

ANEŽKA MIKULCOVÁ

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, GENERÁLNÍ ŘEDITELSTVÍ, PRAHA

Mánesův „Hrobník“ a možnosti jeho interpretace

V roce 1843 si mohli návštěvníci pražské jarní výstavy pořádané Společností vlasteneckých přátel umění prohlédnout obraz *Hrobník*, jehož autorem byl mladý student pražské Akademie Josef Mánes (1820–1871). Navzdory příznivé dobové kritice byl obraz pozdější umělecko-historickou literaturou většinou hodnocen jako průměrné dílo začínajícího umělce, jehož podoba a ikonografie byly ovlivněny dobovými stereotypy romantického malířství. Interpretace, které se posunuly hlouběji k významu obrazu, v něm hledaly souvislosti s životními osudy Josefa Mánesa i jeho otce Antonína Mánesa – dělo se tak ovšem optikou zaběhlých představ, jež oba malíře stavěly do role nepochopených obětí společenských intrik panujících v prostředí pražské Akademie. Předkládaný text je věnován obrazu *Hrobník* především z hlediska ikonografie. Klade si za cíl zasadit toto dílo do širšího uměleckého kontextu, vysledovat genezi jeho vzniku, a tím se pokusit zrevidovat jeho dosavadní interpretace.

Úvodem

Název obrazu (v německém originále *Der Todtengräber*) vychází z ústřední postavy výjevu, postaršího hrobníka, který stojí u čerstvě vykopaného hrobu a pozoruje pohřební průvod, vycházející z nedalekého hřbitovního kostela. Genezi obrazu ilustrují dvě olejem malované studie a několik přípravných kreseb. První, dnes nezvěstná studie¹ je signaturou s letopočtem datována do roku 1841 a byla bezprostředně spojována s první cestou Josefa Mánes do Krkonoš, kterou podnikl se svou sestrou od července do září roku 1840.² V Krkonoších mladého malíře zaujalo mj. zachycení meteorologických jevů ve vztahu k zapadajícímu slunci a s tímto motivem od počátku pracoval i na pozadí obrazu *Hrobník*.³ S největší pravděpodobností právě tuto studii ukázala Amálie Mánesová Kristině Silva-Tarouca dne 20. července 1842 v bytě Mánesových. Kristina si následně do svého deníku zapsala, že viděla: „Potom skicu hřbitova, před jehož bránou je vidět bližící se smuteční procesí. V popředí stojí čekající hrobník před otevřeným hrobem. Tato kompozice se mi líbila mnohem více než předchozí obrazy [Staronová synagoga v Praze, Poutník]; s posledním obrazem, který vzápětí popíšu, je však nesrovnatelná [Smrt Lukáše z Leydenu].“⁴

¹ Tato první studie byla do roku 1993 majetkem Galerie moderního umění v Hradci Králové (inv. č. O 579), následně byla v rámci restitucí vrácena původnímu majiteli a dnes je nezvěstná.

² Gabriela Kesnerová, *Krajina v díle Josefa Mánesa*, Praha 1991, s. 45-46, č. kat. 7.

³ Olejové studie z Krkonoš jsou majetkem Národní galerie v Praze (dále jen NG): *Západ v horách I*, inv. č. O 513, *Západ v horách II*, inv. č. O 4883, *Studie soumraku v horách I*, inv. č. O. 4885 a *Studie soumraku v horách II*, inv. č. O 4887.

⁴ Státní oblastní archiv v Brně, Rodinný archiv Silva Tarouců, SOA Brno, inv. č. 168, karton 49. Za upozornění na deník děkujeme Robertu Šrekovi.

Druhý malovaný koncept obrazu bývá datován do roku 1843, což se zdá být překvapivě pozdě,⁵ protože již na jaře 1843 byl dokončen finální obraz.⁶ Po kompoziční stránce si jsou obě studie blízké, naopak jejich barevné ladění a další formální aspekty včetně kvality zpracování ústřední figury se poměrně výrazně liší. Především jistá neukotvenost a anatomická nedokonalost postavy hrobníka na studii z Národní galerie budí jisté rozpaky. Tato studie není signována, ačkoli je svými rozměry i stupněm vypracování analogická se starší signovanou studií. Trochu neobvykle působí i skutečnost, že starší datovaná studie se svou tonalitou a propracovaností blíží finálnímu obrazu mnohem více než druhá, která má malbě podle dosavadní literatury bezprostředně předcházet. Nabízí se tedy otázka, zda není třeba obrátit chronologii obou studií – na studii z Národní galerie je ostatně více patrná souvislost s krkonošskými skicami zmiňovaná Gabrielou Kesnerovou, která poprvé publikovala obě studie najednou. Touto posloupností by se dala vysvětlit absence signatury na studii z Národní galerie a jisté hledání, které je ve zpracování postavy hrobníka patrné. Studii z Národní galerie tak lze podle mého názoru datovat do závěru roku 1840 a druhou signovanou studii do druhé poloviny roku 1841. Přibližně roční odstup mezi oběma malbami byl pro talentovaného Mánesa dostatečnou dobou pro zdokonalení figurálního motivu – rychlost, s jakou se jeho výtvarné dovednosti zdokalovaly, lze vysledovat v jeho rané tvorbě. Naopak krajinné detaily byly suverénně zpracovány již na první studii, což lze vysvětlit rodinným uměleckým zázemím u Antonína Mánesa.

Finální obraz byl dokončen na jaře roku 1843. Záhy poté byl vystaven na pražské jarní výstavě Krasoumné jednoty,⁷ odkud jej zakoupil Jan Adolf II. ze Schwarzenbergu.⁸ Na rozdíl od pozitivně laděné dobové kritiky⁹ nepatří tento obraz z hlediska pozdějšího hodnocení historiků umění mezi chef-d'oeuvre Mánesovy tvorby. Jedním z prvních, kteří se k obrazu vyjádřili, byl Miloš Jiránek. Ve své mánesovské monografii píše: „Smrt Lukáše Leydenského i Hrobník odpovídají náladě, která na něm [Josefu Mánesovi] ležela, výraz je ovšem dosud tak konvenční, že nás nechávají dnes oba obrazy přes značnou vyspělost technickou zcela chladnými. Snad právě proto měly na výstavě slušný úspěch u obecnosti i kritiky.”¹⁰ Od modernistického malíře, kterým Jiránek byl, bychom možná jiné hodnocení nečekali, obdobně rezervovaně se však k obrazu stavěli i historici umění. Karel Boromejský Mádl jednoduše a lehce suše popsal námět a zpracování obrazu jako: „Hrobník v hornaté krajině očekává klidně a nevzrušeně pohřeb blížící se od kostela, jehož silueta se tak výmluvně rýsuje proti jasnému

⁵ Tato studie je majetkem Národní galerie v Praze NG, inv. č. O 5149.

⁶ Tato datace je uvedena například ve výstavním katalogu slavné mánesovské výstavy, viz Miloslava Seydlová — Gabriela Kesnerová (edd.), *Josef Mánes: 1820-1871*, Praha 1972, s. 19, č. kat. 14.

⁷ Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, *Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1843*, Prag 1843, s. 10, č. kat. 182.

⁸ Obraz byl následně umístěn na zámku v Libějicích u Netolic, později na zámku v Hluboké. Dnes je obraz majetkem Národního památkového ústavu a je součástí zámeckých sbírek v Českém Krumlově; NPÚ, ÚPS v Českých Budějovicích, inv. č. 3621.

⁹ Pochvalně se o obraze vyjádřil Siegfried Spinner ve své kritice hodnotící obrazy vystavené na jarní výstavě: „*Poetischer (in der Ausführung eben so lobenswerth) als jenes [Smrt Lukáše z Leydenu], ist sein Genregemälde: ‚Der Todtengräber.‘ ... So düster die Poesie in diesem Bilde ist, so enthält sie doch nichts Krankhaftes und Schmerzliches, sie ist rein und kräftig ausgesprochen und hat die vorzügliche Eigenschaft einer unverkennbaren Bestimmtheit, die nur den Gedanken zulässt, den der Künstler hineingelegt hat.*“ Siegfried Spinner, Ueber die Prager Kunstausstellung für 1843, *Prag. Beiblätter zu Ost und West*, 1843, č. 67, 27. 4. s. 266.

