

SIGNATURA ČASU: POZNÁMKY K VÝKLADU KRAJINY SE ZŘÍCENINOU
OD ANTONÍNA MÁNESA

Lubomír Konečný

"Nichts ist auf Erden weit und breit,
Das nicht sei voller Bedeutsamkeit."

O obraze, který je předmětem tohoto příspěvku, rozhodně nelze říci, že by se mu nedostávalo takového odborného zájmu, jaký si zaslouží, nebo že by byl příslušnou literaturou podinterpretován. Žádná jiná krajinomalba z českého 19. století totiž dosud nebyla objektem samostatné monografické studie -, a to navíc studie tak pronikavé a erudované, jako je ta, kterou před více než dvaceti lety publikovala Hana Volavková.^{1/}

32 Jedná se o inv. č. O 1254 Národní galerie v Praze - Krajinu se zříceninou /opatství v Kelso/, kterou v roce 1828 namaloval a na výroční výstavě malířské Akademie pražskému publiku předvedl Antonín Mánes /1784-1843/.^{2/} Nesporné malířské kvality a s nimi související významné postavení tohoto díla v dějinách české krajinomalby minulého století jsou snad dostatečným důvodem k tomu, abychom se právě na něm pokusili osvětlit některé podstatné momenty koncipování obrazu přírody v malířství 1. poloviny 19. století.^{3/}

O Krajině se zříceninou bylo poznamenáno, že "patří ke stěžejním a malířsky nejpůsobivějším kompozicím Antonína Mánesa".^{4/} Její účinek je založen především na kontrastu realisticky zobrazené "české" krajiny v pozadí s oběma prvky, které tvoří přední plán obrazu, a tedy mu nejen vizuálně, ale i obsahově dominují. Na pahorku vlevo se tyčí majestátní zřícenina gotického chrámu, snad opatského kostela v anglickém Kelso, který autor obrazu znal z kresby svého mladšího bratra Václava a ten zase z nějaké anglické rytiny. Několik náhrobků, zčásti již rozvalených, svědčí o tom, že dějištěm ústřední scény je bývalý hřbitov. Trojice mužů stojí u napůl vyvráceného náhrobku a zdá se, že jeden z nich, podle oděvu nejspíše mnich, vysvětluje smysl textu, který je vytesán na kameni:

ANTONIUS MANES BOHEMUS. Je zřejmé, že tento nápis plní dvoj-
jedinou funkci: specifikuje určení náhrobku a současně je
signaturou autora obrazu. Ještě před malým okamžikem však
nebyl čitelný, poněvadž jej zčásti zakrýval keř, nyní odhrnu-
tý mužem vpravo. Podle desek v jeho ruce je zřejmé, že je to
malíř, který se spolu se svým druhem, snad také umělcem, vy-
dal do přírody skicovat krajinářské motivy.

Bylo konstatováno také to, že "obraz má zajímavou motiva-
ci a zvláštní, jinotajný smysl". Podle Evy Reitharové "moti-
vem zříceniny i náhrobkem chtěl patrně Mánes poukázat na po-
míjivost všeho snažení člověka i umělce, krásou krajiny,
v níž život neustále pokračuje, na věčnost i stálost. Zatím-
co příroda se věčně obnovuje ve své kráse i mladosti, lidský
život stihá dočasnost i zapomenutí ... krásná navečerní kra-
jina není jen vhodným místem pro kontemplaci o životě a smr-
ti, ani jen krásnou kulisou života, ale sama chce mluvit
k jeho smyslu".^{5/} Takto poeticky parafrázovaná výpověď je
však nesena motivickou strukturou obrazu - jednotlivými mo-
tivy a jejich specifickou kombinací. Této problematice je vě-
nována již zmíněná práce Hany Volavkové. Autorka dospěla
k názoru, že Mánesova Krajina se zříceninou je inspirována
slavnou básní Thomase Graye Elegy Written in a Country
Church-Yard, která se krátce po svém vydání v roce 1750 do-
čkala celé řady reedic a překladů.^{6/} Její českou verzi, na-
zvanou Elegie na hrobkách veských, zveřejnil roku 1807
ve 2. ročníku Hlasatele Českého Josef Jungmann; znovuotiště-
na byla v roce 1823 v Krasořečníku.^{7/} Obě díla, Mánesův obraz
i Grayova báseň, skutečně mají shodný scénář, sestávající
ze tří po sobě následujících motivů. Je to /a/ krajina při
západu slunce ve verších 1-12 a v pozadí obrazu, /b/ venkov-
ský hřbitov s náhrobními kameny uprostřed obrazu i básně,
/c/ v popředí obrazu a v závěrečných verších 93-128 meditace
nad jedním z náhrobků.

