru ve vykoupení i přírodní filozofii. Pozůstalým je zde vyhrazeno místo mimo hřbitov, do něhož jako by neměli právo vstoupit a narušit jeho klid. Hřbitov se tak stává vstupním prostorem do záhrobí.

Ještě jeden další z Friedrichových obrazů hřbitovů využívá motivu brány,²⁷⁷ tentokrát viděné ze strany hřbitova. Obraz s potřetí shodným názvem *Hřbitov ve sněhu* z roku 1828 opět

²⁷³ Neue Pinakothek v Mnichově

²⁷⁴ KOERNER 1995, 106 Na tuto inovativní symetrii několikrát upozornil Joseph Leo Koerner v citované monografii.

²⁷⁵ Gemäldegalerie v Drážďanech

²⁷⁶ Podrobně se obrazu v souvislosti s ostatní Friedrichovou tvorbou věnoval Jorg Gehler viz GEHLER 1999.

využívá optiku diváka, a navíc je k jeho nohám opět situován čerstvě vykopaný hrob, ještě zdůrazněný kontrastem sněhu a tmavé hlíny.²⁷⁸ S postupujícím věkem přibývaly ve Friedrichově tvorbě podobně depresivně laděná vyobrazení. A to především kresby, protože se v důsledku zhoršujícího se zdravotního stavu mohl věnovat výhradně kresebné technice. Nejexplicitněji je tato tendence vyjádřena v sépiové kresbě *Rakev nad otevřeným hrobem* z roku 1835.²⁷⁹

Závěrem tohoto exkurzu lze jen poznamenat, že podobenství či evokace zmaru, konečnosti, smrtelnosti a podobně nejsou vždy vázány jen na motivy hřbitova, hrobů či náhrobků. Právě v tvorbě krajináře Caspara Davida Friedricha se příkladně ukazuje plynulý přechod mezi těmito tématy a ztvárněním koloběhu života přírody v jeho fázích, zejména zimních, nebo při zobrazení umírajících stromů atd.²⁸⁰ To však zároveň v mnohých krajinách Friedricha provází ambivalence, přísliby obnovení života po životě, podobně jako u jeho prací s výslovně lidským funerálním tématem.

Motivy hrobů a hřbitovů se zabývala řada umělců inspirovaných C. D. Friedrichem. Ať šlo o vliv přímý (žák Friedrichova ateliéru August Heinrich), či nepřímý (Johann Christian Clausen-Dahl, Carl Gustav Carus, Ernst Oehme či Karl Blechen). Poměrně často malíři vycházeli z jednotlivých Friedrichových motivů, ale nepracovali s jejich hlubší symbolikou. I přesto jsou jejich díla významným svědectvím dobového zájmu o takovýto druh malby.

Z výše jmenovaných autorů bych zdůraznila tvorbu Carla Gustava Caruse (1789-1869). Tento lékař, přírodovědec a malíř v jedné osobě udržoval přátelské vztahy s C. D. Friedrichem i s J. W. Goethem.²⁸¹ Jeho tvorba mohla být ve své době poměrně dobře známá také českým umělcům. Například jeden z nejznámějších Carusových obrazů s funerální tematikou *Hřbitov u Innigu* (1822) byl v roce svého vzniku popsán ve *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*.²⁸² [5] O některých ze svých dalších děl se pak sám autor zmiňuje ve svých publikovaných *Vzpomínkách*. Tak je tomu v případě kresebné studie k zmíněnému obrazu, malíře zde zaujal právě motiv náhrobních křížů – podle jeho vlastních slov malebných

²⁷⁷ K motivu brány v díle C. D. Friedricha viz Jan Białostocki: *Tor und Tod bei Caspar David Friedrich*. In: GREIFSWALDER ROMANTIK KONFERENZ 1974.

²⁷⁸ Museum der bildenden Künste v Lipsku

²⁷⁹ Téhož roku postihl malíře záchvat mozkové mrtvice a ochrnul na pravou ruku.

²⁸⁰ Tak lze chápat obraz *Zimní krajina* (1811). Na obraze zimní krajina je zachycena zasněžená nekonečná pláň posetá množstvím pařezů, které jsou již jen stíny stromů, jejichž koruny dříve směřovaly k nebi. Uprostřed tohoto „hřbitova stromů“ stojí poutník opírající se o hůl a hledící na mrtvou krajinu kolem sebe. Obraz bych označila za jednu z nejzvláštnějších a nejtajuplnějších krajinomaleb založenou na zdánlivě běžných přírodních motivech. Podobnou strategii zvolil také známý ruský krajinář Ivan Ivanovič Šiškin na obraze *Lesní hřbitov* (1893) zachycující pohled na vyvrácené stromy porostlé mechem.

²⁸¹ Pro zajímavost uvádím, že malíř vzdal oběma svým přátelům hold v podobě obrazů – *Goethův pomník* (1832), *Hrob Caspara Davida Friedricha* (1840).

²⁸² KAISER 1970, 31

a významuplných – jež se mu podařilo zachytit v konkrétním denním nasvětlení.²⁸³ V roce 1828 byl na výstavě drážďanské Akademie vystaven Carusův obraz *Hřbitov v Ojvíně* namalovaný v témže roce. [6] Tomuto místu se (nejen) C. G. Carus věnoval opakovaně a zachycoval jej v různých denních i ročních dobách.²⁸⁴

Spíše výjimečně zapojuje C. G. Carus do svých obrazů a kreseb figurální stafáž. Jednu z výjimek představuje drobná kresba zachycující dva muže zezadu sedící mezi náhrobními kříži. Na základě Carusových *Vzpomínek* je kresba spojována se společným výletem Caruse a Friedricha na hřbitov v Briesnitzu.²⁸⁵ [7] Přijmeme-li tuto interpretaci, je kresba nejen pozoruhodným svědectvím sepětí malířů s prostředím, jež sehrálo v jejich tvorbě výraznou roli, ale zároveň ji lze chápat v duchu dobově oblíbených pomníků přátelství (Freundschaftsdenkmal).

Porovnáme-li tvorbu z protestantského saského kulturního prostředí se soudobými umělci z okruhu Nazarénů, je třeba konstatovat, že v nazarénském umění nehrál motiv hřbitova významnější roli. U malířů jako Ferdinand a Friedrich Olivier, Philipp Veit či August Heinrich nacházíme motiv hřbitovů spíše v jejich cestovních skicářích coby výsledek zájmu o zachycení malebného zákoutí. Z toho důvodu byl nejčastěji zobrazovaným hřbitovem hřbitov sv. Petra v Salzburgu. Z tohoto přístupu pak vybočuje dřevořez *Stesk po domově* (1855) Ludwiga Richtera představující v duchu biedermeieru hřbitov jako místo bezpečí a jistoty. [8] Richterův dřevoryt ilustruje, jak význačné může být zobrazení místa posledního odpočinku.

²⁸³ KAISER 1970, 31

²⁸⁴ KUHLMANN-HODICK/SPITZER/MAAZ 2009 V citovaném katalogu jsou uvedeny reprodukce jednotlivých kreseb i finálních obrazů s motivem hřbitova v Ojvíně.

²⁸⁵ KUHLMANN-HODICK/SPITZER/MAAZ 2009, 204

Exkurz II: Obraz hrobu a hřbitova v ruské žánrové malbě

Samostatný prostor bych v rámci tohoto exkurzu ráda věnovala několika příkladům z ruské žánrové malby druhé poloviny 19. století a to z toho důvodu, že se jedná o vůbec nejčastější námět ruských obrazů a kreseb spojených s funerálními motivy. Lze je tedy označit za reprezentativní ukázkou pojmání motivu smrti, hrobu a hřbitova v ruském malířství. Jedná se o žánrové výjevy, některé méně, některé více narativní, jiné se svým pojetím řadí mezi evropskou žánrovou malbu, jiné jsou ryze projevem ruské kultury. Několik obrazů již bylo zmíněno v textu v souvislosti s obrazem J. Popelíka a motivem mladé vdovy nad hrobem.

Do druhé z těchto kategorií patří především zobrazování tzv. panychidy, paminek a radonici. Panychida označuje modlitbu za zemřelého, která se v ruském pravoslavném prostředí obvykle odehrává v den pohřbu v kostele, ale také v domě zemřelého, či – jak je tomu v těchto případech – na hřbitově, a to nejen v den pohřbu, nýbrž také v den výročí úmrtí či v den narození zesnulého. Na svém obraze *Panychida za I. M. Prjanišikova* (1900) ji zachytil Aleksej Michajlovič Korin (1865-1923) či Konstantin Apollonovič Savickij (1844-1905) v olejomalbě *Panychida na hřbitově v devátý den* z roku 1885 zobrazující zasněžený hřbitov s rodinou, jež se sešla nad hrobem zesnulého za účelem zádušní mše konané třemi duchovními. [1] Jeden z nejvýznamnějších obrazů Nikolaje Vasiljeviče Nevreva (1830-1904) malíře historických námětů a žánrů, významného člena Předvižníků známého mimo jiné svými satirickými výjevy z života kléru, je věnován právě tomuto tématu – *Panychida na vesnickém hřbitově* (1865).

Paminky neboli paminalnyje dny (vzpomínkové dny) lze připodobnit k českým dušičkám, jejich datum ovšem není pevně dáno, může se jednat o výročí úmrtí, zpravidla se ovšem konají v období Velikonoc. Tehdy pravoslavné hřbitovy doslova ožijí, pozůstalí zdobí hroby svých předků, pořádají na nich rodinná setkání a společné obědy. Obdobnou podobu má také radonica, jak dokazuje obraz Vasilije Egoroviče Astrachova (?-1887) z roku 1852 či Abrama Efimoviče Archipova (1862-1930) z roku 1892 ilustrující dvojznačné vnímání hřbitova jako místo života i smrti. Takto jsou zachyceny paminky na grafice neznámého autora *Paminky na Smolenském hřbitově* (1881). Jako další lze uvést *Paminky na hřbitově* (1865) Alekseje Ivanoviče Korzuchina (1835-1895) malíře skupiny Předvižníků. [2]

Vedle vzpomínkových dnů zachycovali ruští malíři se zájmem také samotné pohřby, jak dokazuje olejomalba Konstantina Egoroviče Makovského (1839-1915) *Pohřeb dítěte* (1872) s bohatou figurální stafáží a širokým záběrem na okolní krajinu nebo obraz *Pohřeb prvorozeného* (1893) Nikolaje Aleksandroviče Jarošenka (1846-1898), jenž se zaměřil na dvojici rodičů nesoucích dětskou rakev a na postavu hrobníka kráčejících zasněženým hřbitovem

s truchlivým cílem.²⁸⁶ [3] Motiv cesty na hřbitov je samostatným námětem překračujícím již hranice této práce. Jen okrajově tedy zmíním ruského malíře Vasilije Grigorjeviče Perova (1833-1882) a jeho kresbu *Pohřeb v chudinské čtvrti Paříže* (1863) inspirované jeho osobním pobytem v Paříži. Tentýž autor vytvořil jako první obraz po svém návratu z Francie *Vyprovázení mrtvé* (1865) zachycující smutnou cestu otce a dvou dětí zimní krajinou jedoucích na voze s rakví jejich matky-ženy, tedy námětem i zpracováním velmi blízké dílo k *Smutné cestě/Truchlivému návratu* Jakuba Schikanedra z roku 1886. V obou případech jsou pozůstalí osamoceni, nikdo další z vesničanů s nimi nesdílí jejich žal, jak by se dalo podle venkovských zvyků očekávat. K nepřímému zachycení pohřbu se V. G. Perov vrátil ještě jednou v malbě *Návrat vesničanů z pohřbu v zimě* (1881) zobrazující truchlivý zástup nuzných syrovou zimní krajinou. Těmito obrazy se V. G. Perov zařadil do čela nového realistického směru v ruském malířství zabývajícím se sociálními problémy té doby.²⁸⁷