Krátké zhodnocení obrazu bylo publikováno také v *Bohemii*. Postoj pisatele (podepsaného pod zkratkou „mar“) částečně předjímá budoucí hodnocení obrazu, kdy více než námět vyzdvihuje způsob jeho ztvárnění: „*Der Todtengräber von J. Manes gefällt uns mehr durch wahre Betonung, ruhige Haltung und klare Färbung, als durch die Idee.*“ viz Uiber die diesjährige Prager Kunstausstellung, *Bohemia* XVI, 1843, č. 55, 7. 5., nepag.

¹⁰ Miloš Jiránek, *Josef Mánes*, Praha 1921, s. 3.

nebi.¹¹ Je zde patrný důraz na celkovou klidnost a možná až unylost výjevu. Antonín Matějček v souvislosti s obrazem uvedl následující: „Ale zatím ani drobné obrazy Poutník (1840) a Hrobník (1843), vytrysklé již z vlastní, romanticky vzrušené obraznosti lyrické, nebyly více než pokusy, v nichž se vlastně Josef opíral o koloristické výzkumy otce, aniž přidal co podstatného svého.“¹² Náladě, vyjádřené v obraze, se věnoval také Václav Vilém Štech: „Když naši malíři poukazují na konec, jako činí Hrobník Josefa Mánesa, je v jejich díle jenom jisté smutné blaho.“¹³ Podobně zdrženlivé a nepřiliš lichotivé tvrzení zaznívá i z pera Miroslava Lamače, který vidí *Hrobníka* jako příklad romantické žánrové kompozice v díle mladého malíře. Smyslem tohoto obrazu je podle Lamače vzhledem k přítomnosti náhrobku, lebky, hrobu, polorozpadlé hřbitovní zdi a kříže jednoduše memento mori a mladické zamyšlení nad posledními věcmi člověka.¹⁴ Autor nicméně podtrhl umělcovu snahu o souvislý vývin prostoru a zdařilou světelnou i atmosférickou náplň. Jedním z posledních badatelů zmiňujících alespoň okrajově Mánesova *Hrobníka* je Olga Macková. Podle mého názoru zhodnotila obraz zbytečně přísně, když jej popsala jako tvrdý a nescelený výkon snažící se hledat vzor ideální krásy i zachytit realistickou skutečnost, který býval vždy historiky umění spíše přeceňován (což, jak vyplývá z výše uvedených kritik, není vůbec přesné).¹⁵

Výše citovaní autoři tedy hodnotí obraz jako ne příliš invenční lyricky laděný krajinný výjev, jenž kromě odkazu na smrtelnost člověka, nemá hlubší význam. Zcela jinak však obraz vnímal Mánesův současník, přítel a sám malíř Eduard Herold (1820–1895), který je autorem prvního uceleného biografického textu o Josefu Mánesovi. Z Heroldových vzpomínek vyplývá, že obraz nevznikl jako „malířské cvičení“ na téma romantické krajinomalby, ale jako osobní reakce mladého Mánesa na jeho soukromý život i studia na pražské Akademii.

Dobová móda, či reflexe osobního smutku?

Jak bylo nastíněno výše, ideová koncepce obrazu vznikala postupně (1840-1843) a její podoba se ve významných detailech proměňovala. Z toho lze usoudit, že se v počátku nejednalo o impulzivně vytvořenou malířskou zповěď, ale o malířovu potřebu vyjádřit obecnější myšlenky týkající se smrti. Tematika konečnosti lidského života, hrobů a hřbitovů byla oblíbeným repertoárem malířství romantismu a malíři mohli díky těmto motivům vložit hlubší význam svým sentimentálně laděným krajinomalbám. Motiv hrobu vždy vzbuzoval úvahy nad pozemským a posmrtným životem, relativitě životních hodnot, nezastavitelného plynutí času a pomíjivosti věcí okolo nás, včetně nás samých. Především opuštěné, vegetací zarostlé hřbitovy a náhrobky jsou dokladem růstu a zanikání, koloběhu lidského života. Náhrobek ponořený do země, pohlcovaný vegetací zosobňuje dva principy – neustále se samoobnovující svět přírody na straně jedné a dočasný lidský život na straně druhé. Pravděpodobně na základě těchto významů si Josef Mánes zvolil pro svůj výjev prostředí zdánlivě opuštěného hřbitova s rozpadající se hřbitovní zdí. Prostor hřbitova tak není od okolní krajiny

¹¹ Josef Lamač, *Josef Mánes*, Praha 1956, s. 27.

¹² Antonín Matějček, *Mánesové. Antonín – Václav – Josef – Quido – Amálie*, Praha 1949, s. 28.

¹³ Václav Vilém Štech, *Čeští romantikové, Panorama XII*, 1943, s. 137.

¹⁴ Lamač (pozn. 11), s. 27.

¹⁵ Olga Macková, *Josef Mánes*, Praha 1970, s. 17.

ohraničen téměř žádnou zídou, což motiv přibližuje k tématu osamocených hrobů v krajině,¹⁶ jak je známe třeba z Mánesovy kresby *Židovské náhrobky v krajině*.¹⁷ Za prototyp tohoto druhu zobrazení hrobů lze označit slavný obraz Jacoba von Ruisdaela *Židovský hřbitov* (po roce 1650). Podle malby vznikaly grafiky šířící se po Evropě, jednu z nich prokazatelně vlastnil také Antonín Mánes.¹⁸ Malíři se obvykle inspirovali skutečnými náhrobky vyznačenými na reálných hřbitovech, které pak tvořivě zasadili do fantazijní krajiny, čímž obvykle dosáhli výraznějšího a emotivnějšího vyznění. Po této stránce lze tedy *Hrobníka* vnímat jako pokus mladého umělce vyrovnat se s obecnějším trendem, k čemuž ho nepochybně inspirovala i tvorba jeho otce, který se relativně často zabýval nejen hřbitovní tematikou, ale i s tím spojenou tematikou skonu, rozpadu a zapomnění.¹⁹

Zajímavá je však doba, kdy se začal Josef Mánes těmito motivy více zabývat. Počátek 40. let 19. století byl pro mladého malíře, tehdy studenta pražské Akademie, nepochybně pohnutým obdobím. První olejové studii vzniklé po krkonošské cestě v druhé polovině roku 1840 předcházelo úmrtí Františka Tkadlíka († 16. ledna 1840), dosavadního ředitele Akademie a učitele Josefa Mánesa. Tkadlík se stal řádným ředitelem roku 1837, tedy dva roky poté, kdy na školu nastoupil mladý Josef. Tkadlík patrně na svého žáka velmi zapůsobil po stránce technické i námětové. Bližší vztah mezi žákem a učitelem lze ilustrovat mj. na skutečnosti, že mladý Mánes po Tkadlíkově smrti zakoupil několik jeho kreseb a sám vytvořil kresbu zesnulého Tkadlíka na úmrtním loži, podle níž následně vznikla litografie.²⁰ Jedná se o vůbec první Mánesovu litografii, kterou i sám prováděl – a to na vlastní náklady.²¹ Pohřebního průvodu se dne 19. ledna 1840 podle protokolu ze zasedání výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění měli zúčastnit „*všichni studenti institutu*“ včetně „*12 žáků Akademie nesoucích pochodně až k městské bráně*“.²² Mánes se tedy velmi pravděpodobně účastnil pohřebního průvodu a můžeme se domnívat, že byl i mezi oněmi dvanácti studenty. Zdá se, že tato okolnost vedla spolu s obecnou oblíbeností funerálních motivů k rozhodnutí Josefa Mánesa vytvořit obraz *Hrobník* jako malované memento mori a že se zkušenost z Tkadlíkova pohřbu přímo propsala do jednoho z motivů na obraze.

Mánesovi duchové a Friedrichovy hřbitovní reportáže

Vraťme se nyní k první, signované studii, která je zajímavá jak svým formátem, tak na první pohled nenápadným detailem. Základní kompozici měl Josef Mánes již vypracovanou v této studii. Téměř

¹⁶ Z českého prostředí můžeme do této skupiny zařadit akvarel Bedřicha Havránka *Židovský hřbitov v krajině* a olejomalbu *Židovský hřbitov za měsíční noci* či *Hřbitov u moře* Adolfa Kosárka. Není bez zajímavosti, že kresba Josefa Mánesa těmito díly časově předchází.

¹⁷ Kresba tužkou, 12,3 x 19,4 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. K-16299.