Již Volavková si uvědomila, že mezi Mánesovým plátnem
a básní jsou nejen styčné body, ale i rozdíly. Vysvětlila je
tím, že malíř nereflektoval na ty prvky textu, které nenále-
žejí do oblasti čisté malby. Jedná se zejména o ryze poetic-
ké verbalizace a o zvukomalebné motivy, jako je např. bečení

ovcí a tóny klekání v úvodních dvou verších Grayovy Elegie. Mánes nechtěl pouze ilustrovat. Byl si vědom rozdílů mezi malířstvím a poezií, a proto - ačkoliv se inspiroval básnickým dílem - nevytvořil "literární malbu". Tato charakteristika má i svůj historickoteoretický rozměr. Grayova báseň jakožto "malebná poezie" /picturesque poetry/ vznikla v teoretickém rámci doktriny ut pictura poesis.^{8/} Je básnickým prepisem, přebásněním Poussinova slavného obrazu Et in Arcadia Ego, znázorňujícího nečekané setkání trojice antických pastýřů s náhrobkem v arkádské krajině. Tato doktrina ale fungovala i opačným směrem: stimulovala malíře ke tvorbě obrazů na poetická témata. Takto vzniklé "poetické obrazy" byly v rámci teorie o malířství a básnictví jako "sesterských" uměních vlastními sourozenci již zmíněných "malebných básní". Ve druhé polovině 18. století tato teorie sice doznala některé modifikace, a to zejména pod vlivem Lessingova Laokoonta s jeho dělením umění na speciální a temporální, ale svou platnost si v podstatě uchovala ještě i na počátku století devatenáctého. Lze však v rámci jejích modernizujících licencí chápat Mánesovu Krajinu se zříceninou jen jako "volné zbásnění" Grayovy Elegie? Můžeme opomenout kardinální fakt, že náhrobek na obraze nese malířovu signaturu, zatímco podle básně by na něm měl být vyryt poněkud mnohomluvný nápis /v. 117-28/? Právě tento drobný, ale podstatný rozdíl je příznačný pro zásadní konceptuální a mentální diferenci mezi Grayovou básní a Mánesovým obrazem: ačkoliv obě díla mají příbuznou motivickou strukturu, první je v podstatě neosobní meditací na věčné vanitární téma, zatímco druhé se právě díky umístění malířovy signatury na náhrobní kámen vyznačuje subjektivní naléhavostí romantického ražení.

Jistě by však nebylo správné vysvětlovat vznik Mánesova obrazu jen z teoretických premis a interpretovat jej jako přímočarou, byť i psychologicky do jisté míry podmíněnou, reakci na básnický text. Novátorství Grayovy Elegie spočívá v osobitém kontaminování dvou velkých poetických tradic - nočních meditací a rozjímání nad náhrobky. Podobně můžeme míru a typ originality Mánesovy kompozice posoudit pouze jejím poměřením s výtvarnou tradicí. A právě v ní nalezneme dí-

la, která pracují s příbuzným motivickým aparátem, i když v jiných kontextech: večerní či noční scenérie, poutníci, hřbitovy, pomníky a náhrobní kameny. Připomeňme si alespoň některá z nich.

