

TIZIAN A JOSEFINA. ČESKOST, SVĚTOVOST A MODERNOST JOSEFA MÁNEŠA

PAVLA MACHALÍKOVÁ

Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.; machalikova@udu.cas.cz

ABSTRACT

Titian and Josephine. Czechness, Internationality and Modernity of Josef Mánes

The portrait of a young woman named Josefina is a paraphrase of a famous model in the work of Josef Mánes – Titian's *Toilette of a Young Woman* from the collections of the Prague Castle Picture Gallery. In this context, it is possible to consider what models Mánes himself professed and why and how his work was influenced by the constant ideological-theoretical effort to define Czechness, but at the same time the worldliness of domestic painting. In this paper I deal with the development of the idea of such models (medieval and baroque) and the contemporary idea of their Czechness. In Mánes' case, I focus on the connection between the idea of Czechness and the folk elements defined in 1848 thanks to Ludvík Rittersberg, but also with the valued examples of the anti-academic approach to colour as a key means of painting. Another tendency can be observed in the appreciation of Baroque artists and is also reflected in the selection of works for the very first major public exhibition of domestic art held in Kutná Hora in 1867. The aim of the paper is therefore to reflect on how the idea of defining Czechness and the worldliness of domestic painting changed in the third quarter of the 19th century and what role the work of Josef Mánes played in this. The second level is to ask which of these phenomena stood out as the current painting theme of his time and which of the idea of the Czechness, worldliness and modernity of Mánes's work is a projection of later interpretations.

Keywords: Czech Painting in the 19th century; "National School" concept in the 19th century; Josef Mánes

Představa o českosti či světovosti moderního umění byla významnou součástí debat o umění v Čechách, a to již od raného 19. století. Přitom v extrapolaci těchto dvou pojmů nejde o protimluv, ale spíše o spojitě nádoby: pro 19. století bylo klíčovým zadáním dát domácímu (českému) výrazu oporu, která se v evropském umění obecně hodnotila jako „světová“.

V českých zemích minimálně od dob Miroslava Tyrše bylo příkladem ideálního sladění těchto dvou požadavků kladených na moderní umění dílo Josefa Máneše. „Nerovný pár“, na nějž odkazuje i název tohoto textu, má naznačit vztah Josefa Máneše ke starému umění, jehož parafrázování v evropské malbě raného modernismu fungovalo jako jedna ze strategií umožňujících čitelnost nových témat. Znamý portrét mladé ženy nazývaný *Josefina* od Josefa Máneše je nejen zjevnou parafrází Tizianových *Toalet mladé ženy*, ale obsahuje i aluze na Tizianovy prototypy a variace na ně. [Obr. 1–2] Tizianův obraz vychá-

zel ze starších ikonografických typů – alegorií marnivosti, ale i krásy – a měl sám o sobě několik variant, z nichž jedna pochází ze sbírek Pražského hradu. Přestože tato okolnost byla již dávno konstatovaná, v mánesovské literatuře se k ní odkazuje spíše povšečně.¹

Věc je o to zajímavější, že – pomíneme-li portrét Boženy Němcové od Josefa Vojtěcha Hellicha používající tutéž aluzi [Obr. 3] – je Mánesův obraz asi vůbec první a jistě nejzřetelnější parafrázi obrazu světově proslulého starého mistra v českém umění 19. století. Parafráze cílená na aktualizaci – s osobním, ale dále hlavně společenským či politicko-ideologickým přesahem – totiž byla obvykle základem modernistických variací, které v malbě rozvíjeli zejména Gustave Courbet či Édouard Manet přibližně o desetiletí později. Jejich některá díla opakovaně využívala k podání moderních kontroverzních témat parafrázování kanonických obrazů starých mistrů (a konkrétně i Tiziana).

Parafráze bývá definována jako „vyjádření stejného obsahu jiným způsobem“², a tudíž je zřejmé, že jako umělecký přístup se zásadně lišila od dobově běžné akademické praxe kopírování. V parafrázi či citaci se užité vzory dostávají na novou úroveň: oproti kopírování, jehož cílem bylo formální a stylové poučení, zde jde především o vědomé uchopení vizuálně srozumitelného významu, respektive o jeho posun a aktualizaci. Připomeňme ještě, že smyslem opory v tradičním, uznávaném díle bylo umožnit čitelnost moderního díla a případně obhájit jeho kontroverzní či subverzivní obsah.

Hlavním cílem textu bude zjistit, k jakým významům mohl Mánes v konkrétním případě *Josefny* odkazovat prostřednictvím staromistrovského vzoru, nakolik byly obecně srozumitelné a jaké skryté variace mu téma umožnilo ve vztahu k jeho osobní situaci. V obecnější rovině se budu zabývat tím, jak lze tuto inspiraci starým evropským mistrem vysvětlit v kontextu národně pojímaného českého umění (do jehož proudu se již sám Mánes vědomě situoval). Zdá se totiž, že se světovostí *Josefny* spojilo právě sofistikované překročení úzce národně vymezeného formálního a obsahového rejstříku.