¹⁸ Naděžda Blažíčková-Horová, *Malířská rodina Mánesů*, Praha 2002, s. 73. Antonín Mánes byl z pozice učitele krajinářství seznámen s obrazy nizozemských malířů 17. století a reprodukcí Ruisdaelova *Židovského hřbitova* měl ve své sbírce rytin. Zasklená a orámovaná grafika byla pod označením „*Le cimetiere de J. Ruisdael*“ zapsána do inventáře pozůstalosti Amálie Mánesové z roku 1883, viz Archiv Národní galerie v Praze, osobní fond Josefa Mánesa, č. kart. 1, inv. č. AA 109.

¹⁹ Motiv hrobů a hřbitovů nalezneme na několika kresbách Antonína Mánesa, jako je kresba *Studie hrobky na Mělníce, Antická krajina*, *Krajina se zříceninou gotické kaple*, dále na grafice *Poutník na Starém židovském hřbitově*. Motiv hrobu se objevuje i na některých jeho studiích stromů (Baum-Studien) a především na olejomalbě *Krajina se zříceninou v opatství Kelso* (1827-1828).

²⁰ Šárka Leubnerová (ed.), *František Tkadlík: 1786-1840*, Praha 2017, s. 340. Jednalo se například o kresebnou studii k obrazu *Ježíšek s anděly* a k obrazu *Madona s přeslící*.

²¹ NG, inv. č. R 1755, grafika je signována „*Nach der Natur gezeichnet und litogr. von Joseph Manes*“.

²² Okolnosti Tkadlíkova pohřbu uvádí Radim Vondráček, viz Radim Vondráček, *Návrat do Prahy – ředitelem pražské Akademie*, in: Leubnerová (ed.) (pozn. 20), s. 162-177, cit. s. 177. Přepis protokolu je uveden v téže publikaci na straně 341.

v ose obrazu stojí v prvním plánu postava hrobníka u čerstvě vykopaného hrobu, u něhož leží kamenný náhrobek. Hrobník pozoruje západ slunce nad kostelem, odkud vychází pohřební průvod směrem ke hřbitovu. Malíř zde, stejně jako na finálním obraze, věnuje velkou pozornost nebi ztvárněním oblak, červánků a měsíce, částečně prosvítajícího skrz mraky. Motiv měsíce a měsíční záře je poměrně častý v rané Mánesově tvorbě a lze jej spojit jak s malířovými plenérovými studiemi, tak s dobovou sentimentální estetikou.²³ V kontrastu k téměř meteorologicky ztvárněným mrakům k nim malíř domaloval skupinu ženských postav vznášejících se nad hrobníkem. Jejich lehce načrtnuté bílé kontury kontrastují s tmavým nebem, přesto jsou tyto subtilní postavy na první pohled snadno přehlédnutelné. Přeludy jako by čekaly, až bude tělo nebožtíka uloženo do země a budou moci převzít jeho duši a doprovodit ji k nebesům.

Takto explicitně zachycené nadpozemské bytosti jsou v kontextu české malby té doby ojedinělé, byť bylo zobrazování duchů, přeludů a fantaskních bytostí oblíbeným motivem romantiky. Malíři jej často volili v návaznosti na dobovou literaturu, kdy se jednalo buď o ilustrace konkrétních textů (Bürgerova *Lenora*, Goethův *Faust*), či o díla těmito texty inspirovaná (*Ossian* Françoise Gérarda, shakespearovská tematika u Johanna Heinricha Füssliho). Z domácí tvorby, která k těmto motivům přistupovala s jistou opatrností, připomeňme například Führichovo *Pokoušení sv. Antonína*, jež vzbudilo na pražské výstavě roku 1824 velký rozruch a bylo označeno jako ultraromantické.²⁴ Z tvorby samotného Mánesa zmiňme ještě jeden, mnohem pozdější, obraz *Utonulý* (1867).²⁵ V tomto případě je však trojice bytostí – snad bludiček – ústředním motivem výjevu a malíř jim dal velmi hmatatelnou podobu, což je spojuje s výše uvedenými díly, zatímco na studiu k *Hrobníkovi* se jedná o skutečně efemérní, takřka neviditelné bytosti. Z tohoto pohledu nabízí nejbližší paralelu k Mánesově studii obraz Caspara Davida Friedricha s názvem *Vchod do hřbitova* z let 1824–1826. Friedrich obraz komponoval jako pohled do hřbitova skrz vysokou otevřenou bránu rámuující pohled na vnitřek hřbitova, jehož kontury se lehce rozplývají v mlze. Ve třetím obrazovém plánu se divákův pohled zastaví o přírodní „stěnu“ tvořenou vysokými borovicemi. Na hřbitově jsou rozmístěny bez většího řádu kamenné náhrobky různých tvarů, u samého vstupu do hřbitova jsou položeny máry. Zachycené místo působí velmi tajemnou a lyrickou atmosférou, kterou umocňuje na první pohled téměř neznatelná postava vznášející se nad náhrobky. Další dvě éterické postavy jsou skloněny nad prázdnými márami uprostřed hřbitova. Malíř je jen lehce načrtl v bílých konturách, které se odráží od tmavého pozadí borovic. Ústřední postava má rozepjatá křídla a rukama jakoby objímá hroby pod sebou, takže se pravděpodobně jedná o Anděla milosrdné smrti. Způsob zobrazení průsvitných bytostí a jejich zasazení do prostředí hřbitova je velmi blízký Mánesově pojetí, což vyvolává otázku, zda mohl Mánes obraz tehdy již zesnulého Friedricha znát ze své návštěvy Drážďan. Pokud ano, muselo se tak stát méně oficiální cestou, protože Friedrichův obraz rozšířil sbírky Staatliche Kunstsammlungen Dresden teprve

²³ Příkladem jsou obrazy *Při svitu měsíce* (1851), *Měsíčná noc v horách I a II* (1847) či *Při měsíčním svitu* (1851). Situování sentimentální či intimní scény do měsícem osvětlené krajiny podtrhuje vyznění celku v duchu zachycení krajiny coby odrazu lidské nálady a duše. Více k náladovým stavům krajiny viz Roman Prahel, *Světla, šero a temnoty. Umění českého 19. století*, Plzeň 2017, s. 24-35.

²⁴ Více viz Pavla Machalíková, *Cesty k „ultraromantice“*, in: Pavla Machalíková — Petr Tomášek, *Josef Führich (1800-1876). Z Chrastavy do Vídně*, Praha 2014, s. 93-126.

²⁵ Olejomalba, 26,3 x 21,3 cm, nabízeno v roce 2014 aukčním domem Vltavín.

roku 1919.²⁶ Formální podobnost však lze vysvětlit i shodným uchopením spiritistické polohy romantismu a nemusí být výsledkem bezprostřední inspirace jednoho díla druhým.

Caspar David Friedrich (1774–1840) motiv hrobů a hřbitovů systematicky tematizoval v rámci své celoživotní tvorby. Jeho inovativní přístup ke krajinomalbě zrcadlí vnitřní život člověka spolu s jeho ikonografickými motivy rezonovaly v českém prostředí také díky pražské výstavě Společnosti vlasteneckých přátel umění, která se konala roku 1824. Friedrich se na ní prezentoval pěti obrazy. Společnost vlasteneckých přátel umění vydala katalog výstavy s popisem jednotlivých obrazů, podle něhož Anna Masaryková identifikovala některé vystavené exponáty. Tvorba C. D. Friedricha a J. C. Dahla vzbudila v pražských uměleckých kruzích značný rozruch a zjevně rezonovala v domácí krajinomalbě včetně tvorby Antonína Mánesa. V souvislosti s Mánesovým *Hrobníkem* stojí za zmínku obraz označený v katalogu jako *Flache Landschaft vom Abendroth beleuchtet*,²⁷ jenž naznačuje obdobné zaměření obou malířů na zachycení konkrétní denní doby. Friedrichova tvorba v pražském prostředí rezonovala nejen díky pražské výstavě, ale také díky geografické blízkosti Drážďan. Josef podnikl cestu do Drážďan spolu se svou sestrou roku 1842 a jeho zájem o Friedrichovu tvorbu ilustruje kresba z jeho cestovního deníku s názvem *Zastávka v Děčíně*. Na děčínském zámku, sídle hraběte Františka Thun-Hohensteina, si sourozenci mimo jiné prohlédli i známý obraz tehdy již zemřelého drážďanského malíře *Kříž na skále*, neboli *Děčínský oltář* – na Mánesově listě je kresba nazvána *Před obrazem Friedrichova Děčínského oltáře*.²⁸ Na tomto místě je třeba zmínit, že signovaná studie k *Hrobníkovi* je komponována do podélného formátu lehce lunetového tvaru, čímž se liší od výsledného obrazu běžného podélného formátu bez zaoblení. Svým tvarem tedy připomíná oltářní nástavec a navozuje tak spirituálnější dojem z celého díla, což je strategie shodná s *Děčínským oltářem*. Zatímco Friedrich mj. tímto formátem odvážně propůjčil sakrálnost krajině bez figurální stafáže, Mánes zde neméně odvážně sakralizuje výjev pohřbu vycházející z jeho vlastních zkušeností a nálad. V souvislosti s tímto typem formátu ještě připomeňme, že jej malíř ve finále zvolil pro druhý z obrazů vystavených na výstavě Krasoumné jednoty – *Smrti Lukáše z Leydenu*, o jehož autobiografickém charakteru nelze pochybovat.