Vasilij Grigorjevič Perov je jedním z mála ruských malířů figuralistů, kteří se ve své tvorbě kontinuálně zabývali funerální tematikou. Jedním z jeho nejvýznamnějších děl jsou *Starší rodiče u hrobu syna* (1874, Tret'jakovská galerie, Moskva). [4] Olejomalba vznikla na motivy sociálně-psychologického románu Ivana Sergejeviče Turgeněva (1818-1883) *Otcové a děti* z roku 1862. Divákovi je zde předložen smutný výjev dvou starších rodičů ponořených do vzpomínek na svého syna, nad jehož hrobem stojí. Pošmourný podzimní den, zežloutlá tráva a opadávající listí harmonicky dokreslují „dušičkovou“ scénu, stejně jako korespondují s podzimem života představených postav, jimž zároveň odpovídá dvojice ptáčků sedící na stromu, obvyklý symbol lidské duše. Perovův obraz téměř doslova ilustruje text, který nalezneme na úplném závěru Turgeněvova románu.²⁸⁸

Na motivy literární předlohy vytvořil V. G. Perov také poslední ze zde představených malířových obrazů. Nese název *Scéna na hrobu* (1859). [5] Ačkoli se olejomalba vyznačuje akademickými formami, určitou vymělkovaností a až umělým patosem (což jí bylo již v době vzniku vyčítáno), nelze jí upřít jisté umělecké kvality a snahu o atak na divákovy smysly. Stejně tak se jedná o zajímavé sepjetí malby a textu. V centru přísně symetrické trojúhelníkové kompozice je umístěn rov označený dřevěným křížem, okolo něhož jsou rozmístěny matka, žena a sestra zesnulého, které projevují různé stupně hoře. To ostatně odpovídá slovům ruské národní písně, kterou lze volně přeložit následovně: „*Matka pláče jako valící se řeka, sestra pláče jako tekoucí potok, žena pláče jako padající rosa – vzejde slunko, rosu vysuší.*“ Ženy přišly v rámci

²⁸⁶ Motiv rodiče nesoucího rakev svého dítěte zpracoval ve své kresbě *Smutná cesta* (1883) Jakub Schikaneder, který se k němu vrátil i o rok později v *Pohřbu dítěte*, zřejmě částečně podnětem reprodukováním stejnojmenné olejomalby (1879) finského malíře Alberta Edelfelta v časopise *Světlozor* roku 1880.

²⁸⁷ LENJAŠIN 1988, 48

²⁸⁸ TURGENEV 1975, 231 Překlad Prokopa Voskovce.

pamínek, vzpomínkového dne, na hrob svého blízkého. Zatímco matka je zcela zduřena svým smutkem, mladá žena kojící pohrobka pokradmu hledí na mužskou postavu v zadní části obrazu. Citové vypětí scény se malíř snažil vygradovat zcela tmavými mračny pokrývajícími nebe, z něhož se ostře vyděluje kříž a skupina žen. Za nejzajímavější moment z celého obrazu bych nicméně označila umístění signatury a datace na spodní část dřevěného kříže, spolu s motivem lebky a zkříženými hnáty, tedy do míst, kam bývá obvykle zapisováno jméno zesnulého.

Obecně lze říci, že se s funerálními motivy setkáváme v ruském výtvarném umění výhradně od druhé poloviny 19. století, do té doby vzniklo jen nepatrné množství příkladů. S o to větší intenzitou se pak malíři, především figuralisté, těmito motivy zabývali. V porovnání s českým prostředím, není námětový rejstřík ruských umělců tak široký a rovněž se zdá, že je více než samotné zachycení hřbitovů zajímavý děj, který se na nich odehrával v rámci nejrozličnějších pravoslavných tradic a svátků. Častěji se zde setkáváme také s vyobrazením hrobů významných jedinců, především A. S. Puškina a M. J. Lermontova.²⁸⁹ Většina příkladů tedy spadá do žánrové malby. Spíše výjimečně se těmito motivům věnovali krajináři.²⁹⁰ Velkou výjimku představuje významný krajinář Aleksej Kondratěvič Savrasov (1830-1897), kterého lze s trochou nadsázky označit za „ruského Caspara Davida Friedricha“. Právě v jeho tvorbě se setkáváme i s osobně podbarvenými díly, několik z nich totiž vzniklo na základě smrti jeho novorozené dcerky.²⁹¹ [6]

Jako poslední zde zmíním dvojici obrazů Julija Juljeviče Klevera (1850-1924) *Zapomenutý hřbitov* (1890) a *V zimě na hřbitově* (1907). [7] Jejich zajímavostí totiž je, že malíř zvolil kompozici velmi blízkou Friedrichovu *Hřbitovu ve sněhu* (1826). [8] Klever měl vskutku osobní kontakty s německým prostředím a mohl se seznámit s tamější tvorbou.²⁹² O tvorbě C. D. Friedricha mohli být ruští umělci obeznámeni díky některým Friedrichovým obrazům získaným do ruských sbírek, či právě prostřednictvím svých krajanů cestujících po Evropě. Jak bylo výše uvedeno, ruský básník V. A. Žukovskij navštívil přímo Friedrichův ateliér.

²⁸⁹ A. K. Savrasov, P. F. Sokolov, A. I. Arnoldi

²⁹⁰ Na obraze *Nad věčným pokojem* (1894) zachytil prostředí hřbitova snad nejznámější ruský krajinář Isaak Iljič Levitan.

²⁹¹ Na základě kresby z roku 1871, na níž tužkou připsal „hrob mé dcery“, vytvořil několik olejomalb. Za nejhodnotnější z nich lze označit *Hrob na Volze. Okolí Jaroslavi* (1874).

²⁹² Jeho rodina patřila mezi tzv. Baltské Němce (Deutsch-Balten), etnickou menšinu žijící na východním pobřeží Baltu, na území dnešního Estonska. Sám Klever žil s celou svou rodinou v Německu od devadesátých let 19. století do roku 1915. V tomto období také vznikly oba jeho zmíněné obrazy.

7 Seznam použité literatury

Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal: Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulchralkultur 1750-1850. Kassel 1979

ARIÈS 2000 — Philippe ARIÈS: Dějiny smrti II. Praha 2000

BADT 1969 — Kurt BADT: Die Kunst des Nicolas Poussin. Köln 1969

BÄTCHSMAN 1990 — Oskar BÄTCHSMAN: Nicolas Poussin. Dialectics of Painting. London 1990

BLAŽÍČKOVÁ 1977 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ: Jaroslav Čermák a jeho doba. Praha 1977

BLAŽÍČKOVÁ 1983a — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ: Městský motiv v díle Bedřicha Havránka. In: Město v české kultuře 19. století. Praha 1983, 227-237

BLAŽÍČKOVÁ 1983b — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ: František Xaver Procházka (kat. výst.). Praha 1983

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1985 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Bedřich Havránek (kat. výst.). Praha 1985

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1994 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Bedřich Havránek. Praha, 1994

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1996 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Starý židovský hřbitov v Praze v dílech Bedřicha Havránka a Jaroslava Čermáka. In: VLNAS/SEKYRKA 1996, 333-342

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2000 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: České malířství 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni. Plzeň 2000

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2001 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Romantická krajinomalba Haushoferovy školy. In: DČVU III/1, 358-378

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2002 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Malířská rodina Mánesů. Praha 2002

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.) 2003 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.): Václav Brožík (kat. výst.) Praha 2003

BOHMANN 1952 — BOHMANN: Bedřich Havránek (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 1952

BÖRSCH-SUPAN/JÄHNING 1973 — Helmut BÖRSCH-SUPAN/Karl Wilhelm JÄHNING: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen. München 1973

BRESTOVANSKÝ (et al.) 2011 — Petr BRESTOVANSKÝ (et al.): Funerální architektura. Od pravěku po současnost. Praha 2011

- BROŽKOVÁ 1968 — Libuše BROŽKOVÁ: Jan a Antonín Balzer. Praha 1968
- BROŽOVÁ 2012 — Kristýna BROŽOVÁ: Soběslav Pinkas (1827-1901) (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2012
- BRŮHOVÁ 2000 — BRŮHOVÁ Šárka: Opatství v Kelso. Poznámka k architektonickému motivu na obraze Antonína Mánesa Krajina se zříceninou. In: HOJDA/PRAHL (eds.) 37-43
- BŘEZINOVÁ 2008 — Martina BŘEZINOVÁ: Krajina středních Čech a dílo Adolfa Kosárka (bakalářská práce na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy). Praha 2008
- BUBENÍČKOVÁ 1956 — Věra BUBENÍČKOVÁ: J. V. Frič a jeho vztahy k Jaroslavu Čermákovi a Soběslavu Pinkasovi. In: J. V. Frič a demokratické proudy v české politice a kultuře (sborník statí) 1956, 377-402
- CONRADIN (s. d.) — Wolf CONRADIN: Todesauffassung und Toddarstellung im Realismus des 19. Jahrhunderts (Univerzita v Curychu). Curych (s. d.)
- ČAPEK-CHOD 1894 — Karel Matěj ČAPEK-CHOD: J. F. Gretsch. In: Světozor XXVIII, 1894, 407-8
- DEML 1928 — Jakub DEML: Dílo Felixe Jeneweina. Praha 1928
- FIEGE 2004 — Gertrud FIEGE: Caspar David Friedrich. Reinbek bei Hamburg 2004
- FILIP/MUSIL (eds.) 2006 — Aleš FILIP/Roman MUSIL (eds.): Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914. Praha 2006
- FRIČ 1866 — Josef Václav FRIČ: Vzpomínka na Jaroslava Čermáka, In: Světozor XX, 1866, 579-601
- GASSNER 2006 — Hubertus GASSNER: Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Essen 2006
- GREIFSWALDER ROMANTIK KONFERENZ 1974 — GREIFSWALDER ROMANTIK KONFERENZ: Caspar David Friedrich. Greifswald 1974
- GEHLER 1999 — Jorg GEHLER: Ein Blick in die Natur – Aussicht in die Ewigkeit. C. D. Friedrichs „Friedhofseingang“ und die Malerei der Romantik in Deutschland. Kiel 1999
- HALASOVÁ/ŠTECH 1959 — Libuše HALASOVÁ/Václav Vilém ŠTECH: Adolf Kosárek. Praha 1959
- HEROLD 1872 — Eduard HEROLD: Josef Mánes. In: Osvěta. Listy pro rozhled v umění, vědě a politice, II, 1872, 235-240
- Hlas národa 18. 11 1896
- HLAVÁČEK/HRDINA (eds.) 1998 — Ivan HLAVÁČEK/Jan HRDINA (eds.): Facta probant homines. Praha 1998

HNOJIL 2012 — Adam HNOJIL: Ferdinand V. a výtvarné umění jeho doby. In: SOJKA (et al.) 2012, 268-351

HNOJIL 2013a — Adam HNOJIL: Nekonečné perspektivy. Krajina a veduty 19. století ze sbírky Patrika Šimona. Praha 2013

HNOJIL 2013b — Adam HNOJIL: Osvobozování sentimentu. Podoby středoevropského romantismu a biedermeieru. Hluboká nad Vltavou a Praha 2013

HNOJIL 2014 — Adam HNOJIL: Jeden svět nestačí. Poklady umění 19. století ze sbírky Patrika Šimona. Praha 2014

HOJDA 1998 — Zdeněk HOJDA: Náboženská perzekuce po Bílé hoře jako součást českého mýtu. In: HLAVÁČEK/ HRDINA (eds.) 1998, 181-204

HOJDA/PRAHL (eds.) 2000 — Zdeněk HOJDA/Roman PRAHL (eds.): Mezi časy...Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800. Plzeň 2000

HRBATA 1999 — Zdeněk HRBATA: Romantismus a Čechy 1999. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech. Jinočany 1999

HRBATA/PROCHÁZKA 2005 — Zdeněk HRBATA/Martin PROCHÁZKA: Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty. Praha 2005

HULÍKOVÁ (ed.) 2012 — Veronika HULÍKOVÁ: Jakub Schikaneder. Praha 2012

JIRŮK 1896 — František Xaver JIRŮK: Rozhledy po literatuře, vědě a umění. In: Rozhledy V, 1896, 319-320