Tizian a české umění

Otázka hledání vzorů moderního českého umění po roce 1800 byla v kontextu formování národního umění podstatná.³ V evropských souvislostech utváření národních komunit se přirozeně v Čechách v první čtvrtině 19. století stalo lokálním uměleckým vzorem české středověké umění. V něm byla hledána národní umělecká specifika a je-

¹ Jaromír Neumann, Josef Mánes a staré umění, *Umění XX*, 1971, s. 411–413; Idem, *Pocta Tizianovi k 400. výročí úmrtí* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1977; Roman Prahel, *Čechy 1840–1860. Figurální malba a „národní klasika“*; Čechy 1860–1890. In: Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny výtvarného umění v českých zemích 1780–1890*. Sv. III/1, Praha 2001, s. 314 a 325; Veronika Hulíková, Mánesova tvorba mezi veřejností a soukromím, in: Pavla Machalíková (ed.), *Let s voskovými křídly. Josef Mánes (1820–1871)*, Praha 2022, s. 106.

² Viz např. *Velký slovník naučný*, Praha 1999, aj.

³ Již první generace, která se zabývala jeho charakterem, uvažovala o příkladných dílech starého umění a jejich využití v současnosti (zahrnovala např. F. L. Ehemanta či J. Q. Jahna). V domácím umění hledala především taková díla, která by dokázala obhájit národní kulturní vyspělost jak v minulosti, tak v současnosti. Umělecké hodnoty byly zde poprvé připsány dílům z vrcholného období českého státu ve 14. století – vedle katedrály sv. Víta to byly v malbě obrazy mistra Theodorika. Podrobněji viz Pavla Machalíková, *Objevování středověku. Tři kapitoly k recepci gotického umění v Čechách v pozdním 18. a raném 19. století*, Praha 2005.

jich prostřednictvím se stvrzovala charakterističnost, a tedy existence domácí malířské školy – a to jak v minulosti, kde jí dominoval mistr Theodorik a díla karlovské doby, tak v současnosti. Hledání národního charakteru vylučovalo v této době jakýkoli širší evropský rozhled a v českých zemích bylo navíc poznamenáno soupeřením s německou romantickou představou o národním charakteru německého středověkého umění. Výsledkem byla v malbě preference „domácího“ Tkadlíka proti „internacionálnímu“ Führichovi a definování kanonických rysů české národní školy skrze představu o její poetičnosti či barevně harmonickém a jemném pojetí. Představa této školy ovládla kritiku a skrze své stoupence i část akademické praxe. K ideologicky vytríbenému definování této představy nakonec dospěl roku 1848 Ludvík Rittersberg. Za hlavní znaky české školy označil „*ztepilou postavu a pravidelné tahy spojené s jakousi líbeznou plností*“.⁴ To současně fungovalo jako přílehlivá charakteristika postav z aktuálních děl Josefa Mánesa, který s tímto okruhem od poloviny století souzněl.

S otázkou výběru vzorů pro soudobé umění souvisí ale také důležitá úvaha o tom, co bylo v daný okamžik považované za moderní ve smyslu aktuálnosti a jaký byl význam pojmu „moderní“ před tím, než se pro generaci modernistů stal jednoznačně pozitivním měřítkem ve smyslu aktuálnosti tématu i podání a otevřenosti umělecké tvorby současnému světu. Slovo „moderní“ bylo totiž až do třicátých let považováno za synonymum pro cizí, cizácké, cizorodé, módní, pro to, co nevychází z národní podstaty umění.⁵

Ve čtyřicátých a padesátých letech se adjektivum „moderní“ teprve postupně propojovalo s hlediskem časovým a zahrnuje zájem o aktuálnost, o konkrétní historickou, a především společenskou situaci: mezi nadčasově chápaná témata pronikají jevy z oblasti soudobého společenského života se vši jeho různorodostí, proměnlivostí, pomíjivostí, ale i společenskou nepřijatelností. Takto se výraz „moderní“ objevuje patrně poprvé ve fejetonu Jana Nerudy *Moderní člověk a umění* z roku 1867. Kategorie modernosti definovaná v českém myšlení v šedesátých letech a v okruhu Umělecké besedy, kam patřil i Mánes, tedy překračuje dosavadní obzory českosti, národnosti a vlastenectví, které představují stačit, a obsahuje požadavek na syntézu národního obsahu s evropskými tématy.⁶ Do naznačeného časového rámce obratu od úzce národního ke světovému časově zapadá právě část díla Josefa Mánesa a jeho obraz *Josefina*.

Škála národních vzorů navazujících na domácí (tj. středověkou) tradici a doporučených v intencích vědomého budování představy o národní malířské škole měla určitý protějšek ve školních předlohách pro akademické kopírování. Ty zahrnovaly univerzální klasické a renesanční modely, především Rafaela, ale postupně i další jednotlivé autory, výjimečně také manýristické a barokní, cizí i domácí (Karel Škréta, Petr Brandl). Tizian

⁴ Ludvík Rittersberg, *Myšlenky o slovanském malířství, Květy a plody* [XV], 1848, s. 57–64. K tomu srov. Roman Prahel, *Česká apologie slovanské krásy: Ludvík Rittersberg roku 1848*, in: Zdeněk Hojda – Marta Otllová – Roman Prahel (edd.), *„Slavme slavně slávu Slavův slavných“: Slovanství a česká kultura 19. století*, Praha 2006, s. 194–206.