Budeme-li dále uvažovat o pravděpodobné inspiraci Josefa Mánesa funerálně laděnou tvorbou Caspara Davida Friedricha, nalezneme na *Hrobníkovi* několik kompozičních principů i tematických prvků, které Friedrich v rámci své tvorby rozvinul. Friedrich zcela inovativně a neobvykle pojímá prostor hřbitova v přírodě, který byl do té doby (ale i později, po Friedrichově smrti) pojímán jako pitoreskní skrumáž náhrobků a divoké přírody. Hřbitovy na Friedrichových obrazech jsou často představeny formou bezprostřední obrazové reportáže, jež vtáhne diváka přímo do zobrazeného prostředí. Malíř obvykle vede divákův pohled skrz hřbitovní bránu – tu lze navíc chápat jako symbolický motiv. Stejně jako duha, která se často klene na Friedrichových obrazech mezi dvěma od sebe vzdálenými a oddělenými místy (např. kresba *Mein Begräbnis*), tak také hřbitovní brána na obraze *Hrobník* propojuje v symbolické, ale i faktické rovině dva odlišné světy. Dalším

²⁶ Gerd Spitzer, *Caspar David Friedrich in der Dresdner Galerie*, Dresden 2010, s. 11-12.

²⁷ Anna Masaryková, Josef Mánes, *Umění* XII, 1964, s. 99.

²⁸ Eva Reitharová, Josef Mánes. Katalog díla z let 1830–1848, *Umění* XX, 1972, s. 51.

oblíbeným Friedrichovým principem, který nalzáme u *Hrobníka*, je motiv otevřeného rovu, který je navíc umístěn přímo před divákovy oči. Friedrich surovost takové kompozice ještě umocňuje barevným kontrastem mezi čerstvě vykopanou prstí a bílým sněhem (*Hřbitov ve sněhu*, *Klášterní hřbitov ve sněhu*, či kresba *Zima* z cyklu *Čtyři období života*). Na Mánesově obraze je divák konfrontován s otevřeným hrobem, povaleným náhrobkem, a dokonce i dvěma ležícími lidskými lebkami. Lze tedy říci, že Mánes pracuje s ještě silnějšími motivy lidského zmaru, ale díky tlumené barevnosti tohoto zvláštního zátiší, nejsou tyto morbidní prvky na první pohled tak patrné.

Hroby a hrobníci v české krásné literatuře

Funerální tematika, která se začínala ve větší míře objevovat v malířství na sklonku 18. století, se přirozeně objevovala také v dobové krásné literatuře. Mimořádnou roli v tematizaci smrti lidského jedince sehrála pro českou kulturu tvorba Karla Hynka Máchy (1810–1836).²⁹ Funerální motivy se výrazně uplatňují v básních *Hrobka králů a knížat českých*, *Na hrobě sestřiným*, *Na hřbitově*, *Na popravišti*, *Na úmrtí českého básníka* či *Umírající*. Ještě zřetelněji pak v próze;³⁰ vedle fragmentu *Karlova Tejna* a *Vyšehradu* především v povídce *Valdice*. Fragment povídky se týká poutníka pozorujícího pohřební průvod mířící na klášterní hřbitov. 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, hřbitovni zed' ozdobená gotickými sochami, setkání živého s obživými mrtvými, různé přeludy i 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 1862.³¹ Lze však předpokládat, že se výtvarní umělci se zájmem o obdobná témata alespoň do jisté míry seznámili s Máchovou tvorbou, která tak spoluvytvářela milieu, z něhož vyrůstaly obrazy typu *Hrobník*.³² Především signovaná studie se blíží atmosféře popisované například v *Máji*.³³ Alespoň pro ilustraci vzájemné podobnosti zde uveďme pár citací ze slavné básně, popisující krajinu: „kde za jezerem hora horu stíhá“, či: „Již od hor k horám mraku stín – ohromna ptáka perut' dlouhá – daleké noci přikryl klín, a širou dálkou tma je pouhá...“ Asi nejbližší analogii poskytuje intermezzo I.

²⁹ Ke vztahu K. H. Máchy k malířství viz Jiří Kotalík, K. H. Mácha a malba romantismu, in: Karel Hynek Mácha - Pavel Vašák (ed.), *Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací*, Praha 1986, s. 85-115.

³⁰ Karel Hynek Mácha - Zdeněk Hrbata (ed.) - Martin Procházka (ed.), *Prózy*, Praha 2008. Jedny z nejnovějších komentářů k jednotlivým Máchovým textům obsahuje právě citovaná kniha.

³¹ Oldřich Králík - Antonín Salač (edd.), *Historie textu Máchova díla*, Praha 1953, s. 24. - Pavel Vašák - Rudolf Havel (edd.), *Literární pout' Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836-1858*, Praha 2004, s. 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.

³² Drobnou citaci například obsahuje pojednání Josefa Kajetána Tyla o soudobé literatuře, v níž velmi vyzdvihuje právě Máchův *Máj*, viz Josef Kajetán Tyl, *Pohled na literaturu neynovějšj*, *Květy* III, č. 15, 1836, s. 58.

³³ Poprvé byl *Máj* vydán v dubnu roku 1836, podruhé jako součást *Spisů Karla Hynka Máchy* roku 1845, jejichž editorem byl Karel Sabina.

s názvem Půlnoc – lze uvést pasáže jako: „*V rozlehlých rovinách spí bledé lůny svít, kolem hor temno je, v jezeru hvězdný kmit, nad jezerem pahorek stojí...*“. V intermezzu vystupuje sbor duchů, jenž lze připodobnit ke skupině efemérních ženských postav na Mánesově malbě: „*V půlnoční ticho je dobách, světýlka bloudí po hrobách, a jejich modrá mrtvá zář svítí dnes v pohřbeného tvář... V zenitu stojí šedý mrak, a na něm měsíc složený v ztrhaný mrtvý strážce zrak...*“³⁴ Uvedme zde ještě interpretaci Evy Reitharové spojující Mánesovy nadpřirozené postavy s tradicí *Ossianových zpěvů*,³⁵ která se zdá být logická, ale i vzhledem k podobě těchto postav je pravděpodobnější Mánesovo napojení právě na domácí literaturu.

