

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ŠEPTAJÍCÍ HŘBITOV: MÍSTO KULTURNÍCH REPREZENTACÍ

Vedoucí práce: doc. Mgr. et Mgr. Václav Grubhoffer, Ph.D.

Autor práce: Bc. Jan Vitoň

Studijní obor: Kulturaální studia

Ročník: 3

2024

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

V Dačicích 26. července 2024

.....

Bc. Jan Vitoň

**Poděkování:**

Na tomto místě bych rád poděkoval svému vedoucímu práce docentu Mgr. et Mgr. Václavovi Grubhofferovi, Ph.D., za velmi cenné rady, vstřícnost a ochotu, se kterou se mi během zpracování mé diplomové práce věnoval.

**Anotace:**

Předložená diplomová práce sleduje vývoj hřbitova od starověku po 20. století. Skrze vybrané kulturně-umělecké reprezentace mapuje vzájemný dynamický vztah člověka a hřbitova. Sleduje proměnu jeho umístění a také proměnu jeho úlohy ve společnosti. Především se soustředí na výtvarné a literární ztvárnění hřbitova. Zaobírá se také hraniční uměleckou formou hřbitovního kýče.

**Klíčová slova:** hřbitov, smrt, umění, poezie, kýč

**Abstract:**

The submitted thesis traces the development of the cemetery from antiquity to the 20th century. It maps the dynamic relationship between humans and cemeteries through selected cultural-artistic representations. The work further examines the changes in cemeteries' locations as well as their roles in society. The thesis primarily focuses on the artistic and literary depictions of cemeteries. It also deals with the borderline artistic form of cemetery kitsch.

**Keywords:** cemetery, death, art, poetry, kitsch

# Obsah

Úvod.....	8
1 K pojmu reprezentace.....	10
2 Jak hřbitov komunikuje .....	12
3 Vztah živých a mrtvých v období starověku a středověku .....	14
3.1 Předkřesťanský starověk .....	14
3.2 Nástup křesťanství.....	15
4 Jak se pohřbívalo u nás.....	16
5 Pohřbívání ad sanctos.....	17
5.1 Nové umístění hřbitova .....	17
5.2 Hrob jako nástroj společenské reprezentace.....	17
6 Funkce středověkého hřbitova.....	19
6.1 Azyl, tržiště i soudní dvůr .....	19
7 U hřbitovních nápisů .....	20
7.1 Od pasivního k aktivnímu mrtvému .....	20
7.2 Cesta zpět k nápisům aneb hřbitov – nástroj komunikace mrtvých .....	22
7.3 Poslední soud – od samozřejmosti k nejistotě .....	23
8 Náhrobek jako reflexe rodinných vazeb a sociálního statusu.....	27
8.1 Od nebožtíka k pozůstalým .....	27
9 Smrt reprezentující spánek aneb tři odlišná vyznění spánku na hřbitově.....	28
9.1 Spánek jako nástroj eufemizace .....	28
9.2 Spánek jako „triumf nad smrtí“ .....	29
9.3 Reprezentace hřbitova jako místa spánku v literatuře .....	31
10 Hřbitovní zastavení.....	33
10.1 U náhrobků .....	33
10.2 Ke křížům .....	35
10.3 K lavičkám aneb hřbitov jako veřejný prostor?.....	36
10.4 Hřbitov jako zahrada .....	38
11 Socha ženy na hřbitově.....	39
11.1 Vyjádření ideálu krásné smrti.....	39
11.2 „Křesťanka“ .....	40
11.3 Anděl – posel, žena, muž i dítě.....	41
11.3.1 Leonardo Da Vinci – Zvěstování (1472).....	41
11.3.2 Sandro Botticelli – Zvěstování Panny Marie (1489).....	42
11.3.3 Hans von Aachen – Zvěstování Panně Marii (1603).....	42
11.3.4 Petr Brandl – Zvěstování (1697) .....	43

11.3.5	Auguste Pichon – Zvěstování (1859) .....	43
11.4	Dětské náhrobky .....	44
11.5	Žena na hřbitově jako ztělesnění personifikace nebo plačky .....	44
12	Romantické obrazy hřbitova.....	45
12.1	Transformace posmrtného odkazu – ženy na obrazech hřbitova .....	46
12.1.1	Ferdinand Georg Waldmüller – Na dušičky (1839) .....	46
12.1.2	Franz Skarbina – Svátek všech svatých (1896) .....	47
12.1.3	Truchlící ženy .....	48
12.2	Soudobé, nejen výtvarné zobrazení hřbitova.....	49
12.3	Tanec a jeho spojitost se smrtí a hřbitovem .....	50
13	Poezie jako pramen .....	52
13.1	Exvota.....	52
13.2	Exvota na našem území – Albrechtice .....	53
13.3	Rozdíly mezi náhrobní a hřbitovní poezií .....	56
13.3.1	Náhrobní a hřbitovní barokní poezie .....	56
13.3.2	Poezie na současných náhrobcích.....	59
14	Kýč a jeho reprezentace na hřbitově .....	61
14.1	Počátky pojmu kýč .....	61
14.2	Krása a kýč .....	63
14.3	Tři podmínky kýče v sousoší anděla ochránce .....	63
14.4	Katolický kýč .....	64
14.5	Dokud nás smrt nerozdělí.....	66
14.6	Nevkus náhrobní fotografie .....	66
14.7	Kočky na hřbitově .....	67
	Závěr.....	69
	Seznam literatury:.....	70
	Primární literatura: .....	70
	Sekundární literatura .....	71
	Online zdroje:.....	74
	Rozhlasové zdroje: .....	74
	Filmové zdroje:.....	74
	Obrazová příloha: .....	74
	Fotografická příloha: .....	76

## Úvod

Slovo *Tafofil*<sup>1</sup> vzniklo spojením starověkého slova *taphos*, které znamená hrob či pohřbení, a řeckého slova *philia*, které označuje lásku. *Tafofil* je tedy pojem označující člověka milujícího atmosféru hřbitovů a funerální architekturu. Čím ale byla a stále ještě je způsobena společenská atraktivita hřbitova jako místa? Hřbitov je spojen se smrtí, s osudovostí a s konečností našeho života. A atraktivita smrti jako kulturního fenoménu spočívá v její částečné tajemnosti, kterou smrt přenesla i do prostředí hřbitovů.

Podle biblického mýtu je vědomí smrti důsledkem prvotního hříchu. Ochutnáním jablka ze stromu poznání došlo i k poznání vlastní smrtelnosti. Tím byla narušena dosavadní přirozená rovnováha, protože do té doby věděl o smrti pouze nesmrtelný Bůh. Aby člověk alespoň částečně unikl této nerovnováze, vytvořil si umělý svět – kulturu, ve které překračuje horizont vlastního ohraničeného života. „*Kulturní aspekt tohoto horizontu tkví ve vytváření kulturní paměti, jež formuluje naše individuální vzpomínky, zkušenosti a očekávání a zasazuje je do horizontů a perspektiv, které nezahrmují jen tisíciletí, nýbrž za jistých okolností i prostory onoho světa.*“<sup>2</sup> A právě jedněmi z takových míst kulturní paměti, jež překonávají vědomí smrti, jsou hřbitovy. Ty ve své nejzákladnější podobě plnily funkci prostoru k uložení tělesných ostatků. Tím, že je lidské tělo pomíjivé a podléhá času, byla právě na hřbitovy, náhrobky a pomníky přenesena ona potřeba uchování památky na zemřelého.

Náhrobky se tak staly nositeli reprezentací, skrze které k nám hřbitovy promlouvají, lépe řečeno šeptají. Prvním z cílů mé diplomové práce je osvětlit samotný pojem reprezentace, převážně ve spojitosti s uměním, neboť umělecké složky náhrobků budou následně reflektovány. Další část se bude věnovat historické kulturní proměně hřbitova od starověku až po 20. století. Budu sledovat, jakým způsobem se během této doby proměnilo umístění hřbitova. Zároveň s tím bude reflektována i proměna vztahu mezi živými a mrtvými, která se odrážela na náhrobcích i ve výtvarném ztvárnění prostoru samotného hřbitova.

Hlavní část diplomové práce se následně bude zabývat vybranými umělecko-kulturními reprezentacemi na jednotlivých hřbitovech. Pokusím se vysvětlit souvislosti jejich vzniku a nabídnout některé z možných interpretací. Zároveň se je budu snažit zařadit do širších

---

<sup>1</sup> FAIGLOVÁ, Barbora a SVÍTILOVÁ, Dana. *Tafofil: krása a tajemství hřbitovů*.

Praha: Grada Publishing, 2015, s. 9

<sup>2</sup> ASSMANN, Jan a Thomas MACHO. *Smrt jako fenomén kulturní teorie: obrazy smrti a zádušní kult ve starověkém Egyptě*, s. 13



kulturních souvislostí. Dále se ve své diplomové práci se zaměřím na reprezentaci spánku ve spojitosti se hřbitovem. Budu hledat souvislosti a spojitosti spánku a smrti nejen na náhrobcích, ale také v literatuře. Zaměřím se také na hřbitovní a náhrobní poezii v českém prostředí. Z hlediska uměleckého pojetí se v diplomové práci zmíním rovněž o specifické hraniční formě umění – o hřbitovním kýči. V celkovém kontextu bude tak poukázáno na dynamický vztah člověka a hřbitova a jejich vzájemné ovlivňování.

# 1 K pojmu reprezentace

Už v Platonově *Ústavě* se můžeme dočíst o umělecké reprezentaci, která měla sloužit jako prostředek k poznání světa. Reprezentace je zpočátku považována za formu nápodoby, proti které se ovšem Platon vymezuje. Problematickou se totiž pro něj stává vzdálenost reprezentace od jsoučna, tedy pravdy: „*Nápodoba je až na třetím místě od své přirozené podstaty.*“<sup>3</sup> Umělec skrze umění totiž napodobuje pouze vnější nebo vnitřní podobu předmětu, nikoli abstraktní ideu. Tím vzdaluje nejen sám sebe, ale především diváka od ideje pravdy a od podstaty poznání. V podstatě diváka poutá do „jeskyně“ před pohybuující se stíny ještě dalším poutem. Nicméně i skrze poměrně negativní konotaci se pojem reprezentace, nápodoby stal na poměrně dlouho dobu jednou z definic pojmu umění.<sup>4</sup>

S totožným konceptem reprezentace jako prostředku k poznání pravdy se setkáváme i u Descarta. I pro něj je klíčovým pojmem poznání *idea*, která ve svém širším pojetí zahrnuje i pocity a emoce.<sup>5</sup> Opět i v jeho případě je reprezentace ideje spojena s nápodobou, protože její adekvátnost se odvíjí od shodnosti mezi reprezentací a reprezentovanou předlohou. Zároveň si však všimá, že určité formy reprezentace nemůžeme srovnávat s reprezentovanou předlohou. Jedná se o myšlenkové, pocitové či mentální reprezentace: „*Zatímco běžné reprezentace můžeme srovnávat s jejich předlohami, u mentálních reprezentací to provést nelze: věci vnějšího světa se nám vždy dávají jedině skrze ideje a my z tohoto kruhu idejí nemůžeme vystoupit a začít ideje porovnávat s holou, nerepresentovanou skutečností. Narazili jsme tedy na centrální problém reprezentační epistemologie, kterému můžeme říkat „problém nedosažitelné předlohy.*“<sup>6</sup> Descartes tím ale nezpochybňuje reprezentace jako nástroje k poznání světa. Pouze tím říká, že existují adekvátní i neadekvátní ideje vztahující se k reprezentaci, přičemž i neadekvátní idea, jakou je například *bolest* (protože ji nemůžeme porovnat s reprezentující předlohou), je přímou reprezentací změny stavu lidského těla. Nicméně i ona je nástrojem poznání. Pro diplomovou práci je ale podstatnější, jakým způsobem se vyvíjela reprezentace především ve spojitosti s uměním.

---

<sup>3</sup> PLATÓN, *Ústava*, Přeložil Radislav HOŠEK. Antická knihovna (Svoboda). Praha: Svoboda-Libertas, 1993, s. 441

<sup>4</sup> NIEDERLE Rostislav, *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Vyd. 2., přeprac. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 83

<sup>5</sup> MARVAN Tomáš, *Pojem reprezentace: Rorty vs. „novověká tradice“*, Pro-Fil, vol. 11, no. 2 (2010), s. 37–46

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 37–46

K určitému zlomu dochází ve chvíli, kdy je objevena fotografie. V té chvíli totiž fotografie, v tehdejší definici umění, nahrazuje reprezentaci v úloze nejdokonalejší nápodoby. Tato situace následně vyústí v určitou krizi naturalistického umění, jejímž východiskem bude vznik abstraktních děl, která nebudou hledat hodnotu díla v napodobování vnějšího světa, ale ve světě autorova já.<sup>7</sup> Tato krize umění následně poukáže i na to, že podobnost není arbitrární podmínkou reprezentace. Nelson Goodman tuto skutečnost reflektuje na příkladu kříže a křesťanství. Pokud symbol kříže reprezentuje křesťanství a podobnost je (byla) *nutnou* podmínkou reprezentace, měl by se i symbol kříže podobat křesťanství.<sup>8</sup> Ovšem ten se mu nepodobá. Tím jsou částečně vyvráceny předchozí teorie nápodoby jako nezbytné podmínky pro vznik umění. Teorie podobnosti je tak nahrazena teorií sémantickou. Ta definuje reprezentaci na základě jazyka a referencí, ke kterým odkazuje. Stejně jako slovo v jazyce referuje k určité věci nebo předmětu, tak stejným způsobem obraz (vizuální předmět) referuje k předmětům a scénám. Tato reference může být ve větší či menší míře i metaforická.<sup>9</sup>

Zmíněné nahrazení z pohledu sémiotiky také znamená, že znak již není spojen se svým referentem jen pomocí podobnosti, ale je spojen také pomocí věcné souvislosti. Nápodoba se tak z předchozí dominantní úlohy ve spojitosti s reprezentací stává jen jakýmsi pouhým jejím (pod)druhem. Důležitým aspektem této teorie je, že se denotace a predikce v souvislosti s reprezentací vždy vyskytují v určitém kontextu.<sup>10</sup> Dochází tak k propojení reprezentace a konvence. Naše vnímání světa je totiž z větší či menší míry zprostředkované (tak jak o tom hovořil Platon v podobenství o jeskyni)<sup>11</sup> na základě kultury. Proto jsou reprezentace a jejich následné interpretace závislé na nastavených kulturních konvencích. To mimo jiné znamená, že následné interpretace vizuálních i jiných recepcí nejsou a ani nemohou být společné všem, ale jsou odvozeny od individuálních dispozic kulturního prostředí. Výsledkem toho všeho je, že z hlediska sémiotické teorie neexistuje jediné správné vnímání světa skrze reprezentace a jejich interpretace.<sup>12</sup>

Nicméně ani sémiotická teorie, která spojuje reprezentaci s konvencí, nedokáže nastolit uspokojivou, všezahrnující podmínku pro uchopení pojmu reprezentace. Proti konvencionalismu se totiž vymezuje specifický druh reprezentace, k jejíž interpretaci není potřeba kontextuálního zakotvení. Její obrazovou podobou jsou například piktogramy

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 84

<sup>8</sup> GOODMAN Nelson, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 150–151

<sup>9</sup> NIEDERLE Rostislav, *Pojmy estetiky: analytický přístup*, s. 91

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 91

<sup>11</sup> PLATÓN, *Ústava*, Přeložil Radislav HOŠEK, s. 315–322

<sup>12</sup> NIEDERLE Rostislav, *Pojmy estetiky: analytický přístup*, s. 88

umístěné v obchodních centrech, na letištích a podobně. Bez ohledu na kontext je všeobecně známo, co reprezentují a k čemu odkazují. Pro jejich porozumění stačí něco, co bychom nazvali *přirozeným citem*. Pro dešifrování jejich odkazu není zapotřebí syntaktických ani sémantických pravidel: „*Rozpoznání reprezentovaných objektů totiž závisí pouze na naší schopnosti reprezentované reálné objekty rozpoznat a sjednotit vjemové zážitky.*“<sup>13</sup>

Po této oprávněné námitce vznesené proti konvencionalismu se pozornost k pojmu reprezentace začala ubírat jiným směrem. Především se změnila základní otázka. Místo dosavadního uvažování o tom, *co je reprezentace* a hledání nových a stále nedostačujících definic, se teorie reprezentace začala zaměřovat na otázku, *kdy se předmět stane reprezentací*. Změna otázky zároveň znamenala změnu v celkovém chápání pojmu reprezentace. Došlo totiž k odklonu pozornosti od samotného předmětu: „*Porozumět symbolu znamená porozumět zprávě, kterou předává, na pozadí schématu, do něhož dílo (symbol) náleží*“<sup>14</sup> Tím se centrum pozornosti přesunulo ke zprávě, kterou předmět nese, a k její interpretaci. A právě interpretace toho, co náhrobek na hřbitově nese, se stává daleko podstatnějším prostředkem uchovávaní v paměti vzpomínku na zemřelého. Protože interpretace symbolů a umění ve funerální architektuře promlouvá směrem k živým.

## 2 Jak hřbitov komunikuje

Jednou z úloh hřbitova bylo a stále ještě je soustředit a uchovávat hmotné, ale i nehmotné *památky* na zemřelé: „*Jejím (památky) nejpodstatnějším cílem, který souvisí s životem člověka v čase, s jeho pomíjivostí, ale i snahou tuto prchavost života překonat, je stále znovu opakovaná a záměrně vyvolávaná komunikace mezi těmi, kdo s ‚památkou‘ přicházejí do kontaktu.*“<sup>15</sup> V takovém případě sloužil epitaf jako hlavní nástroj komunikace. Symbolické vyznění náhrobků je tak klíčovým prostředkem, jímž hřbitov komunikuje, ale zároveň i uchovává vzpomínku. V doslovném překladu znamená epitaf to, co je umístěno přímo na hrobě, a jejich tradice sahá až do antiky.<sup>16</sup> Za epitaf mohl být považován jak text na náhrobku, nejčastěji verš, tak například obraz. Skrze ně byl právě po smrti mrtvý na náhrobku reprezentován. Na epitafu býval zpravidla zobrazován v kruhu svých nejbližších, a to jak

---

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 93

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 97

<sup>15</sup> JAKUBEC Ondřej, *Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2015, s. 19

<sup>16</sup> Putnův jihočeský literární místopis: *Albrechtice: Vít Cíza aneb Básník jediného hřbitova*. Rozhlasový pořad. 14. 3. 2010. Dostupné online: <https://www.mujrozhlaz.cz/putnuv-jihocesky-literarni-mistopis/albrechtice-vit-ciza-aneb-basnik-jedineho-hrbitova-14-3-2010>

živých, tak v některých případech i mrtvých. Kompozice epitafového výjevu a jeho zpracování dovoľovalo na obraze vizuálně obě skupiny od sebe zřetelně oddělit znamením červeného křížku.<sup>17</sup> Podstatné ovšem bylo právě ono společné vyobrazení. To totiž v některých případech mohlo být chápáno jako obrazný konstrukt dogmaticky přijímaného „věčného posmrtného života“.<sup>18</sup> „*Pro sepulkrální monumenty je totiž příznačné a podstatné, jak konstruují posmrtnou identitu zemřelého. K tomu sloužily různé manipulativní postupy, ustálené fráze v nápisech nebo ikonografický typ zobrazení zesnulých...*“<sup>19</sup> A právě tady naráží epitař na jeden z problematických momentů z hlediska reprezentace. Dochází totiž k tomu, že se sice snaží obsáhnout osobní „autentickou“ výpověď zemřelého, ovšem zároveň pracuje i se snahou o veřejnou reprezentaci. Příkladem takového památníku, který akcentuje v jednom epitařu obojí, je náhrobek správce městské fary v Telči katolického kněze Josefa Wondry umístěný přímo u zdi kostela svaté Anny (**obr. 1**)<sup>20</sup>.

*Pod tímto rovem odpočívá*

*Josef Wondra*

*zprávce městské fary Telčské*

*Narozen v Litomyšli dne 30. března r. 1801,*

*na kněžství vysvěcen r. 1824.*

*Zemřel v pánu dne 26 února r. 1844.*<sup>21</sup>

Text na památníku spojuje soukromou i veřejnou výpověď o zemřelém. Jsou na něm zaznamenány nejen základní údaje vztahující se k jeho životu, ale i rok kněžského vysvěcení. Nad zmíněným textem je v horní části náhrobku uprostřed vyobrazen kalich, který obklopují z levé strany klasy a z pravé vinná réva (**obr. 2**)<sup>22</sup>. Nad kalichem jsou v kruhu připojena písmena IHS<sup>23</sup>. Soukromá povaha epitařu je v tomto případě doplněna veřejnou reprezentací

---

<sup>17</sup> JAKUBEC Ondřej, *Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitařy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku*, s. 16

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 35

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 27

<sup>20</sup> *Náhrobek Josefa Wondry – (Hřbitov svaté Anny – Telč)*

<sup>21</sup> *Část textu na náhrobku Josefa Wondry – (Hřbitov svaté Anny – Telč)*

<sup>22</sup> *Detail zobrazení konfese na náhrobku Josefa Wondry – (Hřbitov svaté Anny – Telč)*

<sup>23</sup> Latinská zkratka IHS se většinou překládá jako *Iesus Hominum Salvator* (Ježíš spasitel lidí)

kněžského stavu. „*Pro epitaf byla klíčová role veřejné recepce, a to přes zdánlivě protichůdnou privátní motivaci*“.<sup>24</sup>

Kromě zmiňované uchované památky sloužil epitaf i jako nástroj, který měl dopomoci ke spáse duše a věčnému životu. Tyto skutky a činy mrtvých byly udržovány v paměti živých právě díky epitafům, které poskytly prostor pro jejich zaznamenání. Proto se patrně epitaf zmiňuje o kněžském vysvěcení a o povolání, které Josef Wondra vykonával. Velmi často také epitaf aktivně vybízel nejen ke vzpomínce, ale i k modlitbě. V určitém slova smyslu by se dalo říci, že náhrobek nejlépe vystihuje slovo *médium*. Médium, které v nejrůznějších historických epochách oddělovalo, nebo naopak propojovalo prostory mrtvých a živých.

### **3 Vztah živých a mrtvých v období starověku a středověku**

Pokud bychom měli jmenovat okamžik, který výrazně změnil a na velmi dlouhou dobu ovlivnil vztah živých a mrtvých, přístup ke smrti, způsob pohřbívání a hřbitovní kulturu nejen na našem území, ale celosvětově, jednalo by se právě o rozšíření křesťanského náboženství.

#### **3.1 Předkřesťanský starověk**

Do té doby byla raně starověká i následně středověká společnost živých a mrtvých formována dvěma různými vztahy. Ten první definoval vztah živých ke smrti jako takové. Smrt byla nedílnou součástí lidského života. Její očekávaný a předvídatelný příchod poskytoval umírajícímu nebo jeho blízkým dostatek prostoru pro vykonání nezbytných rituálů zajišťujících „správný“ odchod z tohoto světa.<sup>25</sup> Oproti tomu vztah živých k samotným mrtvým byl poněkud odlišný. Zpočátku sice panovalo podobně blízké až důvěrné spojení světa živých a mrtvých jako v případě smrti, nicméně s postupujícím časem došlo jejich oddělení. To bylo patrně způsobeno strachem z mrtvých těl, která se mohla po smrti stát příčinou a důvodem nejrůznějších chorob a onemocnění. Již nejstarší kodifikací římského práva *Zákoníku dvanácti desek* z poloviny 5. století př. n. l. bylo zakázáno pohřbívát či zpopelňovat mrtvá těla uvnitř městských hradeb.<sup>26</sup> Nejčastěji tak byla pohřební místa

---

<sup>24</sup> Jakubec Ondřej, a Tomáš Malý. 2010. „*Konfesijnost – (nad)konfesijnost – (bez)konfesijnost: Diskuse O renesančním Epitafu a umění Jak O Zdroji Konfesijní Identifikace*“. *Dějiny – Teorie – Kritika*, č. 1 (červenec): s. 79–112

<sup>25</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*. Přeložil Danuše NAVRÁTILOVÁ. Praha: Argo, 2020, s. 19–25.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 50

a „starověké hřbitovy“ zřizovány mimo hranice města, především podél hlavních obchodních cest a silnic.<sup>27</sup> Ač byly tedy pohřby ve starověku především privátní, soukromou záležitostí, náhrobky umístěné podél hlavních cestovních tras se už v té době staly součástí veřejného prostoru.