⁵ Eva Štědroňová, *K sémantice pojmu česká moderní kultura*, in: Oldřich Král – Blanka Svadbová – Pavel Vašák (edd.), *Prameny české moderní kultury I*, Praha 1988, s. 18–19. Srov. Eadem, *Příspěvek k pojmové aktualizaci adjektiva „moderní“ v české kultuře 19. a počátku 20. století*, *Česká literatura XXXV*, 1987, s. 49–50. Zde autorka mj. ukazuje, že ale například Jan Kollár v kritice byronismu/romantismu připouští, že v literatuře existuje i umělecký výraz, prostředky a témata, která přesahují úzce národní hledisko, a tím se vlastně dotýká toho, že v umění může být podstatné také měřítko světovosti – jak to bude podstatné i pro Tiziana jako vzor.

⁶ *Ibidem*, s. 50.

však mezi nimi nefiguroval a zdá se, že začal být vyhledáván až generací nastupující v padesátých až šedesátých letech. Velmi záhy začal být oceňován a v kritikách Karla Purkyně je zmiňován mezi jmény starých mistrů vůbec nejčastěji. Velmi přesně význam Tiziana pro Mánesa a jeho generaci vyjádřil Jaromír Neumann: „[Mánes] *nalezl v benátském mistru protějšek k Raffaelovi, dovršení klasické formy smyslovou plností prožitku, [Purkyně] objevil v Tizianově barvě [...] dramatický prostředek moderního umělce [...]. Svým sblížením s Tizianem a renesančními mistry se oba klasikové českého národního umění pokoušeli rozšířit domácí výtvarnou tradici o renesanční dimenzi [...], kterou pocitovali za nedostatečně rozvinutou a bohatou.*“⁷

V 19. století představa o Tizianově malířském naturelu vycházela přirozeně z Vasariho. Jeho charakteristika se zakládala na kontrastu, že proti suchému, syrovému a nucenému stylu svých předchůdců začal pracovat lepším stylem, s větší měkkostí a plastičností: „*byl totiž přesvědčen, že nejlepším způsobem práce [...] je malba rovnou barvami, bez jakýchkoli kreseb.*“⁸ V renesančním životopisectví takto velmi záhy vznikla interpretace Tizianova umění jako protikladu klasické vrcholné renesance (kde se malba opírala o perfektní kresebný základ). Vasari také upozornil na Tizianovy poslední práce, které „*jsou malovány hrubými tahy a pomocí skvrn, takže zblízka se na ně nelze dívat, ale zdálky jsou dokonalé*“⁹ (což obratně parafrázoval i Karel Purkyně ve svých kritikách soudobé malby). Jak ukázal Werner Busch,¹⁰ Tizianovská tradice měla již od malířova života v evropské malbě své renomé a následovatele, mezi něž na začátku 19. století patřil především William Turner. Ten si roku 1802 do svého deníku načrtl mimo jiné variantu Tizianovy *Toalety mladé ženy* z Louvru a tuto kresbu označil slovy *Tizian a jeho milenka*.¹¹ Způsob malby volným malířským rukopisem příznačný pro Tiziana i Turnera a náznak poukazu na nízké společenské postavení portrétované, a tedy žánrově inferiorní téma obrazu jsou dva faktory, které se jeví jako podstatné pro dobovou recepci Tiziana.

Mimo Vasariho se faktické informace o Tizianovi v 19. století čerpaly z reprintů variant jeho životopisů – tedy víceméně legendistické literatury. (První vědecké pojednání zpracovali až Crowe a Cavalcaselle 1877, mimo to ho zahrnul mezi moderní malíře John Ruskin.) Díky tomu vznikala prostor, kde se anekdoty z Tizianova života stávaly volnými předobrazy nových témat, jichž se chápalo moderní umění a která souvisela se vzestupem umělectví. Mezi nimi zaujímal podstatné místo zkoumání malířství jako řemesla/profese a ohledávání postavení a osudu umělce. Uchopení tohoto námětu vrcholilo ne náhodou mezi velkými tématy modernismu: umělec v anonymním světě, na jeho okraji, mezi lidmi z okraje společnosti, komentátor lidského údělu byl tématem řady děl, ale pro mnohé i žitou realitou, v níž se často dostávali do konfliktu se společenskými konvencemi. Připomeňme, že o Tizianovi se tradovala celá řada víceméně nelichotivých historek, které si také Josef Mánes mohl spojovat se svým naturelem a osudem (nespolehlivost v plnění zakázek, nemanželské děti, citová nevyrovnanost).

⁷ Neumann 1977 (pozn. 1), nestr.

⁸ Giorgio Vasari, Popis prací malíře Tiziana z Cadoru, in: Idem, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*, Praha 1976, s. 361.

⁹ Ibidem, s. 374.

¹⁰ Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009.