Máchova tvorba však nebyla jedinou možnou literární inspirací pro Josefa Mánesa. Při výběru tématu i jednotlivých prvků obrazu navazoval na širší literární obraznost pracující s tématem smrti, zmaru a smutku.³⁶ Další blízký příklad nabízí povídka Hrobník od Karla Sabiny (1813-1877) vydaná v *Květech* roku 1837.³⁷ Povídka vypráví romanticky laděný příběh nešťastné lásky a životních útrap hlavního hrdiny, mladého muže s výmluvným jménem Smutný, který se stane hrobníkem, dopustí se vraždy a následně i sebevraždy.³⁸ Hřbitov se pro Karla Sabinu stal místem nejdramatičtějšího okamžiku celé povídky – vraždy. Sabina popisuje chvíle před zločinem následovně: „*Ve křoví nedaleko hřbitova seděl dočkal se [hrobník] noci. Z obzoru severního valilo se černé mraků moře vždy výše a výše, a truchlorouška jeho zastínila veškeré hvězdy. Najednou se však strhly ze dvou stran divocí větrové a protrhnuvše chmuru poháněti odloučené obláčky do všech úhlů světa. Tu obléaly tyto bledou měsíce zář co sbory divokých jezdců, tam se vinuly po obloze co černý závoj před obličejem truchlivé dívky.*“³⁹ Atmosféra popsaná v povídce se nejvíce blíží signované studii, na níž je zobrazen hrobník mladšího věku než na výsledné verzi a na níž se odehrává dramatický děj na obloze. Ke dvěma lebkám u otevřeného hrobu, které jsou nejlépe patrné na finální verzi obrazu, pak lze připojit druhý úryvek ze Sabinova Hrobníka: „*...hrobník prohledává hrobky a rakve hraběcí (na zobrazeném náhrobku je mimochodem reliéf jakéhosi erbu, pozn. aut.) shromáždil poklad pro dceru Márinčinu. Aby však Klára (hrobníková nevlastní dcera, pozn. aut.) marnomyslnosti nepřivýkala, postavil lebku matčinu podle lebky otce nad ložem dívčím, aby – ačkoli nevědouc, po kom jsou – na pohledu jejich znáti se učila obraz člověka v několika bodech žití jeho, a aby přesvědčení nabyla, jak směšná jest veškerá marnomyslnost a vše snažení, malichernostmi a nestálými vnadami pochvaly lidské sobě dobývati.*“⁴⁰

³⁴ Karel Hynek Mácha - Karel Janský (ed.), *Máj. Báseň od Karla Hynka Máchy*, Praha 1956, s. 38.

³⁵ Eva Reitharová, *Josef Mánes. Odkaz malířů Mánesovy rodiny*, Praha 2005, s. 67. Autorka popisuje načrtnuté postavy jako zástup stínů slavných mužů a duchů mrtvých hrdinů, což se však při pohledu na malbu nezdá být zcela přesné. V malířově tvorbě zároveň, pokud je mi známo, žádné další odkazy na Macphersonova *Ossiana* nenacházíme. To pochopitelně neznamená, že Mánes *Ossianovy zpěvy* neznal – pro dobový kontext dodejme, že v letech 1768-1769 byly básně publikovány v němčině a v letech 1817 a 1827 v češtině. V domácí výtvarné produkci (a v tvorbě samotného Mánesa) však mnohem více rezonovala témata Rukopisů.

³⁶ Na dobovou vlnu zájmu o funebrální a makabrézní motivy reagovala řada spisovatelů, namátkou lze zmínit báseň *Věrnost ginocha* Karla Sabiny otištěnou na titulní straně *Květdů* ze dne 25. 6. 1835, báseň *Na hřbitově* jistého W. Raaba, kterou zmiňuje Josef Kajetán Tyl (pozn. 32), či rozsáhlou básnickou skladbu *Pohrobni ohlasy* Bedřicha Peška publikovanou rovněž v *Květech* ve dnech 12. a 21. 9. 1847.

³⁷ Karel Sabinský, Hrobník, *Květy. Listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy IV*, č. 27-28, 1837, s. 210-212 a s. 218-221. Povídku Karla Sabiny zmiňuje v souvislosti s *Hrobařem* již Šárka Leubnerová na popisek obrazu v bývalé stálé expozici umění 19. století v Salmovském paláci. Tato souvislost byla prezentována spíše na základě shodného názvu výtvarného a literárního díla a nebyla, pokud vím, nikde podrobně analyzována.

³⁸ K Sabinovu *Hrobníkovi* a jeho vztahu k frenetickým románům a K. H. Máchovi viz Zdeněk Hrbata, *Romantismus a Čechy*, Jinočany 1999, s. 64-74.

³⁹ Sabinský (pozn. 37), s. 219.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 220.

V rybníku, v němž bylo v povídce nalezeno hrobníkově tělo, pak lze vidět analogii k vodní ploše zachycené na obraze. Tajemný prvek vodní hladiny, jež je na dosah lidské skutečnosti, ale zároveň představuje nepřekročitelnou bránu do jiného světa, se opakuje jak v romantické literatuře (velmi významnou roli sehrála v již zmiňovaném *Máji*), tak na Mánesově studii i finálním obraze. V této souvislosti si ještě jednou připomeňme jeho pozdější obraz *Utonulý*, který svědčí o tom, že malíř v souladu s dobovou literaturou přitahovalo téma rozlehklých vodních hladin probouzejících lidskou obrazotvornost.

Fenomén tzv. náladové krajinomalby

Vedle zpracování funerálních ikonografických motivů je obraz *Hrobník* zajímavý také Mánesovým přístupem ke krajinomalbě. Právě krajina hraje dominantní roli v celém obraze a malíř jí věnoval značnou pozornost. Zachytil zde prostředí hřbitova mírně se svažující k hornatému horizontu, kde se rozlévá jezero, u něhož stojí kostelík. Kontury hor jsou v těchto místech zvýrazněny světlem zapadajícího slunce a lze v nich tak dobře rozeznat konkrétní část Českého středohoří – Milešovku a Kletečnou. Mánes čerpající z osobních zkušeností ze svých cest po Čechách vyzoroval geograficky věrně jednotlivé dominanty Českého středohoří, ale následně upravil jejich topografii a zakomponoval je do svého obrazu tak, aby co nejlépe vypořádaly zobrazený horizont. Podobně postupoval i u pozdějšího obrazu *Řípský kraj*,⁴¹ na němž zobrazil obdobný pohled na České středohoří, které je zde opět zjednodušeno a upraveno ve prospěch harmonie celkové kompozice. Již u raného díla *Hrobník*, lze tedy vysledovat Mánesovu pozdější strategii práce s českou krajinou, založenou na přímém pozorování v plenéru kombinovaném s uměleckou korekcí ve prospěch celku prezentovaného jako symbol domácí – slovanské krajiny. Srovnáme-li malované studie s finálním obrazem z roku 1843, zjistíme, že se Mánes při práci postupně oprostoval od nadbytečných či příliš popisných detailů (keř ohýbaný větrem, kované kříže na hřbitově) ve prospěch přehledné a jasně čitelné kompozice, v níž více vyniknou nejen podstatné motivy zachyceného děje, ale také samotná nálada zachycená v obraze. Celkové vyznění finálního obrazu je mnohem klidnější, harmoničtější, malíř zde pracoval s výrazně světlejší paletou barev a s jemnějším a uhlazenějším rukopisem. Meditativní atmosféra vychází nejen ze zachycení krajiny, ale také z ústřední postavy hrobníka, kterou malíř na výsledném obraze pozměnil do podoby staršího muže trpělivě vyhlížejícího pohřební průvod. Osamocená postava je umístěna v přírodě, jejíž zachycení tvoří harmonický celek s bohatým vnitřním životem postavy v duchu dobového tzv. naturstimmungu, neboli náladové krajinomalby. Obdobné lyricky laděné žánrové výjevy zasazené do krajiny byly v této době oblíbené například na mnichovské kulturní scéně, kde se podobnými obrazy proslavil Christian Ruben,⁴² nástupce Františka

⁴¹ Olejomalba, 1863, 41 x 64,5 cm, NG, inv. č. O 2924.

⁴² Více viz Caroline Sternberg, *Kunstakademie und kulturelle Modernisierung. Die Geschichte der Prager Kunstakademie im Zeitraum 1840-1874*, Regensburg 2017. Autorka pracuje s pojmem „lyrische male“, jehož autorem je historik Johann Michael von Söttl (1797-1888), viz [Johann Michael] Söttl, *Die bildende Kunst in München*, München 1842. Söttl se detailně zabývá pojmem lyrické malířství v kapitole Die lyrischen Maler (s. 235-238), velký prostor věnuje i samotnému Ch. Rubenovi (s. 254-258). Tímto pojmem oba autoři označují malíře, kteří se nepodřídili ani akademismu reprezentovanému v mnichovském prostředí Petrem von Cornelieusem, ani naturalismu dobového žánrového malířství. Ve svých obrazech se zaměřovali na figurální scény zachycující jednotlivce ve zklidněné, meditativní atmosféře s důrazem na pocity zobrazené postavy zprostředkované pomocí jemných barevných nuancí. Za hlavní exponenty tohoto směru je označován Christian Ruben a Moritz von Schwind.