### 3.2 Nástup křesťanství

Pohřbívání ve starověku probíhalo výhradně cinerací, tedy zpopelněním. Až právě se zmiňovaným postupným rozšířením křesťanství se pomalu začal objevovat i jiný způsob, a to pohřbívání nezpopelněného těla do země. „*S křesťanstvím se postupně ustanovilo jako standardní způsob pohřební uložení mrtvého těla do země. Vzorem bylo pohřbení Ježíše Krista, jehož mrtvé tělo bylo po sejmutí kříže dle ličení evangelií zabaleno do plátna a uloženo do hrobu. (Mt 27,60 Mk 15,46 J 23,53)*“<sup>28</sup> Pohřbívání inhumací odkazuje na nutnost zachování tělesné schránky zemřelého, aby následně mohlo dojít k jeho vzkříšení. Zároveň se však tento způsob pohřbu stává u starověkého křesťanského obyvatelstva i určitým projevem politického nesouhlasu s pohanským starověkým světem, neboť pohané své zemřelé i nadále zpopelňovali.<sup>29</sup> Kromě zmíněného způsobu pohřbívání se křesťané až do 5. století n. l. přizpůsobovali pohřebním zvyklostem starověkých Římanů, a to včetně umístění hřbitova. Teprve od tolerančních ediktů, vydaných v letech 311 a 313 n. l., dochází k postupnému prorůstání křesťanských liturgických zvyklostí do starověké kultury. Zmíněné prorůstání následně vyústí v 5. století n. l. v dominanci křesťanského monoteismu nad římským polyteismem. Tato dominance křesťanství způsobí na poměrně dlouhou dobu změnu vztahu živých a mrtvých. Svět živých a mrtvých přestává být totiž striktně oddělen. Oba světy se začnou opět čím dál tím více přibližovat, až navzájem splynou. Tohle splynutí ve svém konečném důsledku definuje nejvýraznější změnu, která se následně dotkne i prostoru hřbitova.

Hřbitov se totiž stal daleko více lokalizovaným a ohraničeným místem než doposud. Lokalizace hřbitova s sebou přináší mimo jiné i proměnu ve způsobu vzpomínání živých. V době, kdy byla těla pohřbívána v souvislých řadách výhradně podél významných obchodních cest, docházelo ke vzpomínání na zemřelé nahodile a bez rodinných a citových vazeb. Soliterně stojící náhrobky podél cest připomínaly mrtvé zejména osamoceným

---

<sup>27</sup> POJSL Miloslav, *Monumenta Moraviae et Silesiae Sepulcralia*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2006, s. 13

<sup>28</sup> NEŠPOROVÁ Olga, *O smrti a pohřbívání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013, s. 111

<sup>29</sup> POJSL Miloslav, *Monumenta Moraviae et Silesiae Sepulcralia*, s. 14

poutníkům či obchodníkům, kteří po cestách cestovali a kteří neměli ve větší míře silnější citový vztah k zesnulému, jehož jméno bylo napsáno na náhrobku. Tím, že vznikl ohraničený a předem určený prostor k uložení ostatků, docházelo k tomu, že bylo pro pozůstalé daleko snazší udržet v živé paměti vzpomínky na konkrétní mrtvé. Náhrobky už nebyly roztroušeny na velké ploše obchodních cest, ale kumulovány právě do prostoru hřbitova. Hřbitov se tak s větší pravidelností stal přirozeně navštěvovaným místem. To vedlo mimo jiné k tomu, že ke vzpomínání už nedocházelo nahodile, jakoby mimochodem, ale v daleko větší míře z vlastní iniciativy pozůstalých. Přesně, nebo alespoň přibližně lokalizovaná místa s uloženými ostatky, dovolovala lidem s daleko větší pravidelností na hřbitově své blízké „navštěvovat“. Tím se vzpomínání stalo daleko častější, intimnější a hlubší záležitostí než do té doby.

#### 4 Jak se pohřbívalo u nás

I na našem území probíhal vývoj z hlediska změn ve vztahu k pohřbívání a k hřbitovům velmi podobně. Také docházelo ke střídání kosterních a žárových pohřebních rituálů. Jedny z nejstarších archeologických nálezů, které toto střídání dokládají, pocházejí z mladší doby bronzové, tedy z doby kolem roku 500 př. n. l., kdy se na našem území začali usazovat Keltové. Pro keltský ritus byl signifikantní kostrový pohřeb s bohatou pohřební výbavou.<sup>30</sup> Tato výbava zahrnovala u mužů především zbraně, u žen pak drobné šperky. Na konci 2. století př. n. l. jsou kostrové pohřby nahrazeny zmiňovaným žárovým ritem. Ten pokračuje i s příchodem prvních Slovanů, našich přímých předchůdců.<sup>31</sup> Stejně jako v případě antického světa se začne situace opět pozvolna měnit se vzrůstajícím vlivem křesťanství a žárový způsob pohřbívání byl opět nahrazen kostrovým.

Nové umístění hřbitova se zároveň promítlo i do změny vztahu mezi živými a mrtvými. Během 11. století se totiž díky tomu začala zcela vytrácet pomyslná dělicí linie, jež oba světy striktně oddělovala. Hřbitov se z lokace umístěné na periferii přesunul do těsné blízkosti kostelů a přiblížil se tak samotnému centru tehdejšího společenského dění. Toto blízké sepejetí kostelů a hřbitovů následně přineslo i zcela novou formu pohřbívání *ad sanctos*.

---

<sup>30</sup> KOVAŘÍK Petr, *Procházky po pražských hřbitovech*. Universum (Knižní klub). Praha: Knižní klub, 2017, s. 17

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 18



## 5 Pohřbívání ad sanctos

*„Kupení zesnulých křesťanů v blízkosti svatých relikvií a nad nimi postavených kostelů se stalo charakteristickým rysem křesťanské civilizace.“<sup>32</sup>*

Jedná se pravděpodobně o nejvýraznější změnu, která proběhla a ovlivnila v několika rovinách nejen pohřbívání, ale i prostor hřbitova. Na základě archeologických průzkumů se pohřbívání v těsné blízkosti ostatků svatých na evropský kontinent postupně rozšířilo s největší pravděpodobností z Afriky.<sup>33</sup> Celý proces proměny ve způsobu pohřbívání byl následně završen nejpozději v 8. století, kdy pohřbívání *ad sanctos* proniklo i mimo městská centra.<sup>34</sup>

### 5.1 Nové umístění hřbitova

V té době byl kostel první stavbou, která byla na nově založeném hřbitově postavena.<sup>35</sup> Kostely a kaple byly většinou stavěny přímo nad místem uložení těla svatého. Začala tak vznikat poutní místa, která byla navštěvována ještě daleko častěji než předchozí lokalizované antické hřbitovy. Aby mohli být lidé poutnímu místu nablízku a nemuseli neustále absolvovat náročné vysilující poutě, usazují se přímo v bezprostřední blízkosti kostela a hřbitova. Vzniká tak „nová“ forma urbanizace, která do svého středu umisťuje hřbitov, kolem něhož se následně budovala lidská obydlí.<sup>36</sup>

Zároveň s tím definitivně postrádá účinek a smysl předchozí nařízení o zákazu pohřbívání uvnitř městských center. Dochází tak k opačné situaci oproti starověku. Samotný hřbitov s kostelem se totiž stává společenským centrem veškerého dění.

### 5.2 Hrob jako nástroj společenské reprezentace

S „přestěhováním“ kostela ke hřbitovu, lépe řečeno s přidružením hřbitova ke kostelu, došlo také k právním úpravám, které zpočátku rozdělávaly okolní posvěcenou půdu a kostel samotný. V kostele „směli“ být pohřbeni pouze církevní hodnostáři. Pro laickou veřejnost byly pohřby uvnitř kostela úředně přísně zakázané, nicméně důsledně toto nařízení

---

<sup>32</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 62

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 55

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 60

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 73

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 54-55

dodržováno nebylo<sup>37</sup> a svědčí o nastupující hierarchizaci, která se začala skrze pohřbívání promítat do společnosti. „*Na hřbitovech se pohřbívalo zdarma, ale bohatí se chtěli vyznamenat pohřbem v kostele, kněží vyslyšeli jejich prosby, protože je podpořili štědrými dary, a nakonec začali štedrost vyžadovat jako povinnost.*“<sup>38</sup> Ta se následně přenesla i do okolního prostoru kostela. Velmi brzo se totiž začal vyžadovat poplatek i za do té doby nezaplatněné uložení ostatků na hřbitově. „*Odstupňování poplatků podle toho, zda šlo o pohřeb na hřbitově nebo v kostele, ukazuje, že rozdíl spočíval v úctyhodnosti místa.*“<sup>39</sup> Z hlediska hodnotového žebříčku byl pro středověkou společnost „nejlukrativnějším“ místem spočínutí prostor pod hlavním oltářem. Naopak na opačném konci se nacházel nejvzdálenější kout hřbitova. Nicméně i za nejdlejší místo hřbitova muselo být zapláceno. Pro chudé, kteří si nemohli dovolit ani vyhrazené soukromé místo na okraji hřbitova, byla vyhloubena hluboká jáma. Jakýsi předchůdce společného hrobu.<sup>40</sup> Uchování památky v podobě svého jména a přesného místa uložení se tak stalo výsadou lidí z vyšších vrstev společnosti. Umístění hrobu v kostele, v jeho těsné blízkosti či na hřbitově se tak do jisté míry stalo formou a nástrojem reprezentace společenského statusu.

Zároveň v důsledku přísnějších a propracovanějších církevních pravidel, která rozhodovala o tom, kdo smí a kdo nesmí být kde pohřben, se rozmístění hrobů na hřbitově, stalo v některých případech přirozeným nositelem informací o životě a činech zemřelého. Z možnosti být pohřben *ad sanctos* byli automaticky vyloučeni vrazi i sebevrazi, neboť podle křesťanského učení si obě skupiny „neprávem“ přivlastnily právo, které náleží pouze Bohu – určit okamžik smrti.<sup>41</sup> Pro ně byla zřizována speciální odloučená místa, která měla určitá specifika, jimiž se odlišovala od klasických hřbitovů. „...*existovaly hřbitovy vyhrazené pro sebevrahy, kam se rakve s jejich těly házely přes zeď, protože v ní nebyl vchod.*“<sup>42</sup> Absence vchodu či brány na hřbitov sebevrahů měla patrně ztížit navštěvování místa, a tím pádem zamezit vzpomínání. Další skupinou, pro kterou byla vyhrazena specifická místa na hřbitově či dokonce zvláštní hřbitovy, byly nepokřtěné děti a maminky, které umřely během nebo v krátké době po porodu. „*Ještě v novověku byly takové děti pohřbívány na ‚pohřebišti neviňátek‘, případně pod střešním okapem kostela. Na tomto místě nebo u hřbitovní zdi byly pohřbívány i zemřelé šestinedělky. Voda, která stékala ze střechy kostela, měla děti křtít*

---

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 69

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 73

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 73

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 79

<sup>41</sup> OHLER Norbert, *Umírání a smrt ve středověku*. Jinočany: H & H, 2001, s. 178

<sup>42</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 66

*a zároveň očisťovať i jejich matky.*“<sup>43</sup> Nejen nepokřtěným dětem, ale dětem vůbec byl pohřeb v kostele takřka zapovězen. Dětské pohřby proto probíhaly na hřbitovech primárně určených pro děti. Logicky se nabízí otázka, co vlastně způsobilo onen obrovský zájem lidí, kteří chtěli být pohřbeni u relikvií svatých, a následná selektivní opatření, která se začala uplatňovat. Byla to opět křesťanská víra v pokračování života prostřednictvím vzkříšení spojená s uctíváním mučedníků a jejich ostatků.<sup>44</sup> „*Lidé věřili, že znesvěcení hrobu ohrožuje probuzení zesnulého v den posledního soudu, a tedy i jeho věčný život.*“<sup>45</sup> Pohřbívání *ad sanctos* tak mělo zaručit, aby se v den vzkříšení, tedy v den posledního soudu, dostala pod mučedníkovu ochranu nejen duše zemřelého, ale i jeho smrtelné tělo.<sup>46</sup> V celé raně a vrcholně středověké společnosti tak převážila jediná myšlenka. Svatý patron je jedinou zárukou, která dovede lidskou duši k zaručené spáse, protože on jediný má klíč k nebeskému ráji, který si vysloužil nejen svými skutky, ale především svou vlastní prolitou krví.<sup>47</sup> V osobě svatého patrona tak lze spatřovat opět další důkaz tehdejšího propojení světa živých a mrtvých. „*Svatý patron totiž poskytoval světskou ochranu živým, kteří ho uctívali, stejně jako duchovní záštitu mrtvým, kteří mu svěřili svá těla.*“<sup>48</sup> V tomto nastíněném pojetí se tak raně středověký hřbitov stal konečným příbytkem pro tělo, nikoliv však pro duši. Ta na středověkém hřbitově pouze „čekala“ na své budoucí vzkříšení.

Nicméně hřbitov ve středověku neplnil jen pasivní křesťanskou roli místa pro uložení nebožtíků, ale jeho prostor sloužil i pro podstatné úlohy „světské“.

## **6 Funkce středověkého hřbitova**

### **6.1 Azyl, tržiště i soudní dvůr**

Tím, jak postupem doby vzrůstala důležitost kostela, stal se i hřbitov v jeho sousedství místem, kde se soustřeďovalo veškeré společenské dění. Hřbitov tak začal naplňovat funkci nejen místa určeného pro mrtvé, ale i podstatu veřejného prostranství určeného živým. Poskytoval a zastával úlohu útočiště. Nedotknutelnost posvěcené půdy totiž zaručovala lidem bezpečí. V určitých případech dokonce převážila role útočiště nad rolí pohřební a lidé se na

---

<sup>43</sup> OHLER Norbert, *Umírání a smrt ve středověku*, s. 176

<sup>44</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 51

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 53

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 53

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 52

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 86

hřbitově usadili natrvalo.<sup>49</sup> S tím souvisela i další z rolí hřbitova a tou byla role tržiště. Obchodníci zde byli díky nedotknutelnosti osvobozeni od nejrůznějších daní a poplatků za zboží.<sup>50</sup> Tím se ve středověku ještě více zvýraznila jeho veřejná povaha. Všeobecná „popularita“, již si hřbitov postupně získal, však zároveň vedla k určitým regulacím ze strany církve. K nim docházelo skrze koncily, které během 16. století vydávaly nejrůznější nařízení, kterými regulovaly nebo dokonce zakazovaly trhovní činnost. Ve většině případů se však zákazy koncilů minuly svým účinkem.<sup>51</sup>

Ve středověku sloužil hřbitov a budova kostela také jako soudní dvůr. Středověká spravedlnost byla postavena jak na moci světské, tak na moci církevní. Pro spojení obou mocí dohromady se tak budova kostela stala ideálním místem společné manifestace. „*Ještě v 15. století proběhl (církevní) soud s Janou z Arku na rouenském hřbitově Saint-Ouen.*“<sup>52</sup> Od novověku přejala funkci kostela notářské kanceláře a soudní síně, nicméně hřbitov stále zůstal oním veřejným prostorem, kde se vyhlašovaly rozsudky.

## 7 U hřbitovních nápisů

### 7.1 Od pasivního k aktivnímu mrtvému

Jak již bylo řečeno, ve starověku a v raném středověku byly náhrobky umístěny především podél hlavních cest a jejich umístění je tím pádem do jisté míry daleko více předurčovalo k předávání informací. Byly proto ve většině případů opatřeny křestním jménem nebožtíka, datem jeho smrti a údajem o společenském postavení.<sup>53</sup> Spojení křestního jména s příjmením se následně objevuje až v období vrcholného středověku.<sup>54</sup> Ještě později se začalo na náhrobky psát i datum narození, případně i samotný věk. Oba tyto údaje ohraničující náš život jsou z dnešního pohledu naprosto běžnou součástí náhrobků. Zároveň v sobě každý novodobý náhrobek u těchto dat nese symbolický odkaz k životu a smrti Ježíše Krista. Symbol narození v podobě betlémské hvězdy a kříže jakožto nástroje, který byl použit při jeho popravě. Do středověkých náhrobků byla velmi často zaznamenána i přibližná podoba zesnulého a zaznamenány jeho životní události. Tím se náhrobek stal prostředkem k překonání smrti. Takto dochované náhrobky svědčí o tom, že existovala přímá souvislost mezi pozemskou

---

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 87

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 92

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 88

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 91

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 255

<sup>54</sup> OHLER Norbert, *Umírání a smrt ve středověku*, s. 11

slávou, která na nich byla reprezentována, a nebeským věčným životem, jenž měl být jejím důsledkem.<sup>55</sup>

K významným transformacím následně docházelo v epoše raného křesťanství. Jednak byly hroby přesunuty z blízkosti cest do uzavřeného prostoru hřbitova a zároveň po Kristově vzkříšení začala ve společnosti převládat myšlenka, že místo uložení těla je pouze dočasné a proto není potřeba ho složitě označovat a okázale zdobit. Zhruba od 5. století z náhrobků postupně mizely nápisy a změnou prošla i samotná schránka sloužící k uložení ostatků. Ustoupilo se od pohřbívání do kamenných sarkofágů, které byly nahrazeny olověnými a posléze dřevěnými rakvemi.<sup>56</sup> Jako by zmíněná změna ve způsobu pohřbívání ilustrovala i tehdejší celkovou společenskou změnu v přístupu k tělu a k duši zemřelého. Dřevěné rakve, na rozdíl od kamenných sarkofágů, podléhaly daleko výrazněji času. Ve změně materiálu se tak patrně odrazilo nové odlišné chápání smrti. Tělo, na rozdíl od duše, se díky dřevěné rakvi stalo symbolem pomíjivosti a konečnosti lidského bytí. Naopak duše se stala nástrojem k jejímu překonání. Tím došlo i k definitivnímu rozdělení jednoty těla a duše. Tělo ani duše již společně netvořily jeden celek. Toto nové pojetí se stává častým motivem středověkých literárních děl popisujících spor duše a těla, jež se hádají o to, kdo je zodpovědnější za hříchy člověka,<sup>57</sup> a výsledkem tohoto sporu se stává obviněné hříšné tělo. Vymezením zmíněné hranice vznikl, do té doby nereflektovaný dualistický přístup ke smrti. „...*fyzické tělo zaniká, ale „sociální“ stále trvá, respektive může trvat, pokud je přítomnost zemřelého vhodnými prostředky zajištěna.*“<sup>58</sup> Tato idea zapříčila daleko výraznější starost o duši než o tělesnou schránku. Nejednotnost duše a těla následně navíc znamenala i odklon od jednoty místa uložení těla a hrobu jako takového. Tělo nebožtíka, jak tomu bylo do té doby, již nemuselo korespondovat s umístěním náhrobku. Tím pádem se vytratila i potřeba náhrobky popisovat a zdobit. Dekorativní prvky a nápisy jsou nahrazeny anonymitou a strohostí, jež trvala s výjimkou hrobů světců a vysoce postavených lidí až do začátku 12. století. Hroby světců si totiž jednotu místa uložení těla a označení náhrobku zachovávat musely. Staly se totiž místy, skrze která bylo možné „nejsnadněji“ dosáhnout vzkříšení duše.

---

<sup>55</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 267

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 256

<sup>57</sup> RYWIKOVÁ Daniela, *Speculum mortis: Obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2016, s. 19

<sup>58</sup> JAKUBEC Ondřej, *Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku*, s. 29

Je zajímavé, že následná opětovná zdoobnost a popisování náhrobků nesouvisí s náboženskou změnou, tak jako předchozí odklon od této tradice, ale spíše s již nastíněným postupným sblíživáním světa živých a mrtvých.

## 7.2 Cesta zpět k nápisům aneb hřbitov – nástroj komunikace mrtvých

K opětovnému popisování náhrobků za pomoci epitafů docházelo postupně. Podobně jako ve starověku byly v první části epitafu zaznamenány údaje o zemřelém, nicméně náhrobek nebyl pouze pasivním, popisným a informujícím médiem. „...*pohřební památník, respektive materializovaná památka (...) nebyl jen deskriptivním médiem, které sdělovalo, kdo, kde, kdy a jak zemřel a kde byl pochován. Stávala se též poutem, jež svým sdělením zdaleka přesahuje hranice popisné informace. Svým způsobem totiž nastoluje oboustranný vztah. Neinformuje pouze pasivní diváky (...), ale naopak vyvolává interakci.*“<sup>59</sup>

Druhá část epitafu totiž směřovala svoji pozornost právě k živým, které k oné interakci naváděla a podněcovala ji většinou prosbou o modlitbu či mravním ponaučením. „...*živý se modlil za spásu zemřelého a zesnulý zase poučoval živé. Náhrobní nápis se tak proměnil v poučení a výzvu.*“<sup>60</sup>

„*Pozastav se smrtelníku! Čti hrobový nápis můj,  
co jsem já teď, i ty budeš, to jest jistě osud tvůj.*

[...]

*Věnujte mně často rádi, zde nábožnou slzičku,  
zemřelým jen vždy prospíváte skutků dobrých hojný čin,  
kdo jim tento obětuje, odmění jej Hospodin.*“<sup>61</sup>

První dva verše napsané na jednom z náhrobků kapličkového hřbitova v Albrechticích jsou doslovným přeneseným středověkým *memento mori*. Místo tradičního středověkého symbolického znázornění je připomínka smrtelnosti člověka reprezentována textem. Ve středověké společnosti byla schopnost číst a psát vyhrazena jen velmi úzké skupině lidí, kterou převážně tvořili duchovní anebo šlechta. Proto bylo symbolické znázorňování rozšířeným edukativní nástrojem pro většinovou středověkou společnost. Oproti tomu národní

---

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 28

<sup>60</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 273

<sup>61</sup> MUSILOVÁ Jitka, *Kapličkový hřbitov Albrechtice nad Vltavou*. Čerčany: Jitka Musilová, 2015. 163 nečíslovaných stran.

obrozenecká epocha tíhla k vyjadřování skrze text a slova, protože jejím úkolem bylo mimo jiné pozvednout češtinu na úroveň jazyka tehdejších vzdělanců.

Tento způsob vzájemné interakce a „komunikace“ mrtvých s živými přetrval v podstatě dodnes a asi nejčastěji ho můžeme spatřit u hřbitovních bran, které jsou opatřeny nápisem: *Čím jste Vy, byli jsme i my, čím jsme my, budete i Vy*. Nápis samotný vychází pravděpodobně z latinské středověké veršované legendy o setkání třech živých a třech mrtvých,<sup>62</sup> která se napříč Evropou objevovala ve více než patnácti jazykových verzích.<sup>63</sup> Ať už byly jazykové verze jakékoli, všechny refletovaly dvě zásadních věci. Za první potvrzovaly, že smrt stírala kastovní rozdíly společenských postavení. Na jedné straně v příběhu většinou stáli urození, mladí, pyšní či bohatí, kteří byli nenadále konfrontováni s naturalisticky pojatým rozkladem těla v podobě několika kostlivců.<sup>64</sup> A za druhé potvrzovaly vznik dialogu živých s mrtvými ve společnosti vrcholného středověku. Vznik dialogu zároveň přispěl k tomu, že náhrobky na hřbitovech přestaly plnit pouze pasivní informační roli. Mrtví totiž začali právě skrze ně živé aktivně oslovovat. Modlitby živých, o které mrtví prosili, měly posloužit ke snadnější spáse duše nebo alespoň ke zmírnění muk v očistci.

### 7.3 Poslední soud – od samozřejmosti k nejistotě

Mytologická představa rozsudku nad lidskou duší není výhradně křesťanskou záležitostí, ale v různých formách prostupovala víceméně všemi náboženstvími již od starověku. Poslední soud měl představovat nejvyšší instanci spravedlnosti, která měla za úkol rozhodnout o spáse duše. Nicméně ona představa o fungování soudního procesu se u křesťanů postupem času výrazně proměňovala. V době raného křesťanství vycházela z evangelia svatého Jana, které popisuje především okázalou podobu soudu. „*A hle, trůn v nebi, a na tom trůnu někdo, kdo byl na pohled jako jaspis a karneol; a kolem trůnu duha jako smaragdová. Okolo toho trůnu čtyřiaadvacet jiných trůmů, a na nich sedělo čtyřiaadvacet starců, oděných bělostným rouchem, na hlavách koruny ze zlata.*“ (Zjevení Janovo 4,2-4)<sup>65</sup> Soudní proces je v něm pouze naznačen. Středověká ikonografie navíc upozadovala či dokonce opomíjela zobrazování

---

<sup>62</sup>CORVISIER André, *Tance smrti*. Vědomí. Praha: Volvox Globator, 2002, s. 9

<sup>63</sup>RYWIKOVÁ Daniela, *Speculum mortis: Obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*, s. 93

<sup>64</sup>Tamtéž, s. 93

<sup>65</sup>NAKLADATELSTVÍ BIBLION A NADAČNÍ FOND BIBLE21. Bible online [online]. [cit. 2024-03-12]. Dostupné z: <https://bible21.cz/wp-content/uploads/2010/12/BIBLE21.pdf>

zatracených.<sup>66</sup> Navíc o osudu duší už bylo rozhodnuto dávno předtím, nikoli teprve v okamžiku soudného dne. Poslední soud získával pouze podobu formálního iniciačního obřadu, jenž byl nezbytný ke vzkříšení a vstupu na nebesa. Mrtví tak nebyli na obrazech a tympanonech podrobováni žádné zkoušce. Spravedlivým, mezi které se řadili všichni křesťané pohřbení do posvěcené půdy, byla umožněna spása automaticky. Naopak hříšníci kráčeli přímo do pekla. Tím byl akt posledního soudu v očích tehdejší společnosti de facto zbaven veškeré nejistoty a stal se pouze symbolem druhého Kristova návratu na zem. Strach v lidech vyvolávala daleko více zobrazovaná Apokalypsa. Nicméně i při ní již bylo o osudu duší rozhodnuto daleko předtím, než nastal soudný den.