Motiv náhrobku v krajině se v novodobém českém umění vyskytuje sice již po polovině 18. století ve tvorbě Norberta Grunda, ale v daleko větší míře se začal uplatňovat až v dílech Ludvíka Kohla, Josefa Berglera, Antonína Balzera, Františka Xavera Procházky a Karla Postla. Na samém počátku století nového, v roce 1800, vytvořil Antonín Balzer soubor pětadvaceti předlohových listů znázorňujících různé druhy stromů. Na šestém z těchto leptů umístil pod mohutný dub klasicistní sloupový pomník, jehož sokl opatřil vlastní signaturou a datem a v německé variantě nápisem "Anton Balzers Denkmal".^{9/} Očividně se nabízí myšlenka, že umělec vytváří svým dílem sám sobě pomník, a že jeho věhlas lze srovnat s rozložitostí znázorněného stromu. Pojetí stromu jako symbolu lidského života ostatně patří mezi topoi literární metaforiky a emblematicky 17. a 18. století.^{10/}

Z prvního desetiletí minulého století pochází celá řada variací na téma konfrontace žijících lidských bytostí s náhrobkem či pomníkem, jejichž autorem je F. X. Procházka. Jeho obrazy - jako např. Hřbitov v horách z roku 1806 nebo o dva roky mladší Hrob ve zříceninách^{11/} - představují spíše pitoreskní variantu sledovaného tématu. Klasicizující řešení vidíme např. na kresbě Karla Postla z doby kolem roku 1810,^{12/} kde dvojice anticky oblečených milenců na své procházce přírodou zabloudila k monumentálně pojatému pomníku. Zatímco Procházkovy práce bychom v oblasti literatury mohli přirovnat nejspíše k preromantickým hřbitovním meditacím anglických básníků, pak Postlova kresba se zdá korespondovat s idylami Švýcara Salomona Gessnera nebo některého z jeho četných napodobitelů a následovníků.^{13/} Jejich inspirativnost pro české malířství 1. poloviny 19. století dokládá i tvorba Antonína Mánesa, který v roce 1831 vystavil olejomalbu Der Sturm nach Gessners Idylle a o čtyři roky později rovněž nedochovaný obraz Mikons Grabmal nach Salomon Gessner.^{14/} Zdrojem druhého z nich byla idyla, v níž básník líčí, jak

pastýři Dafnis a Mikon objeví v hloubi lesa pomník neznámého válečníka. Tento objev je vede k morálním úvahám, které posléze vyústí ve chválu prostého pastýřského života:

Jak nešťastný je ten, kdo poskvrnil svůj život neřestnými skutky! Než bych jediným ostudným činem získal všechno bohatství světa, raději, mnohem raději bych pásl jen dvě kozy a nebyl si vědom žádného zla. A jednu z nich bych obětoval bohům a poděkoval jim za to, že jsem šťastný. Kdo páchá zlo, má všechno, ale šťasten není nikdy. 15/

Prostřední z trojice mužů u náhrobního kamene na Mánesevě obraze má v pravé ruce hál a přes rameno přehozený vak. Nemůže být pochyb o tom, že tyto atributy ho charakterizují jako poutníka. Také tento motiv má za sebou staletou tradici, neboť "cesta života" patří mezi nejrozšířenější metafory evropské literární tradice od starověku až po současnost. Kolem roku 1800 nabyli poutník a jeho cesta přímo existenciální význam jako symboly par excellence bytí člověka ve světě.^{16/} Klopstock razí termín "Pilger der Erdenwanderschaft" a Friedrich Schelling ve své Filozofii umění doporučuje jako nejvhodnější lidský prvek do obrazu krajiny právě poutníka. Z celé řady literárních děl, kde je poutník protagonistou, si připomeňme alespoň Tieckův román Franz Sternbalds Wanderungen /1797/. Jeho titulní postava navštíví v Alsasku starého malíře, který vytvořil tento obraz:

Byla to noční scéna. Les, hory a údolí se slévaly do takřka nerozpoznatelné hmoty; černé mraky visely nízko nad zemí. Touto nocí kráčí poutník; poznáš ho podle hole a mušle na klobouku. Kolem něj se prostírá hustá tma, on sám se třpytí paprsky měsíčního svitu. Vzhůru úvozem lze tušit temnou cestu; vdáli na vrcholku září krucifix, kolem kterého se protrhávají mraky. "Pohleďte", zvolal starý malíř, "zde jsem chtěl namalovat dočasný život a nadpozemskou, nebeskou naději. Je to ukazováček, který nás volá ven z temného údolí vzhůru k výšinám zalitým září měsíce. Všechno umění je alegorické".^{17/}