Tkadlíka a Václava Mánesa na postu ředitele pražské Akademie. Reprezentativním příkladem náladové tvorby Christiana Rubena, který je v německé literatuře označován jako „lyrische maler“, či později jako „stimmungsmaler“,⁴³ je obraz *Večerní modlitba na jezeře* (Das Abendgebet auf dem See) nazývaný rovněž *Ave Maria* (před rokem 1835). Oba názvy odkazují na malířův zájem o zachycení konkrétní denní doby charakterizované nejen ztvárněnými atmosférickými podmínkami, ale také intimní spirituální činností v podobě podvečerní modlitby nešpor. Malba, jež vešla ve známost v podobě prémie mnichovského Kunstvereinu na rok 1838 a díky litografickým reprodukcím,⁴⁴ pracuje s motivem fyzického i psychického ztišení postav i celé krajiny, do níž je výjev zasazen (bezoblačné nebe s měsíčním srpkem, tichá nezčeřená hladina jezera, až nepřirozená absence jakéhokoli pohybu a eliminace všech potencionálně rušivých detailů). V obdobném duchu Ruben později vytvořil obraz modlící se rybářské dívky (*Fischermädchen*, 1843) a *Alpskou pastýřku* (1840), zobrazující zasněnou dívku v horské krajině.⁴⁵

Při pohledu na obraz *Hrobník* je zřejmé, že byla jeho finální podoba formována v duchu tendencí náladové krajinomalby, jejímž čelním představitelem byl právě Christian Ruben. Konkrétně *Alpská pastýřka* má zajímavou spojitost s Mánesovým *Hrobníkem*. Motiv končícího dne, postava zachycená z profilu hledící do dálky na vzdálené jezero, určitá lapidárnost v zachycení druhého plánu a jemně nuancované tóny na nebi – to jsou další typické rysy lyrické náladové krajinomalby, které se objevují na Rubenově i Mánesově obraze. Ačkoli lze oba obrazy označit za produkty dobového trendu, stojí za zmínku, že obraz Christiana Rubena – tehdy již učitele mladého Mánesa – byl vystaven na pražské umělecké výstavě roku 1842.⁴⁶ Na výstavě bylo představeno veřejnosti celkem 224 olejomalb, *Alpská pastýřka* uvedená v katalogu výstavy pod názvem *Eine Sennerin* byla Rubenovým jediným dílem, kterým byl malíř na výstavě zastoupen.⁴⁷ Výstavě se účastnil také Josef Mánes, jenž zde představil dva kreslené mužské portréty. Právě Rubenova výtvarná poloha v duchu náladové krajinomalby byla patrně inspirací k tomu, aby Mánes vtiskl finálnímu obrazu klidnější a intimnější charakter.

Nemuselo se pochopitelně jednat o jediný zdroj inspirace. Vzhledem k tomu, že se mladý Mánes jako student pravidelně aktivně účastnil výstav SVPU, mohla jej oslovit i jiná vystavená díla z hlediska představených námětů (výtvarné zpracování exponátů, které jsou leckdy zpětně neidentifikovatelné, lze bez reprodukcí v katalogu posuzovat jen obtížně). Výstavám na počátku 40. let dominovala tvorba autorů z Drážďan, Hamburгу, Mnichova či Berlína. Některá z vystavených děl tak přirozeně spoluvytvářela podhoubí, z něhož mohl Mánes při komponování *Hrobníka* vycházet. Byla zde

⁴³ Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 27. Theil, Wien 1874, s. 204.

⁴⁴ Hyacinth Holland, *Allgemeine Deutsche Biographie, Band 29*, Leipzig 1889, s. 414. Širokou popularitu obrazu dokazuje i skutečnost, že se stal inspirací pro další hudební a literární tvorbu, viz *Ibidem*, s. 202. Reprodukce spolu s rozsáhlejším pojednáním o obrazu a autorovi byla začleněna do *Rheinische Taschenbuch* na rok 1845, viz Carl von Dräxler Manfred (ed.), *Rheinische Taschenbuch auf das Jahr 1845*, Frankfurt am Main 1845, s. 23-27.

⁴⁵ Von Wurzbach (pozn. 43), s. 203. Rovněž toto dílo se těšilo velké popularitě, vzniklo v několika variantách, z nichž jednu vlastnil bavorský král Ludvík I. a další byla v majetku hraběcí rodiny Nostitz-Rieneck.

⁴⁶ Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, *Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1842*, Prag 1842 (dále jen SVPU), č. kat. 93, s. 3.

⁴⁷ O obraze se velmi pochvalně vyjádřil Anton Müller, autor recenze výstavy v Bohemii, který mj. uvedl: „Das Bild ist so poetisch gedacht und mit so viel technischer Vollendung ausgeführt, dass man sich von seinem Anblicke nur ungern trennen kann.“ Viz Anton Müller, Uiber die diesjährige Prager Kunstausstellung, *Bohemia* XV, 1842, č. 46, 17. 4., nepag.

vystavena díla, jež jsou *Hrobníkoví* blízka z hlediska zachycení krajiny v konkrétní době končícího dne a začínající noci; *Abenddämmerung nach einem Gewitter* od mnichovského malíře Alberta Zimmermanna, *Abendlandschaft* od mnichovského malíře Kiliana Metzingera, *Aussicht über die Elbe bei Mondbeleuchtung* od Christiana Morgensterna, či dokonce *Měsíční krajina* od jeho otce Antonína Mánesa.⁴⁸ Výstavy Krasoumné jednoty zároveň ilustrují originalnost námětu Mánesova obrazu, k němuž v té době nacházíme analogie jen stěží. Funerální motivy jsou zde většinou omezeny na historické či ryze žánrové výjevy; jistý mnichovský autor J. Müller například vystavil v roce 1841 malbu s názvem *Kaiser Heinrich der II. als Herzog an dem Grabe seines Lehrers Wolfgang*, o rok později byl na výstavě prezentován obraz düsseldorfského autora J. C. Mayera s názvem *Die junge Wittwe am Begräbnisstage ihres Gemahls*.⁴⁹ Postava hrobníka, kterou si mladý Mánes zvolil za ústřední téma svého obrazu, se tak svou jadrností a zdánlivou všedností vyděluje od představených obrazů.

Obraz jako osobní zpověď?

Lyrické tendence v duchu náladové krajinomalby, romantická literatura s hřbitovní tematikou a tradice založená Casparem Davidem Friedrichem – to vše jsou výrazné fenomény, které mladého Mánesa ovlivňovaly při několikaleté tvorbě jeho obrazu. Během práce na přípravných studiích zasáhla malíře vedle smrti jeho učitele Františka Tkadlíka také nemoc jeho otce Antonína († 23. července 1843). Konec života Antonína Mánesa bývá v umělecko-historické literatuře líčen jako důsledek nečestného jednání nového ředitele Akademie Christiana Rubena a jeho příznivce hraběte Františka Thun-Hohensteina. Sekundární literatura (František Xaver Jiřík, Karel Chytil, Josef Lamač, Luboš Hlaváček) poměrně expresivně popisuje způsoby, jakým byl údajně Antonín Mánes a s ním i jeho syn Josef utiskován.⁵⁰ Konflikt mezi oběma stranami údajně vycházel z odlišných uměleckých názorů všech zúčastněných, podle některých dokonce z pocitu ohrožení Christiana Rubena ze strany talentovaného žáka Josefa Mánesa.⁵¹ Odchod mladého Mánesa roku 1843 z Prahy do Mnichova tak byl chápán jako výsledek jeho konfliktu s Rubenem, čemuž by odpovídal i často citovaný úryvek z dopisu Kristiny Sylva-Tarouca jejímu bratrovi: „*Potrhlý Pepi se před několika dny úplně rozešel s ředitelem, takže chce odtud pryč; krátce potom byl u matky a řekl jí, že má v úmyslu odejít do Mnichova.*“⁵² Informace o roztržce mezi Rubenem a rodinou Mánesových uváděné v sekundární literatuře vycházejí ze vzpomínek Eduarda Herolda, přítele Josefa Mánesa. Vzpomínky na první pohled zaujatého Herolda založily tradici až martyrologicky laděných textů o krutém osudu otce a syna Mánesových. Ačkoli dnes z archivních pramenů víme, že Antonínu Mánesovi byl roku 1842 zvýšen plat a byl mu přidělen na

⁴⁸ SVPU 1841, č. kat. 290, s. 7. - SVPU 1842, č. kat. 54, s. 3. - SVPU 1843, č. kat. 103, s. 6. - SVPU 1840, č. kat. 128, s. 5.