¹¹ Vyobrazení viz Barbora Půtová, *Renesanční ideál krásy: Tizianova Toalety mladé ženy*, *Anthropologia integra* XI, 2020, s. 39.

Také zmíněný zájem o malířskou techniku a o malířství jako řemeslo je jedním z klíčů k pochopení Tizianovy obliby: jako protiklad evropského pozdního nazarenismu dobře fungoval důraz na barvu, materiál a volnou štětcovou techniku, a připravoval nástup evropského modernismu (jak ho interpretuje kritická teorie, tedy jako směr, který popřel naturalistickou iluzivnost renesančního obrazového prostoru). V českém prostředí se první analýzy Tizianovy malířské techniky objevují – ne překvapivě – v kritikách oficiální malby, jejichž autorem byl Mánesův přítel Karel Purkyně. V šedesátých letech, po svém návratu z Paříže, píše například o akademických pracích vystavovaných v Praze: „*jak mdlé jsou tyto figury, jak akademický je postoj [...] tato kresba, byť v barvách provedená, sotva může získati (diváka).*“¹² Naopak pro Tiziana a benátskou malbu, o nichž se zmiňuje v historicky zaměřených studiích, používá slova jako „*žhoucí kolorit*“ a mluví o pevné a jednoduché malbě, zájem o „*svěží a teplý život*“ klade do kontrastu s nadvládou „*prázdného a křivého idealismu v umění*“ spojeného s akademiky.¹³ Hlavní Purkyňova pointa směřovala opakovaně k tomu, co se v Tizianově tvorbě již od Vasariho dob zdůrazňovalo jako jeho přínos, avšak zásadně se rozcházelo se stávajícími akademickými zásadami: nezájem o kresbu jako podpůrný prostředek malby. Bylo to také téma, které zcela zřejmě rezonovalo v okruhu Mánesa a Purkyně: „*malíř ať zůstane při tom, aby jeho obrázek tvořil vždy jen vlastní samostatný svět, jen jako takový má hodnotu*“.¹⁴ K problémům, jejichž řešení naznačovala tizianovská malba, může odkazovat i obrázek Karla Purkyně nazvaný poněkud nejednoznačně *Ranní hodina/Okno* (1862). Bliží se ilustraci tématu iluzionismu v malbě a upomíná na anekdotu známou z jednoho z Tizianových životopisů: o obraze, který při vystavení v okně zdravili všichni kolemjdoucí v domnění, že je to skutečná tvář.

Mánes sám pak Tiziana zmínil jen jednou, a to v roce 1853, kdy nadšen z Vídně informoval Augusta hraběte Silva Tarouca o možnosti koupit kopii blíže neurčeného obrazu Venuše s amoretty podle Tiziana¹⁵ – tato zmínka časově zapadá do období, kdy pravděpodobně vznikla nejen *Josefina*, ale i řada dalších obrazů s erotickou tematikou volně parafrázujících nejen motivy z Tiziana, ale i dalších barokních a manýristických autorů.

Otázka věhlasu a možnosti recepce konkrétního Tizianova pražského obrazu však zůstává stále nejasná. Obraz *Toaletta mladé ženy* byl součástí císařských sbírek, poprvé je doložen ovšem až v inventáři z roku 1781, kdy probíhala dražba pozůstatků z jejich pokladů. V tehdy sepsaném inventáři byl obraz podchycen bez autorského určení. Za první autorské určení (a připsání Tizianovu synovi) vděčí patrně až průzkumu sbírek z konce třicátých let 19. století, který byl iniciován kvůli záměru restaurování některých obrazů. Pro tyto účely v roce 1838 prohlédl obrazy Peter Krafft, ředitel obrazárny v Belvederu

¹² Karel Purkyně, *Výstava obrazů 1864*, in: Růžena Purkyňová-Pokorná, *Život tří generací. Vzpomínky na velké Purkyně, listy a články Karla Purkyně*, Praha 1944, s. 350.

¹³ Idem, *Umělecká výstava 1863*, *Ibidem*, s. 307, a Idem, Karel Skreta, *Životopisný nástin od Karla Purkyně*, *Ibidem*, s. 344.

¹⁴ Karel Purkyně, *Výstava obrazů 1864*, in: Purkyňová-Pokorná (pozn. 12), s. 355. To se ve své podstatě shoduje s goethovskou zásadou, že žádný z druhů umění si nemá vypůjčovat své postupy od ostatních (malba, kresba, socha, divadlo). Purkyňův zájem o toto téma a jeho řešení u Goetha dokládají jeho výpisky, publikované kdysi mylně jako Purkyňovy vlastní úvahy: Karel Purkyně, *Zlomek úvahy o umění, Volné směry XXIII*, 1924–1925, s. 1–8.