Při této četbě se nemohou nevybavit Procházkovy obrazy nočních poutníků. V souvislosti s Antonínem Mánese se nám nabízejí také práce Norberta Grunda a zejména pak časově bližšího Karla Postla. Na jedné jeho předlohové kresbě z doby po roce 1806 je samotářská postava kráčející po venkovské cestě uvedena do bezprostřední souvislosti s osamělým stromem.^{18/} Podobnou juxtapozici vidíme také na Mánesevě Krajině s poutní-

kem z roku 1827.^{19/} Navíc je zde kostelík vysoko v horách, od nějž poutníka odděluje říční proud, již Biblií vykládaný jako symbol běhu života /2 Sam 14: 14 a čtrnácté další pasáže/.^{20/} Bylo již napsáno, že poutník je "pravou symbolickou figurou Mánesových krajin"^{21/} a je třeba si uvědomit, oč snazší tato autoidentifikace byla pro malíře-krajináře, který přírodou putoval nejen proto, aby se ujistil o její obrozující moci, ale také za motivy svého díla.

Předcházející ukázky snad potvrdily, že Krajina se zříceninou se nezrodila jako Athéna z Diovy hlavy. Co však motiv, který jsme vzhledem k adekvátnímu výkladu tohoto díla označili za klíčový - malířova signatura na náhrobním kameni?

Kolem roku 1830, tedy zhruba v době vzniku Krajiny, vytvořil Mánes celou řadu kreseb a akvarelů /plus dva lepty/ s motivy ze Starého židovského hřbitova v Praze.^{22/} Bylo již velmi správně poukázáno na možnou souvislost této hřbitovní série s obrazy židovského hřbitova v Amsterdamu, které někdy kolem roku 1655 namaloval Jacob van Ruysdael. Větší z těchto dvou pláten se dnes nachází v Detroitu, menší v Drážďanech.^{23/} Je známo, že Ruysdaelova tvorba se v Mánesově době těšila obrovské popularitě a to i na krajinářské speciálce pražské Akademie.^{24/} To by samo o sobě stačilo vysvětlit, že slavný obraz z nedalekých Drážďan, navíc známý také prostřednictvím Primavesiho rytiny, Mánesa inspiroval k práci na židovském hřbitově v Praze. Je zde však ještě jedna závažná okolnost. Tři Ruysdaelovy obrazy v drážďanské galerii tak zaujaly Johanna Wolfganga Goetha, že jim věnoval esej Ruysdael als Dichter, poprvé publikovaný 3. května 1816 v časopise Morgenblatt für gebildete Stände.^{25/} Tento text je tak závažným dokladem dobové recepce krajinomalby romanticko-symbolického typu, že je namísto jej zde poněkud obsáhleji citovat:

Jakob Ruysdael ... ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünschen übrig. Hievon überzeugt der Anblick sogleich Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

Zum gehaltreichen Texte kommen uns hiezu drei Gemälde der königlich sächsischen Sammlung zustatten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentriert. Der Künstler hat bewundernswürdig den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft, und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Andenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen. ...

Das dritte Bild ... ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgendein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein Mehr-als-Vergangenes; sie sind Grabmäler von sich selbst. ... Wer das Glück hat, die Originale zu sehen, durchdringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll.

Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der rein fühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt.

Nepřekvapuje, že po otištění Goethova eseje reputace Ruisdaelova Židovského hřbitova ještě vzrostla. A tak se dostáváme k jádru věci: tím, že holandský malíř na tomto obraze svou signaturu umístil na jeden z náhrobníků, dodal představitivosti svých romantických obdivovatelů mocný impuls.^{26/} Nikdo menší než Caspar David Friedrich vystavil již v roce 1803 v drážďanské Akademii velkou sépiovou kresbu s názvem Můj pohřeb /Mein Begräbnis/, kterou dnes známe pouze ze soudobých popisů.^{27/} Jejím centrálním motivem byl kříž s nápisem "Hier ruhet in Gott C. D. Friedrich". Nechyběl ani čerstvě vykopaný hrob, kněz, pohřební průvod a - jako u Ruisdaela - duha a ruina kdysi velkolepé stavby. Tentýž motiv "signovaného" hrobu nyní nacházíme také na Mánesově Krajině se zříceninou. Malíř-básník tak vytvořil velkolepou paralelu mezi koloběhem přírody, jehož základní jednotka, den, končí večerem, životem člověka, který je završen smrtí, a tvorbou uměleckého díla, jehož dokončení je potvrzeno autorovou signaturou.^{28/}