KADLEC 1987 — Jaroslav KADLEC: Přehled církevních českých dějin II. Řím 1987

KAISER 1970 — Konrad KAISER: Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei. Gemälde aus der Sammlung Georg Schäfer (kat. výst.) Schweinfurt 1970

KALINOVÁ (et al.) 2016 — Gabriela KALINOVÁ (et al.): Malostranský hřbitov. Historie a současnost. Praha 2016

KOERNER 1995 — Joseph Leo KOERNER: Caspar David Friedrich and the Subject of landscape. New Haven 1995

KONEČNÝ 1989 — Lubomír KONEČNÝ: Signatura času. In: Člověk a příroda v novodobé české kultuře, 119-128

KRÁLÍK 1953 — Oldřich KRÁLÍK: Historie textu Máchova díla. Praha 1953

KUHLMANN-HODICK/SPITZER/MAAZ 2009 — Petra KUHLMANN-HODICK/Gerd SPITZER/Bernhard MAAZ: Carl Gustav Carus: Natur und Idee (kat. výst.) Berlin 2009

KUCHAŘOVÁ 2016 — Hedvika KUCHAŘOVÁ: Májové slavnosti na Malostranském hřbitově a premonstrátský řád. In: KALINOVÁ (et al.) 2016, 181-184

LENIASCHIN 1987 — Vladimír Aleksejevič LENIASCHIN: Vasilij Grigorjevič Perov. Petrohrad 1987

LEUBNEROVÁ 2008 — Šárka LEUBNEROVÁ: Maxmilián Pirner. Hlinecko 2008

LEUBNEROVÁ 2009 — Šárka LEUBNEROVÁ: Jaroslav Čermák. Šimon Lomnický žebra na pražském mostě, 1853. Praha 2009

LORENZOVÁ/PETRASOVÁ (eds.) 2000 — Helena LORENZOVÁ/Tat'ána PETRASOVÁ (eds.): Fenomén smrti v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století. Plzeň 2000

LURKER 2005 — Manfred LURKER: Slovník symbolů, Praha 2005

MACKOVÁ 1970 — Olga MACKOVÁ: Josef Mánes. Praha 1970

MÁDL 1898 — Karel Boromejský MÁDL: Kapitola umění výtvarné. In: Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře Františka Josefa I. Praha 1898

MÁCHA 1949 — Karel Hynek MÁCHA: Dílo Karla Hynka Máchy. Kritické vydání. Próza. Praha 1949

MÁCHA/HRBATA (ed.)/PROCHÁZKA (ed.) 2008 — Karel Hynek MÁCHA/Zdeněk HRBATA (ed.)/Martin PROCHÁZKA (ed.): Prózy. Praha 2008

Město v české kultuře 19. století. Sborník symposia pořádaného Národní galerií v Praze ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění ČSAV u příležitosti 2. ročníku Smetanova festivalu v Plzni ve dnech 4.-6. března 1982. Plzeň 1983

MOKRÝ 1953 — František Viktor MOKRÝ: Jaroslav Čermák. Praha 1953

MUSIL 1996 — Roman MUSIL: Felix Jenewein 1857-1905 (kat. výst.). Praha 1996

NEKULA 2017 — Marek NEKULA: Smrt a zmrtvýchvstání národa. Praha 2017

NERUDA 1962 — Jan NERUDA: Výtvarné umění a hudba. Praha 1962

NĚSTĚROVA 2002 — Elena NĚSTĚROVA: Aleksej Savrasov. Petrohrad 2002

NOVOTNÁ 2012 — Zuzana NOVOTNÁ: František Kaván. Symbolistní, dekadentní (kat. výst.). Praha 2012

PAŘÍK 1982 — Arno PAŘÍK: Starý židovský hřbitov v Praze v dílech romantických malířů. Praha 1982

PAŘÍK 2004 — Arno PAŘÍK: Alexandr Brandejs (1848-1901), Adolf Wiesner (1871-1942). mecenáš a jeho zeť. Praha 2004

PAŘÍK 2005 — Arno PAŘÍK: Pražské ghetto v obrazech. Praha 2005

PEŠINA (et al.) 1954 — Jaroslav PEŠINA (et al.): Mikoláš Aleš. Malířská tvorba. Praha 1954

- PEŠINA (ed.) 1965 — Jaroslav PEŠINA (ed.): Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. Praha 1965
- PETROVÁ 1987 — Eva PETROVÁ: Nicolas Poussin. Praha 1987
- PODLAHA 1895 — Antonín PODLAHA: Posmrtná výstava J. F. Gretsche. In: Vlast XII, 1895, 590
- QUELL 1978 — Renata QUELL: Friedhof und Grabmal in der Romantik (Univerzita v Kasselu). Kassel 1978
- PRAHL 1987 — Roman PRAHL: Maxmilián Pirner (kat. výst.) 1987
- PRAHL/DIATKOVÁ (eds.) 2000 — Roman PRAHL/Nataša DIATKOVÁ (eds.): Prag 1780-1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern. Praha 2000
- PRAHL (ed.) 2004 — Roman PRAHL (ed.): Umění náhrobku v českých zemích 1780-1830. Praha 2004
- PRAHL 2017 — Roman PRAHL: Světla, šero a temnoty. Umění českého 19. století. Plzeň 2017
- REITHAROVÁ 1967 — Eva REITHAROVÁ: Antonín Mánes. Praha 1967
- REITHAROVÁ 1874 — Eva REITHAROVÁ: Einige Bemerkungen zum Thema Caspar David Friedrichs Greifswald und Prag gewidmet. In: GREIFSWALDER ROMANTIK KONFERENZ 1974, 120-126
- REITHAROVÁ 1984 — Eva REITHAROVÁ: Adolf Kosárek. Praha 1984
- REITHAROVÁ 2005a — Eva REITHAROVÁ: Josef Mánes. Odkaz malířů Mánesovy rodiny. Praha 2005
- REITHAROVÁ 2005b — Eva REITHAROVÁ: Hermetická tradice českého umění v osvícenství a romantismu. Praha 2005
- RIETSCHEL 1894 — Christian RIETSCHEL: Das Bild des Friedhofes in der Romantik. In: BOEHLKE 1984, 145-157
- RICHTEROVÁ 2004 — Martina RICHTEROVÁ: Antonín Karel Balzer (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2004
- ROSENBERG 1928 — Jakob ROSENBERG: Jacob van Ruisdael. Berlin 1928
- SCOTT 1985 — Walter SCOTT: Nevěsta z Lammermooru. Překlad Libuše Vokrová-Ambrosová. Praha 1985
- SITT (ed.)/BIESBOER (ed.) 2002 — Martina SITT (ed.)/ Pieter BIESBOER (ed.): Jacob van Ruisdael. Die Revolution der Landschaft. Zwolle 2002
- SLÁDEK (ed.) 1868 — Josef Václav SLÁDEK (ed.): Ruch. Básně české omladiny vydané roku 1868 k upomínce na založení Národního divadla. Praha 1868

SLIVE 2001 — Seymour SLIVE: Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings. New Haven 2001

SNĚGIRJOV 2011 — Ivan Michajlovič SNĚGIRJOV: Ruské prstonárodní svátky a obyčeje. Moskva 2011

SOJKA (et al.) 2012 — Jaroslav SOJKA (et al.): Ferdinand V. Dobrotivý a umění jeho doby. Praha 2012

SOUKUPOVÁ 1981 — Věra SOUKUPOVÁ: Jaroslav Čermák. Praha 1981

STEINOVÁ 2011 — Iva STEINOVÁ: Maceva. Židovský náhrobek a symbolika jeho výzdoby ve světle tradice. Praha 2011

ŠPAČKOVÁ 2003 — Renata ŠPAČKOVÁ: Mělnická zastavení I. Mělník 2003

ŠUMAN 1926 — V. ŠUMAN: Jaroslav Čermák. In: Dílo XIX, 1926, 57-62

ŠTURC 2012 — Libor ŠTURC: Ferdinand V. a výtvarné umění jeho doby. In: SOJKA (et al.) 268-351

TISCHEROVÁ 2016 — Jana TISCHEROVÁ: Dějiny Malostranského hřbitova, In: KALINOVÁ (et al.) 2016, 11-18

TYRŠ 1879 — Miroslav TYRŠ: Jaroslav Čermák. Životopis a rozbor esthetický. In: Osvěta. Listy pro rozhled v umění, vědě a politice IX, č. 9, 1979, 735-747

VAŠÁK (ed.) 1986 — Pavel VAŠÁK (ed.): Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací. Praha 1986

VAŠÁK/HAVEL (eds.) 2004 — Pavel VAŠÁK/Rudolf HAVEL (eds.): Literární pout' Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836-1858. Praha 2004

VLČEK (ed.) 1917 — Jaroslav VLČEK (ed.): Almanachy Jaroslava Puchmajera I. Praha 1917

VLČEK 1989 — Tomáš VLČEK: K souborné výstavě díla Bedřicha Havránka. In: Umění XXXVII, č. 2, 1989, 179-182

VLNAS/SEKYRKA (eds.) 1996 — Vít VLNAS/Tomáš SEKYRKA (eds.): Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury. K 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc. Praha 1996

VODIČKA 1994 — Felix VODIČKA: Počátky krásné prózy novočeské. Praha 1994

VOLAVKOVÁ 1965 — Hana VOLAVKOVÁ: Antonín Mánes and Thomas Gray. In: PEŠINA (ed.) 1965, 191-197

VOLAVKOVÁ 1982 — Hana VOLAVKOVÁ: Mikoláš Aleš. Praha 1982

VYHLÍDAL 2014 — Michal VYHLÍDAL: Ilustrovaná vydání Erbenovy Kytice v letech 1890 - 2012 (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2014

WALFORD 1991 — John WALFORD: Jacob van Ruisdael. New Haven 1991

ZACHAŘ 2009 — Michael ZACHAŘ: František Kaván. Praha 2009

ZACHAŘ 2016 — Michael KAVÁN: František Kaván. Krajiny (kat. výst.) Praha 2016

ZATLOUKAL 2002 — Pavel ZATLOUKAL: Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 -1918 na Moravě a ve Slezsku. Olomouc 2002

*

Archiv Národní galerie, fond č. 6, Josef Mánes (1848-1872)

Archiv Národní galerie, fond č. 135, Jiří Kotalík (1920-1986)

Archiv Národní galerie, fond SVPU (1796-1950)
SOkA Kutná Hora, fond Felix Jenewein (1818-1941)

Oddělení uměleckých sbírek Památníku národního písemnictví, fond Kresby

Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Soběslav Hippolyt Pinkas

8 Seznam vyobrazení

1. X. Godefroy podle de Gaudata, Vue du tombeau de Rousseau dans Ysle a Ermenonville, 1781, grafický list. Bibliothèque nationale de France Foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69505941>, citováno 1. 4. 2017
- 2-3. Jan Nepomuk Berka podle Josefa Berglera: Ilustrace k prvnímu a druhému dílu knihy Ferdinand Warner der arme Flötenspieler, 1803, mědiryt, papír, 120 x 72 cm. Národní knihovna České republiky. Reprodukce z: PRAHL (ed.) 2007, 272
4. Václav Schulders podle Josefa Berglera: Leták k vydání Lenory G. A. Bürgerera, 1812, papír, mědiryt, 199 x 263 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PRAHL (ed.) 2007, 408
5. Giovanni Battista Piranesi: Titulní list Prima Parte di Architetture e Prospettive, 1743, papír, lept, 35 x 24,9 cm. Národní galerie v Praze. Foto: <http://www.artnet.com/artists/giovanni-battista-piranesi/prima-parte-di-architetture-e-prospettive-a-jyZewHwasgz4l3Jb41jczA2>, citováno 1. 4. 2017
6. Jakob van Ruisdael: Židovský hřbitov, 1655-1660, olej, plátno, 84 x 95 cm. Obrazárna starých mistrů, Drážďany. Foto: archiv autora
7. Nicolas Poussin: Et in Arcadia ego I, 1627, olej, plátno, 101 x 82 cm. Devonshire Collection, Chatsworth. Foto: <http://www.lesecretdepoussin.com/arcadie.php>, vyhledáno 11.1. 2017
8. Nicolas Poussin, Et in Arcadia ego II, 1637-1638, olej, plátno, 85 x 121. Louvre. Foto: <http://artandcritique.com/nicolas-poussin-et-in-arcadia-ego-arcadian-shepherds/>, vyhledáno 11.1. 2017
9. Václav František Veleba: Das prager. kleinseitner. h. Feld. mit der neuerbauten Kirche, 1833, rytina. Reprodukce z: KALINOVÁ (et al.) 2016, 183
10. Anonym: Veduta Olšan, kolem roku 1810, grafika. Reprodukce z: Český svět XXVI, 1911, roč. 7
11. Bedřich Havránek: Renesanční brána hřbitova v Krupce u Bohosudova, akvarel, papír, 24 x 27,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1985, nepag.
12. Caspar David Friedrich: Hřbitov, druhá polovina dvacátých let 19. století, olej, plátno, 31 x 23,2 cm. Kunsthalle v Brémách. Reprodukce z: KOERNER 1995, 44