¹⁵ Jan Kühndel, *Dopisy Josefa Mánesa*, Praha 1968, s. 86, srov. Hulíková (pozn. 1), s. 107.

a znalec pozvaný z Vídně, jemuž asistovali domácí malíři Václav Markovský, Josef Karel Burde a František Horčíčka, tedy tehdejší pražští experti na staré umění.¹⁶

V tomto okruhu se snad s obrazem mohl seznámit i Mánes, student Akademie od roku 1836, jehož rodinné zázemí a kontakty jej pojily s pražskými mimoakademickými (či posléze přímo antiakademickými kruhy), kde byl za jednoho z vážených autorů považován například zmíněný Horčíčka. Nevíme, zda Mánes znal konkrétně pražský obraz (který navíc mohl být i v dost žalostném stavu), ale postupně na svých cestách poznal díla z drážďanských, mnichovských i vídeňských sbírek, kde byly jeho varianty, práce z okruhu Tizianova učitele Giorgiona i příbuzná díla dalších mistrů – replikujících staré téma alegorie marnivosti, ale i alegorie ženské krásy. Mánes sám pak ve své tvorbě často reagoval právě na podněty, které nabízely práce manýristů a barokních autorů (mimo Tiziana především Giorgione či Rubens).

Josefina a světovost

Portrét *Josefíny* z roku 1855 v základním schématu opakuje jmenované předlohy, a především zmíněnou Tizianovu *Toaletu mladé ženy*. Mánesův obraz byl poprvé veřejně vystaven až po jeho smrti – v Umělecké besedě 1872 pod názvem *Studie*. Následovala souborná výstava u Mikoláše Lehmana na přelomu let 1880/1881 (tehdy již pod názvem *Podobizna Josefíny N. N., bývalé moravské divadelní umělkyně*) a do konce 19. století následovalo ještě jedno vystavení na Jubilejní zemské výstavě roku 1891 jako *Poprsí/Josefina*.

Kompozice v hlavních rysech i v gestu sleduje svůj vzor/své vzory; avšak výrazně mění rysy portrétované ve smyslu portrétní charakteristiky, a ještě spíše fyziognomické typizace českosti.¹⁷ Právě v této fyziognomii viděli pozdější interpreti českost *Josefíny*. Podstatu rysů dívky i její typovou souvislost s vyhledávanou českostí vystihují slova Karla Purkyně z roku 1863 o práci soudobých portrétistů a o tom, že „naši krajané malovali zdravé české dívky a paní“.¹⁸

Pozornost na obraze poutají zlaté vlnité vlasy a bohatě zřasený šat spadající na ramena a odhalující dekolt, který Miroslav Tyrš popsal jako „poprsí ženské, v plné mocnosti forem dospělých, jež šat u skrovné toliko míře zahaluje“.¹⁹ Zde bych však trvala na tom, že šat odhaluje, spíše než zahaluje, což je zdůrazněno záhybem těžkého saténu, který sklouzává ženě z ramene. Malířské provedení celé práce je exkluzivní, s velkým smyslem pro materiál, povrch, hmatatelnou kvalitu, včetně tmavého pozadí, které není pojednáno jako jednolitá plocha, ale provedeno živým rukopisem s prosvítajícími místy.²⁰ Mánesova malba vůbec ve srovnání s jeho učiteli, zejména Františkem Tkadlíkem a Christianem Rubenem, není hladká, kolorující, ale zachází se s ní jako s prostředkem výstavby prosto-

¹⁶ Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1966, s. 257–265 a 45–48.

¹⁷ K vlivu fyziognomie národních typů viz Petr Šámal, *Malíř národní identity?*, in: Machalíková (pozn. 1), s. 60–61.

¹⁸ Karel Purkyně, *Umělecká výstava 1863*, in: Purkyněová-Pokorná (pozn. 12), s. 310.

¹⁹ Miroslav Tyrš, *Stálá výstava Umělecké Besedy III. Josef Mánes, Národní listy XIII*, 1873, č. 68, 11. 3., s. 2.

²⁰ T. J. Clark, *Painting in the Year 2*. In: Idem, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven – London 1999, s. 45, k analýze prázdné plochy obrazu u Davidova Marata, kde analyzuje malbu jako materiál a současně aktivitu.

ru a současně jako s nánosem materie na ploše obrazu. To, co ocenila modernistická generace poukazem na Mánesův až impresionistický způsob malby (jak o tom psal zejména Miloš Jiránek²¹), neuniklo ani jeho současníkům: avšak s opačným znaménkem. První kritik *Josefíny*, Tyrš, totiž v reakci na její vystavení v roce 1873 konstatoval, že malířské provedení obrazu je nedokončené, zhotovené bez podmalování, alla prima, jen v obličejích s lehkými dokončujícími lazurami.²²

Celkové staromistrovské ladění *Josefíny* svádí k tomu, hledat význam obrazu v alegoricko-symbolické rovině, a literatura se víceméně shodla na tom, že to je ideální obraz ženy/ženské krásy.²³ Ovšem již původní podtitul obrazu vedl také k hledání konkrétní identity portrétované a v kombinaci s tradicí alegorií marnivosti vede k novému zkoumání otázky, co přesněji mohlo být na obraze vyjádřeno?