- 1/ H. Volavková, Antonín Mánes and Thomas Gray, in: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa /Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 1/. Praha 1965, s. 191-197.
- 2/ Olej, plátno; 60,5 x 84 cm. - Viz E. Reitharová, Antonín Mánes. Praha 1967, s. 130, č. kat. 41 /kde je uvedena starší literatura/, obr. 46 a 47.
- 3/ K problematice krajinářství tohoto období viz alespoň několik následujících prací, které obsahují odkazy na další literaturu: H. Schrade, Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande der christlichen Kunst. Neue Heidelberger Jahrbücher, 1931, s. 1-44. - H. von Einem, Die Symbollandschaft der deutschen Romantik, in: Klassizismus und Romantik in Deutschland /kat./. Nürnberg 1966, s. 22-38 /přetištěno in: idem, Stil und Überlieferung: Aufsätze zur Kunstgeschichte des Abendlandes. Düsseldorf 1971, s. 210-226/. - W. Hofmann, Zur Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei, in: Caspar David Friedrich 1774-1840 /kat. Hamburg/. München 1974, s. 9-29. - J. Traeger, Weltlandschaft und Landschaftswinkel: Metamorphosen deutscher Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1982, s. 92-108. - J. Gaus, Typologie und Genese der Landschaftsmalerei - Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert, in: Heroismus und Idylle: Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart /kat./. Köln 1984, s. 31-40. - E. Mai, Kunsttheorie und Landschaftsmalerei. Von der Theorie der Kunst zur Ästhetik des Naturgefühls. Ibidem, s. 41-52. - H. J. Neidhardt, Gefährdung und Geborgenheit. Zur Psychologie der romantischen Landschaft, in: Traum und Wahrheit: Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik /kat./. Bern 1985, s. 32-45.
- 4/ Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 62.
- 5/ Ibidem, s. 61.
- 6/ Z bohaté literatury k otázce vlivu Grayovy básně viz P. van Tieghem, Le Prérromantisme: Études d'histoire littéraire européenne. Vol. II, Paris 1930, s. 3-203 /La poésie de la nuit et des tombeaux/.
- 7/ Viz J. Jungmann, Překlady. Praha 1958, vol. II, s. 145-148 a 680.
- 8/ K tomu viz zejm. J. H. Hagstrum, The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. Chicago 1958, zejm. 292-301. Nejnovější přehled podává A. T. Dolders, Ut pictura poesis: A selective, annotated bibliography of books and articles, published between 1900-1980, on the interrelation of literature and painting from 1400 to 1800. Yearbook of Comparative and General Literature XXXII, 1983, s. 105-124.
- 9/ L. Brožková, Jan a Antonín Balzer: Grafika /kat./. Praha 1968, s. 38 /č. kat. 352/ a 40 /č. kat. 353/. - K významům dubu v soudobém myšlení a umění viz F. Möbius, Die Eichen in Caspar David Friedrichs Gemälde "Abtei im Eichwald" /1809/. Dichtungsgeschichtliche Voraussetzungen und assoziativer Gehalt, in: Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848. /1. Greifswalder Romantik-Konferenz ... 1974/ = Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderband. Greifswald 1976, s. 37-44.