K podstatné proměně došlo počátkem 13. století, kdy se mění zobrazení a pojetí Posledního soudu, které následně ovlivní i náhrobky. Především samotná ikonografie přestává vycházet z evangelia svatého Jana a je vystřídána zobrazeními z evangelia svatého Matouše. V něm je okamžik posledního soudu vyličen daleko expresivněji. „*Nebeské království je jako síť spuštěná do moře, která nabírá všechno možné. Když se naplní, rybáři ji vytáhnou na břeh, sednou si a to, co je dobré, vyberou do kádí; to, co je špatné, ale vyhodí. Totéž se bude dít na konci světa: Vydou andělé, oddělí zlé od spravedlivých a vhodí je do ohnivé pece. Tam bude pláč a skřípění zubů.*“ (Matouš 13, 47-50).<sup>67</sup> Poslední soud už není jen strnulou záležitostí, ale dochází k dynamickému souzení a oddělování hříšníků. Hříchy jsou evidovány v knize a teprve v momentě soudu, dochází k jejímu čtení. Nic tak není předem jasné, jako bylo dříve. Objevují se „staronoví“ svatí, kteří jsou ovšem vybaveni „novými“ atributy. Archanděl Michael vážící duše a archanděl Gabriel oddělující mečem hříšné od spravedlivých. Poslední soud tak konečně, alespoň na nějakou dobu, nabývá své zákonité podstaty nejvyšší spravedlnosti, protože centrálním motivem se stává vynášení rozsudku, při kterém hrozí peklo a věčné zatracení komukoli. Ikonografie Posledních soudů navíc potvrzuje to, že se církev spíše soustředila na vyvolávání strachu z pekla, nikoliv ze smrti jako takové.<sup>68</sup>

Začátkem 14. století totiž do ikonografie Posledního soudu vstupuje něco, s čím evangelium svatého Matouše při zobrazování a líčení vůbec nepočítalo. A tím jsou postavy klečících a orodujících přimlvců. Nejčastěji se jednalo o Pannu Marii a právě evangelistu svatého Jana. Později tuto úlohu zastávali zmiňovaní archandělé, kteří měli za úkol vážení duší. Jejich snahou bylo na základě modliteb zvrátit nepříznivý rozsudek soudu, který byl nad

---

<sup>66</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 131

<sup>67</sup> NAKLADATELSTVÍ BIBLION A NADAČNÍ FOND BIBLE21. Bible online [online]. [cit. 2024-03-12]. Dostupné z: <https://bible21.cz/wp-content/uploads/2010/12/BIBLE21.pdf>

<sup>68</sup> CORVISIER André, *Tance smrti*, s. 18



duši zemřelého vyneseno. Tím je znovu, stejně jako v předchozích staletích, porušena podstata spravedlivého soudu. Poslední soud sice zůstává instancí, která rozhoduje o osudu duší, ovšem „negativní“ rozsudek nemusel být pro duši hříšníka definitivní. Pozoruhodné je i to, že výsledek soudu mohl být zvrácen vždy a pouze ve prospěch hříšníka. Neexistuje žádný doklad, který by tematizoval to, že duše prošla úspěšně soudním procesem a následně se objevily přitěžující okolnosti, které by znamenaly změnu původního rozsudku. Ač se tedy „božský soudní dvůr“ na ikonografii ze 14. století tváří jako instituce s propracovaným systémem a mechanismy spravedlnosti, jakými bylo například připojení váhy, není tomu tak. Princip spravedlnosti je ve své podstatě opět degradován na úroveň spravedlnosti posledních soudů z přelomu 9. a 10. století. Nicméně ikonografie ze 14. století přináší odlišné vyznění týkající se hřbitovů a náhrobků.

Zatímco raně křesťanská a raně středověká společnost nejevila přílišnou obavu a starost o duchovní pokračování duše, protože spása v té době byla vnímána jako automatická, v období vrcholného středověku se situace mění. Nejistota a především víra v možnost ovlivnit osud duše, kterou reprezentovala výše zmíněná ikonografie posledního soudu, vedla k návratu zpodobňování zemřelých na náhrobcích a také k jejich opětovnému popisování. Zemřelí však již nebyli znázorňováni jako spící, nýbrž jako modlící se. Do jisté míry je tím dokončena transformace domnělé role zemřelého. Jeho pasivní úloha, která byla převzata ze starověké představy zásvěti, je nahrazena aktivním konáním. Modlitba měla zemřelému přímo zajistit, nebo alespoň dopomoci k nebeskému věčnému životu. V pozici modlících, prosících a kajících se na náhrobcích následně objevují také zmiňování svatí přímlovci. Jejich zpodobňování časově koresponduje s důrazem, který společnost v 16. století začala klást na fenomén rodiny.<sup>69</sup> Postava klečícího světce na náhrobku měla zaručit kolektivní spásu pro celou pochovanou rodinu. Předávání křestních jmen z otce na syna a z matky na dceru mělo zajistit, že se pod světcovu ochranu dostanou všichni členové rodiny nesoucí jeho jméno, a to jak v mužské, tak v ženské pokrevní linii.

Úloha rodiny je následně ještě více zvýrazněna na úrovni vícefigurálních náhrobků. V českém prostředí dochází k této transformaci na sklonku 18. století. Složitě barokní alegorické sochy jsou nahrazeny společnou sochou matky a dítěte. Sepulkrální architektura

---

<sup>69</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 315

zůstává i nadále věrná základnímu křesťanskému poselství, kterým je naděje, nicméně v období novoklasicismu je naděje znázorněna především jako pokračování rodové linie.<sup>70</sup>

Zmíněná tendence zohledňování rodinných vazeb v prostředí hřbitova je patrně jednou z nejvýraznějších změn, kterou můžeme postupně sledovat napříč uměleckými reprezentacemi hřbitova i funerální architektury.

Silná reflexe rodinných a sociálních vazeb vychází z přeměněné tradice středověké památky na zemřelého. Středověké umění ve své době ještě nedokázalo na náhrobku zcela vystihnout detailní rysy pohřbené osobnosti. Spokojovalo se tedy „pouze“ se znázorněním určitého typu osobnosti, jakými byli králové, biskupové, mniši nebo rytíři.<sup>71</sup> Velmi názornou ukázkou již klasicistního „typového náhrobku“ můžeme vidět na Olšanských hřbitovech (**obr. 3**)<sup>72</sup>. Postava vpravo v rytířském brnění a v přilbě totiž asociuje několik reprezentací. „*Vedle tradičních bohatých ukořistěných vlajek a výzbroje se u vojáků postupně soustředí pozornost na brnění, mnohdy i s odkazem na rytířský středověk, a především na přilbu...*“<sup>73</sup> Přilba měla do náhrobku promítnout bohyni války Minervu. Její odkaz je patrný přímo v centrální části nad nápisem. Zvednuté hledí rytířovy přilby, sklopený smutný pohled a ruka položená na stéle zvýrazňují pozici truchlení. Stojící vzpřímená postava pro změnu reprezentuje věčnou čestnou stráž. Tímto je nepochybně zachycen další z podstatných rysů náhrobků, který se začíná objevovat od 18. století. Je jím záměrná nejednoznačnost figurálních i nefigurálních prvků na náhrobcích. „*Víceznačnost náhrobních figur rozehrало už umění baroka, což je zřejmé hlavně při jednofigurálních dílech, které měly obsáhnout kontrast pozemského truchlení a jeho nadpozemské útěchy...*“<sup>74</sup> Tento zmíněný kontrast mezi nadpozemskou slávou a truchlením ve své osobě vystihuje a znázorňuje rytíř stojící u náhrobku, nicméně právě on je formou reprezentace, o které se kriticky zmiňuje Platon v Ústavě. Klasicistní náhrobek se siluetou rytíře je totiž imitací na druhou. V prvním případě totiž imituje skutečné hrdinské činy, v Platonově případě ideje, a zároveň je klasicistní nápodobou imitovaného středověkého hrdinského rytířského předobrazu.

<sup>70</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*. Praha: Academia, 2004, s. 47

<sup>71</sup> OHLER Norbert, *Umírání a smrt ve středověku*, s. 131

<sup>72</sup> *Náhrobek s rytířem a brněním - (Olšanské hřbitovy – Praha)*

<sup>73</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 135

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 147

## 8 Náhrobek jako reflexe rodinných vazeb a sociálního statusu

### 8.1 Od nebožtíka k pozůstalým

Díky zmíněné nejednoznačnosti tak v 18. a následně i 19. a 20. století docházelo k zajímavému hřbitovnímu paradoxu. Na jedné straně se začala stále více uplatňovat nejednoznačnost náhrobních figur, které díky tomu dokázaly asociovat formu truchlení i nadpozemskou slávu. Na straně druhé se ovšem náhrobníky v 19. a 20. století stávaly daleko více ztělesněním a personifikací zemřelého. Jako příklad můžeme uvést náhrobní desku Kateřiny Švehlové umístěnou na hřbitově svaté Alžběty v Třeboni (**obr. 4**)<sup>75</sup>. Na její desce je kromě obvyklých údajů jména, data narození a úmrtí uvedeno i to, že byla hostinská. Dochází tedy k další rozšířenější formě identifikace zemřelého na náhrobku. Pomník tak reprezentoval i společenské pracovní postavení. Pod datem narození a úmrtí se následně objevuje i obvyklé sousloví *spi sladce*. V tomto případě je navíc ještě doplněno o oslovení *drahá matko*. Dochází tak opět ještě k další rozšířené identifikaci. Identifikaci, která tentokrát pracuje s rodinnou vazbou. Zároveň lze na zmíněném příkladu dobře demonstrovat vývoj od středověkého náhrobku fungujícího jako „nebožtíkova vzpomínka na sebe sama“ ke klasicistnímu pojetí, jež akcentuje především vzpomínku pozůstalých.

Jak již bylo řečeno, ve středověku se na náhrobky vpišovaly také dobré skutky a zbožné činy. Tím si zemřelý snažil zajistit spásu a zároveň byl skrze ně udržován v historické paměti, neboť skutky a činy se vztahovaly výhradně k němu. Rodinné oslovení *drahá matko* můžeme svým způsobem ztotožnit se středověkým „dobrým skutkem“ ve smyslu toho, že být dobrou matkou není samozřejmostí a může být chápáno i jako zásluha. Především ovšem byl, tímto oslovením zcela jednoznačně reprezentován na náhrobku vztah pozůstalých směrem k zemřelým. Pro pozůstalé v 18. a následně i 19. a 20. století bylo důležité uchovat památku na zemřelého, kterého díky ní ukotvovali ve společenském systému i po jeho smrti. To, že k tomuto ukotvování docházelo skrze zaměstnání, patrně mohlo přímo souviset i s probíhající změnou, která kladla daleko větší důraz na roli člověka ve společnosti.

O tom, že rodinná funkce mohla být na náhrobní desce tou jedinou určující identifikací a reprezentací, se můžeme přesvědčit na náhrobku rodiny Mickových (**obr. 5**)<sup>76</sup>. Z něj lze vyčíst, že tím nejdůležitějším, co mělo být zachováno a s čím měla tradice uchování památky

<sup>75</sup> *Náhrobní deska hostinské Kateřiny Švehlové - (Hřbitov svaté Alžběty – Třeboň)*

<sup>76</sup> *Náhrobek rodiny Mickových - (Olšanské hřbitovy – Praha)*

pracovat, je rodinná vazba. U maminky byla dokonce rodičovská úloha natolik silná, že v jejím případě není zmíněno ani křestní jméno. Natolik silná byla snaha o zachování památky skrze rodinnou vazbu.

Na opačný konec spektra, kde je kladen důraz především na profesní reprezentaci, bychom naopak zařadili náhrobek rodiny Šimkových (**obr. 6**)<sup>77</sup>. Jeho centrální část pokrývá takřka celou graficky znázorněné cirkusové šapitó s nápisem *Tornádo Šimek*. V tomto případě jsou na rozdíl od předchozího pomníku potlačeny na minimum rodinné vazby, o kterých se nedovíme vůbec nic. Naproti tomu je zde záměrně vyzdvihnuto povolání zemřelého, jehož silueta je umístěna hned vedle cirkusového stanu.

Zmíněné příklady dobře ilustrují onu změnu v přístupu k památce na zemřelého, k níž došlo počátkem 18. století. Hřbitov, potažmo náhrobek, tak nejsou jen strnulým místem či artefaktem, které pracují s vyjádřením památky prostřednictvím stále stejných zaběhnutých reprezentací, ale dochází k jejich obměnám. Je patrné, že forma a uchopení vzpomínání sice u některých příkladů navazuje na tradiční pojetí, nicméně v jiných případech pracuje i s inovací a aktualizací. Reprezentace vzpomínky či památky není jen statickým „kamenným“ odkazem, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale v určitých případech poměrně dynamickým procesem.

## 9 Smrt reprezentující spánek aneb tři odlišná vyznění spánku na hřbitově

### 9.1 Spánek jako nástroj eufemizace

V předcházející kapitole bylo zmíněno ustálené slovní spojení: *spi sladce*, které se na náhrobcích velmi často vyskytuje. Již před příchodem křesťanství spolu spánek a smrt velmi blízce souvisely. Byly dokonce považovány za jakési „*sourozence*“.<sup>78</sup> Historik Hesiodos je nazýval blíženci či přímo dvojčaty matky noci.<sup>79</sup> Homér i Vergilius zase pro změnu popisovali podsvětí, tedy svět mrtvých a jeho „obyvatele“ velmi podobně. Podsvětí bylo totiž pro oba autory říše, kde se nacházely němé, mátožné, ploužící stíny.<sup>80</sup> Tedy duše ve velmi podobném stavu, jakým je spánek. Z hlediska toho, co bylo napsáno v úvodu této práce, se

---

<sup>77</sup> *Náhrobek rodiny Šimkových - (Olšanské hřbitovy – Praha)*

<sup>78</sup> OHLER Norbert, *Umírání a smrt ve středověku*, s.13

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 91

<sup>80</sup> VERGILIUS, *Aenéis*. Antika (Argo). Praha: Argo, 2023. s. 170

jedná o naprosto přesný případ reprezentace vycházející z nápodoby. Spánek totiž reprezentuje smrt především na základě společných fyziologických vlastností. Během spánku jsou utlumeny některé životní funkce. Je minimalizován pohyb. Oční víčka jsou zavřená. Dochází ke zpomalení dechu. To jsou všechno aspekty, které připodobňují smrt ke spánku. Díky fyziologickým podobnostem mezi spánkem a smrtí došlo k tomu, že byla smrt skrze spánek eufemizována. Strach, který se lidí zmocňoval v souvislosti se smrtí, byl způsoben kromě jiného také její konečností. Tím, že došlo k vzájemnému prolnutí, získala smrt atributy spánku a ztratila v očích tehdejších lidí alespoň částečně svou nezvratitelnou podstatu. Spánek se stal utěšujícím motivem v podobě „překonání“ věčnosti. Řekové a Římané sice ještě v tomto spojení nespatořovali jeden ze základních pilířů své víry jako posléze křesťané, nicméně i pro ně již byl hřbitov místem, kde spí mrtví.<sup>81</sup> Tato metafora smrti jakožto spánku byla na starověkých hřbitovech znázorňována i za pomoci květin. Výsadní postavení totiž kromě palmových ratolestí a vavřínových věnců zaujímal také mák, jehož účinky na lidský organismus byly již v té době všeobecně známé. Až mnohem později se stal výlučně ornamentálním dekorem náhrobků.<sup>82</sup>

## 9.2 Spánek jako „triumf nad smrtí“

Samotná křesťanská víra následně ještě prohlubuje potřebu útěchy v podobě spánku, který překonává smrt. Hned v úvodních textech Starého zákona je smrt připodobněna ke spánku, podobně jako s ním bylo spojováno i antické podsvětí. „*Mrtví už nechválí a nenazývají Hospodina (Ž 6,6; 30,10; Iz 38,18), jelikož jejich existence spočívá v sestoupení do „říše ticha“ (Ž 115,17) a je podobna spánku (Ž 13,4; Dan 12,2; Jb 14,12).*“<sup>83</sup> Dalším příkladem biblické reprezentace smrti a spánku je příběh o sedmi spáčích z Efezu, kde je smrt symbolicky poražena spánkem.<sup>84</sup> Křesťanská touha překonat smrt je znázorněna také v příběhu o Lazarovi a naprosto dokonalým triumfem nad smrtí se pro křesťanskou víru stává vzkříšení a zmrtvýchvstání samotného Ježíše Krista. Spánek tak posloužil jako ideální nástroj této křesťanské ideji.

Tím, že byla smrt spojena se spánkem, byl i samotný motiv spánku přenesen do prostředí hřbitova. O hřbitovu se tak postupně začalo mluvit jako o místě, kde odpočívají nebo spí mrtví. Toto spojení zároveň předpokládalo rozšíření křesťanského chápání smrti ve

---

<sup>81</sup> OHLER Norbert, *Umírání a smrt ve středověku*, s. 157

<sup>82</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 134

<sup>83</sup> NEŠPOROVÁ Olga, *O smrti a pohřbívání*, s. 61

<sup>84</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 40–41

smyslu následného pokračování „života“ na onom světě. Na náhrobcích se tato interpretace projevuje různě, ať už ve formě náhrobní poezie, nebo krátkých dvouslovných nápisů.

*Z země wzal jest swoji schránku.*

*S nebe přišlý lidský duch:*

*W zemi skládá ji ku spánku,*

*když ho nazpět wolá Bůh.*

*Spláci dluch,*

*Wděčný duch!*<sup>85</sup>

Na náhrobku již výše zmíněného Josefa Wondry se můžeme dočíst o spánku ve smyslu, že je mu podřízeno pouze fyzické tělo. Duše nikoliv. Je to právě ona, která má na starosti tělo. Verše z poloviny 19. století tak jednak dokládají již reflektované středověké rozdělení těla a duše a zároveň i její nadřazené postavení vůči tělu. V tomto pojetí tak hřbitov není místem, kde by duše očekávala druhý příchod Ježíše Krista a poslední soud. Jedná se pouze o místo k uložení lidské schránky. Duše tak překonává smrt i bez eufemizujícího spánku.

Kromě náhrobní poezie se propojenost smrti a spánku odráží i v kratších nápisech na pomnících (**obr. 7**)<sup>86</sup>. „*Nápisy ,odpočivej v pokoji‘ a ,spi sladce‘ jsou sice vzkazy pro mrtvé, nicméně znázorňují obavu živých. Pokoj a klid chtějí mít živi od mrtvých. Jsou jakýmsi vyrovnáním se se strachem z nemrtvých, který prostupoval středověkou i novověkou společností.*“<sup>87</sup> Tento strach pramenil jednak z nedostatečné znalosti tehdejší lékařské vědy a jednak z rozšířených folklórních pověstí, jejichž námětem se staly postavy nemrtvých, kteří nenašli po smrti klid a svým chování ohrožovali živé.<sup>88</sup> Spojitost se strachem by dokládal i vykřičník na konci nápisu *Spi sladce!* Ze strany živých se nejedná o přání směřující k mrtvému, ale o rozkaz pramenící právě ze strachu před nimi.

---

<sup>85</sup> *Báseň na náhrobku Josefa Wondry – (Hřbitov svaté Anny – Telč)*

<sup>86</sup> *Náhrobek s nápisem „Spi sladce!“ – (Hřbitov svatého Jiljí – Třeboň)*

<sup>87</sup> OHLER Norbert, *Umírání a smrt ve středověku*, s. 184

<sup>88</sup> GRUBHOFFER Václav, *Zdánlivá smrt: noční můra osvícenské Evropy*. Kulturní dějiny. Polička: Městská knihovna Polička, 2018, s. 53–66

### 9.3 Reprezentace hřbitova jako místa spánku v literatuře

Se hřbitovem jako místem spánku se nesetkáváme jen v rámci nápisů zdobících v poměrně vysokém počtu jednotlivé hroby. Odkazy ke spánku se totiž objevují i v samotné literatuře, a to nejen 18. a 19. století. S tématem hřbitova pracuje především již zmíněná poezie, která ovšem nemusí být jen součástí pomníků. Jaroslav Seifert v básni *Dívce, která bydlí u hřbitova* tematizoval spánkem romantický motiv nedosažitelné lásky. Spánkem na hřbitově rovněž vyjadřuje v poslední větě i určitý erotizující povzdech.

*„Žárlím na anděly a na všechny kříže,  
poslouchají tě, když sedneš k pianu;  
žárlím na anděly, letí k oknu blíže,  
když jdeš večer spát či vstáváš po ránu.*

*A pak žárlím na ty nebožtíky v hrobě,  
v jejichž hlavách vidíš svíčky zhasínat,  
že tak blízko mají všichni k tobě  
a tak blízko tebe mohou spát.“<sup>89</sup>*

Hřbitov je v básni místem, kde by chtěl být lyrický subjekt společně s dívkou, které je báseň věnována. V určitém slova smyslu je zde opět uchopen a „ožívá“ shakespearovský motiv Romea a Julie, který byl následně transformován lidovou tvořivostí do srozumitelnějšího sousloví: *láska až za hrob*.

Jiný neméně zajímavý odkaz na totožné spojení smrti a spánku nalezneme v jedné ze slok básně *Svatební košile*. Erbenův umrlec se v ní vydává za svou milou a v dialogu ji přesvědčuje, že svatba, kterou si slíbili, musí proběhnout hned v noci, protože ve dne spí. Jsou tím logicky zdůrazněny a nastaveny hranice oddělující živé od mrtvých. Mrtvým patří noc a živým den.

*„Ho, den je noc, a noc je den –  
ve dne mé oči tlačí sen!  
Dřív, než se vzbudí kohouti,*

---

<sup>89</sup> SEIFERT Jaroslav a ŠIKTANC Karel, *Nejkrásnější bývá šilená*. Vyd. 2. rozš. *Květy poezie (Mladá fronta)*. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 52

*musím tě za svou pojmouti.*<sup>90</sup>

Erben ovšem zároveň toho schéma částečně porušil. Živá se totiž se svým mrtvým v básni setkává právě v noci. Noc je tak pro živé prostupnou hranicí, po jejímž překročení dochází k jejich vzájemnému setkání. Naopak den je pro mrtvé hranicí, jenž překonat nemohou.

*„A slyš, tu právě nablízce  
kokrhá kohout ve visce;  
a za ním, co ta dědina,  
všecka kohoutí družina.*

*Tu mrtvý, jak se postavil,  
pádem se na zem povalil,  
a venku ticho – ani ruch:  
zmizel dav, i zlý její druh.*“<sup>91</sup>

Zajímavější ovšem je, že v této básni o svém spánku mluví samotný mrtvý. Nikoli živý ve vztahu k mrtvým, jako to bylo doposud u nápisů na náhrobcích. Spánek v tomto zvláštním případě neslouží k eufemizaci smrti ani k symbolické ochraně živých před mrtvými. Naopak. Věta, kterou pronese zemřelý, znamená, že si zcela jasně uvědomuje svůj „přechodný stav“ a ví o svém spánku. Uvědomuje si, že je schopen se z tohoto stavu probudit. Dokonce má zcela jasné povědomí a představu o čase. Tím, že Erben v baladě poskytl mrtvému vědomí o svém přechodném stavu a spánku ho daleko více přiblížil živým. Mrtvý toho v básni využívá. Jeho budoucí nevěsta totiž díky tomu netuší, až do okamžiku než spatří hřbitov, že její milý už není mezi živými.

*„Ho, den je noc, a noc je den –  
ve dne mé oči tlačí sen!”*<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> ERBEN Karel Jaromír, *Kytice z pověstí národních*. 3. nezn. vyd. Kytice (Státní nakladatelství). Praha: Státní nakladatelství, 1937, s. 24

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 31

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 24



V tomto konkrétním případě je tak spánek ve spojitosti se hřbitovem tím, co by mělo živé ve vztahu k mrtvým naopak spíše děsit, nikoli chránit. Tematicky velmi podobné verše se nacházejí tentokrát přímo na rodinné hrobce na Olšanských hřbitovech (**obr. 8**)<sup>93</sup>.

*Neplačte draží, že odcházím spát,  
jak pokynul mi Osud.  
Ve věčné noci bude se mi zdát,  
že žiji s vámi dosud.*

Stejně jako v Erbenově baladě promlouvá mrtvý díky náhrobku směrem k živým a stejně jako u Erbena mluví sám o svém spánku. Na rozdíl od uměleckého textu ovšem není noc dělicím prvkem, ale naopak shodným. Stejně jako pro živé je zde noc pro mrtvou vyhrazena ke spánku. A také na rozdíl od Erbenova umrlce si uvědomuje nemožnost probuzení. Sama totiž upozorňuje na *věčnou noc*. Díky tomu dochází i k rozdílnému vyznění a de facto ke třetí možné interpretaci spánku na hřbitově. V tomto třetím případě totiž mrtvý skrze spánek naopak uklidňuje živé, že jim od něj nehrozí žádná nebezpečí.

## 10 Hřbitovní zastavení

### 10.1 U náhrobků

Konec 18. a počátek 19. století znamenal ve funerální architektuře náhrobku velmi patrnou změnu. Došlo ke ztrátě okázalé zdobnosti, kterou do náhrobní architektury implikovalo baroko. Ta byla patrná ještě na sklonku 18. století v rámci louisézských<sup>94</sup> klasicistních náhrobků. Ty se v českých zemích ve větší míře prosazovaly až po roce 1790.<sup>95</sup> Typickým znakem pro ně bylo ornamentální zdobení ohraničující nápisovou desku. Ta byla orámována většinou přírodními motivy listů. Tento zdobný styl náhrobní architektury byl zanedlouho vystřídán strožejším empírově zdobeným náhrobkem. Na něm byl složitý květinový dekor

---

<sup>93</sup> *Rodinná hrobka Šalmanových* - (Olšanské hřbitovy – Praha)

<sup>94</sup> Umělecký dekorativní sloh pozdního baroka a raného klasicismu. Vyznačoval se především vavřínovými věnci. Jeho pojmenování je odvozeno od francouzského krále Ludvíka XVI. (1774-1792). Luiséz. Online. Wikipedie – Otevřená encyklopedie. 2001. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Luis%C3%A9z>. [cit. 2024-07-22].