Přestože pokusy o konkrétní identifikaci portrétované byly v poslední době vesměs odmítány,²⁴ není úplně banální se tímto směrem vydat. První pokusy o charakterizování identity portrétované totiž nejsou až z lehce bulvárních textů ze čtvrtiny 20. století. Ke zmíněné identifikaci obrazu při vystavení u Lehmana lze připojit také komentář o Mánesově vztahu k ženským modelům od Eduarda Herolda, Mánesova přítele a prvního životopisce, který může obsahovat určité autentické indicie o osudovosti Mánesových vztahů k jeho modelům.²⁵ Heroldova poznámka vedla k pokusům ztotožnit ženu s Mánesovou milenkou Fanynkou Štovičkovou, kterou po nechtěném otěhotnění vyhnala z domácnosti Josefova sestra Amálie a on sám se následně nervově zhroutil. Podstatný je také detail, že Mánes obraz držel po celý svůj život v soukromí (což ostatně bylo údělem i řady dalších jeho obrazů, protože obecně příliš nevystavoval); a také jeho rodina (respektive sestra Amálie) obraz záhy po Josefově smrti prodala do vetešnictví ve zřejmé snaze zbavit se ho. Přestože naznačená identifikace nemusí být stoprocentní, objevuje se tu obecnější téma: milenky, potažmo matky nemanželské dcery. Portrét se tak přibližuje repertoáru anekdot o malířích a jejich dílech, kde se propojovaly role modelu, milenky a idealizované i fatální ženy.

Pokud připustíme fakt, že se Mánes ve svém životě i kariéře pohyboval na pomezí oficiality a bohémství, či dokonce společenské nepřijatelnosti, pak takto nastíněné čtení *Josefíny* může nabídnout širší pole pro hledání významů portrétu.

Nabízí totiž téma skrývaného partnerství, nemanželských dětí, či téma postav z okraje společnosti, které však v ní mají své místo: herci, umělci, ale i prostitutky. Obraz se tak blíží k tématům raného modernismu, která v Evropě posouvala konvenční hranice toho, co je či není vhodné jako téma uměleckého díla (jak připouštěl v úvodu citovaném fejetonu i například Jan Neruda). K rodícímu se pražskému uměleckému společenství, ve

²¹ Miloš Jiránek, *Josef Manes*, Praha 1905.

²² Tyrš (pozn. 19).

²³ Debatu o identitě a významu portrétované, která se rozproudila od konce 19. století následně po jeho zveřejnění, shrnul Tomáš Kolich, Česká Mona Lisa. Klišovitá přezdívka jako základ interpretace Mánesovy Josefíny, in: Petr Jindra – Radim Vondráček (edd.), *Tvůrce jako předmět dějin umění: pozice autora po jeho „smrti“*. Sborník 6. sjezdu historiků umění, Praha 2020, s. 275–282.

²⁴ Viz např. Hulíková (pozn. 1); Vít Vlnas, *Umění něžné erotické. Milostné náměty v dílech 16.–19. století ze sbírek Národní galerie v Praze* (kat. výst., Muzeum Šumavy), Kašperské Hory 2004; Naděžda Blažičková-Horová, *Malířská rodina Mánesů*, Praha 2002.

²⁵ Eduard Herold zmiňuje „různice rodinné, zaviněné také osudným obrazem [zde obrazem sv. Magdaleny], aneb pravdivěji řečeno, modelem jeho“ (Josef Mánes, *Osvěta* II, 1872, s. 415).

smyslu městské, kavárenské, diskutující společnosti, sdílející společná témata i postoje patřily ve sledované době i návštěvy podniků nevalné pověsti.²⁶ Téma legend o umělcích, kam spadají i historiky o Tizianovi, nabízelo řadu styčných bodů, využitelných pro ospravedlnění, až nobilitaci takových témat. Také Tizianovi stála údajně modelem k jeho slavnému obrazu jeho milenka; během svého bouřlivého života měl několik nemanželských dětí – ale přesto dosáhl malířského renomé, ocenění u panovnického a papežského dvora a konečně také skutečné nobilitace: v Mánesově době rezonoval objev diplomu Karla V. publikovaný v roce 1850 o povýšení Tiziana do šlechtického stavu, kdy mu bylo zároveň umožněno oficiálně přiznat své nemanželské děti, což sám také učinil.²⁷ Lehce skandální možnost spojení skvostných portrétů s nízkými tématy zastírala též pasáž z Tizianova životopisu citující sonet, který malíř věnoval jistý muž odměnou za portrét dámy jeho srdce: „*Vidím své božstvo, milý Tiziane, jak na mne hledí v nové podobě [...]*“.²⁸ Zdůrazňuje představu související s budováním moderního umělectví a uměleckého sebevědomí a spočívající v tom, že přenesení do malířského zobrazení znamená povýšení konkrétního námětu a že malíř si za svůj motiv může zvolit bez moralizujícího omezení libovolné téma. Spojitost s kanonickým dilem či určitým tradičním ikonografickým typem pomáhala zakrýt možné prvky nepřijatelnosti. V Mánesově případě mimo spojitost *Josefiny* s Tizianovými díly připadá v úvahu také souvislost námětu s kompozičními atributy alegorie marnivosti, pro niž bylo tradičně významné gesto pozdvižené ruky, lehce koketně odhrnující vlasy z tváře ženy, považované za gesto svádění.²⁹ Taková vyobrazení se hluboko do 19. století objevovala na populárních grafických listech, v albech i časopisech a opakovala právě Tizianovský předobraz (přestože s dobovým autorským připsáním Giorgionovi).³⁰ [Obr. 4–5] Navíc z evropského umění známe i jiné transpozice tradičních ikonografických schémat a jejich užití jako určitých typů v rovině portrétní či portrétní karikatury: například Théodore Géricault vytvořil sérii „portrétů“, které jsou podle pozdějších interpretací vlastně spíš typovými/alegorickými personifikacemi lidských vlastností – jako je například i (ženská) Marnivost.³¹