13. Bedřich Havránek: Thunovská hrobka u Děčína, 1868, olej, plátno, 65 x 80 cm. Vranov nad Dyjí. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1985, nepag.
14. Amálie Mánesová: Hřbitov u kostela, 1860, olej, plátno, 35 x 43 cm, Národní galerie v Praze. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amalie_Manesova_21._1._1817-4._7._1883_-_Hrbitov_u_kostela.jpg, vyhledáno 28.1.2016
15. Antonín Mánes: Studie hrobky v Mělníce, tužka, papír. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: REITHAROVÁ 1967, 48
16. Antonín Mánes: Krajina se zříceninou gotické kaple I, 1836-1837, perokresba, papír, 41,6 x 35,2 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv Prof. PhDr. Romana Prahla, CSc.
17. Karl Friedrich Schinkel: Dóm za stromem, 1810, litografie, papír. Reprodukce z: QUELL 1978, nepag.
18. Antonín Mánes: Antická krajina, zřejmě 30. léta 19. století, tužka, papír. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LEUBNEROVÁ 2016, nepag.
19. Karel Postl: Ideální krajina, první desetiletí 19. století, tužka, papír. Národní galerie v Praze. MRÁZ 1957, nepag.
20. František Horčíčka (?): Antický náhrobek pod pinií, 1831, tužka, papír. Památník národního písemnictví. Foto: archiv autora
21. Hugo Václav Seykora: Zasněžená ruina gotického kostela, 1841, olej, dřevo, 71,5 x 49 cm. Královská kanonie premonstrátů na Strahově. Reprodukce z: SOJKA (et al.) 2012, 295
22. Soběslav Hippolyt Pinkas: Hřbitůvek na Sázavě, 1882, olej, dřevo, 24,5 x 42 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora
23. Vincenc Morstadt: Ze Starého židovského hřbitova, 1825, rytina kolorovaná akvarelem, papír, 14,5 x 20,4 cm. Muzeum hlavního města Prahy. Reprodukce z: PRAHL/DIATKOVÁ (eds.) 2000, 325
24. Antonín Mánes: Poutník na Starém židovském hřbitově, 1831, lept, karton, 32,4 x 23 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PAŘÍK 2011, 40
25. Leopold Rottmann podle Maxmiliána Haushofera: Pohled na židovský hřbitov v Praze, 1845, tónovaná litografie, 31,8 x 43,5 cm. Židovské muzeum v Praze. Reprodukce z: PAŘÍK 2011, 46

26. Bedřich Havránek: Starý židovský hřbitov v Praze, 1861, olej, lepenka, 65,8 x 82,4 cm. Muzeum hlavního města Prahy. Reprodukce z: VLNAS/SEKYRKA (eds.) 1996, 337
27. Mikoláš Aleš: Náčrt k ex libris Alexandra Brandejse a Mikoláše Alše z tzv. Brandejsova skicáku, 1877/1878, tuš, papír, 23,7 x 15,2 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: VOLAVKOVÁ 1975, nepag.
28. Josef Mánes: Židovské náhrobky v krajině, 1840, tužka, papír, 12,3 x 19,4 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: REITHAROVÁ 2005, 31
29. Bedřich Havránek: Židovský hřbitov v krajině, kolem roku 1860, olej, papír na lepence, 48,5 x 83 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1985, 35
30. Bedřich Havránek: Židovský hřbitov za měsíční noci, 1843, olej, plátno, 25 x 37, 5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora
31. Adolf Kosárek: Hřbitov u moře - studie, 1856, olej, plátno na lepence, 32 x 53 cm. Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2000, 68
32. František Xaver Procházka: Hřbitov v horách / Fantastická krajina, 1806, olej, papír na plátně, 46 x 49 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora
33. František Xaver Procházka: Hrob ve zříceninách, 1808, olej, dřevo, 25 x 20 cm. Národní galerie v Praze. Foto: <http://www.isabart.org/person/3435/works>, vyhledáno 13. 4. 2017
34. František Xaver Procházka: Měsíční krajina s křížem, kolem roku 1810, olej, dřevo, 14 x 20,5 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1983b, nepag.
35. Jaroslav Čermák: Dětský pohřeb v zimě, 1850, uhl, pero, papír, 60 x 50 cm, ve 30. letech 20. století v majetku prezidia ministerstva sociální péče. Reprodukce z: ČERNÝ/MOKRÝ/NÁPRSTEK 1930, nepag.
36. Jakub Schikaneder: Štědrý večer na hřbitově, 1885, tužka, papír, 55 x 35 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: HULÍKOVÁ (ed.) 2012, 311
37. Jan Popelík: Radost a žalost, 1860, olej, plátno, 75 x 58 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: HNOJIL 2013, 123
38. Karl Joseph Litschauer: Smutné shledání, 1850, olej, plátno, 59,4 x 73,7 cm. Sbírka Patrika Šimona. Reprodukce z: HNOJIL 2013, 121

39. Felix Jenewein: Smutné shledání z cyklu Daň z krve, 1882, černá křída, běloba, papír, 72 x 55 cm. Galerie Felixe Jeneweina Kutná Hora. Reprodukce z: MUSIL 1996, 59
40. Bedřich Havránek: Na starém židovském hřbitově (v Praze), kolem roku 1880, akvarel a tužka, papír, 24 x 38 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PAŘÍK 2011, 58
41. Václav Brožík: Na hřbitově / Pařížský hřbitov Père Lachaise s hrobem Jamese Rothschilda, první polovina 90. let 19. století, olej, plátno, 105 x 130 cm. Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.) 2003, 197
42. Václav Brožík: Zvonice ve Vilamé v Bretani, 1893, olej, plátno, 62 x 53 cm. Galerie moderního umění v Hradci Králové. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, 196
43. Josef Bergler: Epitaf H. M. Keila, 1804, grafický list, 21 x 17,9 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PRAHL (ed.) 2007, 214
44. Kristián Kryštof Clam-Gallas: Svícen a sloup, 1800-1810, lept, papír, 6,4 x 7,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PRAHL/DIATKOVÁ (eds.) 2000, 134
45. Mikoláš Aleš: U hrobu božího bojovníka, 1877, olej, plátno, 48 x 75 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: VOLAVKOVÁ 1982, nepag.
46. Alois Gustav Schulz: Hřbitov, 1833, kvaš, karton, 23 x 29 cm. Sbírká Patrika Šimona. Reprodukce z: HNOJIL 2013, 59
47. Antonín Karel Balzer: Strom s epitafem z Alba stromů (č. 6), 1800, lept s akvatintou, papír, 23,4 x 16,5 cm. Sbírká Patrika Šimona. Reprodukce z: HNOJIL (ed.) 2004, 145
48. Antonín Karel Balzer: Vlastní náhrobek, 1793, lept, papír, 8,9 x 13,7 cm. Sbírká Patrika Šimona. Reprodukce z: HNOJIL (ed.) 2004, 144
49. Jan Kleinhart a Jan Jiří Balzer: Detail listu ze vzorníku kreslení, 1803, lept, papír. Národní knihovna České republiky. Foto: archiv autora
50. Antonín Mánes: Krajina se zříceninou opatství Kelso, 1827-8, olej, plátno, 65 x 84 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora
51. Samuel Hooper: Kelso Abbey, 1790, grafický list, 18 x 12 cm. Foto: http://www.antique-prints-maps.com/acatalog/Kelso_Abbey_antique_prints.html, vyhledáno 23. 4. 2017
52. Josef Mánes: Hrobník, 1843, olej, plátno, 52,5 x 67,5 cm. Obrazárna státního hradu a zámku v Českém Krumlově (zapůjčeno do Národní galerie v Praze). Foto: archiv autora

53. Josef Mánes: detail Skici I k obrazu Hrobník, 1841, olej, plátno, 26 x 34 cm. Galerie moderního umění v Hradci Králové. Reprodukce z: KESNEROVÁ 1991, nepag.
54. Josef Mánes: Skica II k obrazu Hrobník, 1843, olej, plátno na dřevě, 27 x 33,7 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 128
55. Caspar David Friedrich: Vchod do hřbitova, 1824-1826, olej, plátno, 143 x 110 cm. Galerie nových mistrů, Drážďany. Foto: archiv autora
56. Jaroslav Čermák: Promenáda z triptychu Paní H. Gallaitová v Praze, akvarel, papír, 7 x 11 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: archiv autora
57. Jaroslav Čermák: Židovský hřbitov v Praze, olej, plátno, 113 x 147 cm. Soukromá sbírka. Foto: Galerie Kodl
58. Adolf Kosárek: Letní krajina se hřbitovní kaplí, 1859, olej, plátno, 71 x 114,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora
59. Jan František Gretsche: Večer na hřbitově II, 1893, olej, plátno, 150 x 114 cm. Soukromá sbírka v České republice (zapůjčeno do Národní galerie v Praze). Foto: archiv autora
60. Jan František Gretsche: Večer na hřbitově I, 1892-3, olej, plátno, 95,5 x 65,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora
61. Felix Jenewein: Píseň pohřební z cyklu Píseň, 1880, pero, akvarel, papír, 72 x 54,65 cm. Galerie Felixe Jeneweina Kutná Hora. Reprodukce z: MUSIL 1996, 55
62. Felix Jenewein: Smír z cyklu Mor, 1900, kvaš, papír, 46 x 61 cm. Galerie Felixe Jeneweina Kutná Hora. Reprodukce z knihy MUSIL 1996, 89
63. Felix Jenewein: Pohřeb sebevraha, 1901, kvaš, karton, 53 x 66 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: MUSIL 1996, 90
64. Felix Jenewein: Pohřeb sebevraha, 1877, pero, papír, 49 x 42 cm. Galerie Felixe Jeneweina Kutná Hora. Reprodukce z: MUSIL 1996, 229
65. Maxmilián Pirner: Konec všech věcí – Finis, 1887, olej, plátno, 100 x 130 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora
66. František Kaván: Kartouzský hřbitov, kolem roku 1900, olej, lepenka, 21 x 29 cm Umělcova pozůstalost. Reprodukce z: ZACHAŘ 2009, 82

67. Fritz Pontini: Židovský hřbitov v Kynšperku nad Ohří, poč. 20. století, lept, papír, 35 x 24,5 cm. Památník národního písemnictví.
Foto: http://www.citem.cz/promus11/view.php?src=images/3KG/S_397.jpg&table=9&connfield=promus_id_a&connval=237998, vyhledáno 23. 4. 2017
68. Josef Mandl: Překopaný hrob, kolem roku 1905, olej, plátno, 70 x 83 cm. Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: FILIP /MUSIL (eds.) 2006, 84
69. Jaroslav Panuška: Duch mrtvého na hřbitově, 1900, olej, karton, 50 x 66 cm. Východočeská galerie v Pardubicích. Foto: http://pater.cz/vcg/sbirky/sbirky_m_p/#!lightbox/12/, vyhledáno 23. 4. 2017
70. Karel Postl: Střelecký štít pražských ostrostřelců, 1812, olej, dřevo. Muzeum hlavního města Prahy. Reprodukce z knihy MRÁZ 1957, nepag.
71. Josef Vojtěch Hellich: Boční průhled na únětický kostrový hrob s kamenným obložením na Skalsku, 1843, dřevoryt. Reprodukce z: Památky archeologické a místopisné, ročník XI, díl VI, sešit IV, 173
72. Caspar David Friedrich: Kostry v krápníkové jeskyni, akvarel, pero, papír, 18,8 x 27,5 cm. Reprodukce z: BÖRSCH-SUPAN/JÄHNING 1973, 450
73. Soběslav Hippolyt Pinkas: Bože muoj, otče muoj, zřejmě kolem roku 1850, tužka, papír, 24,3 x 18,4 cm. Památník národního písemnictví. Reprodukce z: BROŽOVÁ 2012, nepag.