⁴⁹ SVPU 1841, č. kat. 261, s. 7. - SVPU 1842, č. kat. 104, s. 4.

⁵⁰ „*Avšak pro rodinu Mánesů se stal Ruben hotovým neštěstím, ne-li pohromou ... postavilo je s Rubenem do dlouhodobého osobního konfliktu, jenž se rok od roku prohluboval.*“ Viz Luboš Hlaváček, *Josef Mánes a umělecká rodina Mánesů*, Praha 1988, s. 28; „*Nepřátelská, stále se zhoršující atmosféra zapůsobila na Antonína Mánesa natolik, že těžce onemocněl a od léta 1842 už nevstal z lůžka, přestal učit a po roce fyzického i psychického utrpení zemřel.*“ Viz Blažičková-Horová (pozn. 18), s. 129.

⁵¹ „*Už mladá srážka s Kristianem Rubenem a hrabětem Thunem znamenala víc, než nesouhlas žáka s učitelem či obranu otcovy cti; vždyť v přesvědčeném boji o vlastní program českého umění, proti vnější nepříteli a falešným náhledům, vytrvával Josef Mánes po celý život.*“ Viz Jiří Kotalík, *Josef Mánes 1820-1871*, Praha 1971, s. XXV.

⁵² Jan Kühndel, *Dopisy Josefa Mánesa*, Praha 1968, s. 14 (dopis Kristiny Sylva-Tarouca bratru Bedřichovi, 10. 7. 1844).

pomoc korektor,⁵³ starší texty vždy zdůrazňovaly nuzné podmínky, v nichž musel Antonín Mánes na pozici učitele elementárky pracovat. Dnes již těžko ověříme pravdivost výroků, jež mezi dotyčnými podle Eduarda Herolda padly. Lze předpokládat, že Heroldovy vzpomínky do jisté míry vychází ze skutečných událostí, které však byly patrně méně vyostřené, než jak je díky Heroldovým textům můžeme vnímat dnes. Například Mánesův odchod z pražské Akademie tak lze spíše chápat jako logický krok ve snaze opustit konzervativní pražské prostředí než jako přímý důsledek Mánesova konfliktu s Rubenem.⁵⁴ Pravdou však zůstává, že jisté antipatie mezi oběma umělci panovaly a že v případě Josefa Mánesa měly delšího trvání.⁵⁵

Blížící se otcova smrt – ať již byla urychlena tehdejší situací na Akademii, či nikoli – však byla nepochybně silným okamžikem, jenž ovlivnil výslednou podobu *Hrobníka*. Připomeňme zde naposledy vzpomínky Eduarda Herolda, které se tentokrát týkají samotného obrazu: „*Nemoc otcova se horšila. Josef upustil od počatého obrazu [Setkání Petrarcy s Laurou v Avignonu roku 1327, pozn. aut]; aby pak měl přece něco na výstavě, vymaloval Hrobaře, obraz nanejvýš fantastický, zcela přiměřený tehdejšímu jemu pošmournému smýšlení.*“⁵⁶ Vážná nemoc Antonína Mánesa a předtucha blížící se smrti vedly k několika drobným, ale obsahově významným změnám, jež se na finálním obraze objevily. Týkají se ústřední postavy, podoby hřbitova i propracovanějšího pohřebního průvodu. Postava hrobníka prošla zajímavým vývojem. Zatímco je na malované studii zobrazen jako muž středního věku s vousem a delšími šedými vlasy lehce vlnícími ve větru, na finálním obraze vidíme postaršího bezvousého muže opírajícího se rukou o rozpadající se zeď za ním. Změnou natočení hrobníkova těla malíř zdůraznil trojúhelnou kompozici mezi pohřebním průvodem, hrobníkem a otevřeným hrobem, čímž explicitně vyjádřil i jistou časovou posloupnost v zobrazeném ději. Na velmi zajímavý detail související s postavou hrobníka upozornila Naděžda Blažičková-Horová – a to, že hrobník získal rysy kanovníka od sv. Víta a spoluzakladatele Jednoty svatovítské Václava Pešiny z Čechorodu.⁵⁷ Tomu odpovídá i portrétní olejová skica z ruky Josefa Mánesa, kterou malíř údajně namaloval během jednoho z uměleckých salónů pořádaných hrabětem Thunem v zimě roku 1842 nebo počátkem roku 1843.⁵⁸ Václav Pešina z Čechorodu (1782-1859) později sloužil v pražské katedrále zádušní mši za Antonína Mánesa a není zřejmě náhodou, že se Josef rozhodl změnit podobu hrobníka právě na základě kanovníkovy portrétní skici. To by odpovídalo změně významu obrazu, k níž došlo v posledních měsících života nemocného Josefova otce.

⁵³ Tatána Petrasová - Roman Prahel (edd.), *Mnichov – Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou*, Praha 2012, s. 75. Rovněž nebývá zmíněno, že po Antonínově úmrtí přisoudila SVPU jeho rodině nemocenský příspěvek. O příspěvku se zmiňuje Leopoldína Silva-Tarouca svému synu Bedřichovi v dopise ze dne 6. března 1844, viz Kühndel (ed.) (pozn. 52), s. 12.

⁵⁴ Detailně se situaci kolem odchodu J. Mánesa do Mnichova věnovala Pavla Machalíková, viz Pavla Machalíková, Praha – Mnichov – Praha. Cesta Josefa Mánesa do Mnichova a utváření jeho díla ve čtyřicátých letech 19. století, in *Bulletin Moravské galerie v Brně*, č. 81, 2020, s. 22-40.

⁵⁵ Jindřich Anger - Miroslav Anger (edd.), *Josef Mánes. Dopisy*, Praha 1998, dopis. č. 14. Například v dopise Josefu Vojtěchu Hellichovi, předsedovi Jednoty umělců výtvarných, ze dne 1. listopadu 1849 se Mánes negativně vyjadřuje k čestnému členství Ch. Rubena a hraběte Thuna v Jednotě.

⁵⁶ Eduard Herold, Josef Manes, *Osvěta. Listy pro rozhled v umění, vědě a politice II*, 1872, č. 1, s. 239.

⁵⁷ Viz Blažičková-Horová (pozn. 18), s. 130.

⁵⁸ Skica je dnes v Muzeu východních Čech v Hradci Králové, inv. č. VU/04 350, olej na plátně, 18 x 15,5 cm. I přes roztržky se mladý Mánes občas vyskytoval ve společnosti salonu hraběte Thuna, což dokazuje, že osobní spory nevedly k úplnému zpretrhání společenských vazeb mezi mladým Mánesem a vedením SVPU a Akademie.

Pokud budeme uvažovat o obraze jako o autobiografickém záznamu, lze spatřovat v trojici postav kráčejících na konci pohřebního průvodu Josefa, Quida a Amálii, v osamocené postavě jdoucí za nimi paní Magdalenu Mánesovou, která svého muže přežila o osm let. Samotný průvod s hořícími pochodněmi, jenž může působit až divadelním dojmem, pak lze spojit s Mánesovým zážitkem z Tkadlíkova pohřbu. Za povšimnutí také stojí, že ačkoli je z hlediska kompozice obrazu pomyslný hrob Antonína Mánesa na nejdůležitějším místě, je v rámci samotného zobrazeného hřbitova vlastně na jeho úplné periferii. Hrob je umístěn daleko od hřbitovního kostela, snad v jakémsi odlehlém koutě, který dřív oddělovala rozpadající se zeď za hrobníkovými zády. Takto umístěné hroby obvykle patřily osobám zavrhaným společností, jakými byli třeba sebevrahové.⁵⁹ Jako by tu malíř vyjádřil zavržení Antonína Mánesa svými kolegy, přáteli a mecenáši, k němuž do jisté míry došlo na konci Antonínova života.