I bez ohledu na skutečnou identifikaci osoby portrétované v *Josefině* – anebo právě s odkazem na její anonymitu zastíranou odkazem na roli herečky – lze spekulovat o vztahu Josefa Mánesa k moderním tématům, která mu poskytovala společnost kolem něj a o jejichž nobilitaci ve svých parafrázích starých mistrů usilovali evropští modernisté v čele s Courbetem či Manetem. Ti do vysoké malby dostali tradici lidopisných námětů a pouličních typů, například v obrazech *Ateliér* (1854–1855) či *Starý hudebník* (1862). Postavy jejich obrazů tak oscillovaly na hranici mezi aktuálním pozorováním modelu a jeho schematickým zobrazením jako určitého typu. Navíc mezi jejich témata patřily i temné stránky soudobé společnosti, jako chudoba, sociální deprivace i prostituce. Ta-

²⁶ Milan Novák, Josef Mánes a jeho konce: úvaha nad dokumenty jeho doby, in: Machalíková (pozn. 1), předěl VIII.

²⁷ Purkyně ve vlastním textu v pasáži o Tizianových portrétech odkazuje na publikování diplomu Ernestem Guhlem, *Künstlerbriefe* I, Berlin 1853, s. 281–283. Srov. Karel Purkyně, Umělecká výstava 1863, in: Purkyňová-Pokorná (pozn. 12), s. 320–321.

²⁸ Vasari (pozn. 8), s. 376.

²⁹ Za upozornění děkuji Heleně Jarošové.

³⁰ K tématu zobrazení ženy u Tiziana viz recentně Sylvia Torino Pagden – Francesca del Torre Scheuch – Wencke Deiters (edd.), *Titian's Vision of Women*, Milano – Wien 2021.

³¹ Za upozornění děkuji Romanu Prahlovi.

ková vyobrazení často parafrázovala obrazy starých mistrů, aby tak bylo zřejmé, že i moderní situace, ve smyslu své aktuálnosti, neotřelosti a potažmo i „pokleslosti“, mohou být námětem vysokého umění. To byl případ skandálního pojetí Manetovy *Olympie* (1863) parafrázující Tizianovu *Venuši urbinskou*.

V Praze takto vyhocené náměty z různých důvodů nenajdeme. Ovšem určité náznaky zájmu o ně existují a Mánesovy práce s erotickou tematikou, jako například *Jitro* a *Večer*, parafrázují staromistrovská díla. Kromě toho, že oba jmenované obrazy bývaly anekdoticky spojovány s prostředím pražských nočních podniků, jsou výjimečné tím, že v obecné rovině je jejich tématem erotismus, a to ve vyhocené podobě, jak se s ní jinde ve střední Evropě v této době nesetkáme.³² Vedle otevřené erotiky jsou tématem řady Mánesových obrazů prostě ženské „hrdinky“ a tyto hrdinky mají určité role, které jsou sociálně komplikované (například v obraze *Švadlenka*). Mánesova citlivost pro jejich obtížnou situaci se promítá do způsobu, jak je zobrazil – bez jasného ohniska, zacílení pohledu, tedy svým způsobem bez jasného postoje směřujícího k jednoznačnému čtení významu obrazu, jak bylo naopak zvykem v tradici akademické malby.³³ S vědomím toho, nakolik je Mánesův obraz idealizovaný, lze připomenout také úvahu Hala Fostera o postavě prostitutky v dílech evropských modernistů a avantgardistů.³⁴ Interpretoval ji jako postavu, která představuje – podle Baudelairových slov z roku 1863 – divokost uprostřed spořádané společnosti a tím znepokojuje maskulinní svět ovládaný postoji dominance a obavami ze znejistění či ztráty vlastního dominantního postoje.