Vyobrazení Exkurz I

1. Caspar David Friedrich: Hrob Ulricha von Huttena, 1824, olej, plátno. Státní sbírka umění, Výmar. Reprodukce z: KOERNER 1995, 229
2. Caspar David Friedrich: Hrob Gerharda von Kügelgen, 1822, olej, plátno. Soukromá sbírka, Berlín. Foto: <http://arteseanp.blogspot.cz/2016/11/>, vyhledáno 2. 3. 2017
3. Caspar David Friedrich: Zima z cyklu Čtyři období života, 1834, sépiová kresba, papír. Hamburger Kunsthalle. Reprodukce z: KOERNER 1995, 225
4. Caspar David Friedrich: Klášterní hřbitov ve sněhu, 1817-1819, olej, plátno. Zničeno, původně v Národní galerii, Berlín. Reprodukce z: BÖRSCH-SUPAN/JÄHNING 1973, 351

5. Carl Gustav Carus: Hřbitov u Innigu, 1822, olej, plátno. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Reprodukce z: KUHLMANN-HODICK/SPITZER/MAAZ 2009, 143
6. Carl Gustav Carus: Hřbitov v Ojvíně, 1828, olej, plátno. Muzeum výtvarných umění, Lipsko. Reprodukce z: KUHLMANN-HODICK/SPITZER/MAAZ 2009, 139
7. Carl Gustav Carus: Dva muži zezadu mezi náhrobními kříži, 1824, tužka, papír. Kupferstichkabinett, Drážďany. Reprodukce z: KUHLMANN-HODICK/SPITZER/MAAZ 2009, 203
8. Ludwig Richter: Stesk po domově, 1855, dřevoryt. Reprodukce z: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal 1979, 156

Vyobrazení Exkurz II

1. Konstantin Apollonovič Savickij: Panychida na hřbitově v devátý den, 1885, olej, plátno. Treťjakovská galerie, Moskva. Foto Archiv autora
2. Aleksej Ivanovič Korzuchin: Paminky na hřbitově, 1865, olej, plátno. Ruské museum, Petrohrad. Foto Archiv autora
3. Konstantin Egorovič Makovskij: Pohřeb dítěte, 1872, olej, plátno. Sevastopolské muzeum výtvarného umění. Foto http://www.art-catalog.ru/picture.php?id_picture=6480, vyhledáno 10. 11. 2016
4. Vasilij Grigorjevič Perov: Staří rodiče u hrobu syna, 1874, olej, plátno. Treťjakovská galerie, Moskva. Reprodukce z knihy LENIASHIN 1987, nepag.
5. Vasilij Grigorjevič Perov: Scéna na hrobu, 1859, olej, plátno. Treťjakovská galerie, Moskva. Reprodukce z knihy LENIASHIN 1987, nepag.
6. Aleksej Kondrat'jevič Savrasov: Hrob na Volze, 1874, olej, plátno. Altajské krajské muzeum výtvarného umění a uměleckého řemesla, Barnal. Reprodukce z knihy NESTĚROVA 2002, 103
7. Julij Juljevič Klever, Zapomenutý hřbitov, 1890, olej, plátno. Státní ruské muzeum, Petrohrad. Foto Archiv autora.
8. Caspar David Friedrich: Hřbitov ve sněhu, 1826, olej, plátno. Muzeum výtvarných umění, Lipsko. Foto

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Friedrich,+Caspar+David%3A+Friedhof+im+Schnee>,
vyhledáno 10. 3. 2017

9 Vyobrazení



1. X. Godefroy podle de Gaudata: Vue du tombeau de Rousseau dans Ysle a Ermenonville, 1781, grafický list. Bibliothèque nationale de France



2-3. Jan Nepomuk Berka podle Josefa Berglera: Ilustrace k prvnímu a druhému dílu knihy Ferdinand Warner der arme Flötenspieler, 1803, papír, mědiryt, 120 x 72 cm. Národní knihovna České republiky



4. Václav Schulders podle Josefa Berglera: Leták k vydání Lenory G. A. Bürgera, 1812, papír, mědiryt, 199 x 263 cm. Národní galerie v Praze



5. Giovanni Battista Piranesi: Titulní list Prima Parte di Architetture e Prospettive, 1743, papír, lept, 35 x 24,9 cm. Národní galerie v Praze



6. Jakob van Ruisdael: Židovský hřbitov, 1655-1660, plátno, olej, 84 x 95 cm.
Obrazárna starých mistrů, Drážďany



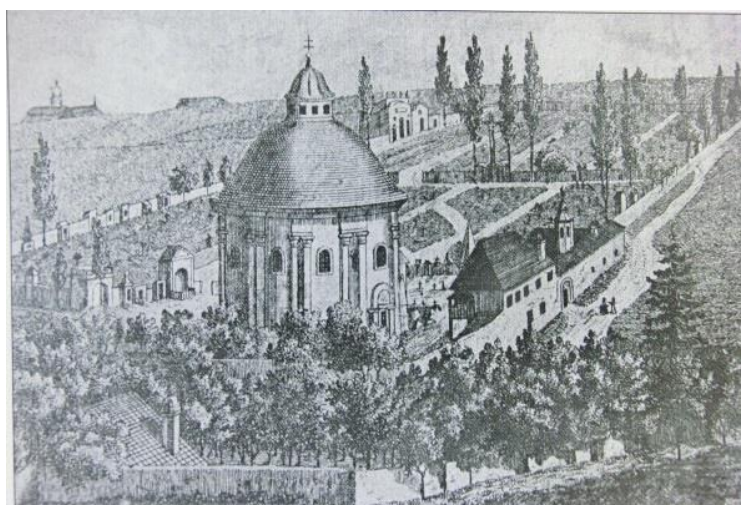
7. Nicolas Poussin: Et in Arcadia ego I, 1627, plátno, olej, 101 x 82 cm.
Devonshire Collection, Chatsworth



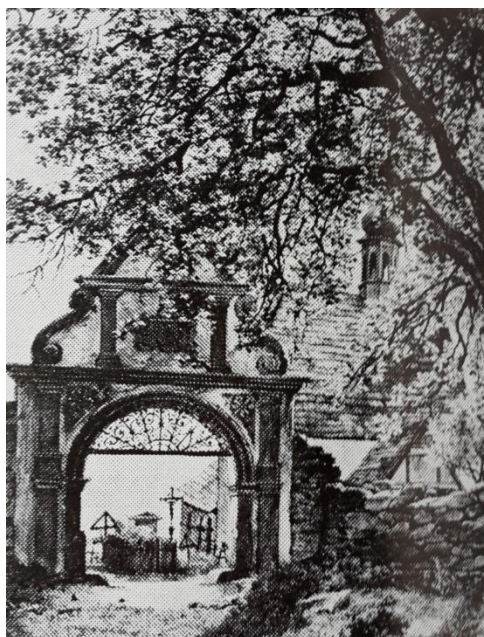
8. Nicolas Poussin, Et in Arcadia ego II, 1637-1638, plátno, olej, 85 x 121. Louvre



9. Václav František Veleba: Das prager. kleinseitner. h. Feld. mit der neuerbauten Kirche, 1833, rytina



10. Anonym: Veduta Olšan, kolem roku 1810, grafika



11. Bedřich Havránek: Renesanční brána hřbitova v Krupce u Bohosudova, akvarel, papír, 24 x 27,5 cm. Národní galerie v Praze



12. Caspar David Friedrich: Hřbitov, druhá polovina dvacátých let 19. století, olej, plátno, 31 x 23,2 cm. Kunsthalle v Brémách



13. Bedřich Havránek: Thunovská hrobka u Děčína, 1868, olej, plátno, 65 x 80 cm.
Vranov nad Dyjí



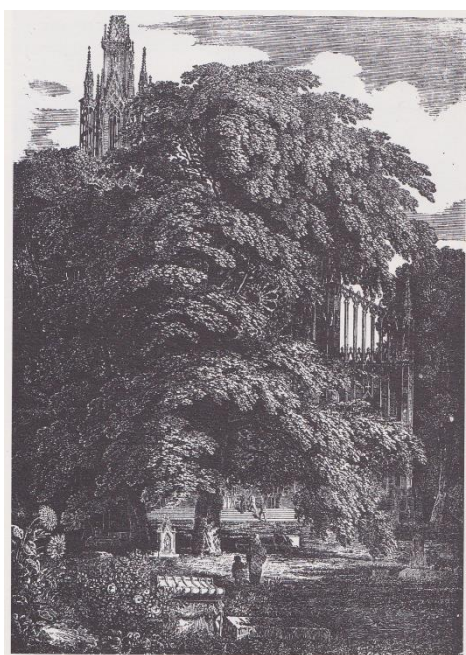
14. Amálie Mánesová: Hřbitov u kostela, 1860, olej, plátno, 35 x 43 cm.
Národní galerie v Praze



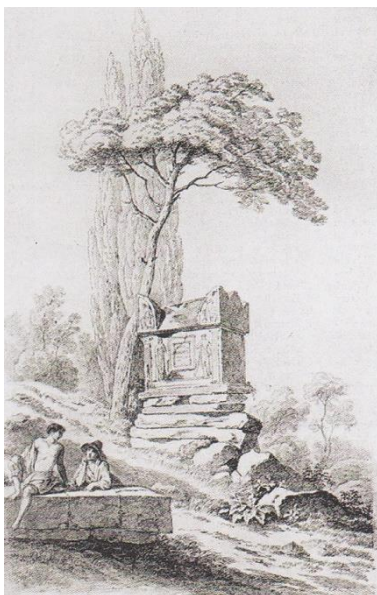
15. Antonín Mánes: Studie hrobky v Mělníce, tužka, papír. Národní galerie v Praze



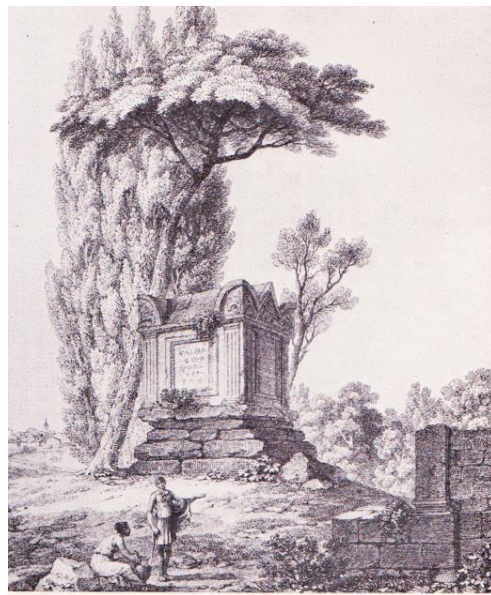
16. Antonín Mánes: Krajina se zříceninou gotické kaple I, 1836-1837, perokresba, papír, 41,6 x 35,2 cm. Národní galerie v Praze



17. Karl Friedrich Schinkel: Dóm za stromem, 1810, litografie, papír



18. Antonín Mánes: Antická krajina,
zřejmě 30. léta 19. století, tužka, papír.
Národní galerie v Praze



19. Karel Postl: Ideální krajina,
první desetiletí 19. století, tužka, papír.
Národní galerie v Praze



20. František Horčíčka (?): Antický náhrobek pod pinií, 1831, tužka, papír.
Památník národního písemnictví.



21. Hugo Václav Seykora: Zasněžená ruina gotického kostela, 1841, olej, dřevo, 71,5 x 49 cm. Královská kanonie premonstrátů na Strahově