<sup>95</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 216

a ornament nahrazen méně dekorativními lvími tlapami, popřípadě lidskou hlavou (**obr. 9**).<sup>96</sup> Akcentovány byly především stylová čistota a symetrická kompozice. Zároveň došlo k zjednodušení členitosti náhrobků. Tato změna se následně razantně promítla do výroby a zhotovení památníků. Náhrobek se tak stal daleko dostupnějším pro širší veřejnost. Po roce 1800 si novoklasicistní prostředí hřbitova radikálně osvojilo antické vzory, které ovšem zároveň mísilo s již dříve užívanými konvenčními prvky. Jedním z takových prvků byl motiv odumírajícího stromu, který částečně navazoval na dříve využívaný dekorativní prvek listů. Stylizace náhrobku do podoby useknutého pařezu či kmene dobově odpovídala tomu, na co bylo již poukázáno, tedy reprezentaci rodinných vazeb, které mají za úkol reflektovat naději v podobě pokračování rodové „stromové“ linie.<sup>97</sup>

S příchodem romantismu došlo k opětovnému částečnému prosazení již dříve používaných tentokrát středověkých motivů do novoklasicistních antických vzorů. Romantismus totiž především odmítal klasicistní ideál dokonalé formy náhrobku.<sup>98</sup>

Nicméně je potřeba zdůraznit, že i přes poměrně dynamický vývoj na přelomu 18. a 19. století, kterým památníky na hřbitovech od doby baroka prošly, byla nejdůležitějším kritériem nově budovaných náhrobků již zmíněná výrobní cena a potenciální sériová produkce. Střídání a prolínání tradičních a nových stylů mělo především nabídnout nejvýhodnější typ náhrobku, který by splňoval úlohu památky a zároveň by byl cenově dostupný. Novoklasicismus tak otevřel prostor pro materiálově lacinější provedení památníku z umělého kamene a k ornamentální výzdobě začala být jako jeden z produktů nastupující průmyslové revoluce využívána litina. Z ní byly následně zhotovovány dekorativní prvky, především nápisové tabulky. Litinové nápisové tabulky umožňovaly snadnější úpravu textu na náhrobcích a jejich zhotovení bylo méně časově náročné než do té doby převažující kamenická produkce. Na druhou stranu byla ovšem omezena jejich případná korekce a úprava. Samotný text býval individuální, naopak drobné dekorace jako ozdobné hřeby nebo rámečky mohly být už produktem sériové, šablonové výroby a od počátku 19. století se z litiny převážně zhotovovaly i samotné kříže.

S nástupem masovější produkce souvisel i nový požadavek tehdejší doby na samostatně stojící náhrobek. Tato varianta umožňovala využít k reprezentaci zemřelého nejen čelní, ale i boční a zadní stranu. U takto v prostoru stojících pomníků tak zdobení v podobě

---

<sup>96</sup> *Náhrobek s dekorativním prvkem lidské hlavy – (Olšanské hřbitovy – Praha)*

<sup>97</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 47

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 218

plastických věnců umístěných v okolí nápisové desky nemělo pouze estetický charakter, ale věnce nebo ozdobné římsy zároveň částečně chránily nápisovou desku před nepříznivými vlivy a rozmary počasí. Text na náhrobku totiž zůstal i přes soupeření ostatních výtvarných a uměleckých složek hlavním nositelem informací o zemřelém.<sup>99</sup>

## 10.2 Ke křížům

Kříž patřil a patří v křesťanském katolickém prostředí k základním konfesním formám náhrobku. Zatímco kříž v nápisu na náhrobní desce sloužil jako symbolické časové ohraničení života a představoval symbol spásy, kříž umístěný na náhrobku měl mimo to ještě jinou funkci. Původně byl primárně vyhrazen pro světské a církevní hodnostáře, kteří byli pochováni v kostelech, postupem času se však rozšířil i mezi laickou veřejností a začal na hřbitově plnit roli značky. Stal se totiž přesným označením místa uložení ostatků. „*At' už byl původ, [...] křížů na hřbitovech jakýkoli, sloužily jako místopisná vodítka...*“<sup>100</sup> Kříže na náhrobkách, byť v malé například vyryté podobě, vyžadovali od 17. století i ti nejchudší, kterým byl hřbitov jako místo spočinutí primárně určen. Takto označené hroby se staly souřadnicemi a prostor hřbitova působil, a do dnes tak i působí, jako propracovaná územní mapa. Kříž se stal zvykovou normou a do 19. století tvořil podstatnou část zdobnosti náhrobku chudého člověka.<sup>101</sup> Jeho neumístění na hrob se naopak považovalo za výstřednost či provokaci. Od 19. století zaujímal na hřbitově naprosto dominantní úlohu zdobného prvku hrobu.

Nejčastěji byl kříž, at' už součást náhrobku či volně stojící, doplněn motivem ukřižování Ježíše Krista. Určitou protiváhou k tomuto zobrazení byl kříž, přes jehož rameno nebo ramena byla přehozena látka s výraznou drapérií. Z hlediska architektury umožnila zmíněná kompozice masivnější provedení kříže, protože zvětšovala jeho pevnost. Z hlediska symbolického měla látka či rouška připomínat umrlčí rubáš, do kterého bylo zabaleno tělo nebožtíka.<sup>102</sup> Prázdný rubáš navíc odkazoval ke vzkříšení Ježíše Krista daleko explicitněji než jeho ukřižované a pomalu umírající tělo.

---

<sup>99</sup> Tamtéž., s. 219

<sup>100</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 329

<sup>101</sup> Tamtéž., s. 336

<sup>102</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 210

### 10.3 K lavičkám aneb hřbitov jako veřejný prostor?

Poměrně neobvyklým a zvláštním prvkem na hřbitově jsou lavičky. Na současných hřbitovech je dokonce můžeme vidět zakomponované jako součásti náhrobků. Jednu takovou bychom našli na Olšanských hřbitovech v Praze (**obr. 10**)<sup>103</sup>. Dokladem toho, že byla lavička zamýšlena přímo jako nedílná součást pomníku je i letopočet MDCCCXCVIII<sup>104</sup> vyrytý na jejím opěradle. Z náhrobní desky je patrné, že se jedná o rok úmrtí. Totožná kompozice náhrobku a lavičky se nachází také na hřbitově svaté Anny v Telči (**obr. 11**)<sup>105</sup>. To, že existují lavičky, které jsou přímo součástí nejen hřbitova, ale i samotných hrobů a hrobek koresponduje s tím, co bylo řečeno ve třetí kapitole práce. V antickém světě byly hroby zřizovány podél důležitých obchodních cest, po kterých se pohybovalo značné množství lidí. Aby náhrobky plnily svou funkci uchování památky na zemřelého, bylo nutné, aby se u nich cestující lidé zastavovali a strávili nějaký čas. Patrně ze stejného důvodu jsou zbudovány obě lavičky. Díky nim totiž dochází u zmiňovaných náhrobků k zastavení a případnému odpočinku. Lavičky totiž přirozeně poskytují určitý druh komfortu. Umístěním lavičky je přichází symbolicky vybídnut k pohodlnějšímu setrvání.

To, že náhrobky komunikovaly a komunikují s živými prostřednictvím nápisů už bylo řečeno. Doklad toho, že „hroby“ opravdu aktivně vybízely kolemjdoucí k zastavení, najdeme i na relativně současných památnících. Jedním z nich je náhrobek nacházející se opět na hřbitově svaté Anny v Telči, konkrétně přímo za hřbitovní zdí (**obr. 12**)<sup>106</sup>. Na jeho desce je stále dobře patrný nápis začínající slovy: „*Zastav se, poutníče, na místě tomto chvíli a přečti si řádky, jež psal den...*“ Nejenže je kolemjdoucí osloven, ale ono oslovení je zároveň poměrně důrazným rozkazem. „...oslovení kolemjdoucího představovalo zemřelé ve vztahu k živým jako stále „přítomné“.“<sup>107</sup> Zároveň přímo apeluje na setrvání na místě u náhrobku. Budování laviček a aktivní oslovování kolemjdoucích jsou motivy, které částečně odkazují ke hřbitovu jako k místu potencionálně určenému veřejnosti. S tímto postřehem však krajně nesouhlasí Jan Kolář, Martina Peřínková a Naděžda Špatenková v knize *Hřbitov jako veřejný prostor*. „*Hřbitov nebyl, není a ani nebude běžnou součástí veřejného prostoru, tím spíše ne*

<sup>103</sup> *Náhrobek s lavičkou s letopočtem 1898 – (Olšanské hřbitovy – Praha)*

<sup>104</sup> Na náhrobní desce je uvedeno datum 1898, ale na opěradle lavičky je římskými číslicemi uvedené datum 1899. Patrně se jedná o chybné napsání data na lavičce, protože římskými číslicemi se 9 zapisuje jako IX, nikoli VIII

<sup>105</sup> *Náhrobek s černou lavičkou – (Hřbitov svaté Anny – Telč)*

<sup>106</sup> *Pomníček Ladislava Hose – (Hřbitov svaté Anny – Telč)*

<sup>107</sup> JAKUBEC Ondřej, *Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku*, s. 32

v *sekulárním a ateistickém Česku*.<sup>108</sup> Jedním ze základních architektonických prvků ve veřejném prostoru jsou právě lavičky. Jistě by se dalo namítnout, že zhotovené lavičky na hřbitovech byly primárně určeny pro nejbližší pozůstalé, nikoliv pro širokou veřejnost, nicméně v této otázce se nejedná o to, k jakému účelu byly zbudovány, ale k čemu všeobecně lavičky slouží.

O tom, že lavičky byly a jsou nedílnou součástí hřbitovů se dočítáme opět i v poezii, tentokrát v básni *Hřbitov (1921)* od Jiřího Wolкера.

*„Na našem hřbitově,  
na tom s rozpuklou zídkou a zapadlou márnici,  
s cestičkou zarostlou, tichou a vonící,  
nikdy si na smrt nepomyslím.  
Mrtvých už není tu;  
napsali znamení do stromů, do květů,  
že žijí.*

*Jsou tu jen aleje akátů,  
dvě lavičky pro milence  
a děti, co na hrobech hrají si  
na mámu a na tátu.*<sup>109</sup>

Lavičky v básni jsou jedním z prvků, které akcentují možnost návštěvy hřbitova a vytvářejí prostor pro trávení času. Do jisté míry by se dalo souhlasit, že hřbitov není vyhledávaným veřejným prostorem. Nicméně argumentovat tím, že většinová společnost v našem prostředí je ateistická, a na základě toho hřbitov nepovažovat za veřejný prostor je přinejmenším zvláštní. A navíc, pokud by hřbitov opravdu nebyl jeho součástí, proč je většina křesťanských hřbitovů otevřená a volně přístupná prakticky v kteroukoli denní dobu? Že k tomuto účelu není využíván, neznamená, že veřejným prostorem není. I vzhledem k tomu, co bylo uvedeno v kapitole o funkci středověkého hřbitova, bych se přikláněl k tomu, že hřbitov je, byť specifickým ale legitimním, veřejným prostorem.

---

<sup>108</sup> KOVÁŘ Jan, PEŘINKOVÁ Martina a ŠPATENKOVÁ Naděžda, *Hřbitov jako veřejný prostor*, Praha: Gasset ve spolupráci s VŠB-TU Ostrava, 2014, s. 62

<sup>109</sup> WOLKER Jiří a NEUMANN Stanislav Kostka, *Wolker pracujícím: výběr z díla*, 6. vyd., v Práci 4. vyd. Klín. Praha: Práce, 1951, s. 33

## 10.4 Hřbitov jako zahrada

Hřbitov je také místem, které spojuje přírodu s umělostí, jež vybudoval člověk. Opracované náhrobky a sochy tu na malém prostoru stojí v kontrastu s rostoucími stromy a přirozenou zelení vůbec. „*Ve stylu hřbitova lze sledovat stopy romantismu: sochy jsou obklopeny cypřiši, borovicemi, okolo létající ptáci...*“<sup>110</sup> Jako podobné prolnutí přírody a umění byly v podstatě koncipovány i anglické zahrady, do kterých byly umístěny romantizující zříceniny. Z hlediska architektury byla jednou z převládajících charakteristik klasicistního náhrobního vkusu „malebnost“. Ta se následně v prostředí hřbitova projevovala stejně jako architektura krajinné zahrady. Novoklasicistní památník tak odpovídal dobovému předobrazu ruiny jako znaku minulosti či pomíjivosti, kterou znázorňoval pomocí „skalky“.<sup>111</sup> „*Náhrobek doby novoklasicismu a romantiky však raději ruinu a zejména starobylost asociuje motivem skalky...*“<sup>112</sup> Další podobenství lze najít v ohraničeném prostoru. Stejně jako zahrada je i hřbitov obehnan zdí nebo plotem. Uzavřen ze čtyř stran. Naopak „otevřen“ shora i zdola.

O hřbitově jako o zahradě mluví ve spojitosti se spánkem a smrtí i Philippe Ariès: „*Pokud mrtví spali, pak nejraději v rozkvetlé zahradě.*“<sup>113</sup> Hřbitov se stává jakýmsi přechodným, pozemským ekvivalentem nebeského ráje<sup>114</sup> – zahrady Eden. K zahradě symbolicky odkazují i ozdobné prvky květin používané ve funerální architektuře. Kamenné květinové věnce a nikdy nevadnoucí girlandy zdobící náhrobky upomínaly a upomínají na věčně kvetoucí rajskou zahradu. „*Vegetabilní ornament se koncem 18. století a počátkem 19. století stal jednou z nejurodnějších sfér všeobecně srozumitelné a přijímané hřbitovní symboliky.*“<sup>115</sup> Vegetabilní ornament byl do hřbitovního prostředí implikován i skrze ryze praktickou středověkou funkci hřbitova. Ten totiž sloužil i jako ovocný sad. „*Hřbitovy se využívaly i hospodářsky, například k vysazování ovocných stromů...*“<sup>116</sup> V návaznosti na pěstování ovocných stromů nelze nezmínit opět literární odkaz, který svým způsobem potvrzuje předchozí účel, ke kterému byl hřbitov v minulosti využíván. V již citované baladě Karla Jaromíra Erbena se v dialogu umrlce s jeho živou milou dozvídáme, že hřbitov je pro něj metaforickým sadem.

---

<sup>110</sup> FELICORI Mauro a ZANOTTI Annalisa, *Cemeteries of Europe: A Historical Heritage to Appreciate and Restore; a Guidebook to European Cemeteries*. Bologna: Comune di Bologna, 2004, s. 14

<sup>111</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 165

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 217

<sup>113</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 41.

<sup>114</sup> K tomu odkazovalo i ono zmíněné pohřbívání v blízkosti světcova těla.

<sup>115</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 134

<sup>116</sup> OHLER Norbert, *Umírání a smrt ve středověku*, s. 187

„Ten hřbitov – a těch křížů řad?

*To nejsou kříže, to můj sad!*“<sup>117</sup>

Ať už souhlasíme, nebo nesouhlasíme s tím, že hřbitov lze považovat za určitý protipól rajské zahrady, vizuálně i jinak zahradu připomíná. Rozhodně nemůžeme zpochybnit četné reference a symboliku, která propojuje prostory hřbitovů a zahrad.

## 11 Socha ženy na hřbitově

„...žena je z hlediska sentimentalismu mnohem vhodnější objekt truchlení.“<sup>118</sup>

Postava ženy se jako součást funerální výzdoby náhrobků dochovala v prostředí hřbitovů dodnes. „Příklon umění náhrobku během 18. století k jednodušším realizacím pro rozšiřující se vrstvy objednavatelů vedl k tomu, že nejfrekventovanější oblastní náhrobní ikonografie se staly ženské postavy.“<sup>119</sup> Socha ženy na hřbitově totiž nabízela širokou škálu symbolických interpretací.

### 11.1 Vyjádření ideálu krásné smrti

Antická tradice pracovala i ve specifickém prostředí hřbitova s ženskou postavou v duchu tělesné krásy. Sochy, jež nesly antikizující motivy, byly nejčastěji součástí právě novoklasicistních náhrobků a měly za úkol reprezentovat skrze nahé tělo ideál „krásné smrti“. „Hlavním prostředkem k vyjádření ideálu ‚krásné smrti‘ bylo na novoklasicistních náhrobcích nahé lidské tělo. Nemělo být chápáno reálně fyzicky, nýbrž esteticky...“<sup>120</sup> Takto zpodobněné sochy žen se vyznačovaly neskrývanou či dokonce záměrnou nahotou. Zpravidla byly zahaleny do přiléhavého, skoro až průhledného oděvu. V některých případech jim byla záměrně odhalena ňadra a bez jakékoli pokrývky zůstávaly i jejich vlasy. Mezi takto zpodobněnou sochou na náhrobku a zemřelým nebyla zjevná, ať už rodinná či jiná spojitost. Převažovala odosobněná funkce odkazující k všeobecné rovině věčného mládí jako protipólu a snahy o překonání smrti.

---

<sup>117</sup> ERBEN Karel Jaromír, *Kytice z pověstí národních*, s. 28

<sup>118</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 68

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 147

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 31

Typickým příkladem funerálního umění, který pracuje s antickým námětem ženy, jež reprezentuje ideál krásné smrti, je náhrobek nacházející se na Olšanských hřbitovech (**obr. 13**)<sup>121</sup>. Je na něm umístěna socha ženy se sepjatýma rukama nad hlavou. Je zhotovena z bílého mramoru a stojí pod přístřeškem hned vedle samotné náhrobní desky, která je ohraničena klasicistními sloupy. Chybí jakýkoli podstavec, který by ji odděloval od diváka a který by jí pomyslně přesouval do nadpozemské sféry. Tělo obepíná lehká až průsvitná látka a bylo jí naprosto záměrně odhaleno pravé ňadro. Nahota zdůrazněna i jejím vyzývavým postojem, jednoznačně odkazuje ke zpodobnění ideálu „krásné smrti“.

## 11.2 „Křesťanka“

V určité opozici proti ztvárnění ženy jako ideálu krásy stojí sochy, které jsou zobrazovány v duchu křesťanské tradice. Křesťanství pracovalo se zpodobněním ženy na náhrobku zcela odlišně. Především nemělo výlučně estetický charakter. V symbolické křesťanské rovině byla socha ženy na náhrobku převážně konkretizována do role Panny Marie jakožto jednoho z nejvýznamnějších a nejčastějších přímluvců orodujících za duše zemřelých během posledního soudu. Oproti antickým sochám byly postavy reprezentující Pannu Marii zcela záměrně zahalené. Velmi často se u nich objevoval závoj či šátek zahalující i jejich vlasy. Ruce byly v předepsané poloze složeny na prsou a naznačovaly pokračující modlitbu za spásu nebožtíka (**obr. 14**)<sup>122</sup>. V tomto konkrétním případě na hřbitově v Třešti je orodující motiv klečící Panny Marie umístěn přímo ve středu náhrobku. Tímto křesťanským zobrazením byl zvýrazněn i zásadní rozdíl v pojetí vztahu k zemřelému. Modlitbou za jeho spásu byl totiž explicitně navázán vztah mezi zemřelým a sochou na jeho náhrobku. Ta měla na základě své úlohy přímo dotyčnému zajistit či alespoň dopomoci k věčnému životu. Sochy Panny Marie, a v konečném důsledku i ostatních světců, daleko výrazněji reflektovaly privátnější charakter smrti. Zároveň na rozdíl od antických soch „aktivně vstupovaly“ do posmrtného děje a nespokojily se jen s pouhým zmírněním následků, které smrt přináší.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> *Spoře oděná ženská postava lomící rukama* – (Olšanské hřbitovy – Praha)

<sup>122</sup> *Náhrobek s klečící Pannou Marii* – (Hřbitov – Třešť)

<sup>123</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 37-40



### 11.3 Anděl – posel, žena, muž i dítě

Jednou z nejčastějších figurálních postav dochovaných na hřbitovech jsou andělé. „*Andělé na hřbitovech hrají svou biblickou roli jako poslové. Andělé v nekropoli jsou prostředníky mezi Bohem a lidmi.*“<sup>124</sup> Novoklasicistní tradice k nim později připojuje atribut obrácené vyhaslé pochodně. Vyhaslá pochodeň společně s lukem a šípy postavu anděla konkretizují do podoby řeckého Boha lásky Eróta (**obr. 15**)<sup>125</sup>. Symbol vyhaslé pochodně znázorňuje ztrátu životní síly a smrt. Ikonograficky je anděl pokračovatelem římského génia a přebírá jeho hlavní úlohu. Drobným rozdílem mezi nimi bylo to, že génius býval ve starověku nejčastěji spojován s určitým místem, které ochraňoval. Naopak pro anděla byla charakteristickým rysem křídla. Ta naopak symbolizovala jeho nezávislost na prostoru a času.<sup>126</sup>

Z pohledu genderu jsou andělé na hřbitovech reprezentováni až do 19. století převážně jako muži nebo jako bezpohlavní androgenní bytosti či děti. Představa maskulinního anděla, která se v převažující míře vyskytovala v 17. a v 18. století ve hřbitovní architektuře, vychází z biblických příběhů. Mužští archandělé Gabriel a Michael jsou přítomni po boku Ježíše Krista při Posledním soudu a sehrávají při něm zásadní úlohu (Zjevení Janovo 7, 11).<sup>127</sup> Stejně tak opět Archanděl Gabriel plní svojí roli posla a oznamuje Panně Marii v Lukášově evangeliu zprávu o jejím početí (Lukáš 1, 26-32).<sup>128</sup> Ženská reprezentace anděla na hřbitově se objevuje až mnohem později. „*Vliv ženské postavy v umění (i funerálním) byl až základním rysem modernismu*“<sup>129</sup> (**obr. 16**)<sup>130</sup>.

#### 11.3.1 Leonardo Da Vinci – Zvěstování (1472)

Zmíněnou uměleckou metamorfózu anděla v prostředí hřbitova od reprezentace muže až k reprezentaci ženy lze ilustrovat právě na motivu scény Zvěstování a na jejich výtvarných proměnách. Da Vinci pracuje na renesančním zpodobnění *Zvěstování* (1472)<sup>131</sup> s postavou anděla jako s protipólem k postavě Panny Marie (**obr. 17**). Gesta jejich napřažených rukou

---

<sup>124</sup> FELICORI Mauro a ZANOTTI Annalisa, *Cemeteries of Europe: A Historical Heritage to Appreciate and Restore; a Guidebook to European Cemeteries*, s. 19

<sup>125</sup> *Socha Eróta (Amora) opírající se o vyhaslou pochodeň* – (Olšanské hřbitovy – Praha)

<sup>126</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 139

<sup>127</sup> NAKLADATELSTVÍ BIBLION A NADAČNÍ FOND BIBLE21. Bible online [online]. [cit. 2024-03-12]. Dostupné z: <https://bible21.cz/wp-content/uploads/2010/12/BIBLE21.pdf>, nečíslováno

<sup>128</sup> Tamtéž, nečíslováno

<sup>129</sup> FELICORI Mauro a ZANOTTI Annalisa, *Cemeteries of Europe: A Historical Heritage to Appreciate and Restore; a Guidebook to European Cemeteries*, s. 19

<sup>130</sup> *Postava anděla ženy* - (Olšanské hřbitovy – Praha)

<sup>131</sup> *Annunciazione (1472)*

jsou zrcadlově obrácená, stejně jako pozice malíčků na rukách. Delší kudrnaté vlasy a uhlazená tvář anděla mohou evokovat náznaky ženskosti, nicméně ve tváři lze rozeznat ostřejší rysy oproti Panně Marii. Také oblečení obou postav je rozdílné. Na oděvu Panny Marie dominuje modrá barva jako znak panenské nevinosti a má zcela odhalený krk a klíční kost. Její pás ovázaný okolo pasu je mnohem výš a zdůrazňuje náznak ňader. Andělskému oděvu naopak zcela chybí vykrojení a svatozář nemá charakter ozdoby ve vlasech jako v případě Marie.

### 11.3.2 Sandro Botticelli – Zvěstování Panny Marie (1489)

O několik let později, takřka identicky se stejným námětem pracuje jiný renesanční autor, Sandro Botticelli. Na obraze *Zvěstování Panny Marie* (1489)<sup>132</sup> ještě markantněji než Leonardo zdůraznil protiváhu obou postav postavením rukou (**obr. 18**). K ozdobnému prvku svatozáře navíc Panně Marii svázal vlasy do copu a přidal průsvitný šátek, čímž dokázal umocnit její ženskost. Podřízená úloha anděla jako posla je znázorněna jeho klečící pozicí, kterou Panna Marie převyšuje. Opět stejně jako u Da Vinciho má Marie zcela zjevně odhalené klíční kosti. Na obou obrazech sice není explicitně znázorněn anděl jako muž, ovšem je na nich vidět evidentní snaha obou autorů vyzdvihnout ženskost Panny Marie a postavit ji do opozice minimálně k andělské bezpohlavnosti.