U Mánesa je jednoznačná identita ženy potlačena, ale i v roli „ideální milenky“ může tento portrét obsahovat napětí a ambivalenci, o níž mluví Foster. Znepokojující obnažení/odhalení naznačuje napětí mezi standardním aktem, to jest nahým ženským tělem jako objektem (a fungujícím jako součást určitých typů vyobrazení) a odhalovanou nahotou – sugerující společenskou nepřijatelnost (jako to známe později z Manetovy *Olympie*). Napětí mezi stylizovaností ideální podobizny a rovinou skutečného portréту odkazuje k protikladu mezi postavením modelu, ženy a k určitým rolím, jaké může mít ve společnosti a které jsou maskované ztotožněním s určitým lidským „typem“, potažmo herečkou. Oproti tomu nadčasovost idealizovaného portrétu a intimita, s níž je žena zachycena, naznačují Mánesův zájem o tyto role a snad tedy vztah nejen k problematice ženského prostředí (jak se to projevuje například ve *Švadlence*), ale i k portrétované osobně. V podobném smyslu jako to popsal Foster lze tato témata vztáhnout k reflexi sociální jinakosti, a i u Mánesa se můžeme domnívat, že vnímal ženské prostředí jako specificky složité. (Jeho citlivost k tomuto prostředí naznačují i pozoruhodně úzké vztahy s jeho mecenáškami v budoucnosti či jeho korespondence.)

V *Josefině* je naznačené složité společenské klíše (modelka/herečka/milenka) harmonizováno odkazem na kanonický vzor; ve *Švadlence* je palčivost sociálního problému interpretovaná skrz tradiční ikonografii nechtěného početí, která skrývá atributy této skutečné životní krize. V obou případech je však snad zřetelný zájem o nové sociálně-psychologické stavy jako „křehkost a zranitelnost“ na pozadí společenské reality spojené

³² Vlnas (pozn. 24), s. 7.

³³ Norman Bryson, *Looking for the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, MA 1990, s. 165–171. Bryson sledoval takové pojetí ženských hrdinek u Chardina a rozebíral obsahové důsledky pojetí výstavby jeho kompozic.

³⁴ Hal Foster, *Primitive Scenes*, in: Idem, *Prosthetic Gods*, Cambridge, MA – London 2004, s. 1–52.

s vědomím „mužské dominance a reality moci“.³⁵ Mánes samozřejmě nejde tak daleko jako jeho pozdější kolegové v kritickém/ironickém posouvání subverzivních témat, ale rozhodně je u něj patrná velká a nečekaná citlivost k palčivým tématům moderní společnosti a vzhledem k vlastním životním peripetiím i osobní zaujetí.

Příklad *Josefíny* ukazuje, jak sofistikovaně Mánes dokázal využít parafráze obrazu starého mistra. Jeho interpretace v Mánesově podání překonala dosavadní přístup k tradičním vzorům dosud využívaným jako poučení skrze kopírování. V rámci omezení dobovou situací české malby šedesátých let dokázal posunout její limity směrem ke světovosti, chápané jako univerzální zájem o obecně platná, nadnárodní a aktuální témata. V intencích tradic hledání formální „českosti“ domácí malby se mu podařilo propojit požadované české rysy s malářskou technikou, která sledovala inovativní antiakademické trendy evropské malby. V průsečíku obou těchto prvků lze vidět paralelu k situaci evropského modernismu, tak jak se vyhrotil v přístupu jeho předních protagonistů o desetiletí později.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Bartlová Milena, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Praha 2009.

Foster Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, MA – London 2004.

Kolich Tomáš, Česká Mona Lisa. Klišovitá přezdívka jako východisko interpretace Mánesovy *Josefíny*, in:

Petr Jindra – Radim Vondráček (edd.), *Tvůrce jako předmět dějin umění: pozice autora po jeho „smrti“*.

Sborník 6. sjezdu historiků umění, Praha 2020, s. 275–282.

Kotalík Jiří, *Josef Mánes 1820–1871*, Praha 1971.

Machalíková Pavla (ed.), *Let s voskovými křídly. Josef Mánes 1820–1871*, Praha 2022.

Pečírka Jaromír, *Josef Mánes*, Praha 1939.

Prahl Roman, Česká apologie slovanské krásy: Ludvík Rittersberg roku 1848, in: Zdeněk Hojda – Marta

Ottlová – Roman Prahl (edd.), „*Slavme slavně slávu Slavův slavných*“. *Slovanství a česká kultura 19. století*, Praha 2006, s. 194–206.

³⁵ Ibidem, s. 14.

Obr. 1. Josef Mánes, *Josefina*, ca 1855. Národní galerie v Praze. Snímek podle Pavla Machalíková (ed.), *Let s voskovými křídly*. Josef Mánes 1820–1871, Praha 2022



Obr. 2. Tizian a jeho dílna, *Toaleta mladé ženy*, ca 1520–1525. Sbírký Pražského hradu. Snímek podle Jaromír Neumann, *Obrázárna Pražského hradu*, Praha 1966





Obr. 3. Josef Vojtěch Hellich, Podobizna Boženy Němcové, 1845. Sbírký Pražského hradu. Snímek podle Dějiny českého výtvarného umění III.

Obr. 4. Tizian, Marnivost, ca 1515. Alte Pinakothek München. Snímek podle Sylvia Torino Pagden – Francesca del Torre Scheuch – Wencke Deiters (edd.), Titian's Vision of Women, Milano – Wien 2021



Obr. 5. A. H. Payne podle Tiziana (mylně připsáno Giorgionovi), Marnivost, 1860. Snímek podle reprodukce <https://www.antikvariatbretschneider.cz/shop/genre/25430-marnivost-vanity-payne-oceloryt-1860.html>, staženo 18. 7. 2023