22. Soběslav Hippolyt Pinkas: Hřbitůvek na Sázavě, 1882, olej, dřevo, 24,5 x 42 cm. Národní galerie v Praze



23. Vincenc Morstadt: Ze Starého židovského hřbitova, 1825, rytina kolorovaná akvarelem, papír, 14,5 x 20,4 cm. Muzeum hlavního města Prahy



24. Antonín Mánes: Poutník na Starém židovském hřbitově, 1831, lept, karton, 32,4 x 23 cm. Národní galerie v Praze



25. Leopold Rottmann podle Maxmiliána Haushofera: Pohled na židovský hřbitov v Praze, 1845, tónovaná litografie, 31,8 x 43,5 cm. Židovské muzeum v Praze



26. Bedřich Havránek: Starý židovský hřbitov v Praze, 1861, olej, lepenka, 65,8 x 82,4 cm. Muzeum hlavního města Prahy



27. Mikoláš Aleš: Náčrt k ex libris Alexandra Brandejse a Mikoláše Alše z tzv. Brandejsova skicáku, 1877/1878, tuš, papír, 23,7 x 15,2 cm. Národní galerie v Praze



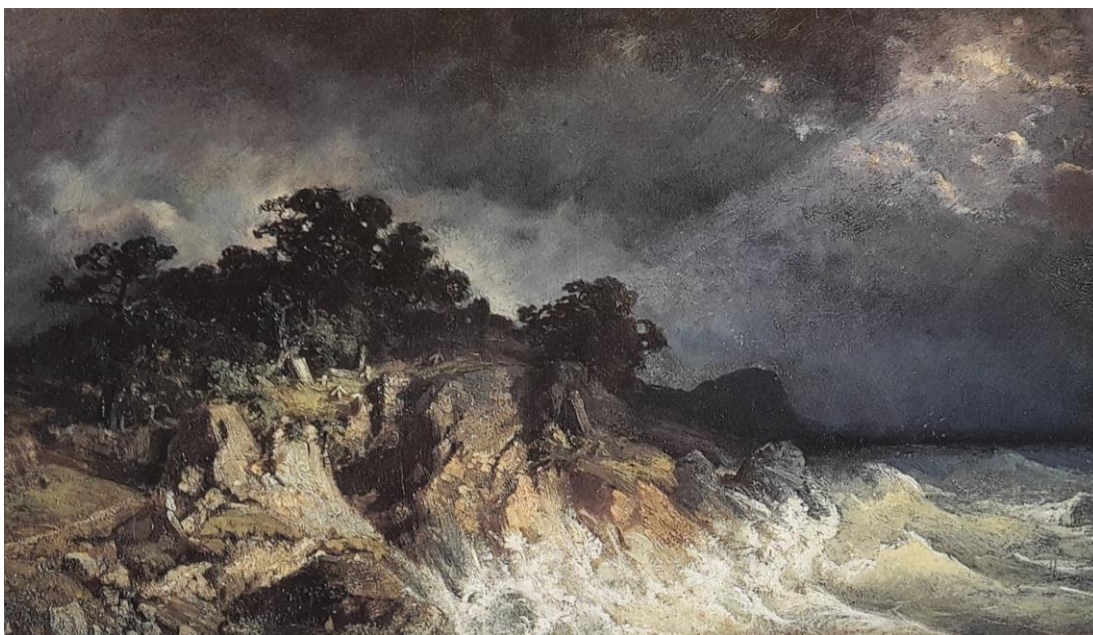
28. Josef Mánes: Židovské náhrobky v krajině, 1840, tužka, papír, 12,3 x 19,4 cm. Národní galerie v Praze



29. Bedřich Havránek: Židovský hřbitov v krajině, kolem roku 1860, olej, papír na lepence, 48,5 x 83 cm. Národní galerie v Praze



30. Bedřich Havránek: Židovský hřbitov za měsíční noci, 1843, olej, plátno, 25 x 37, 5 cm. Národní galerie v Praze



31. Adolf Kosárek: Hřbitov u moře - studie, 1856, olej, plátno na lepence, 32 x 53 cm.
Západočeská galerie v Plzni



32. František Xaver Procházka: Hřbitov v horách / Fantastická krajina, 1806, olej, papír na plátně, 46 x 49 cm. Národní galerie v Praze



33. František Xaver Procházka: Hrob ve zříceninách, olej, dřevo, 25 x 20 cm.
Národní galerie v Praze



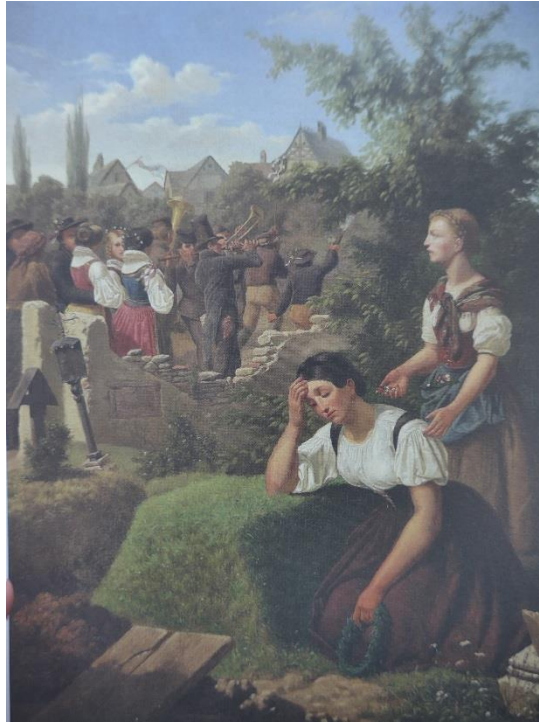
34. František Xaver Procházka: Měsíční krajina s křížem, kolem roku 1810, olej, dřevo,
14 x 20,5 cm. Soukromá sbírka



35. Jaroslav Čermák: Dětský pohřeb v zimě, 1850, uhel, pero, papír, 60 x 50 cm,
ve 30. letech 20. století v majetku prezidia ministerstva sociální péče



36. Jakub Schikaneder: Štědrý večer na hřbitově, 1885, tužka, papír, 55 x 35 cm.
Soukromá sbírka



37. Jan Popelík: Radost a žalost, 1860, olej, plátno, 75 x 58 cm. Soukromá sbírka



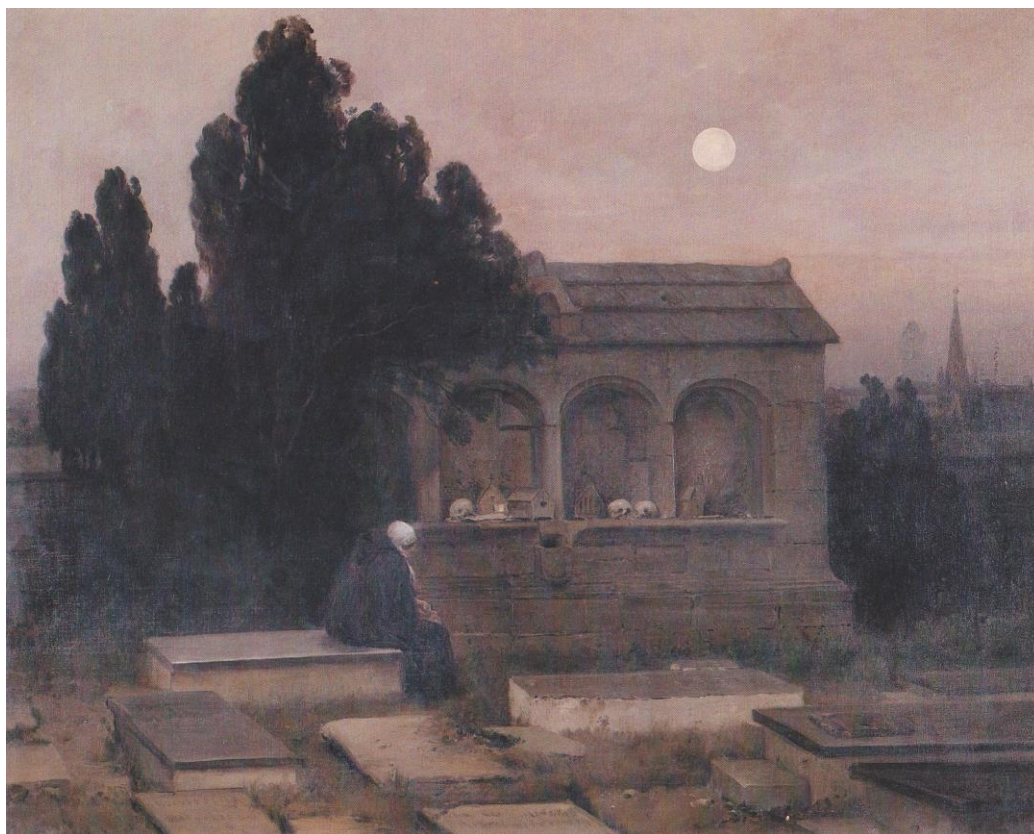
38. Karl Joseph Litschauer: Smutné shledání, 1850, olej, plátno, 59,4 x 73,7 cm.
Sbírka Patrika Šimona



39. Felix Jenewein: Smutné shledání z cyklu Daň z krve, 1882, černá křída, běloba, papír, 72 x 55 cm. Galerie Felixe Jeneweina Kutná Hora



40. Bedřich Havránek: Na starém židovském hřbitově (v Praze), kolem roku 1880, akvarel a tužka, papír, 24 x 38 cm. Národní galerie v Praze



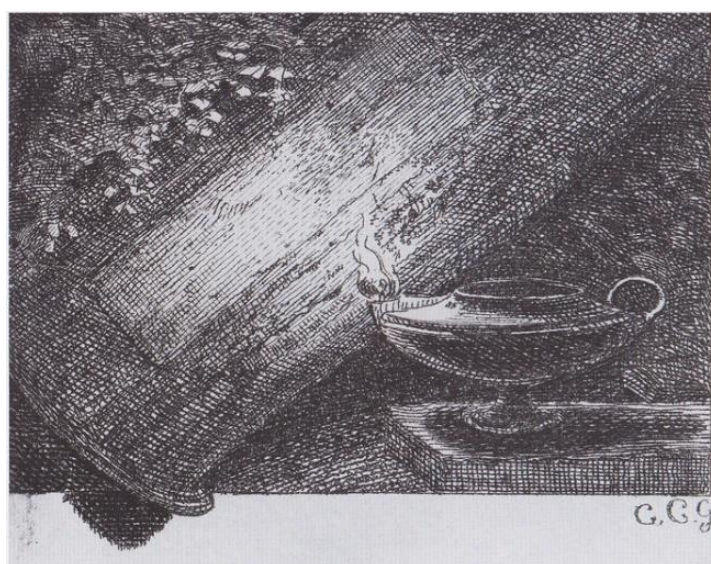
41. Václav Brožík: Na hřbitově / Pařížský hřbitov Père Lachaise s hrobem Jamese Rothschilda, první polovina 90. let 19. století, olej, plátno, 105 x 130 cm.
Západočeská galerie v Plzni