### 11.3.3 Hans von Aachen – Zvěstování Panně Marii (1603)

Jinak než oba zmínění renesanční malíři přistupuje k biblickému výjevu o více než sto let později německý manýristický malíř Hans von Aachen. V jeho pojetí je andělské bytosti zcela jednoznačně přisouzena mužská podoba (**obr. 19**). Proto se už ruce obou vzájemně nezrcadlí. Opozice už nemusí být naznačena a potvrzena postojem, ale probíhá jednoznačně v rovině vizuality a genderu. Anděl je oděn do pláště, pod kterým prosvítá bílá košile, jejíž límec je ohrnutý okolo krku a rukávy na rukou jsou vyhrnuty nahoru. Vyhrnuté rukávy neslouží k vyvolání pocitu agrese, spíše mají navodit a potvrdit divákovi maskulinitu anděla a tím zdůraznit opozici vůči Panně Marii.

---

<sup>132</sup> *Annunciazione* (1489)

### 11.3.4 Petr Brandl – Zvěstování (1697)

Ke změně dochází i v období vrcholného baroka. Baroko totiž částečně mění podobu anděla z dospělého muže na dětského andělíčka. Tato proměna patrně souvisí se silnější vírou v neposkvrněnou duši dítěte. Petr Brandl tuto společenskou tendenci využívá právě ve svém uměleckém ztvárnění *Zvěstování Panně Marii* (1692). Je na něm zachycena podoba anděla – dítěte (**obr. 20**). Jeho tvář s jemnými rysy a dlouhé vlasy kontrastují s širokými rameny a svaly na ruce. Brandl tak nechává částečně otevřenou otázku ohledně genderu, nicméně vytváří novou formu vizuální opozice výjevu. Na rozdíl od předchozích zmiňovaných autorů neposílá postavu anděla přímo na zem, byť mezi postavami probíhá zcela zřetelný dialog zachycený v jejich gestech. Anděl zůstává v horní „nebeské sféře“ obrazu. Tím je daleko více zdůrazněn rozdíl mezi pozemským a nebeským.

### 11.3.5 Auguste Pichon – Zvěstování (1859)

Doklad o zmíněném postupném začlenění andělů žen do umění přináší na totožném výjevu *Zvěstování* (1859)<sup>133</sup> francouzský malíř druhé poloviny 19. století Auguste Pichon. Oproti Brandlovi znovu začleňuje anděla přímo do pozemského světa, ovšem zcela záměrně ho zpodobňuje jako ženu (**obr. 21**). Na rozdíl od předchozích vyobrazení má Pichonův anděl zvýrazněnou drapérii na šatech. Pásek zvýrazňuje štíhlý pas a vytváří dojem sukně. Díky nakročení nohy a zvednutí paty je u anděla vidět obrys jednoznačně ženského lýtko.

Ze symbolického pohledu je ženská postava na hřbitově přeneseným odkazem ke zmrtvýchvstání Ježíše Krista. Při kladení Kristova těla do hrobu byly přítomny jak Panna Marie, tak Máří Magdalena. Jejich přenesená symbolická přítomnost měla nebožtíkovi zajistit snazší vzkříšení. Větší frekvence v zobrazení ženských postav na hřbitovech v 19. století může souviset i s citlivějším přístupem společnosti k otázce mateřství. Zároveň se jedná o období, kdy se v celospolečenském kontextu začala řešit otázka emancipace. V neposlední řadě, z hlediska uměleckého ztvárnění, se skrze ženskou postavu, daleko snáze vyjadřovaly emoce, především truchlení.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> *The Annunciation* (1859)

<sup>134</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 147-150

## 11.4 Dětské náhrobky

I v prostředí hřbitovů, do kterých se ikonografie ženské postavy anděla následně přenesla, je patrná reprezentace mateřskosti. Na náhrobcích patřících dětem se totiž zpravidla objevovaly a objevují sochy andělů žen. Náhrobky dětí, které zemřely velmi brzy po narození, všeobecně tvořily poměrně specifickou kategorii. „V mytologické, lidové vrstvě představitosti křesťanské Evropy si zesnulé děti udržovaly zvláštní postavení (byly to bytosti přicházející z jiného světa, které se do něj záhy navracely). Byly nevinátky, a proto na rozdíl od jiných nebožtíků se dokázaly přimlouvat dokonce za spásu svých příbuzných.“<sup>135</sup> Nevinátka tak do jisté míry plnila a přejímala roli samotných andělů. Proto se na pomníčkách patřící dětem objevovali andělé také přímo v dětské podobě. Tento jev můžeme vidět na společném hrobu, který patří mladé mamince a její malé dceři (**obr. 22**)<sup>136</sup>. Ve spodní části kříže je patrná drobná postava holčičky s andělskými křídly. Prosebně sepnuté ruce a pohled sklopený dolů v sobě nese evidentní známky role přimlůvce. Vzhledem k velmi nízkému věku úmrtí se nejedná o personifikaci, nicméně v tomto případě je zcela záměrně náhrobek doplněn právě o postavu anděla v dětské podobě.

## 11.5 Žena na hřbitově jako ztělesnění personifikace nebo plačky

Kromě výše zmíněných reprezentací byly sochy žen velmi často využívány k personifikacím nejrůznějších abstraktních cností. Každá z nich měla atributy, podle kterých byla personifikace snadno rozpoznatelná a identifikovatelná. Na náhrobcích 18. století se nejčastěji objevovaly postavy ztělesňující Víru, Meditaci, Lásku, Naději či Spravedlnost.<sup>137</sup> K snadnějším identifikacím přispívala nejen spojitost s konkrétními předměty, ale i celkový vzhled, výraz nebo postoj.

Signifikantním jevem pro figurální sochy žen v případě funerální tvorby na hřbitovech byla víceznačnost. U ženských soch se víceznačnost projevovala prolínáním postav personifikací s postavami plaček. Stejně jako v případě figur nesoucí společenskou reprezentaci se ovšem nejedná o zásadní problém.

Jednotlivé personifikace „své“ konkrétní atributy v druhé polovině 18. století postupně ztrácely a jejich abstraktnost se začala prolínat s konkrétními znázorněními plaček. Nicméně

---

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 139

<sup>136</sup> *Náhrobek maminky s dcerou* – (Hřbitov Podhradí nad Dyjí)

<sup>137</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 147

ona víceznačnost nepřinášela ve funerálním umění příliš komplikací, ba právě naopak. „Víceznačnost náhrobních figur rozehrálo už umění baroka, což je zřejmé hlavně při jednofigurálních dílech, které měly obsáhnout kontrast pozemského truchlení a jeho nadpozemské útěchy...“<sup>138</sup> V pozdějším 18. století se zároveň objevuje poptávka po personifikacích, které by svými atributy více odkazovaly k tomu, co již bylo napsáno v předchozích kapitolách, tedy například k povolání zesnulého.

## 12 Romantické obrazy hřbitova

Asi nejznámějšími romantickými malíři, kteří znázorňovali hřbitovy na svých obrazech, byli Caspar David Friedrich (1774–1840) a William Turner (1775-1851). Oba autoři ovšem pracovali se znázorněním hřbitova na svých obrazech odlišně. William Turner na obraze *Hřbitov ve městě Kirkby Lonsdale (1816-1823)* nechává diváka sledovat romantickou krajinu přímo z prostředí hřbitova (**obr. 23**)<sup>139</sup>. Hřbitov tak na obraze není centrálním motivem romantické krajiny, ale stává se místem vyhlídky. *Hřbitov ve městě Kirkby Lonsdale* navíc není opuštěným, odloučeným a liduprázdným místem. V jeho levé části zachytil Turner mezi náhrobky skupinu mužů, jejichž pohyby působí velmi rozmařilým až radostným dojmem. Posvátnost a nedotknutelnost místa zároveň záměrně narušuje kusem oděvu ledabylyle pohozeným na nejbližším náhrobku. Odlehlost hřbitova je pro změnu porušena stavbou stojící v pozadí. Patrně by se mělo jednat o část kostela, nicméně lze ji interpretovat i jako soukromý dům. Pokud by se jednalo o soukromou budovu, pak by Turner záměrně porušil osvícenský úzus odloučenosti hřbitova od lidských domovů. Ve středověku byl hřbitov místem určeným k setkávání lidí. Byl místem, které obklopovalo rodinné a soukromé domy. Nebyl umístěn na odlehlém místě, ale naopak byl centrem veškerého dění.

Oproti Williamu Turnerovi, Caspar David Friedrich znázorňuje hřbitov na svých obrazech zcela jinak. Prvním podstatným rozdílem je kompozice. Friedrichovi slouží prostor hřbitova jako hlavní motiv romantické krajiny. Na jeho obrazech není hřbitov místem, odkud se divák rozhlíží po romantické krajině, hřbitov je přímo její hlavní a nedílnou součástí. Zároveň je odlišná i práce s divákem. U Turnera je divák pouze pasivním obdivovatelem romantického pohledu na řeku z prostředí hřbitova. U Friedricha je tomu přesně naopak. Na

---

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 147

<sup>139</sup> *River Lune from the churchyard of St Mary's Church in Kirkby Lonsdale (1816-1823)*

obrazech *Hřbitov* (1825),<sup>140</sup> *Hřbitovní brána* (1825),<sup>141</sup> a *Hřbitov pod sněhem* (1826)<sup>142</sup> je divák pohledem aktivně „pozván“ přímo na hřbitov (**obr. 24, 25, 26**). Součástí všech tří obrazů je totiž samotná hřbitovní brána. „*Motiv brány či dveří symbolizuje přechod z tohoto světa do onoho...*“<sup>143</sup> Dalším rozdílem je absence postav. Na obraze *Hřbitov pod sněhem* nechává před divákem rozkopaný čerstvý hrob, ve kterém jsou o sebe opeřené dva rýče. Lidská činnost je tedy naznačena, ovšem na žádném ze tří obrazů není explicitně znázorněna. Absence postav naznačuje, že Friedrichův hřbitov je spíše hřbitovem osvícenským, odloučeným, vzdáleným od lidských obydlí. „*Člověka osvícenského století ohrožovala stejně jako jeho předchůdce četná místa, před nimiž se měl podle expertiz dobové vědy a zdravotní policie držet na pozoru – zvláště pokud šlo o jimky, jatka, mrchoviště, hřbitovy...*“<sup>144</sup> Zmíněné doporučení bylo následně ještě zesíleno nařízením z 23. srpna 1784, které odsouvalo všechna pohřební místa mimo obydlené oblasti.<sup>145</sup> Friedrichův hřbitov je prvoplánově namalován jako opuštěně romantický, nicméně v konečném důsledku dobového pohledu je i hřbitovem bezpečným. U všech tří obrazů je zopakován stejný motiv hřbitovní brány a hřbitovní zdi. Brána může být chápána jako pozvánka ke vstupu. Na druhou stranu hřbitovní zeď zcela evidentně prostor hřbitova odděluje od okolního prostoru. Je tak opravdu čistě na divákovi, zda podlehne a na hřbitov vstoupí, či zůstane před ním. Friedrich svými obrazy dává na výběr. Turner nikoli. I z tohoto pohledu jsou Friedrichovy hřbitovy znázorněny jako bezpečné. Daleko bezpečnější než u Turnera.

## 12.1 Transformace posmrtného odkazu – ženy na obrazech hřbitova

### 12.1.1 Ferdinand Georg Waldmüller – Na dušičky (1839)

Odlíšné vyobrazení i představu o hřbitově nabízí na svém obraze jiný rakouský romantický malíř a krajinář Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865). Ač jeho dílo *Na dušičky* (1839)<sup>146</sup> spadá téměř do stejné doby jako hřbitovy Turnera a Friedricha, přináší zcela jinou reprezentaci. Na jeho obraze jsou totiž ústředním motivem lidé, konkrétně postavy žen (**obr. 27**). Navíc se jedná o matku s dcerou, které přišly s největší pravděpodobností na hrob svého manžela a tatínka. Tím je prostor hřbitova posunut do zcela jiné roviny než u Turnera

<sup>140</sup> *The Cemetery Gate* (1825)

<sup>141</sup> *The Cemetery Entrance* (1825)

<sup>142</sup> *Graveyard under Snow* (1826)

<sup>143</sup> PRAHL Roman, *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*, s. 163

<sup>144</sup> GRUBHOFFER Václav, *Zdánlivá smrt: noční mûra osvícenské Evropy*, s. 101

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 105

<sup>146</sup> *Am Allerseelentag* (1839)

a Friedricha. Byť se i u Turnera setkáváme s postavami, které se nacházejí uvnitř hřbitova, tak se u něho nejedná o postavy, které by byly v centru pozornosti, a především se nejedná o postavy, které by měly k vyobrazenému místu hřbitova vztah. Skupina mužů v levé části *Hřbitova ve městě Kirkby Lonsdale*, která už byla zmíněna výše, působí jako nahodilý prvek v kompozici obrazu. Jako by se na obraze ocitli náhodou. Stejně tak v případě Friedricha se hřbitovní brána před divákem ocitne jakoby znenadání. Naopak v případě Waldmüllera jde o cílenou návštěvu hřbitova. Obě ženy stojící před nazdobeným hrobem mají na sobě oblečené sváteční smuteční černé šaty. Mladší z nich drží v ruce knížku a obě ženy do ní společně nahlížejí. Mohlo by se jednat o modlitební knížku nebo o knížku, která nějakým způsobem souvisela se zemřelým, u jehož hrobu se ženy nacházejí. I kdybychom připustili kteroukoli z těchto variant, tak pro obě ženy na obraze je hřbitov cíleně navštíveným místem, protože onu knížku musela jedna z nich přinést. Zároveň i samotný název evokuje cílenou návštěvu. Právě ona cílená, promyšlená a chtěná návštěva hřbitova, kterou postavy na obraze znázorňují, je podstatným rozdílem oproti Turnerovi a Casparovi. Hřbitov je pro obě ženy evidentním cílem cesty, nikoli náhodným prvkem na ní.

Druhým podstatným rozdílem, který navazuje na cílenou návštěvu hřbitova, je velmi pravděpodobná zmíněná rodinná vazba. Ve tvářích obou žen lze velmi dobře rozeznat shodné rysy. Stejně tak shodné je jejich černé oblečení. S největší pravděpodobností se doopravdy jedná o matku a dceru, jež přišly na hřbitov vzpomínat na někoho blízkého. Tím se hřbitov dostává opět do nové pozice. Stává se totiž místem, které na obrazech stejně jako na fyzickém hřbitově začíná pracovat s důrazem na reprezentaci a zpodobnění rodinných vztahů a vazeb. Samotné hroby, náhrobky, hrobky a kříže jsou v kompozici díla zatlačeny do pozadí a největší prostor je věnován „živým“. Waldmüllerův hřbitov patří lidem, nikoli přírodě jako v předchozích případech.

### 12.1.2 Franz Skarbina – Svátek všech svatých (1896)

Velmi podobné znázornění, které zároveň potvrzuje předchozí proměnu zobrazení hřbitova, nalezneme na obraze *Svátek všech svatých (1896)*<sup>147</sup> od Franze Skarbiny. Stejně jako v předchozím případě i tady tvoří ústřední dvojici matka s dcerou, tedy v obou případech jsou pozůstalými ženy (**obr. 28**). I zde je patrná citová, vztahová vazba mezi ženami a hrobem,

---

<sup>147</sup> *All Souls Day (1896)*

u kterého společně stojí. Ta je v tomto případě symbolizována nikoli knížkou jako u Waldmüllera, ale holčičkou zapalující svíčku na hrobě. Velmi úzké sepjetí mezi živými a mrtvými můžeme sledovat i na pozadí obrazu. Na něm lze spatřit identické situace jako na předním centrálním výjevu. Zmíněný blízký vztah reprezentují také vzhledně upravené náhrobky stejně jako v případě předchozího obrazu *Na dušičky*.

### 12.1.3 Truchlící ženy

Neméně zajímavé je, že si oba autoři, jak Skarbina, tak Waldmüller, vybrali jako objekty „hlavních“ pozůstalých ženy. Částečnou odpovědí na tuto otázku by mohla být zmíněná tendence, která v 19. století začala na hřbitovech zobrazovat ženy jako objekty vhodnější znázornění emocí truchlení. Na druhou stranu z hlediska vizuality patrně sledujeme na obou obrazech ztvárnění vojenských hřbitovů. Skrabinův hřbitov v sobě nese výraznou vizuální podobu vojenských křížů a náhrobků. Kromě muže v cylindru stojícího u hrobu v levé části obrazu, by tomu napovídaly i opakující se dvojice truchlících manželek a dcer. U Waldmüllera by pro změnu k válce neodkazovaly náhrobky, ale vlčí máky, které pokrývají mohyly, před kterou klečí obě ženy.

Waldmüller i Skarbina totiž pracují s naprosto novým znázorněním památky na zemřelého. Zatímco ve středověku bylo vzpomínání a uchování vzpomínky po smrti orientováno především na zemřelého, ve druhé polovině 19. a na přelomu 20. století je tato forma památky přetransformována do sociální sféry a je věnována daleko více pozůstalým. Ve středověku reprezentovaly zemřelého na hřbitově, který padl ve válce, především jeho hrdinské činy. Středověkou společností byla smrt na bitevním poli vnímána jako projev hrdinství, který nesměl být zapomenut, a hřbitov se stal nástrojem a prostorem, jenž vzpomínání na hrdinskou smrt umožnil. Proto se na hřbitovních náhrobcích objevují přilby, brnění a meče (**obr. 3**)<sup>148</sup> jako jeho atributy. Podstatné ovšem je, že tato forma vzpomínání se obracela především do minulosti a pracovala se statickým odkazem zemřelého. Vše, co bylo reprezentováno na náhrobku, odkazovalo čistě a jen k hrdinské smrti, která díky své konečnosti nedovolovala dynamičtější uchopení památky.

Znázorněním pozůstalých jako ústředního motivu na zmíněných obrazech je naopak narušena veškerá předchozí statičnost. Upomínka na zemřelého dostala zcela jasný dynamický charakter. Oproti ranému středověku výrazným způsobem tematizovala privátní

---

<sup>148</sup> *Hrob se stojícím rytířem a brněním* – (Olšanské hřbitovy – Praha)



sféru života zemřelého. Obracela se k budoucnosti a k pokračování jeho odkazu. Nikoli skrze statické minulé činy, ale skrze své živé blízké nebude mrtvý „moderní doby“ zapomenut.

## 12.2 Soudobé, nejen výtvarné zobrazení hřbitova

V určitém kontrastu k výše zmíněnému romantismu, který jako jeden z prvních uměleckých směrů cíleně vybíral a tematizoval prostředí hřbitova, bych rád poukázal i na zcela soudobé výtvarné pojetí hřbitova. Současný britský umělec Keith Gibbons namaloval v roce 2017 obraz s názvem *Tanec na hřbitově*.<sup>149</sup> Hlavní postavou je dívka v bílých šatech zachycená, jak stojí v baletní póze mezi náhrobky (**obr. 29**). Z dnešního pohledu nepůsobí obraz příliš provokativně, nicméně z hlediska historie se jedná o zachycení poměrně kontroverzního tématu. „V roce 1231 zakázal rouenský koncil pod trestem vyobcování tancovat na hřbitově i v kostele.“<sup>150</sup> Dokladem toho, že zmíněné nařízení nebylo dodržováno, bylo opětovné vydání totožného nařízení i v roce 1405. „Zakazujeme všem osobám na hřbitově tancovat a oddávat se jakýmkoli hrám...“<sup>151</sup>

Podstatné je, jakým způsobem nám výše zmíněné informace změni pohled na obraz tancující dívky na hřbitově. Na základě těchto informací a dobového kontextu pro nás bude obraz reprezentovat formu určitého projevu rebelství. Bez těchto informací bychom na základě *přirozeného citu* chápali tancující dívku jen jako zosobnění určitého kontrastu mezi „živým tancem“ a „mrtvým hřbitovem“. Nicméně k tomu pochopení bychom vůbec nepotřebovali znát dobový kontext.

Se stejným motivem tance na hřbitově jako porušení zákazu a zároveň splnění posledního slibu se setkáváme i ve francouzském filmovém snímku *Léto 85* z roku 2020. V něm jeden z hlavních hrdinů v samotném závěru plní slib daný nejlepšímu příteli a tancuje přímo na jeho hrobě. I v tomto případě víme, že se na základě dobové konvence dopouští porušení zákazu tance v prostředí hřbitova. Pokud bychom se podívali na historické spojení přímo tance a smrti, objevila by se ještě další možná interpretace.

---

<sup>149</sup> *Cemetery Dance* (2017)

<sup>150</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 93

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 93

### 12.3 Tanec a jeho spojitost se smrtí a hřbitovem

Počátek poměrně úzkého vztahu mezi tancem a smrtí, potažmo hřbitovem, je v západní Evropě spojován především s vypuknutím rozsáhlé morové nákazy v roce 1348<sup>152</sup> a patrně byl poprvé zaznamenán ve středověkých poemách.<sup>153</sup> Samotné autorství výrazu *tanec smrti* je přičítáno francouzskému parlamentnímu zmocněnci Jeanu Le Fèvrovi, který ve své poemě poprvé verš o tanci ve spojitosti se smrtí zmiňuje.<sup>154</sup>

*„Než vydechnu naposled,  
chci svůj soud uslyšet.*

*Pane a můj stvořiteli,  
soudce, nejvyšší králi.  
Jestliže já mám vznášet soud,  
vždyť dobře vidíš, že cestou tou,  
povinni jdou všichni.*

*Všechny národy už od kolébek svých.  
Já uzřel tanec smrti,  
co všechny v kole vrtí  
a do hrobu je vede.“<sup>155</sup>*

Písenná podoba tanců smrti, která se uchovala a rozšířila mezi středověkou společností zejména díky kazatelům, byla následně vystřídána jejím vizuálním ztvárněním. Na tehdejší středověkou laickou společnost měla obrazová podoba daleko silnější edukativní vliv. Na dochovaných ikonografiích tanců smrti byly znázorňovány společné tance živých a mrtvých. Jednalo se o typický příklad umění, které mělo divákovi připomenout pomíjivost pozemského života a všudypřítomné spojení života a smrti. Tanec měl reprezentovat blízké propojení světa živých a mrtvých. Tato reprezentace navíc koresponduje i s historickým vývojem tance

---

<sup>152</sup> CORVISIER André, *Tance smrti*, s. 15

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 22

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 20

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 21

v tancích smrti. „*Původně měl tanec podobu průvodu, později ale nabývá podobu kruhu...*“<sup>156</sup> Kruhový tanec, ve kterém se střídali živí s mrtvými, daleko výrazněji navozuje propojenost než dříve užívaná ikonografie průvodu. Jeho cykličnost upozorňuje i na ustálené opakované životní schéma narození a úmrtí. Tehdejší forma tance zároveň vyvolávala v lidech představu určité choreografie s předem danými pohyby a pravidly.<sup>157</sup> Tím byl navozen pocit osudovosti, proti kterému se nedalo vzepřít, stejně jako se nedalo a nedá vzepřít smrti.

Pokud bychom se společně vrátili zpátky k obrazu tancující dívky na obraze Keitha Gibbonse nebo k závěrečné scéně z filmu *Léto 85*, tak z hlediska historického kontextu a konotací, které byly jednou z arbitrárních podmínek reprezentace, by se mohlo jednat o interpretaci odkazující k určité formě pokory a smíření se s osudem, které tanec ve spojitosti se smrtí reprezentoval. Pokud bychom naopak s konvencí a kontextem vůbec nepracovali a spoléhali se čistě na *přirozený cit*, byla by pro nás dívka tancující na hřbitově ztělesněním klasického kontrastu mrtvých a živých. Na uvedeném příkladu je velmi dobře patrný interpretační rozdíl, který je způsoben kontextuálním zakotvením reprezentace.

---

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 24

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 23

## 13 Poezie jako pramen

Z hlediska reprezentace hřbitova prostřednictvím poezie se nabízejí dva základní typy pramenů. Na oba už bylo v této práci poukázáno z hlediska reprezentace ostatních reflektovaných jevů. Prvním z pramenů je poezie náhrobní napsaná přímo na náhrobku. Tato poezie se většinou bezprostředně vztahuje k zemřelému, anebo naopak skrze ni promlouvá zemřelý směrem k pozůstalým. Z hlediska historie ji asi nejhodnotněji reprezentují v sepulkrálním prostředí hřbitovů právě epitafy.

Na druhý typ pramene už bylo také několikrát poukázáno. Jedná se o poezii, která tematizuje hřbitov jako místo a pracuje s ním jako s lyrickým subjektem.