- 10/ Pro příklady viz *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* /ed. A. Henkel - A. Schöne/. Stuttgart 1967, col. 145 ad. Dále srov. H.-J. Raupp, Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg XVI*, 1980, s. 85-110, zejm. 88-89. - A. Bentkowska, Symbolika drzewa. Dylematy związane z emblematyczną metodą interpretacji malarstwa. *Rocznik historii sztuki XV*, 1985, s. 305-315 /anglický překlad in: *Polish Art Studies VI*, 1985, s. 89-97/.
- 11/ Viz N. Blažičková, František Xaver Procházka /1746-1815/ /kat./. Praha 1983, s. 22 /č. kat. 16/ a 25 /č. kat. 45/, bar. obr. 2 a 6.
- 12/ Viz B. Mráz, Karel Postl a základy české krajinomalby. Praha 1957, s. 103 /č. kat. 39/ a obr. 78.
- 13/ K této klíčové postavě srov. Maler und Dichter der Idylle Salomon Gessner 1730-1788 /kat./. Zürich-Wolfenbüttel 1980.
- 14/ Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 176 a 177.
- 15/ Podle S. Gessner, *Idyllen*. Berlin 1922, s. 9-14.
- 16/ Obsáhlá literatura k tématům poutníka a cesty života se zabývá především staršími historickými obdobími a tedy i jinými aspekty problému. Viz však H. J. Skorna, *Das Wanderermotiv im Roman der Goethezeit* /dis. Köln/. München 1961. - W. Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*. Wiesbaden 1970, s. 23. - C. Keisch, *Abschied-Reise-Heimkehr: Eine Motivgruppe zwischen Empfindsamkeit und Biedermeier* /kat./. Berlin 1978.
- 17/ Podle L. Volkmann, Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. III*, 1926, s. 179-180.
- 18/ Viz Mráz /cit. pozn. 12/, s. 108 /č. kat. 109/ a obr. 32.
- 19/ Viz Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 130 /č. kat. 40/ a obr. 48.
- 20/ K tomu srov. Raupp /cit. pozn. 10/, s. 90 a R. R. Müller, *Das Strommotiv und die deutsche Klassik*. Bonn 1957.
- 21/ Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 112.
- 22/ K tomu nejnověji A. Pařík, *Starý židovský hřbitov v Praze v dílech romantických malířů* /kat./. Praha 1982, sine pag. - Idem, *Starý židovský hřbitov v Praze v dílech českých krajinářů 19. století*. *Umění XXXII*, 1984, s. 528-546, zejm. 530-533.
- 23/ Z neobyčejně bohaté literatury k těmto dvěma obrazům viz alespoň J. Rosenberg, *Jacob van Ruisdael*. Berlin 1928, s. 30-32 a 81 /č. kat. 153 a 154/. - I. Kouznetsov, *Sur le symbolisme dans les paysages de Jacob van Ruisdael*. *Bulletin du Musée National de Varsovie XIV*, 1973, s. 31-41, zejm. 41. - E. Scheyer, *The Iconography of Jacob van Ruisdael's Cemetery*. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts LV*, 1977, s. 133-146. - Jacob van Ruisdael 1628/29 - 1682 /kat./. Den Haag 1981, č. 20 a 21. - S. Slive & H. R. Hoetink, *Jacob van Ruisdael* /kat./. Cambridge, Mass. 1982, č. 21 a 22. - F. J. Duparc, "Het Joodse kerkhof" van Jacob van Ruisdael. *Antiek XVI*, 1981-82, s. 225-230. - P.-K. Schuster, in: *Pantheon XL*, 1982, s. 156-157. - Dostupná mi nebyla disertace W. Wieganda *Ruisdael-Studien: Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*. Hamburg 1971.
- 24/ Viz např. Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 41 a 42. - Brožková /cit. pozn. 9/, s. 38, č. kat. 347.
- 25/ Pro kompletní text viz např. některou z následujících publikací: J. W. Goethes Werke, vol. XII, *Schriften zur Kunst*, Hamburg 1953, s. 138-143. - Goethe, *Schriften zur Kunst*. München 1962, vol. II, s. 27-32. -

- Meine süße Augenweide: Dichter über Maler und Malerei /ed. W. Tenzler/.
Berlin 1977, s. 185-190.
- 26/ Tento typ signatury samozřejmě není bez historických předstupňů a souvislostí. Je to "nečekaná epigrafická signatura", k níž viz Revue de l'Art 26, 1984, s. 24-26 a 33-39.
- 27/ Viz Sumowski /cit. pozn. 16/, s. 186 /č. 36/ a 192 /č. 73/. - H. Börsch-Supan, Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits. The Burlington Magazine CXIV, 1972, s. 620-630, zejm. 623.
- 28/ Obdobné srovnání běhu lidského života s koloběhem přírody obsahují také head-piece a tail-piece, které pro vydání Grayovy Elegie z roku 1753 vytvořil Robert Bentley. Viz R. Halsband, The rococo in England: book illustrators, mainly Gravelot and Bentley. The Burlington Magazine CXXVII, 1985, s. 876-879.