42. Václav Brožík: Zvonice ve Vilamé v Bretani, 1893, olej, plátno, 62 x 53 cm.
Galerie moderního umění v Hradci Králové



43. Josef Bergler: Epitaf H. M. Keila, 1804, grafický list, 21 x 17,9 cm.
Národní galerie v Praze



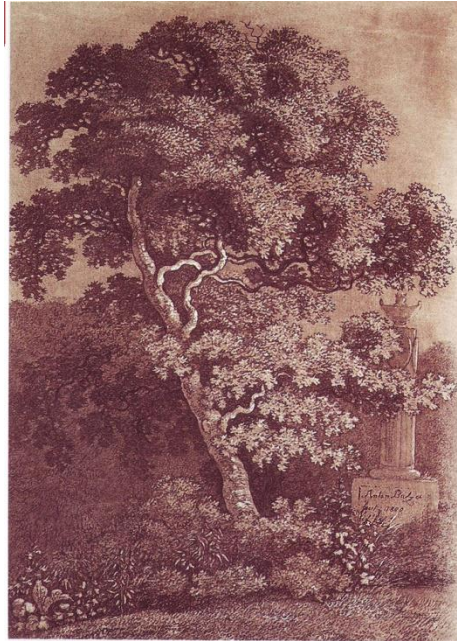
44. Kristián Kryštof Clam-Gallas: Svícen a sloup, 1800-1810, lept, papír, 6,4 x 7,5 cm.
Národní galerie v Praze



45. Mikoláš Aleš: U hrobu božího bojovníka, 1877, olej, plátno, 48 x 75 cm.
Národní galerie v Praze



46. Alois Gustav Schulz: Hřbitov, 1833, kvaš, karton, 23 x 29 cm.
Sbírka Patrika Šimona



47. Antonín Karel Balzer: Strom s epitafem z Alba stromů (č. 6), 1800, lept s akvatintou, papír, 23,4 x 16,5 cm. Sbíрка Patrika Šimona



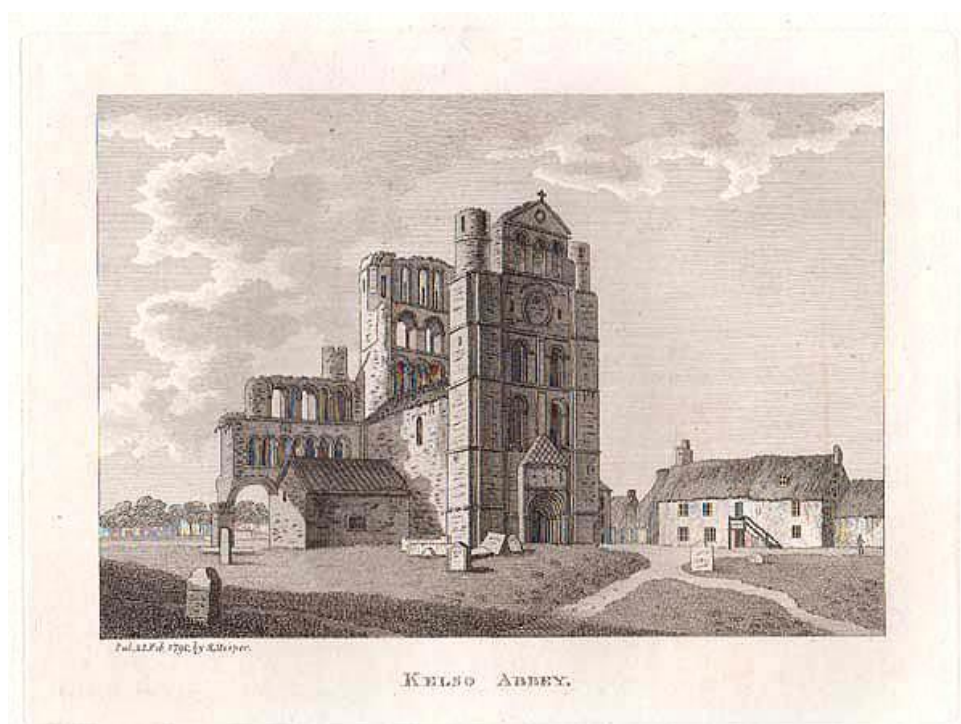
48. Antonín Karel Balzer: Vlastní náhrobek, 1793, lept, papír, 8,9 x 13,7 cm. Sbíрка Patrika Šimona



49. Jan Kleinhart a Jan Jiří Balzer: Detail listu ze vzorníku kreslení, 1803, lept, papír.
Národní knihovna České republiky



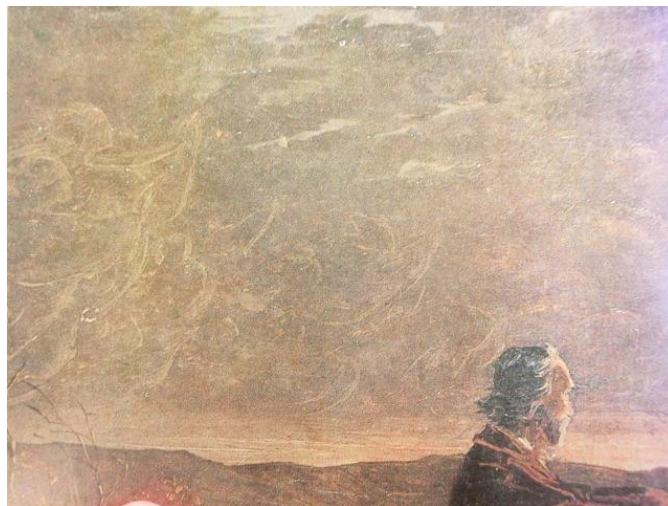
50. Antonín Mánes: Krajina se zříceninou opatství Kelso, 1827-8, olej, plátno, 65 x 84 cm. Národní galerie v Praze



51. Samuel Hooper: Kelso Abbey, 1790, grafický list, 18 x 12 cm



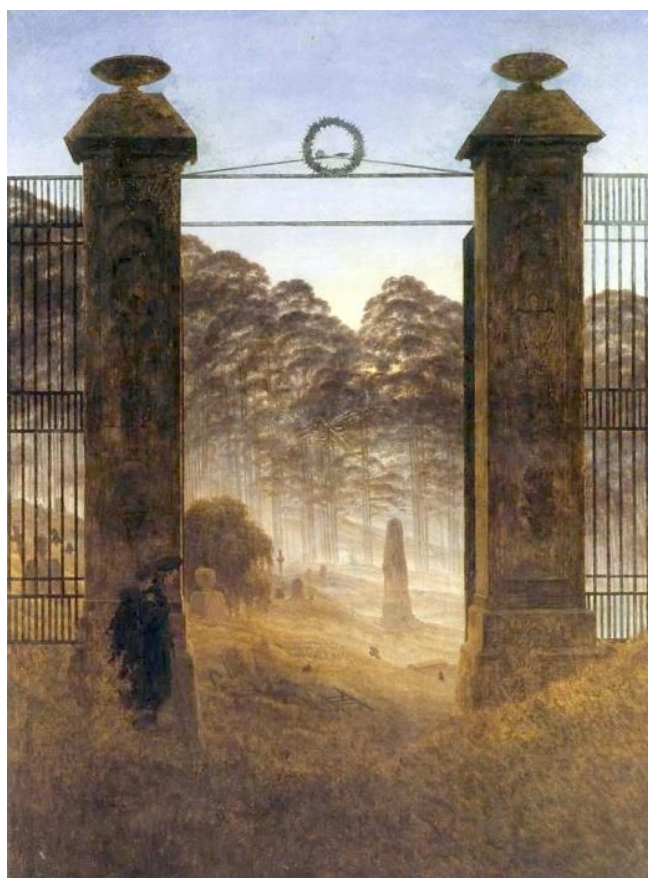
52. Josef Mánes: Hrobník, 1843, olej, plátno, 52,5 x 67,5 cm. Obrazárna státního hradu a zámku v Českém Krumlově (zapůjčeno do Národní galerie v Praze)



53. Josef Mánes: detail Skici I k obrazu Hrobník, 1841, olej, plátno, 26 x 34 cm. Galerie moderního umění v Hradci Králové



54. Josef Mánes: Skica II k obrazu Hrobník, 1843, olej, plátno na dřevě, 27 x 33,7 cm.
Národní galerie v Praze



55. Caspar David Friedrich: Vchod do hřbitova, 1824-1826, olej, plátno, 143 x 110 cm.
Galerie nových mistrů, Drážďany



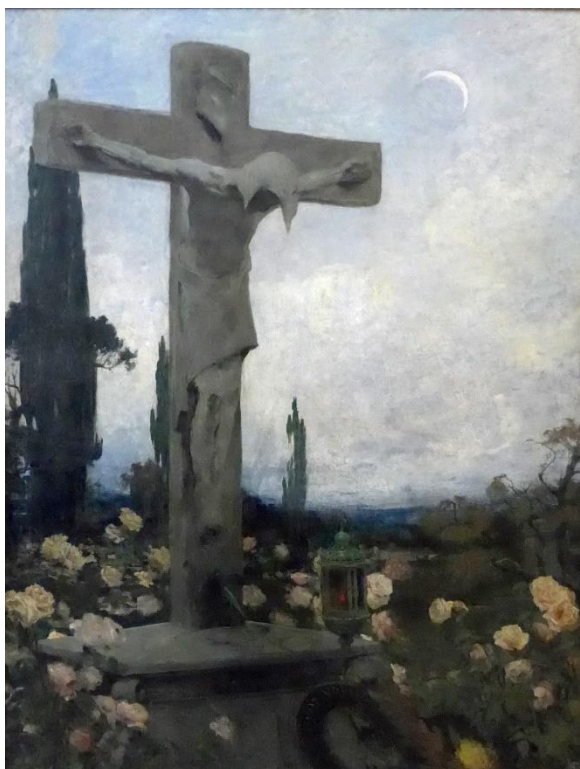
56. Jaroslav Čermák: Promenáda z triptychu Paní H. Gallaitová v Praze, akvarel, papír, 7 x 11 cm. Galerie hlavního města Prahy



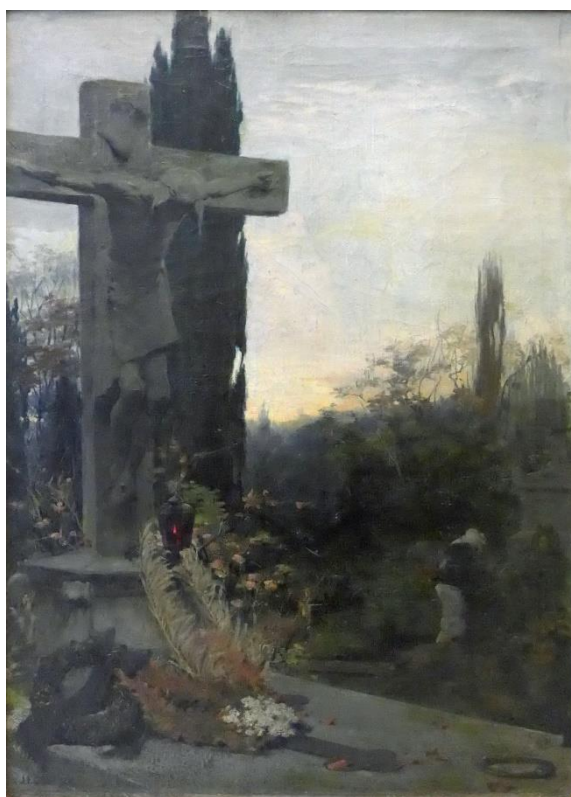
57. Jaroslav Čermák: Židovský hřbitov v Praze, olej, plátno, 113 x 147 cm. Soukromá sbírka.