### 13.1 Exvota

Na přelomu 16. a 17. století se v náhrobní ikonografii objevil žánr, který svým způsobem navazoval na epitafové středověké památníky. Tímto novým žánrem bylo *exvoto*.<sup>158</sup> Jednalo se o malovaný votivní obraz, který byl věřícími umístován do kapličky, jež byla zasvěcená světcí. V okamžicích nebezpečí měl světec na obraze skrze zázrak plnit ochrannou funkci. „*Nejstarší exvota sestávají se ze dvou částí: vlevo klečící donátor, vpravo nebeský výjev [...]* Později přibyla i část třetí, vyobrazující zázrak...“<sup>159</sup> Ta v následujících stoletích ikonograficky převážila a zastínila tím postavu donátora. Důraz kladený na vyobrazení zázraku měl posílit víru v samotný zázrak. Zároveň se jednalo o další moment, ve kterém docházelo k prolnutí přirozeného s nadpřirozeným. V některých případech došlo k tomu, že se *exvota* nápadně podobala náhrobku. Jednalo se o tzv. *Totentafel*.<sup>160</sup> Motiv zůstal stejný, ale ikonografie měla privátnější charakter. Místo donátora na nich byla před „nebeským výjevem“ rodina, jejíž někteří členové klečeli a modlili se a někteří byli označeni stejně jako v případě epitafů červeným křížkem.<sup>161</sup> Tento výjev se následně přetransformoval do nové podoby náhrobní ikonografie v 19. století, protože dobová citová vnímavost nedokázala nadále snést spojení vděku živých s truchlením za mrtvé. Nový typ *exvota* byl následně věnován těm, kteří hrob neměli, protože se z nějakého důvodu nedochovalo jejich tělo

---

<sup>158</sup> ARIÈS Philippe, *Dějiny smrti*, s. 348

<sup>159</sup> Tamtéž, str. 348

<sup>160</sup> Tamtéž, str. 349

<sup>161</sup> JAKUBEC Ondřej, *Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku*, s. 17

(padlým vojákům ve válce nebo třeba dřevorubcům utonulým při plavení dřeva). V tomto případě už docházelo k tomu, že *exvota* zcela jednoznačně nahradila náhrobek samotný.

### 13.2 Exvota na našem území – Albrechtice

Velmi podobný příklad dochovaný na našem území nalezneme v Albrechticích nad Vltavou nedaleko Písku. V blízkosti původně románského kostela svatého Petra a Pavla se rozprostírá malý hřbitov, jehož obvodové zdi zdobí malované kapličky. První z nich nechal v roce 1841 postavit místní farář Vít Cíza jako upomínku na svou zesnulou maminku a sestru.<sup>162</sup> Ručně malované kapličky s podobiznou světce zároveň opatřil verši vztahující se k nebožtíkovu životu. „*Verše vyjadřují nejen smutek nad zemřelým, ale též zdůrazňují dobré a špatné vlastnosti, způsob úmrtí či povolání, zásluhy nebo je v nich obsažena i rodová prestiž.*“<sup>163</sup> Obrazová složka funerálního umění v Albrechticích nápadně připomíná výše zmíněné typy *exvot*. Stejně jako v případě nejstarších z nich je v každé kapličce na obraze zachycen světec v okamžiku nebeského výjevu či přímo při konání zázraku. Druhým společným motivem je důraz kladený na rodinný aspekt. Stejně jako u *Totentafelů* v ikonografii jsou na albrechtickém hřbitově v literární složce akcentovány převážně rodinné vazby.

*Svatý patrone otce mého, kniže český Václave!  
A též svatá Veroniko, patronko zas matky mé!  
Já syn, dcery, zde na hrobě svých rodičů padáme.  
Prostež za ně tam u Boha v pokoře Vás žádáme.  
Jestli zde se nedokáli, tam v očištění trápějí,  
Vyproste jim milování, at' brzký ráj tam mají.*<sup>164</sup>

Verše samotné nikdy nezmiňují jméno toho, komu byly napsány. Nijak nekonkretizují jeho životní osud, ale popisují jeho místo v rodině a jeho sociální roli ve společnosti.<sup>165</sup> Verše tak

<sup>162</sup> Putnův jihočeský literární místopis: *Albrechtice: Vít Cíza aneb Básník jediného hřbitova*. Rozhlasový pořad. 14. 3. 2010. Dostupné online: <https://www.mujrozhlaz.cz/putnuv-jihocesky-literarni-mistopis/albrechtice-vit-ciza-aneb-basnik-jedineho-hrbitova-14-3-2010>

<sup>163</sup> MUSILOVÁ Jitka, *Kapličkový hřbitov Albrechtice nad Vltavou*, 163 nečíslovaných stran.

<sup>164</sup> Tamtéž, nečíslováno.

fungují nejen jako památka pro pozůstalé, ale zároveň mají charakter obecného zamyšlení nad životem a smrtí.

Postavy svatých přímluvců nejsou v tomto případě jen „unifikovanými“ postavami z vyobrazení posledního soudu, ale mají konkrétní vazby jak k zemřelým, tak i v případě svatého Václava jako nejvyššího patrona české země k samotnému místu. Jako by začala v barokním náhrobním umění převládat představa, že důvěrnější patronský vztah by měl mít příznivější vliv na posmrtný život. Kromě rodinných vazeb a povolání zemřelých tematizoval farář Vít Cíza ve verších i živé:

*„Na živé, staré manžele*

*Každým dechem člověk stárne, smrti chvátá stále vstříc.*

*Zdraví, síla živost hyne brzce nebude ho víc.*

*Když desítka osmá táhne daleko-li do hrobu,*

*Bože budiž milostiví, nám v tu poslední dobu.*

*Když se s tělem bude duše jednou loučit od sebe,*

*tělo ať spí sladce v zemi, duši přijmi do nebe.*<sup>166</sup>

Opět se zde setkáváme se smrtí připodobňující se ke spánku a také s rozdvojením duše a těla. A identicky podle dobových konvencí je i pro Víta Cízu duše nadřazená tělu a na rozdíl od těla předurčena možností dojít ke spáse. V další básni se pak odráží jiný z konvenčních rysů epitafu, a tím je zaznamenání pozitivních vykonaných skutků.

*„Na vysloužilého kanonýra*

*Zde spočívá vysloužilý invalida kanonýr,*

*proti Bonapartu válčil, by vydobyl světa mír*

*Z bucharonů<sup>167</sup> strašně houkal na svého nepřítele*

---

<sup>165</sup> Putnův jihočeský literární místopis: *Albrechtice: Vít Cíza aneb Básník jediného hřbitova*. Rozhlasový pořad. 14. 3. 2010. Dostupné online: <https://www.mujirozhlas.cz/putnuv-jihocesky-literarni-mistopis/albrechtice-vit-ciza-aneb-basnik-jedineho-hrbitova-14-3-2010>

<sup>166</sup> MUSILOVÁ Jitka, *Kapličkový hřbitov Albrechtice nad Vltavou*, 163 nečíslovaných stran

*udatně si počínaje dostal plešve na těle.* <sup>168</sup>

Ani v tomto případě se Vít Cíza neodklonil od historické konvence. Vojenská kariéra zemřelého není prizmatem jeho poezie vnímána negativně. Naopak jeho počínání je hodnoceno heroicky a tím, že bylo zaznamenáno, mělo přispět k věčnému životu. Lze si tak všimnout určitého paradoxu. Ve 4. kapitole bylo zmíněno, že s vrahy a sebevrahy bylo z hlediska pohřbů nakládáno specifickým způsobem a že nesměli být pohřbeni v posvěcené půdě, protože na sebe vzali právo náležející pouze Bohu – určit okamžik smrti. Ačkoli byl tedy prohřešek stejný, protože jak voják, tak vrah vzali život někomu jinému, vyznění bylo zcela jiné a záleželo jen na sdělení napsané na epitafu. Ten tak plnil úlohu soudce i obhájce a hřbitov následně fungoval jako forma trestu či odměny.

Samotný kapličkový hřbitov v Albrechticích tak zároveň poskytl plochu k jednomu z literárních počínů doznívajícího období romantizujícího baroka a národního obrození.<sup>169</sup> Poetika veršů kapličkového hřbitova totiž pracuje s myšlenkami pomíjivosti lidského života, s myšlenkami existence onoho světa, tematizováním smrti a vyskytují se na něm četné odkazy k nebi či peklu.<sup>170</sup> Byť se jedná z dnešního pohledu o verše jednoduché, ve smyslu lidové, nelze jim upřít určitou míru sugestivnosti, která byla vždy v poezii pozdního českého baroka přítomna. „*To, co zveršoval a zřýmoval farář Cíza, není barocisování, nýbrž autentický barok, prodloužený až do XIX. století...*“<sup>171</sup>

---

<sup>167</sup> Bezedný sud, z něhož se o slavnostech střílelo.

<sup>168</sup> MUSILOVÁ Jitka, *Kapličkový hřbitov Albrechtice nad Vltavou*, 163 nečíslovaných stran

<sup>169</sup> PETRASOVÁ Taťána a LORENZOVÁ Helena, (ed.). *Fenomén smrti v české kultuře 19. století*: Helena Lorenzová *Český biedermeier a náhrobní poezie*, str. 153

<sup>170</sup> Putnův jihočeský literární místopis: *Albrechtice: Vít Cíza aneb Básník jediného hřbitova*. Rozhlasový pořad. 14. 3. 2010. Dostupné online: <https://www.mujrozhlas.cz/putnuv-jihocesky-literarni-mistopis/albrechtice-vit-ciza-aneb-basnik-jedineho-hrbitova-14-3-2010>

<sup>171</sup> ŠALDA F. X., *Šaldův zápisník. Esej: O literárním baroku cizím i domácím*. 2. vyd. (1. vyd. v Československém spisovateli). Praha: Československý spisovatel, 1994, s. 244

## 13.3 Rozdíly mezi náhrobní a hřbitovní poezií

### 13.3.1 Náhrobní a hřbitovní barokní poezie

Náhrobní i hřbitovní barokní poezie vykazují jeden shodný opakující se motiv. Tím je tematizování vztahu a komunikace živých s mrtvými, která ovšem v obou případech vyznívá zcela odlišně. V případě náhrobní poezie, jak jsme se mohli přesvědčit v předchozí kapitole, k interakci dochází nepřímo. Živí se ve verších s mrtvými „fyzicky nepotkají“ a mrtví se ani nesnaží živé aktivně vyhledávat. Většinou jsou mezi sebou spřízněni rodinnými vztahy a co je nejpodstatnější, živí usilují skrze verše pozitivně ovlivnit posmrtný život mrtvých.

Oproti tomu ve hřbitovní barokní poezii jsou živí s mrtvými napřímo konfrontováni. Přímo se spolu potkají, ba co víc, mrtví se snaží „své“ živé aktivně vyhledávat. Stejně jako v náhrobní poezii jsou opět vztahově spřízněni, nicméně tentokrát se nejedná o rodinný vztah, ale ve většině případů o vztah partnerský. A v neposlední řadě ve hřbitovní poezii mrtví ovlivňují nebo se alespoň nějakým způsobem snaží ovlivnit životy živých, ne však vždy pozitivně.

Jedním z nejznámějších příkladů těchto motivů zpracovaných v poezii je již několikrát citovaná balada *Svatební košile* od Karla Jaromíra Erbena. Zároveň existuje velmi podobná báseň se zcela totožným tématem od Vítězslava Háška s názvem *Mrtvých stráž*. V obou dílech je shodně zastoupen milostný vztah dvou mladých lidí. Hášek dokonce oproti Erbenovi explicitně zmiňuje milenkou. Tento vztah je umocněn silným romantizujícím slibem. Oba autoři jím skrze smrt zintenzivňují prožitek. Zároveň je daný slib i důvodem, proč ke kontaktu mrtvého s živou v obou básních vůbec dojde a proč se mrtvý rozhodne „svou“ živou v básni aktivně vyhledat.

*„Měla jsem smutná milého,  
život bych dala pro něho!  
Do ciziny se obrátil,  
potud se ještě nevrátil.“<sup>172</sup>*

*„Bez ní se líně vleče čas,  
když všude tmu jen černou,*

---

<sup>172</sup> ERBEN Karel Jaromír, *Kytice z pověstí národních*, s. 22



*a milenka mu slibila,  
až za hrob lásku věrnou.* <sup>173</sup>

Obě básně pracují shodně i s motivem *revenanta*, tedy nemrtvého, který se vrací k živým. „*Víra ve schopnost zemřelých vracet se mezi živé ústila do přesvědčení o návratech nedobrych, nespokojených mrtvých, takzvaných revenantů [...] a sahá až do předkřesťanské doby.*“<sup>174</sup> Postavy revenantů se ve folklórních příbězích a legendách objevují v různých variantách napříč celou střední Evropou. Symbolizují nejenom určitou snahu o vysvětlení neznámého transcendentálna, ale zároveň reflektují strach ze zdánlivé smrti.<sup>175</sup> Nicméně právě v české obrozenecké poezii 19. století mají ještě jeden ne zcela zřetelný, přesto podstatný důvod. „*I přes velký počáteční vliv osvícenského univerzalizmu a kriticismu patří české národní obrození mezi romantická hnutí. Jeho romantický charakter lze například spatřovat v zesvětštěném křesťanském mýtu zmrtevýchvstání...*“<sup>176</sup> Obrozenecká rovina tohoto mýtu přináší symbolické zmrtevýchvstání českého jazyka, které je v české hřbitovní poezii reprezentováno doslovným obrazem revenanta probouzejícího se z hrobu. K propojení světa živých a mrtvých na rozdíl od náhrobní poezie však dochází přímo. V obou básních je naznačen aktivní pohyb mrtvého směrem k živé skrze vědomé oslovení.

*„Spíš, má panenke, nebo bdiš?  
Hoj, má panenke, tu jsem již!  
Hoj, má panenke, co děláš?  
a zdali pak mě ještě znáš,  
aneb jiného v srdci máš?“*<sup>177</sup>

*„Ó, rozpomeň se, dívko má,  
co jsme si přislíbili.  
Co sme si tenkrát slibili  
po večír sladkým hlasem,  
muž pojď drahoušku, pojď, ó pojď  
dva pohnem spíše časem.“*<sup>178</sup>

---

<sup>173</sup> HÁLEK Vítězslav, SCHULZ Ferdinand, (ed.). *Spisy Hálkovy*. 1. díl. Praha: Grégr, 1887, s. 34

<sup>174</sup> GRUBHOFFER Václav, *Zdánlivá smrt: noční měra osvícenské Evropy*, s. 54

<sup>175</sup> Více o tématu zdánlivé smrti, revenantů a vampírů tamtéž, s. 53–83

<sup>176</sup> HRBATA Zdeněk, ed. a PROCHÁZKA Martin, ed. *Český romantismus v evropském kontextu*. Pardubice: Mlejnek, 1993, s. 6

<sup>177</sup> ERBEN Karel Jaromír, *Kytice z pověstí národních*, s. 24

Hřbitov a prostředí kostela poskytlo oběma autorům prostor k identické finální proměně emočního vyjádření. Kostel byl a je nejen místem posledního rozloučení, ale i místem pro konání církevních svatebních obřadů. Proto si oba básníci zcela záměrně jako lyrické subjekty vybrali mladé zamilované lidi, protože už od začátku jim tenhle výběr umožnil budovat atmosféru, která směřuje vyzněním poetického příběhu ke svatbě, nikoli k pohřbu. U Erbena je atmosféra naznačující svatbu vybudována hned na začátku samotným názvem *Svatební košile*. Ten odkazuje ke zvyku, při kterém měla nevěsta před svatbou, darovat svému ženichovi šest nebo dvanáct ručně šitých košil.<sup>179</sup> Motiv svatby je následně potvrzen také verši:

*„Ho, nech modlení – skoč a pojd’,  
skoč a pojd’ a mě doprovod’;  
...měsíček svítí na cestu:  
já přišel pro svou nevěstu.“<sup>180</sup>*

*„Ho, den je noc, a noc je den –  
ve dne mé oči tlačí sen!  
Dřív než se vzbudí kohouti,  
musím tě za svou pojmouti.  
Jen neprodlévej, skoč a pojd’,  
dnes ještě budeš moje choť!“<sup>181</sup>*

Hálek naopak proměnu svatby v pohřeb ponechal až na úplný závěr a poslední strofu:

*„A lidé miní, že svatba to,  
když hudba zazní plesem –  
ó ne, vy dobří lidinky,  
to jeho milou nesem.“<sup>182</sup>*

---

<sup>178</sup> HÁLEK Vítězslav, SCHULZ, Ferdinand, (ed.). *Spisy Hálkovy*, s. 35

<sup>179</sup> GRUND Antonín, *Karel Jaromír Erben*, V Praze: Melantrich, 1935, s. 72

<sup>180</sup> ERBEN Karel Jaromír, *Kytice z pověstí národních*, s. 24

<sup>181</sup> Tamtéž, str. 24

<sup>182</sup> HÁLEK Vítězslav, SCHULZ Ferdinand, (ed.). *Spisy Hálkovy*, s. 35

V neposlední řadě hřbitov hraje v baladě u Erbena naprosto zásadní roli z hlediska dějového zvratu. Až dívčino závěrečné spatření hřbitova je momentem, který jí dokáže „probudit“ a přesvědčit o tom, že její milovaný už není mezi živými. Do té doby nedokáže rozklíčovat a ani vnímat signály v podobě vytí psů, zahozených modlitebních knížek, a dokonce zahozeného křížku. Teprve poté, co uvidí hřbitov, dojde k naprosté změně jejího chování vůči nemrtvému.

Samotný námět balady *Svatební košile* vyšel z lidové pověsti, kterou Erbenovi připomněl v roce 1842 jeho přítel Adam Vítoch,<sup>183</sup> a která se v drobných obměnách tradovala nejen u nás, ale po celé střední Evropě.<sup>184</sup> Proto patrně došlo k tomu, že ji jako literární látku zpracoval o několik let později také Vítězslav Hálek.

### 13.3.2 Poezie na současných náhrobcích

I na náhrobcích druhé poloviny 20. století jsou zemřelí tematizováni také skrze verše básníků, jejichž tvorba spadá do zmiňované druhé poloviny 19. století. Jedním z velmi často citovaných a frekventovaných „náhrobních básníků“ je Josef Václav Sládek. Především pak první sloka jeho báseň *V náruči boží*, která se poměrně často objevuje nejen na náhrobcích, ale i v rámci smutečních parte.

*„V náruči Boží, odkud jsme vyšli,*

*večer se všichni sejdeme zas.*

*Kdo by se děsil, kdo by se třás“ (obr. 30)*

Následující dvě sloky už se v sepulkrálním prostředí takřka nevyskytují.

*„Z otcovských paží, z otcova domu*

*byli jsme na mžik posláni v svět;-*

*kdo by se obával vrátit zpět.*

---

<sup>183</sup> GRUND Antonín, *Karel Jaromír Erben*, s. 69

<sup>184</sup> Tamtéž, s. 71

*Po trapné pouti navždy zas domů,*

*nikdy, už v tu chladnou dál!*

*V náruči boží, kdo by se bál?*<sup>185</sup>

Jedná se o verše, které spadají do pozdní tvorby Josefa Václava Sládka. „*O Sládkovi se říká, že jeho přednost je v prožitosti a opravdovosti vyjádření citu, v životní moudrosti a mravní odpovědnosti, které básník povýšil na ideál hodnoty.*“<sup>186</sup> Přesně těmito slovy by se dala vystihnout podstata první třech veršů. Sládek strohým obrysem přetavuje svoji životní zkušenost do srozumitelné křesťanské ideje. To je i důvodem, proč se jeho verše následně stávají univerzálně aplikovatelnými na náhrobcích i na smutečních oznámeních. Sládek metaforicky zkracuje trvání lidského života na dobu jednoho dne a zároveň opět na hřbitově zdůrazňuje rodinnou vazbu tentokrát dokonce mezi samotným Bohem a člověkem, která navíc koresponduje s křesťanským pojetím Nejsvětější Trojice. *Z otcovských paží, z otcova domu.*<sup>187</sup> Zároveň po vzoru středověké tradice staví posmrtný věčný život nad život pozemský. *Po trapné pouti navždy zas domů.*<sup>188</sup> Především tento rys univerzálnosti, nejen Sládkovy poezie, reprezentuje podstatu veršů užívaných na náhrobcích ve 20. století.

Nicméně kromě univerzálnosti si lze na náhrobcích všimnout ještě jednoho charakteristického jevu souvisejícího s náhrobní poezií, který ovšem do určité míry stojí v opozici k výše zmíněnému. Mezi verše, všeobecně tematizující odchod zemřelého z tohoto světa, je vloženo konkrétní důvěrné oslovení.

*Jak nelitostný vítr podzimu,*

*krásný květ s keře svál,*

*tak nelitostný osud nám tebe*

*Fanouši drahý, navždy vzal. (obr. 31)*

---

<sup>185</sup> SLÁDEK Josef Václav, *Píseň života*. V Praze: Melantrich, 1941, s. 403

<sup>186</sup> JANKOVIČ Milan, *Odkazy pokorných osobností naší minulosti: Josef Václav Sládek; Studie s ukázkami z díla*. Praha: Svobodné slovo, 1963, s. 82

<sup>187</sup> SLÁDEK Josef Václav, *Píseň života*, s. 403

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 403

Identická situace se opakuje i na dalším náhrobku.

*Zde Vlastičko spíš*

*nám slzy kanou.*

*Rty zbožně šeptají*

*v nebi na shledanou. (obr. 32)*

Ve své podstatě tak dochází k určitému reprezentačnímu střetu. Univerzálnost a s ní spojená opakovanost veršů stojí v určitém konfliktu se snahou o individualizaci zemřelého, která je reprezentována oním důvěrným rodinným oslovením. Tento střet nejvíce vystihuje právě zmiňovanou náhrobní tvorbu 20. století a je patrně zapříčiněn společenským tabuizováním smrti a zároveň snahou pozůstalých o zachování individuální vzpomínky na zemřelého.

## 14 Kýč a jeho reprezentace na hřbitově

Hřbitov neplnil a neplní jen funkci uložení lidských ostatků. Jak bylo poukázáno na předchozích stránkách, plnil zároveň úlohu svébytného, i když poněkud specifického uměleckého místa. Díky tomu vyvstává naprosto legitimní a relevantní otázka týkající se kýče. Lze najít i v prostředí hřbitova kýč? A pokud ano, jakým způsobem je na hřbitově prezentován? Nejprve je ale potřeba osvětlit několik problematických otázek souvisejících s významem a používáním pojmu kýč.

### 14.1 Počátky pojmu kýč

Z etymologického hlediska existuje několik teorií snažících se osvětlit původ pojmu *kýč*. Jedna z nich uvádí, že slovo kýč vzniklo z anglického výrazu pro náčrt nebo skicu – *sketch*, který byl následně zkomolen německou výslovností. Jiné teorie ho spojují s německým výrazem pro znehodnocení – *verkitschen* či s výrazem užívaným pro shrabávání bláta z ulice.<sup>189</sup> Ať už byl původ slova kýč jakýkoli, teorie se shodují v zásadní věci. Od začátku jeho používání v druhé polovině 19. století má jasnou negativní konotaci. Bez ohledu na

---

<sup>189</sup> KULKA Tomáš, *Umění a kýč*. Vyd. 2., rozš. Praha: Torst, 2000, s. 33

kontext označuje estetickou defektnost, která ovšem nemůže být ztotožňována s ošklivostí. Počátek užívání samotného slova kýč je spojován především s rozšířením uměleckého směru romantismu.<sup>190</sup> Shodou okolností je romantismus směrem, který výrazně pracoval s uměleckým ztvárněním hřbitovů.

Pakliže je kýč spojován s obdobím romantismu, nabízejí se následující otázky. Existoval kýč i před druhou polovinou devatenáctého století, kdy byl jako pojem definován a zařazen do společenského diskurzu? A pokud ano, splňoval by v té době kritéria kladená na pojem kýč? Bohužel ani na jednu z otázek nelze uspokojivě odpovědět. Italský básník a kritik umění Gillo Dorfles (1910-2018) se snažil navázat na předchozí teorie, které kýč definují jako negativní umělecký soud, a poukázat na to, že v době před romantismem se tento estetický soud nad uměleckým dílem nepoužíval. Jako oporu pro svoji teorii uvádí, že estetická funkce a hodnota tehdejších uměleckých děl byla podřízena jiným funkcím. „*V předchozích historických obdobích, zvláště v době antické, mělo umění naprosto jinou funkci než v době naší; bylo spojeno s náboženskou, etickou či politickou tematikou, což jej činilo absolutním, neměnným a věčným...*“<sup>191</sup> Nicméně ono tvrzení nám pouze dokládá, že lidé o kýči jako o uměleckém soudu neuvažovali. Nikoli to, že by kýč, byť se tak nemohl nazývat, neexistoval. Americký kritik umění Clement Greenberg (1909-1994), pro změnu poukazuje na to, že pojem kýč je úzce spjat s masovou produkcí a je tedy až následným produktem průmyslové revoluce. Nemohl tak být do všeobecného diskurzu začleněn dříve než ve druhé polovině 18. století. Nicméně i zde by se dala vznést totožná námitka jako v předchozím případě. Problematika kýče totiž spočívá v tom, že je jeho identifikace podmíněná kontextem. Ovšem i přes to, nebo možná právě proto, že tomu tak je, kýč naplňuje tři univerzální podmínky, které ho definují. Za prvé je to silný emocionální náboj. Kýč ke svému „vzniku“ potřebuje silnou citovou odezvu diváka. Z hlediska hřbitovního umění by se zdálo, že tato podmínka kýče je splněna v jakémkoli případě. Prostředí hřbitova bývá velmi často spojeno s odchodem blízkého člověka, a tím pádem vyvolává silné emoce. Nicméně kýč potřebuje výhradně sekundární spontánní citovou odezvu diváka. „*Kýč vyvolává po sobě dvě slzy dojetí. První slza říká: jak je to krásné, děti běžící po trávníku! Druhá slza říká: jak je to krásné být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku! Teprve ta druhá slza dělá z kýče kýč.*“<sup>192</sup> Proto jedním ze specifíků hřbitovního kýče je, že musí do jisté míry dojít k určitému odosobnění. Dojetí musí být vyvoláno samotným „obrazem“, nikoli emocemi způsobenými

---

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 27

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 29

<sup>192</sup> KUNDERA Milan, *Nesnesitelná lehkost bytí*, Toronto 1985, s. 228; 2. vyd., Brno 2006, s. 268

smrti blízkého člověka. Z hlediska kýče nás na hřbitově musí dojmout umělecká reprezentace. Nicméně právě silný citový náboj, jenž si člověk „přináší“ do prostředí hřbitova, napomáhá k snadnějšímu vzniku *druhé kunderovské slzy kýče*.