Autobiografičnost díla podtrhuje i akt umístění Josefova podpisu na spodní stranu odklopeného náhrobku. Signaturu nacházíme na přípravné studii i na finálním obraze a její umístění dodává dílu hlubší význam. Obraz lze zařadit mezi skupinu obrazů se „signovanými náhrobky“⁶⁰ a stává se nejen vyjádřením osobního žalu, ale i vědomím vlastní smrtelnosti v duchu memento mori. Mladý Mánes tím rovněž navázal na jeden z nejslavnějších obrazů svého otce *Krajina se zříceninou opatství v Kelso* (1827-1828),⁶¹ kde nalézáme signaturu „*Antonius Manes Bohemus*“ na náhrobním kameni. Motiv signovaného náhrobku nalezneme také u již zmiňovaného Caspara Davida Friedricha, jehož dětství bylo doprovázeno četnými úmrtími členů jeho nejbližší rodiny.⁶² Roku 1803 vystavil Friedrich v drážďanské Akademii kresbu *Mein Begräbnis*. Dnes je bohužel neznámá a můžeme vycházet jen z dobových popisů.⁶³ Ty uvádí, že ústředním motivem kompozice je kříž s nápisem „*Hier ruhet in Gott C. D. Friedrich*“ a u něj čerstvě vykopaný hrob umístěný uprostřed hřbitova. Zde se nachází další rovy, některé s nápisy Friedrichových již zemřelých blízkých, například jeho matky a sourozenců. U hrobu káže před pozůstalými kněz a ukazuje přitom na motýla třepotajícího se nad hrobem a symbolizujícího umělcovu vzkříšenou duši. V pozadí jsou ruiny gotického kostela, nad nimiž se klene duha, okolo které poletuje dalších pět motýlů symbolizujících duše Friedrichových mrtvých příbuzných. Kresba *Mein Begräbnis* představuje jednu z nejintimnějších malířských výpovědí o postoji ke smrti a naději opětovného setkání po smrti. Je patrné, že oba mladí umělci měli potřebu vyrovnat se prostřednictvím své tvorby se ztrátou blízkých osob. Je rovněž zajímavé, že si tuto ryze subjektivní výpověď nenechali pro sebe, ale rozhodli se ji zveřejnit na výstavě – Mánes svůj obraz dokonce prodal a patrně si ponechal jen přípravnou studii. Tvorba takto subjektivně laděného obrazu, jeho zveřejnění a následné

⁵⁹ Nejexplicitněji je tato praktika pohřbívání vyjádřena na kvaši Felixe Jeneweina *Pohřeb sebevraha* (1901), celkově je však motiv hrobu sebevraha v českém malířství 19. století velmi ojedinělý.

⁶⁰ Pojem „signovaný hrob“ poprvé použil Lubomír Konečný ve své stati o A. Mánesovi, viz Lubomír Konečný, *Signatura času*, in: *Člověk a příroda v novodobé české kultuře*, Praha 1989, s. 119-128.

⁶¹ NG, inv.č. O 1254, olej plátno, 65 x 84 cm.

⁶² 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.

⁶³ Viz Blažičková-Horová (pozn. 18), s. 50.

rozloučení se s ním, pravděpodobně představovaly pro oba malíře způsob, jak přijmout těžký moment ve svém životě.

Zatímco se Caspar David Friedrich vyrovnával se svými vzpomínkami z dětství po celý svůj život, o čemž svědčí až určitá obsese v opakovaném zobrazování hrobů a hřbitovů v jeho kresbách a malbách, obraz *Hrobník* představuje v Mánesově tvorbě svým námětem osamělé dílo – což paradoxně podporuje autobiografickou interpretaci obrazu. Pro upřesnění dodejme, že ještě před *Hrobníkem* Mánes vytvořil dvě kresby tužkou, a to *Židovské náhrobky v krajině* (1840) a *Zed' kaple s náhrobními deskami v Gmundenu* (1842). Jedná se však o topografické kresby dokumentárního charakteru, které nelze obsahově spojovat s obrazem *Hrobník*.⁶⁴ Úzkou analogii s tímto obrazem ovšem nabízí Mánesova *Smrt Lukáše z Leydenu* vznikající v téže době,⁶⁵ která je tradičně chápána jako symbolické dílo autobiografického významu vycházející z paralely mezi smrtí známého nizozemského malíře a smrtí Antonína Mánesa.⁶⁶ Oba obrazy tak na sebe svým námětem časově navazují a není jistě náhodou, že je malíř společně představil na výstavě Krasoumné jednoty.

Závěrem

V průběhu 19. století vznikla v českém malířství řada obrazů s funerálními výjevy.⁶⁷ Jednalo se o poměrně rozšířené téma, jehož počátky spadají již do století osmnáctého a souvisejí s dobou elegickou poezií, změnami společenského vnímání smrti, novými způsoby pohřbívání, teoriemi krajinářského umění i s novým statutem hřbitovů coby specifického krajinného (posléze i městského) prostředí. Obrazy s funerální tematikou byly pojednávány někdy jako žánrové scény, jindy byl kladen důraz na topografické zachycení skutečného místa, či na vědomí národní dějinné nepřetržitosti a slávy. Všechny uvedené druhy zobrazení hrobů a hřbitovů pak spojovala myšlenka memento mori, symboliky konečnosti a pomíjivosti lidského života. 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. Porovnáním jednotlivých děl nicméně vyplynou některé obrazy, jež v sobě nesou rysy autobiografické projekce malíře. Jedním z takovýchto děl je *Hrobník* od Josefa Mánesa.

Pro tuto hypotézu existuje několik podpůrných argumentů. 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. Z toho vyplývá, že motiv hrobníka byl pro něj v konkrétním období 1840-1843 něčím podstatným a výjimečným. Samotné umístění hrobu, počet pozůstalých kráčejících za márami, či změna fyziognomie hrobníka pak

⁶⁴ Podle Evy Reitharové byla ovšem „hrozba otcovy smrtelné nemoci“ možným důvodem Josefova zájmu o zachycení hřbitovní kaple v Gmundenu, viz Reitharová (pozn. 35), s. 58.

⁶⁵ Neboli také *Poslední okamžiky Lukáše z Leydenu*, olejomalba, 1843, 46 x 60,5 cm, NG, inv. č. O 5223.

⁶⁶ 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.“, viz Max Dvořák, *Von Mánes zu Švabinský, Volné směry XIV*, 1910, s. 282.

⁶⁷ Více viz diplomová práce autorky, Anežka Kučerová, *Hrob, náhrobek, hřbitov. Okruh motivů v českém malířství 19. století* (FF UK), 2017.

podporuje hypotézu, že mladý Josef Mánes pojednal obraz *Hrobník* coby symbolický odkaz životnímu dílu a osudu svého otce Antonína Mánesa. A to nejen ve výběru motivu, ale také v malířském pojednání plátna. *Hrobník* vyjadřuje Josefovo navázání na Antonínovo pojetí zachycení české krajinomalby vycházející ze skutečných studií v přírodě (k čemuž byl Josef otcem veden od dětství), v tomto případě Českého středohoří a Krkonoš – i na Antonínův zájem o meteorologické jevy a denní proměny krajiny a jejího přirozeného nasvětlení.

Zdá se, že počáteční myšlenka na vznik obrazu byla iniciována jak obecnějšími funerálními motivy objevujícími se v dobové literatuře (Karel Hynek Mácha, Karel Sabina) i v malířství (vliv Caspara Davida Friedricha), tak úmrtím Josefova oblíbeného profesora Františka Tkadlíka. Se zhoršujícím se zdravotním stavem Antonína Mánesa získal obraz autobiografický ráz. Ladění finálního obrazu pak bylo ovlivněno obrazy v duchu tzv. naturstimmung, které v pražském prostředí zastupoval mj. Mánesův další učitel Christian Ruben, což ilustruje ambivalentní vztah, který patrně mezi mladým Mánesem a vedením Akademie panoval. *Hrobník* plně odpovídá dobovému výrazu náladové krajinomalby založené na harmonickém propojení postavy s krajinou. Ačkoli byl obraz v dosavadních umělecko-historických textech hodnocen spíše podprůměrně, dodejme, že malba nabízí po námětové i výtvarné stránce řadu pozoruhodných detailů, jejichž prostřednictvím mladý Mánes docílil zachycení sentimentálně laděné meditativní atmosféry díla.*

*Text vznikl v rámci projektu *Malíř Josef Mánes (1820-1871) - mezi romantismem a realismem, uměním užitým a „krásným“, národním a mezinárodním, akademismem a modernitou*. (GA ČR, č. 19-10562S) | *The Painter Josef Mánes (1820–1871): between romanticism and realism, applied and fine art, national and international, academism and modernity* (GAČR, no. 19-10562S)