58. Adolf Kosárek: Letní krajina se hřbitovní kaplí, 1859, olej, plátno, 71 x 114,5 cm.
Národní galerie v Praze



59. Jan František Gretscht: Večer na hřbitově II, 1893, olej, plátno, 150 x 114 cm.
Soukromá sbírka v České republice (zapůjčeno do Národní galerie v Praze)



60. Jan František Gretscht: Večer na hřbitově I, 1892-3, olej, plátno, 95,5 x 65,5 cm.
Národní galerie v Praze



61. Felix Jenewein: Píseň pohřební z cyklu Píseň, 1880, pero, akvarel, papír, 72 x 54 cm.
Galerie Felixe Jeneweina Kutná Hora



62. Felix Jenewein: Smír z cyklu Mor, 1900, kvaš, papír, 46 x 61 cm.
Galerie Felixe Jeneweina Kutná Hora



63. Felix Jenewein: Pohřeb sebevraha, 1901, kvaš, karton, 53 x 66 cm.
Národní galerie v Praze



64. Felix Jenewein: Pohřeb sebevraha, 1877, pero, papír, 49 x 42 cm.
Galerie Felixe Jeneweina Kutná Hora



65. Maxmilián Pirner: Konec všech věcí - Finis, 1887, olej, plátno, 100 x 130 cm.
Národní galerie v Praze



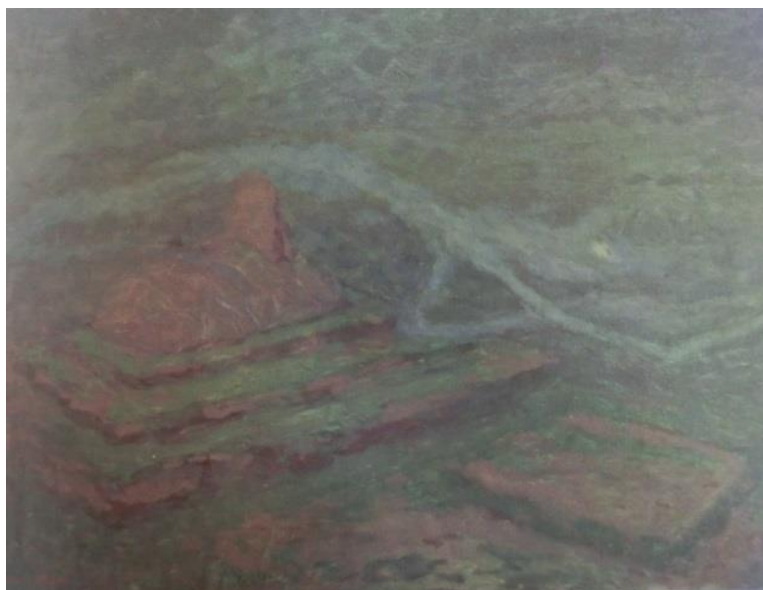
66. František Kaván: Kartouzský hřbitov, kolem roku 1900, olej, lepenka, 21 x 29 cm.
Umělcova pozůstalost



67. Fritz Pontini: Židovský hřbitov v Kynšperku nad Ohří, poč. 20. století, lept, papír, 35 x 24,5 cm. Památník národního písemnictví



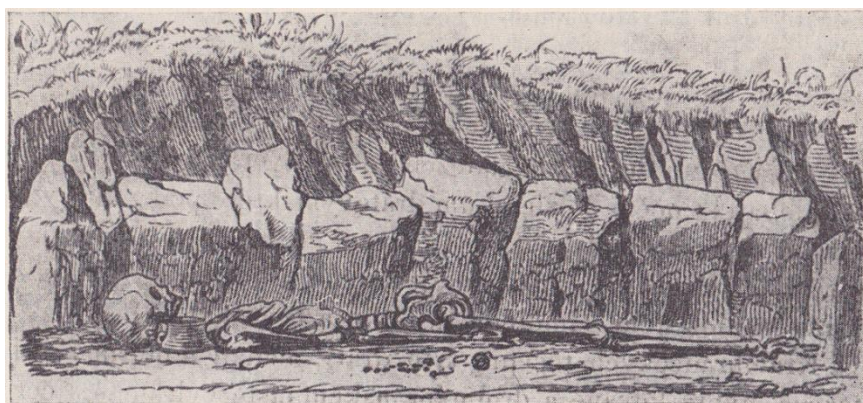
68. Josef Mandl: Překopáný hrob, kolem roku 1905, olej, plátno, 70 x 83 cm. Západočeská galerie v Plzni



69. Jaroslav Panuška: Duch mrtvého na hřbitově, 1900, olej, karton, 50 x 66 cm.
Východočeská galerie v Pardubicích



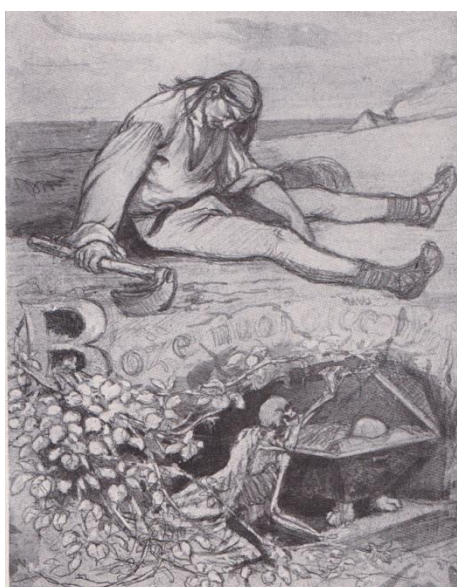
70. Karel Postl: Střelecký štít pražských ostrostřelců, 1812, olej, dřevo.
Muzeum hlavního města Prahy



71. Josef Vojtěch Hellich: Boční průhled na únětický kostrový hrob s kamenným obložením na Skalsku, 1843, dřevoryt



72. Caspar David Friedrich: Kostry v krápníkové jeskyni, akvarel, pero, papír, 18,8 x 27,5 cm



73. Soběslav Hippolyt Pinkas: Bože muoj, otče muoj, zřejmě kolem roku 1850, tužka, papír, 24,3 x 18,4 cm. Památník národního písemnictví

Vyobrazení Exkurz I



1. Caspar David Friedrich: Hrob Ulricha von Huttena, 1824, olej, plátno.
Státní sbírka umění, Výmár



2. Caspar David Friedrich: Hrob Gerharda von Kugelgen, 1822, olej, plátno.
Soukromá sbírka, Berlín



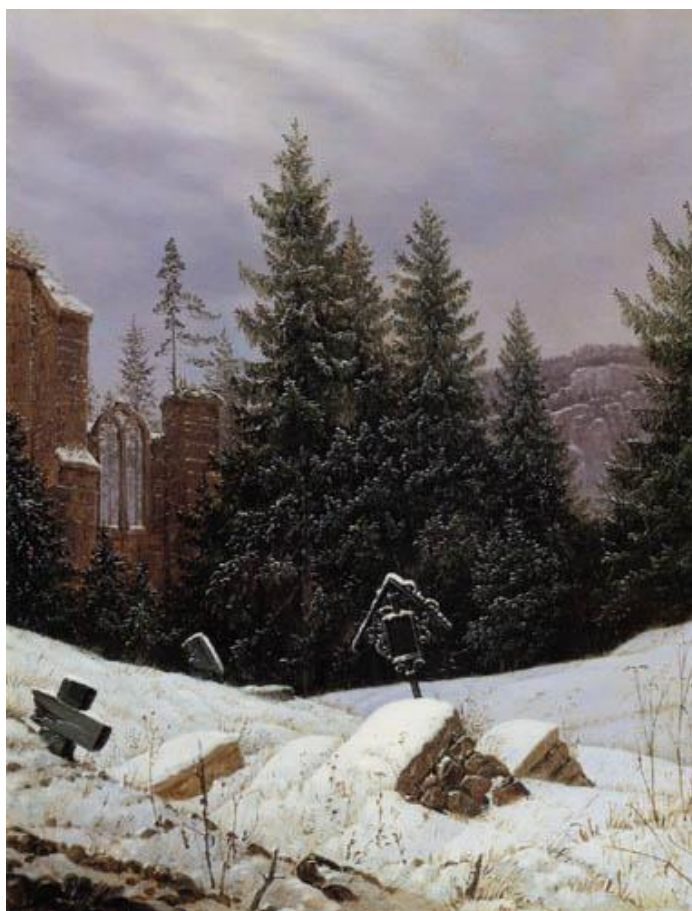
3. Caspar David Friedrich: Zima z cyklu Čtyři období života, 1834, sépiová kresba, papír. Hamburger Kunsthalle



4. Caspar David Friedrich: Klášterní hřbitov ve sněhu, 1817-1819, olej, plátno. Zničeno, původně v Národní galerii, Berlín



5. Carl Gustav Carus: Hřbitov u Innigu, 1822, olej, plátno.
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt



6. Carl Gustav Carus: Hřbitov v Ojvíně, 1828, olej, plátno.
Muzeum výtvarných umění, Lipsko



7. Carl Gustav Carus: Dva muži zezadu mezi náhrobními kříži, 1824, tužka, papír.
Kupferstichkabinett, Drážďany



8. Ludwig Richter: Stesk po domově, 1855, dřevoryt

Vyobrazení Exkurz I



1. Konstantin Apollonovič Savickij: Panychida na hřbitově v devátý den, 1885, olej, plátno.
Tret'jakovská galerie, Moskva



2. Aleksej Ivanovič Korzuchin: Paminky na hřbitově, 1865, olej, plátno.
Ruské museum, Petrohrad



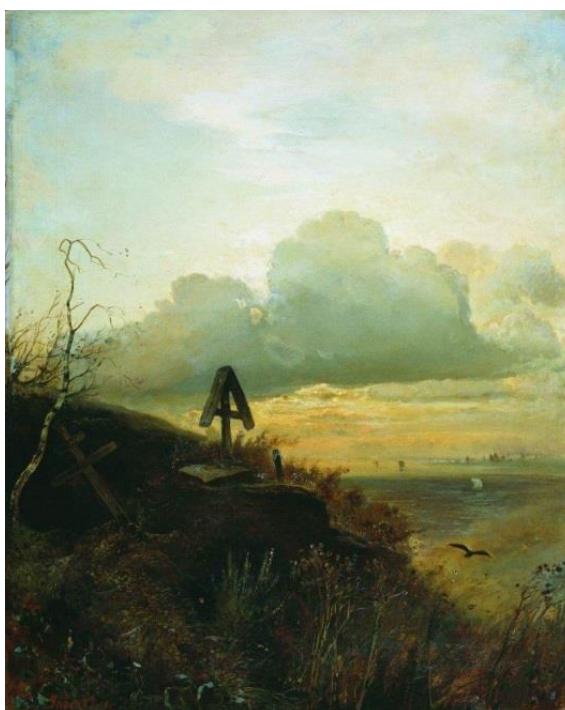
3. Konstantin Egorovič Makovskij: Pohřeb dítěte, 1872, olej, plátno. Sevastopolské muzeum výtvarného umění



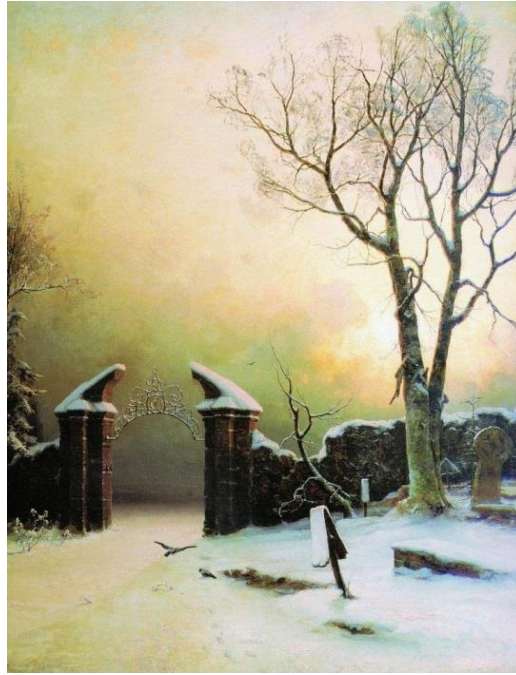
4. Vasilij Grigorjevič Perov: Staří rodiče u hrobu syna, 1874, olej, plátno. Tret'jakovská galerie, Moskva



5. Vasilij Grigorjevič Perov: Scéna na hrobu, 1859, olej, plátno.
Tret'jakovská galerie, Moskva



6. Aleksej Kondraťjevič Savrasov: Hrob na Volze, 1874, olej, plátno.
Altajské krajské muzeum výtvarného umění a uměleckého řemesla, Barnal



7. Julij Juljevič Klever, Zapomenutý hřbitov, 1890, olej, plátno.
Státní ruské muzeum, Petrohrad



8. Caspar David Friedrich: Hřbitov ve sněhu, 1826, olej, plátno.
Muzeum výtvarných umění, Lipsko