## 14.2 Krása a kýč

Zároveň je potřeba objasnit pojem *krásy*, na který ve spojitosti s kýčem naráží Kunderova definice. Jak bylo zmíněno výše, kýč byl a je spojován s negativním uměleckým soudem. Oproti tomu krása může být vnímána jako veskrze pozitivní umělecký soud. Nicméně kýč sám o sobě krásu nevytváří. „*Jeho libivost není způsobena jeho estetickými kvalitami, ale jeho emocionální či sentimentální vlezlostí.*“<sup>193</sup> Krása není v případě kýče verdiktem uměleckého soudu, ale jedním z důvodů vzniku kýče. Bez krásy by nemohl kýč na diváka působit a nemohl by ho dojmout.

## 14.3 Tři podmínky kýče v sousoší anděla ochránce

Kýč diváka utvrzuje o své kráse a tím se stává oblíbeným. Jeho úspěch závisí na univerzálnosti výjevu a následné univerzálnosti pocitů, jež vyvolává, a také na jeho snadné identifikaci. Jako příklad předchozích tvrzení lze uvést poměrně častý námět hřbitovního sousoší zobrazující anděla doprovázejícího dítě. „*Okamžitá identifikovatelnost kýče je dosažena ustálenými zobrazovacími konvencemi.*“<sup>194</sup> Zobrazovací konvence ve zmiňovaném sousoší naplňuje postava anděla svými křídly na zádech. Díky nim byla a vždy bude pro diváka dobře rozpoznatelná.

Zároveň dojetí, které tento výjev vyvolává, vychází z univerzální a dogmatické představy anděla ochránce. Tato jeho role ovšem není umělecky nikterak zpochybněna. Ba právě naopak. Velmi často je podpořena uměleckým ztvárněním anděla ženy. Kýč tak záměrně tlačí divákovu sugesci k symbolice mateřství a rodinné vazby. A priori tak navozuje silné pocity bezpečí. A právě tím vzniká druhá slza dojetí, o které píše Kundera. Je to slza, která ukápne ve chvíli, kdy divák zjistí, že jeho vnímání pocitu bezpečí je totožné s pocitem bezpečí, jež před ním vyvstává ze zmiňovaného sousoší. „*Podstatou kýče je ujistit*

---

<sup>193</sup> KULKA Tomáš, *Umění a kýč*, s. 33

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 50

*konzumenta v jeho předpokladech, nikoli mu je zpochybnit.*<sup>195</sup> Divák se ve svém pocitu nemýlí. Tím je naplněna jedna z podstat kýče.

Další neméně podstatný aspekt, na který můžeme na zmiňovaném sousoší poukázat, je samotné téma. Pro kýč je důležité, aby jeho téma bylo co nejuniverzálnější, protože jeho úspěch závisí na univerzálnosti vyvolaných pocitů. Proto si vybírá jako témata k zobrazení děti, rodinu, přírodu, lásku. Jsou to témata, která se určitým způsobem dotýkají nás všech. Proto kýč rád asociuje rodinou vazbu mezi andělem a dítětem. Dokáže tak zasáhnout a oslovit širší veřejnost.

Na výše zmíněném příkladu sousoší znázorňujícího anděla ochránce lze ukázat hned několik věcí. Za prvé jakým způsobem pracuje kýč s určitým typem funerálního uměním, za druhé jakým způsobem naplňuje socha anděla všechny tři podmínky (silný emocionální náboj, snadná identifikovatelnost, nevytváření nových asociací spojených se zobrazeným tématem)<sup>196</sup> podstatné pro definici pojmu kýč a za třetí že má smysl se hřbitovu a funerálnímu umění v kontextu kýče věnovat. Zároveň je potřeba přiznat určitou problematičnost, která v těchto podmínkách spočívá. Z pohledu kýče jsou totiž všechny tři podmínky kontextuálně podmíněné. Odvíjejí se tedy od kontextu a subjektivity pozorovatele. Tento problém se ovšem netýká kýče v prostředí hřbitova, ale je problémem definice kýče jako takového.

#### 14.4 Katolický kýč

Na základě atraktivnosti a rozšířeného masového aplikování pojmu kýč na umělecká díla vznikly dokonce i jednotlivé kategorie pro specifikaci kýče. K prostředí hřbitova je nejbližší kategorie katolického kýče. „...*katolický kýč plastikových jezulátek, patetických panenek Marií a Ježíšů na kříži spojuje prvky univerzálního kýče s křesťanskou symbolikou.*“<sup>197</sup> Právě ona univerzálnost ve spojení s křesťanskou symbolikou je pro hřbitov signifikantní. Vraťme se ještě na chvíli k Clementu Greenbergovi a jeho názoru, že kýč je následkem průmyslové revoluce a tím pádem i nastupující univerzálnosti a sériovosti. Hřbitov je přesně tím místem, které dává Clementu Greenbergovi ve spojitosti s kýčem za pravdu. Při příchodu na křesťanský hřbitov se nám velmi často naskytne pohled na unifikované a materiálně přezdobené náhrobky. Všimá si toho i na počátku dvacátého století český architekt a publicista Emil Edgar (1884-1963). „*Záplava figur a figurek, křížů a křížků, obelisků*

---

<sup>195</sup> Tamtéž, s. 44

<sup>196</sup> Tamtéž, s. 57

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 45



*a desek, náhrobků čistě mathematicky redukovanych tvarů pokrývá tu trošku půdy, pod níž tli davy mrtvých.*“<sup>198</sup> Jako kdyby byly hroby a náhrobníky vybírány na základě určitého vzorníku. „*Znamé typy náhrobků, které se dělají ,na sklad‘, jednostejně prázdné a přezdobené formy, tuhá strnulost opakuje se v celých řadách: jakoby stroje, a ne lidské ruce opakovaly tyto věci...*“<sup>199</sup> Identicky řešené náhrobní desky imitující mramor, stejný zlatený font písma, totožné „ozdobné“ rámečky „černobílých“ fotografií, stejné vzpomínkové věty směrem k pozůstalým a univerzální zdobný prvek, jímž se stala soška anděla. Na rozdíl od Emila Edgara jsem záměrně ve svém výčtu vynechal křesťanskou symboliku křížů, protože v jejím případě je spojení s univerzalitou kýče složitější, neboť je potřeba zohlednit význam křesťanské tradice.

Jeden z konkrétních příkladů nevkusy a kýče, o kterém se zmiňuje Emil Edgar a který je zastoupen i na dnešních náhrobcích, můžeme spatřit na hrobu Jana Kočky mladšího na Olšanských hřbitovech (**obr. 33**)<sup>200</sup>. Jeho hrob se historicky nachází na jednom z nejvíce lukrativních míst, přímo u hlavní cesty, která vede od vstupní brány Olšanských hřbitovů. Lukrativnost míst posledního odpočinku reprezentovalo jejich umístění co nejbližší hlavními hřbitovními cestám. Čím dále se hrobové místo od hlavní cesty nacházelo, tím levnější bylo jeho zakoupení nebo pronájem. Důležitým aspektem totiž byla jeho snadná dostupnost. Tím, že se hrob nacházel v centrální části hřbitova na frekventovaném místě, docházelo k snadnějšímu a častějšímu vzpomínání nejen blízkých pozůstalých, ale de facto všech návštěvníků hřbitova. Tím se zemřelý dostával snáze do paměti živých a jeho památka tak byla daleko snáze udržovaná v paměti. Naopak nejméně lukrativními, a tedy i nejlevnějšími místy na hřbitově, byly hroby, které se nacházely několik řad od hlavních cest a byly obklopeny jinými hroby.

Na zmíněném náhrobku Jana Kočky bychom napočítali přes 30 drobných figurek andělíčků. Edgar nekritizuje jen jejich příliš velký počet, ale zároveň i jejich ztvárnění a zpodobnění. „*Malicherně titěrní bývají andělíčkové z porcelánu...*“<sup>201</sup> Podobně kriticky se vyjádřil i k užívání zlaté barvy písma na černých náhrobních deskách. „*I nápisy náhrobků bývají plny nepřijemných pretencí, nezachovávající dosti taktu. Byla už řeč o zlatém písmu na temném podkladě, jež pociťují jako hrubě reklamní a procovské.*“<sup>202</sup> Jeho výtky směřují

---

<sup>198</sup> EDGAR Emil, *Vkus a nevkus – Hřbitov*. Sešit I. Praha: Žižkov 189, 1918, s. 7

<sup>199</sup> Tamtéž, str. 7

<sup>200</sup> *Hrob Jana Kočky mladšího* (Olšanské hřbitovy – Praha)

<sup>201</sup> EDGAR Emil, *Vkus a nevkus – Hřbitov*, s. 9

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 13

především k přehnané demonstraci a reprezentaci majetku. Hřbitov by podle něj měl být místem prostým, bez přílišné zdobnosti a okázalosti. Stejný odpor vůči přezdobeným hrobům hlásali na přelomu 14. a 15. století také husitští reformátoři: Jan Hus, Jakoubek ze Stříbra či Jan Rokycana. „*Odpor strany pod obojí vůči majestátním náhrobkům se projevoval různými formami – nejčastěji jejich kritikou a odsuzováním v kázáních a traktátech hlavních teologů...*“<sup>203</sup> V obou případech patrně vychází kritika okázalosti na hřbitovech z křesťanské ideje, že hřbitov by měl sloužit jako „přechodné místo“, na kterém mrtví očekávají poslední soud, před kterým by si měli být rovni a ani jejich *přechodné příbytky* (myšleno hroby) by neměly odkazovat a reprezentovat získanou světskou slávu. „*Všichni jsou přesvědčeni, že rovnost existuje, a sice před Bohem, čehož je smrt důkazem. Nerovnost lidí na onom světě je rozsudek, odměna nebo trest.*“<sup>204</sup>

## 14.5 Dokud nás smrt nerozdělí

Dalším dekorativním prvkem, který se v kritice z roku 1918 objevil a který stále zůstává přítomen na současných hřbitovech, jsou bílé holubice. „*Ohyzdné a rušivé jsou všechny tvrdé kontrasty [...] bílé porculánové holubice, klovoucí do černé desky nápisové.*“<sup>205</sup> V biblickém příběhu o potopě světa je holubice symbolizována jako posel míru. Na náhrobcích jsou nejčastěji holubice zobrazovány v páru, ve kterém je ovšem živá pouze jedna z nich. Tím, že jsou umístěné obě na jednom náhrobku, symbolizují nerozdělitelný svazek, který je v konečném důsledku silnější než smrt (**obr. 32**)<sup>206</sup>. Kýč v tomto případě nese jen umělecké zpracování a kontrast mezi použitými materiály. Kýčem je i samotný námět. Ten totiž vyvolává okamžitou citovou odezvu. Dojetí totiž způsobuje sociální konstrukt života v páru, jenž je právě zmiňovanými holubicemi reprezentován. Ten je sice narušen zásahem smrti, nicméně pokračuje dál. Smrt je tak obrazně a umělecky překonána věrností. Holubice tak svým silným citovým nábojem zastihují větu: *dokud nás smrt nerozdělí*.

## 14.6 Nevkus náhrobní fotografie

Na zmíněném hrobu s dvěma holubicemi si zároveň můžeme ukázat prvek nevkusy, který Emil Edgar podrobil ve své knize asi nejvýraznější formě kritiky. Je jím náhrobní fotografie.

<sup>203</sup> CHLÍBEC Jan a ROHÁČEK Jiří, *Monumenta mortis et memoriae: sepulkrální skulptura ve výtvarné kultuře českého středověku*. Praha: Togga, 2022, s. 27

<sup>204</sup> CORVISIER André, *Tance smrti*, s. 28

<sup>205</sup> EDGAR Emil, *Vkus a nevkus – Hřbitov*, s. 10

<sup>206</sup> *Hrob s dvěma holubicemi* – (Hřbitov svaté Anny – Telč)

Lépe řečeno, její specifické umístění přímo pod hlavou Krista. „*Odpuzují přímo, je-li fotografie nebožtíkova zapuštěna do kamene například bezprostředně pod hlavou Kristovou. Je to ješitnost velmi maloduchá a urážlivá.*“<sup>207</sup> Na zmíněném náhrobku (**obr. 32**) je fotografie ženy v kulatém rámečku umístěná přímo pod reliéfem hlavy Ježíše Krista s trnovou korunou. Z dobového hlediska je rozvržení problematičtější především proto, že vizuálně staví zemřelého do těsné blízkosti „nedotknutelnosti“ Krista. Na rozdíl od výše zmíněných holubic je tato forma nevkusu na hřbitovech prakticky nepostřehnutelná.

## 14.7 Kočičky na hřbitově

Forma kýče, která je pro změnu velmi častá a vyskytuje se na současných hřbitovech, jsou dekorace, jež nemají s hřbitovní tradicí nic společného a s největší pravděpodobností se pojí pouze s identifikací zemřelého, které na jeho náhrobek umístili pozůstalí, aniž by jakkoli souvisely s náboženskou estetikou. Příkladem takového prvku, který navíc svým výběrem silně evokuje kýč, jsou keramické kočičky sedící a ležící na náhrobku (**obr. 34 a 35**)<sup>208</sup>. Z hlediska kýče je motiv zvířátek velmi frekventovaný. Naplňují totiž bezezbytku všechny tři podmínky, o kterých bylo psáno výše. Identifikovatelnost, silný emocionální náboj a žádné další rozvíjející umělecké interpretace.

Z hlediska hřbitova se jedná zároveň o poměrně neobvyklý umělecký předmět. Většina prvků na hřbitově je totiž nositelem alespoň jedné z uvedených funkcí. Možná proto není tak obtížné jako v předchozích případech označit keramické kočičky jako jednu z forem kýče, která evidentně z pohledu umění parazituje na náhrobcích. Do stejné kategorie by patrně patřily i boxerské rukavice umístěné přímo na hrobové desce Jana Kočky (**obr. 32**)<sup>209</sup>.

V neposlední řadě dalším prvkem, který můžeme pohledem dnešní doby znovu zařadit do kategorie kýče, jsou některé nápisy na náhrobních deskách. Jedná se o nápisy, které se systematicky opakují na hřbitovech ve velkém množství. Jedním z nich je věta vyrytá opět na hrobě Jana Kočky mladšího (**obr. 32**)<sup>210</sup>: *Kdo v srdcích žije, neumírá.* Samotná věta by jako kýč nepůsobila. Je v ní obsažena stejně jako u holubic reprezentace překonání smrti. Tedy stejná reprezentace, se kterou pracuje prostředí hřbitova jako celek. Problematické je její

---

<sup>207</sup> EDGAR Emil, *Vkus a nevkus – Hřbitov*, s. 10

<sup>208</sup> *Hrob s dvěma keramickými kočkami* – (Olšanské hřbitovy – Praha)

<sup>209</sup> *Hrob Jana Kočky mladšího* (Olšanské hřbitovy – Praha)

<sup>210</sup> *Hrob Jana Kočky mladšího* (Olšanské hřbitovy – Praha)

masové rozšíření a repetitivnost. Opět se tím potvrzuje složitost a problematičnost kategorizace kýče, nicméně její nadužívání ji do kategorie kýče z určitého pohledu zařazuje.

I přes poměrně obtížnou definici pojmu kýč, která byla nastíněna výše, je naprosto legitimní a správné hledat ho i na místech se specifickou formou umění, jakými jsou právě hřbitovy. I v jejich prostředí totiž lze nalézt prvky, které splňují požadavky současné i minulé definice kýče. Kompilací pohledu na hřbitovní kýč, v tomto případě z roku 1918 s pohledem současným, vzniklo zajímavé srovnání, které mimo jiné ukazuje, že některé dobové formy kýče už dnešní společnost za kýč nepovažuje. Naopak jiné zůstávají i po 106 letech neměnné a další druhy kýče se utvářely až následně v moderní době.

## Závěr

Ve své diplomové práci jsem se zaměřil na vybrané umělecké a kulturní reprezentace hřbitova. Představil jsem a osvětlil samotný pojem reprezentace a vztáhl ho na specifické hřbitovní prostředí. Soustředil jsem se zejména na zachycení forem umělecké reprezentace, kterými hřbitovy a náhrobky skutečně promlouvaly a promlouvají směrem k živým. Skrze ně jsem se snažil zároveň poukázat na dynamický vývoj, který hřbitovy od svého založení po současnost prodělaly. A v neposlední řadě jsem se věnoval tématu vztahu člověka a hřbitova a jejich vzájemnému ovlivňování. Mou snahou bylo rovněž upozornit na rozdílné funkce, které prostor hřbitova zastával ve středověku oproti současnosti, což jsem demonstroval například faktem, že ve středověku hřbitov neplnil pouze úlohu místa k uložení lidských ostatků, ale byl plnohodnotným veřejným prostorem. Za jeho zdmi se odehrávaly soudní procesy a sloužil také jako tržnice. V průběhu vzniku práce jsem též narazil na historické a teologické propojení hřbitova a spánku a následně i na jejich vzájemné paralely i v rámci české poezie 19. století, což mě vedlo ke snaze ukázat naprosto odlišná vyznění a možné intepretace spánku.

Ve zmiňované poezii se mi také podařilo najít souvislosti mezi obrazem hřbitova spojeného s postavou revenanta a českou obrozeneckou myšlenkou. Představil jsem též specifický druh reprezentace barokního hřbitovního umění – kapličkový hřbitov v Albrechticích a skrze výtvarné umění následně dokázat vysledovat postupný vývoj postavy ženy na hřbitově. Zachytil jsem také postupnou proměnu anděla zpodobovaného jako muže v anděla zpodobněného jako ženu a dítě. V poslední části jsem poté představil specifickou hraniční formu umění – kýč, na kterém jsem ukázal rozdílné chápání tohoto pojmu z počátku 20. století oproti pojetí dnešnímu.

Doufám, že na výše uvedených příkladech jsem dokázal, že hřbitovy nejen skrze své náhrobky k nám živým promlouvají, byť někdy jejich hlas neslyšíme, protože jen tiše šeptají.

## Seznam literatury:

### Primární literatura:

- 1) ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti*. Přeložila Danuše NAVRÁTILOVÁ. Každodenní život. Praha: Argo, 2020. ISBN 978-80-257-3251-9.
- 2) ASSMANN, Jan a Thomas MACHO. *Smrt jako fenomén kulturní teorie: obrazy smrti a zádušní kult ve starověkém Egyptě*. Praha: Vyšehrad, 2003. Světová náboženství (Vyšehrad). ISBN 80-7021-514-3.
- 3) CORVISIER, André. *Tance smrti*. Vědomí. Praha: Volvox Globator, 2002. ISBN 80-7207-439-3.
- 4) EDGAR, Emil. *Vkus a nevkus – Hřbitov*. Sešit I. Praha: Žižkov 189, 1918.
- 5) GRUBHOFFER, Václav. *Zdánlivá smrt: noční můra osvícenské Evropy*. Kulturní dějiny. Polička: Městská knihovna Polička, 2018. ISBN 978-80-906832-3-5.
- 6) CHLÍBEC, Jan a ROHÁČEK, Jiří. *Momumenta mortis et memoriae: sepulkrální skulptura ve výtvarné kultuře českého středověku*. Praha: Togga, 2022. ISBN 978-80-7476-201-7.
- 7) JAKUBEC, Ondřej. *Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2015. ISBN 978-80-7422-509-3.
- 8) KOVÁŘ, Jan; PEŘINKOVÁ, Martina a ŠPATENKOVÁ, Naděžda. *Hřbitov jako veřejný prostor*. Praha: Gasset ve spolupráci s VŠB-TU Ostrava, 2014. ISBN 978-80-87079-44-7.
- 9) KOVAŘÍK, Petr. *Klíč k pražským hřbitovům*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-486-6.

- 10) KOVAŘÍK, Petr. *Procházky po pražských hřbitovech*. Universum (Knižní klub). Praha: Knižní klub, 2017. ISBN 978-80-242-5830-0.
- 11) MARVAN, T. *Pojem reprezentace: Rorty vs. „novověká tradice“*. Pro-Fil, vol. 11, no. 2 (2010). ISSN1212-9097, s. 37-46.  
Dostupné online: <http://www.phil.muni.cz/journals/index.php/profil/article/view/37>,  
doi: 10.5817/pf11-2-37.
- 12) MUSILOVÁ, Jitka. *Kapličkový hřbitov Albrechtice nad Vltavou*. Čerčany: Jitka Musilová, 2015. 163 nečíslovaných stran.
- 13) NEŠPOROVÁ, Olga. *O smrti a pohřbívání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. ISBN 978-80-7325-320-2.
- 14) OHLER, Norbert. *Umírání a smrt ve středověku*. Jinočany: H & H, 2001. ISBN 80-86022-69-2.
- 15) POJSL, Miloslav. *[Monumenta Moraviae et Silesiae Sepulcralia]*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2006. ISBN 80-244-1240-3.
- 16) PRAHL, Roman. *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1188-9.

### **Sekundární literatura**

- 17) ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*. 3. nezm. vyd. Kytice (Státní nakladatelství). Praha: Státní nakladatelství, 1937.
- 18) FAIGLOVÁ, Barbora a SVÍTILOVÁ, Dana. *Tafofil: krása a tajemství hřbitovů*. Praha: Grada Publishing, 2015. ISBN 978-80-247-5642-4.

- 19) FELICORI, Mauro a ZANOTTI, Annalisa. *Cemeteries of Europe: A Historical Heritage to Appreciate and Restore ; A Guidebook to European Cemeteries*. Bologna: Comune di Bologna, 2004. ISBN B00279OS14.
- 20) GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.
- 21) GRUND, Antonín. *Karel Jaromír Erben*. V Praze: Melantrich, 1935.
- 22) HÁLEK, Vítězslav, SCHULZ, Ferdinand (ed.). *Spisy Hálkovy*. Praha: Grégr, 1887.
- 23) HRBATA, Zdeněk, ed. a PROCHÁZKA, Martin, ed. *Český romantismus v evropském kontextu*. Pardubice: Mlejnek, 1993. 227 stran. Ursus, svazek 7.
- 24) JAKUBEC, Ondřej, a MALÝ Tomáš. 2010. „*Konfesijnost – (nad)konfesijnost – (bez)konfesijnost: Diskuse O renesančním Epitafu a umění Jak O Zdroji Konfesijní Identifikace*“. Dějiny – Teorie – Kritika, č. 1 (červenec): s. 79–112.  
Dostupné online: <https://doi.org/10.14712/24645370.2550>.
- 25) JANKOVIČ, Milan. *Odkazy pokorných osobností naší minulosti: Josef Václav Sládek; Studie s ukázkami z díla*. Praha: Svobodné slovo, 1963.
- 26) KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Vyd. 2., rozš. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-7215-128-2.
- 27) KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Toronto 1985: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-281-1.
- 28) NERUDA, Jan. *Hřbitovní kvítí*. 3. vyd. Sbírkou souvislé četby školní. Praha: F. Topič, 1915.



- 29) NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Vyd. 2., přeprac. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7131-5.
- 30) PETRASOVÁ, Taťána a LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Fenomén smrti v české kultuře 19. století: Helena Lorenzová Český biedermeier a náhrobní poezie*. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 9.–11. března 2000 [pořádaného ve Státní vědecké knihovně v Plzni Ústavem dějin umění AV ČR ve spolupráci s Ústavem pro českou literaturu AV ČR a Archivem města Plzně]. Praha: KLP, 2001. ISBN 80-85917-79-3.
- 31) PLATÓN. *Ústava*. Přeložil Radislav HOŠEK. Antická knihovna (Svoboda). Praha: Svoboda-Libertas, 1993. ISBN 80-205-0347-1.
- 32) RYWIKOVÁ, Daniela. *Speculum mortis: obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2016. ISBN 978-80-7464-845-8.
- 33) SEIFERT, Jaroslav a ŠIKTANC, Karel. *Nejkrásnější bývá šilena*. Vyd. 2. rozš. Květy poezie (Mladá fronta). Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0566-6.
- 34) SLÁDEK, Josef Václav. *Píseň života*. V Praze: Melantrich, 1941.
- 35) ŠALDA, F. X. *Šaldův zápisník. Esej: O literárním baroku cizím i domácím*. 2. vyd. (1. vyd. v Československém spisovateli). Praha: Československý spisovatel, 1994. ISBN 80-202-0536-5.
- 36) VANĚK, Václav. *Rozkošný hrob: antologie české romantické poezie*. Scholares. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009. ISBN 978-80-87053-35-5.
- 37) VERGILIUS MARO, Publius a VAŇORNÝ, Otmar. *Aeneis*. Online. Městská knihovna v Praze, 2018.  
Dostupné z: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/42/12/71/aeneis.pdf>.
- 38) WOLKER, Jiří a NEUMANN, Stanislav Kostka. *Walker pracujícím: výběr z díla*. 6. vyd., v Práci 4. vyd. *Klín*. Praha: Práce, 1951.

## Online zdroje:

- 1) NAKLADATELSTVÍ BIBLION A NADAČNÍ FOND BIBLE21. Bible online [online]. [cit. 2024-03-12]. Dostupné z: <https://bible21.cz/wp-content/uploads/2010/12/BIBLE21.pdf>

## Rozhlasové zdroje:

- 1) Putnův jihočeský literární místopis: Albrechtice: Vít Cíza aneb Básník jediného hřbitova. Rozhlasový pořad. 14. 3. 2010. Dostupné online: <https://www.mujozhlaz.cz/putnuv-jihocesky-literarni-mistopis/albrechtice-vit-ciza-aneb-basnik-jedineho-hrbitova-14-3-2010>

## Filmové zdroje:

- 1) *Léto 85* - režie François Ozon, Francie, 2020.

## Obrazová příloha:

- 1) Obr. č. 16 Leonardo Da Vinci – *Zvěstování* (1472)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD\\_%28da\\_Vinci,\\_1472%29#/media/Soubor:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_Annunciazione\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD_%28da_Vinci,_1472%29#/media/Soubor:Leonardo_da_Vinci_-_Annunciazione_-_Google_Art_Project.jpg).

- 2) Obr. č. 17 Sandro Botticelli – *Zvěstování Panny Marie* (1489)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

<https://andelskekarty.etarot.cz/obraz-botticelli-zvestovani-panny-marie-1489.php>.

- 3) Obr. č. 18 Hanse von Aachen – *Zvěstování Panně Marii* (1613)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD\\_%28da\\_Vinci,\\_1472%29#/media/Soubor:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_Annunciazione\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD_%28da_Vinci,_1472%29#/media/Soubor:Leonardo_da_Vinci_-_Annunciazione_-_Google_Art_Project.jpg).

4) Obr. č. 19 Petr Brandl – *Zvěstování Panně Marii* (1697)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD\\_\(Brandl\)#/media/Soubor:Brandl,\\_Petr\\_-\\_Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD\\_Pann%C4%9B\\_Marii.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD_(Brandl)#/media/Soubor:Brandl,_Petr_-_Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD_Pann%C4%9B_Marii.jpg)

5) Obr. č. 20 Auguste Pichon – *Zvěstování* (1859)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

<https://andelskekarty.etarot.cz/obraz-pichon-zvestovani-panny-marie-1859.php>.

6) Obr. č. 22 Joseph Marold William Turner – *Hřbitov ve městě Kirkby Lonsdale* (1816-1823)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner\\_-\\_Kirkby\\_Lonsdale\\_Churchyard\\_%28c.1818%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Joseph_Mallord_William_Turner_-_Kirkby_Lonsdale_Churchyard_%28c.1818%29.jpg) .

7) Obr. č. 23 Caspar David Friedrich – *Hřbitov* (1825)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Churchyard\\_Gate\\_by\\_Friedrich.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Caspar_David_Friedrich#/media/File:Churchyard_Gate_by_Friedrich.jpg)

8) Obr. č. 24 Caspar David Friedrich – *Hřbitovní brána* (1825)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Entr%C3%A9e\\_de\\_cimeti%C3%A8re\\_\(1825\)\\_-Caspar\\_David\\_Friedrich\\_\(Galerie\\_Neue\\_Meister,\\_Dresden\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Caspar_David_Friedrich#/media/File:Entr%C3%A9e_de_cimeti%C3%A8re_(1825)_-Caspar_David_Friedrich_(Galerie_Neue_Meister,_Dresden).jpg)

9) Obr. č. 25 Caspar David Friedrich – *Hřbitov pod sněhem* (1826)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Graveyard\\_under\\_Snow\\_-\\_Museum\\_der\\_bildenden\\_K%C3%BCnste.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Graveyard_under_Snow_-_Museum_der_bildenden_K%C3%BCnste.jpg)

10) Obr. č 26 Ferdinand Georg Waldmüller – *Na dušičky* (1839)

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Ferdinand\\_Georg\\_Waldm%C3%BCller#/media/Soubor:1839\\_Waldm%C3%BCller\\_Am\\_Allerseelentag\\_anagoria.JPG](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Georg_Waldm%C3%BCller#/media/Soubor:1839_Waldm%C3%BCller_Am_Allerseelentag_anagoria.JPG)

11) Obr. č. 27 Franz Skarbina – *Svátek všech svatých (1896)*

Zdroj: [online]. Dostupné z:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Franz\\_Skarbina\\_Allerseelentag\\_%28Hedwigskirchhof%29\\_1896.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Franz_Skarbina_Allerseelentag_%28Hedwigskirchhof%29_1896.jpg)

12) Obr. č. 28 Keith Gibbons – *Tanec na hřbitově (2017)*

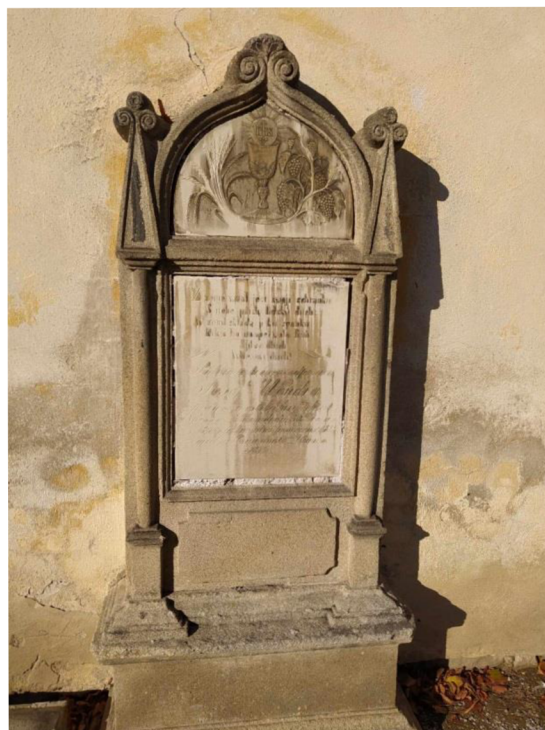
Zdroj: [online]. Dostupné z:

<https://www.artfinder.com/product/cemetery-dance/>

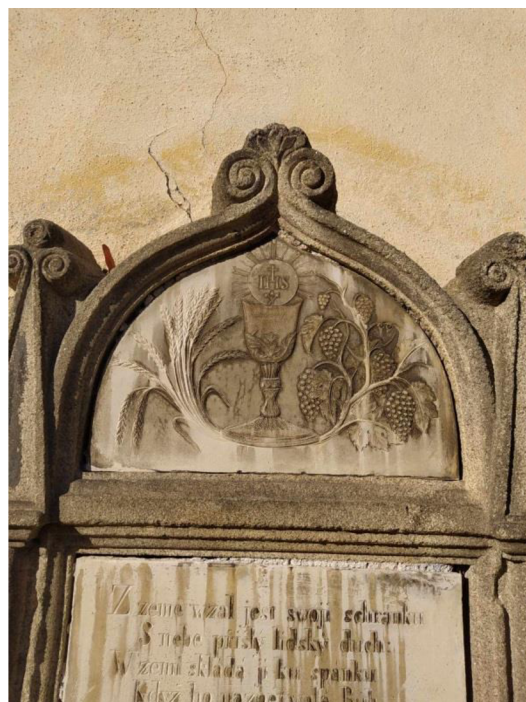
### **Fotografická příloha:**

Všechny použité fotografie jsou vlastní fotografie autora diplomové práce.

1) *Náhrobek Josefa Wondry - (Hřbitov svaté Anny – Telč)*



2) *Detail zobrazení konfese na náhrobku Josefa Wondry - (Hřbitov svaté Anny – Telč)*



3) *Náhrobek s rytířem a brněním - (Olšanské hřbitovy – Praha)*



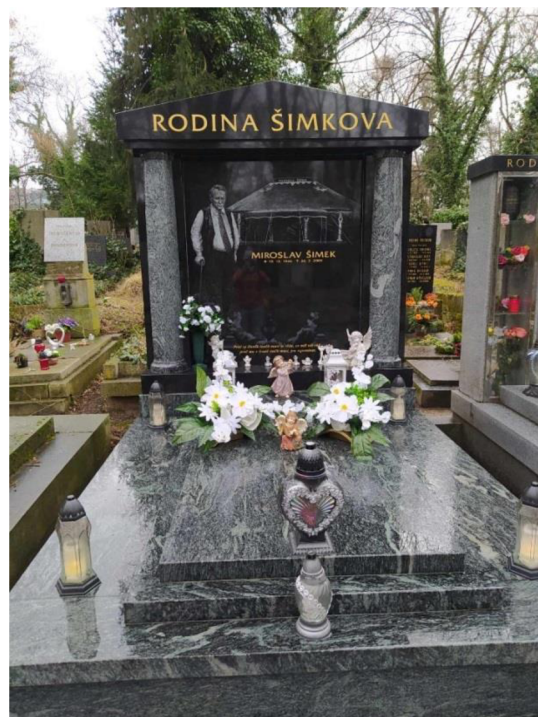
4) *Náhrobní deska hostinské Kateřiny Švehlové - (Hřbitov svaté Alžběty – Třeboň)*



5) *Náhrobek rodiny Mickových - (Olšanské hřbitovy – Praha)*



6) *Náhrobek rodiny Šimkových - (Olšanské hřbitovy – Praha)*



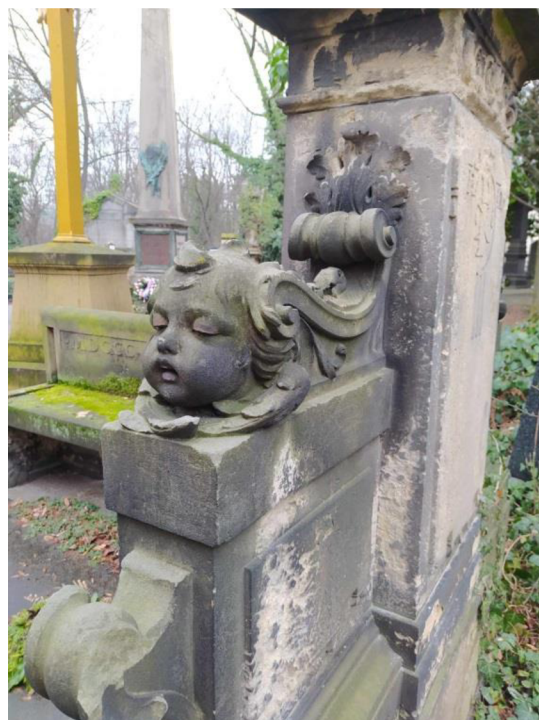
7) *Náhrobek s nápisem „Spi sladce!“ - (Hřbitov svatého Jiljí – Třeboň)*



8) *Rodinná hrobka Šalmanových* - (Olšanské hřbitovy – Praha)



9) *Náhrobek s dekorativním prvem lidské hlavy* - (Olšanské hřbitovy – Praha)

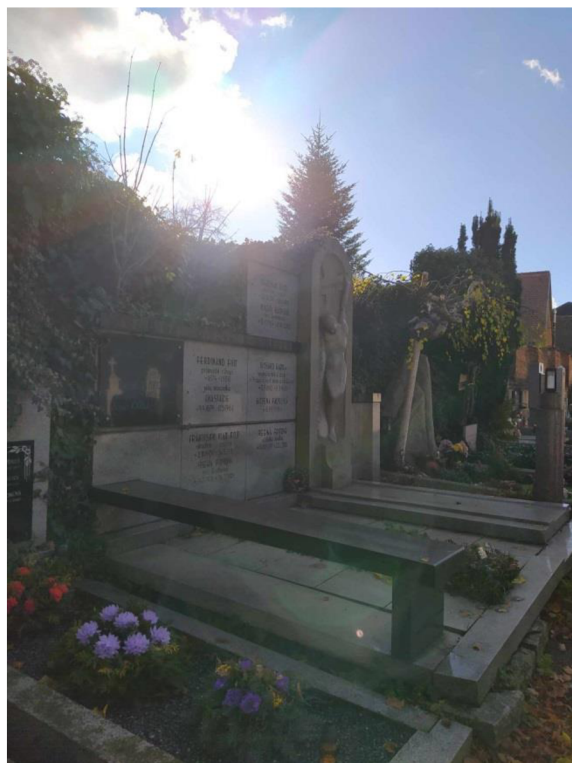




10) *Náhrobek s lavičkou s letopočtem 1896 - (Olšanské hřbitovy – Praha)*



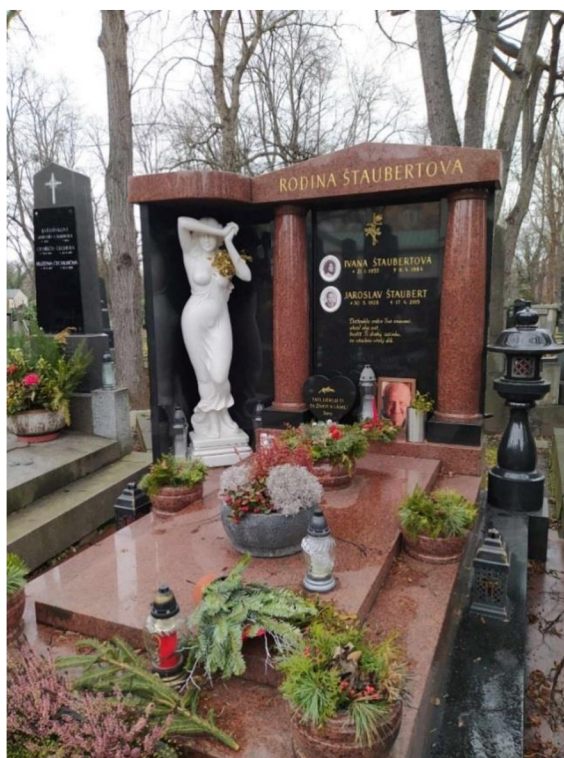
11) *Náhrobek s černou lavičkou - (Hřbitov svaté Anny – Telč)*



12) *Pomníček Ladislava Hosi - (Hřbitov svaté Anny – Telč)*



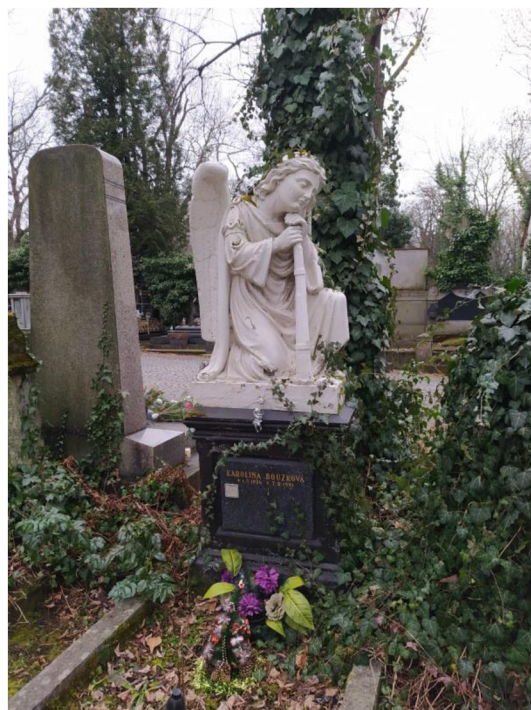
13) *Spoře oděná ženská postava lomící rukama - (Olšanské hřbitovy – Praha)*



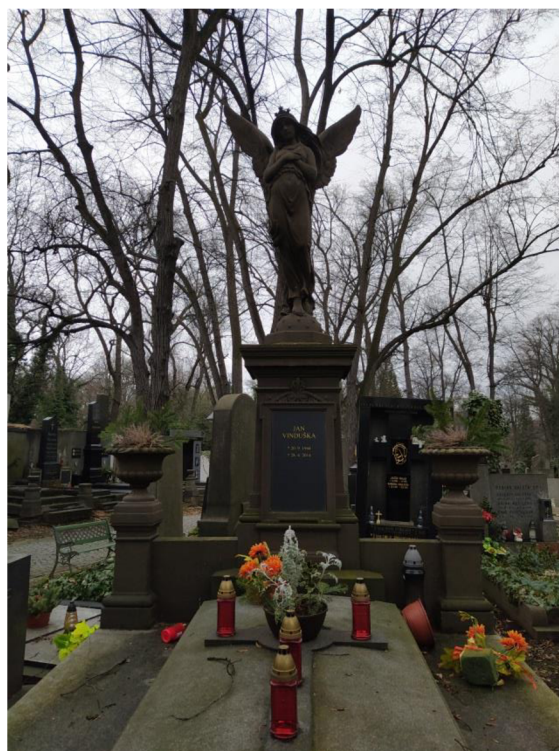
14) *Náhrobek s klečící Pannou Marií – (Hřbitov – Třešť)*



15) *Socha Eróta (Amora) opírající se o vyhaslou pochoděň – (Olšanské hřbitovy – Praha)*



16) *Postava anděla ženy* – (Olšanské hřbitovy – Praha)



17) Leonardo Da Vinci – *Zvěstování* (1472)



18) Sandro Botticelli – Zvěstování Panny Marie (1489)



19) Hans von Achen – Zvěstování Panně Marii (1603)



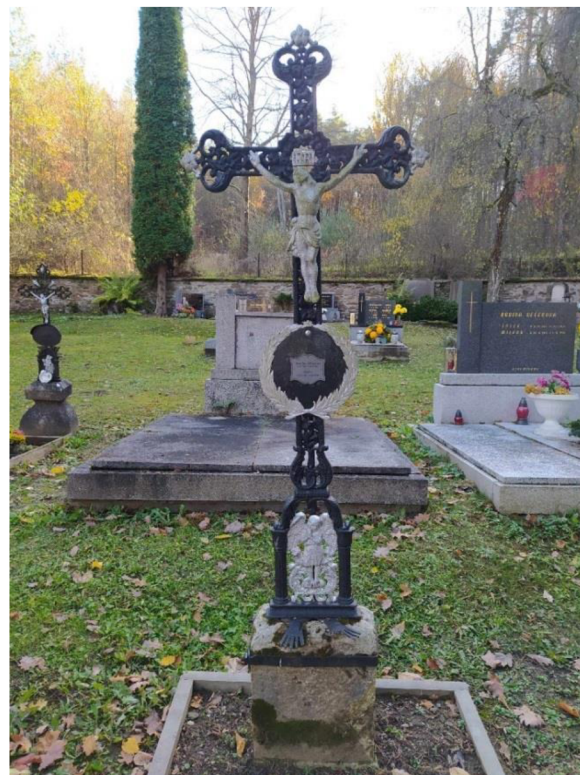
20) Petr Brandl – Zvěstování (1697)



21) Auguste Pichon – Zvěstování (1859)



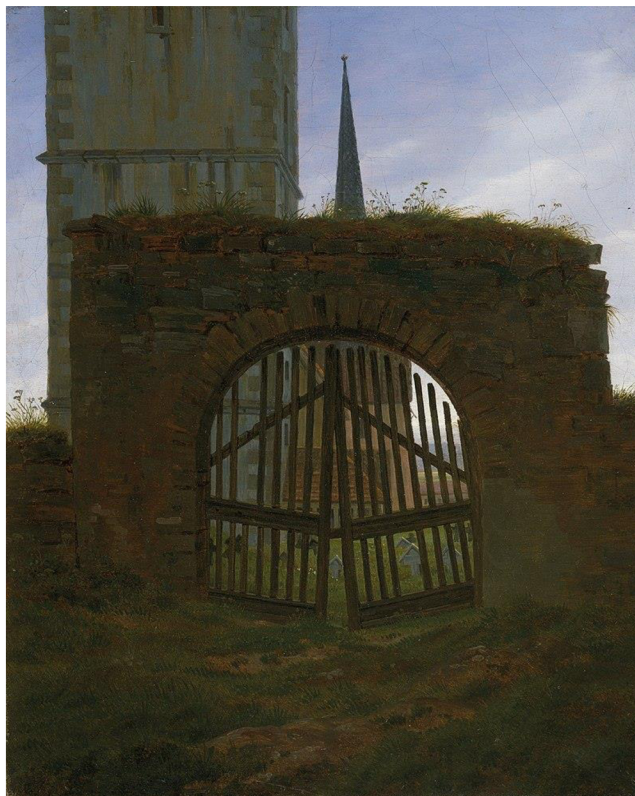
22) *Náhrobek maminky s dcerou – (Hřbitov Podhradí nad Dyjí)*



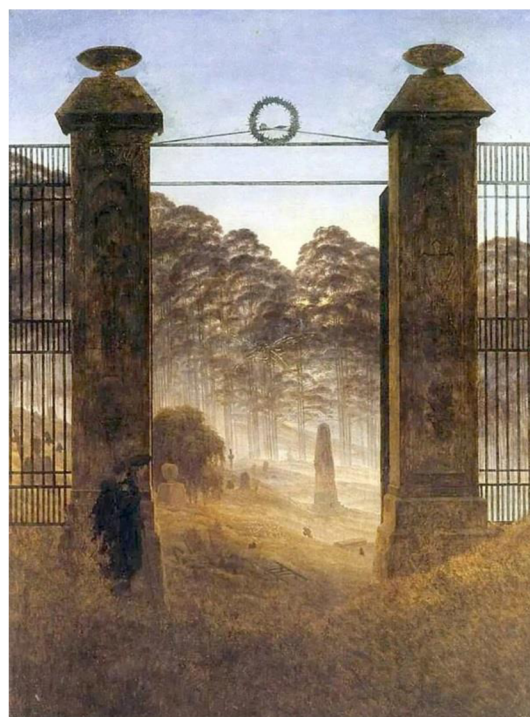
23) Joseph Marold William Turner - *Hřbitov ve městě Kirkby Lonsdale (1816-1823)*



24) Caspar David Friedrich – Hřbitov (1825)



25) Caspar David Friedrich - Hřbitovní brána (1825)





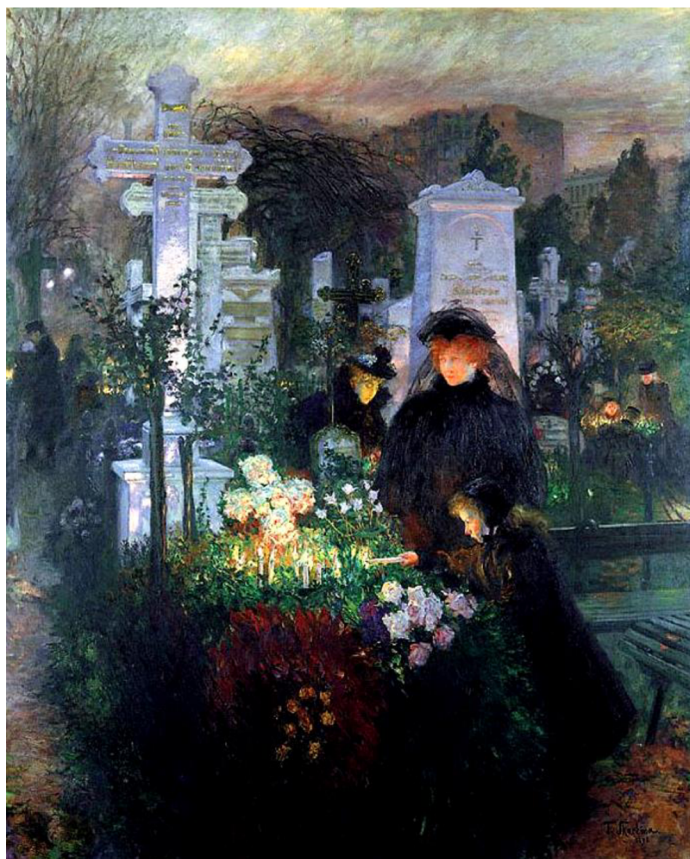
26) Caspar David Friedrich - *Hřbitov pod sněhem* (1826)



27) Ferdinand Georg Waldmüller - *Na dušičky* (1839)



28) Franz Skarbina – *Svátek všech svatých* (1896)



29) Keith Gibbons – *Tanec na hřbitově* (2017)



30) *Náhrobek s verši Josefa Václava Sládka - (Hřbitov svaté Anny – Telč)*



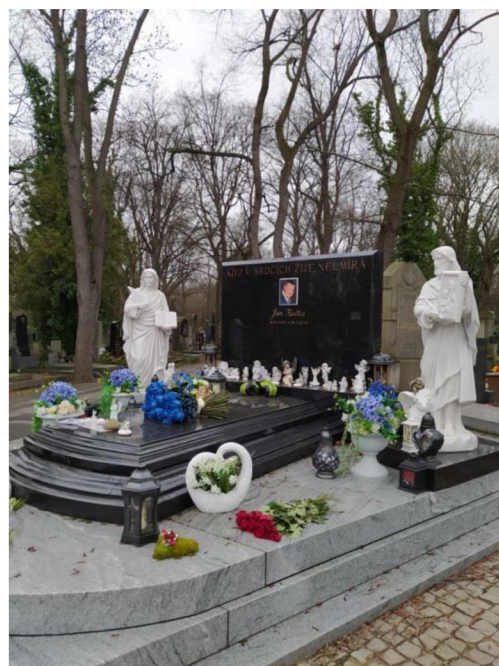
31) *Náhrobek Františka s verši – (Hřbitov svaté Anny – Telč)*



32) *Hrob s dvěma holubicemi* – (Hřbitov svaté Anny – Telč)



33) *Hrob Jana Kočky mladšího* (Olšanské hřbitovy – Praha)



34) *Hrob s dvěma keramickými kočkami* – (Olšanské hřbitovy – Praha)



35) *Hrob s dvěma keramickými kočkami* – (Olšanské hřbitovy – Praha)

