

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Klára Heřmánková

Bakalářská práce

Motiv smrti ve výtvarném umění v letech 1890–1910

The motive of death in art in the years 1890-1910

Praha 2022

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze 14.6. 2022

Klára Heřmánková

Bibliografická citace

Motiv smrti v umění v letech 1890-1910 [rukopis]: bakalářská práce / Klára Heřmánková;
vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2022. -- <počet stran> s. 57

Anotace

Bakalářská práce se zabývá motivem smrti ve výtvarném umění na přelomu 19. a 20. století. Práce představuje a rozebírá různé motivy související se smrtí a umíráním a jejich proměny v průběhu dvaceti let. Sleduje obsahový posun těchto motivů, například frekvence jejich výskytu, jejich souvislost s vývojem společnosti atd. V neposlední řadě práce představuje téma ze sociologického hlediska, a proto se dotkne statistických údajů o úmrtnosti a obvyklých příčinách smrti v letech 1890 až 1910 atp.

Klíčová slova

Smrt, umírání, sebevražda, vražda, výtvarné umění, 19. století, 20. století, dekadence, symbolismus, expresionismus, secese, kubismus

Abstract

The aim of the bachelor's thesis is to deal with the motive of death in the visual arts at the turn of the 19th and 20th centuries. The work introduces and analyzes various motives related to death and dying and their changes over the course of twenty years. It follows the content shift of these motives, such as the frequency of their occurrence, their connection with the development of society etc. Last but not least, the work introduces the topic from a sociological point of view, and therefore touches on statistical data on mortality and common causes of death in the years 1890 to 1910, etc.

Keywords

Death, dying, suicide, murder, art, 19th century, 20th century, decadence, symbolism, expresionism, art nouveau, cubism

Počet znaků (včetně mezer): 72 147

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu bakalářské práce PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za cenné rady během psaní práce a za pomoc při výběru literatury a obrazových příloh.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 8 |
| 1. Motiv smrti a jeho historie v umění..... | 12 |
| 1.2 Symbolika smrti..... | 12 |
| 1.3 Historie v literatuře..... | 14 |
| 2. Smrt ve výtvarném umění jako reakce na změny ve společnosti..... | 17 |
| 2.1 Dobové společenské nálady..... | 17 |
| 2.1.1 Zasažení první světové války do vývoje společnosti..... | 19 |
| 2.2 Naděje na delší život..... | 20 |
| 2.3 Přechod z jednoho století do druhého a jeho odraz v umění..... | 21 |
| 2.4 Smrt jako nový umělecký pojem..... | 22 |
| 2.5 Nová doba a nové nesnáze..... | 23 |
| 2.6 Jakub Schikaneder a pesimistická filozofie v malířství..... | 25 |
| 3. Sebevražda..... | 29 |
| 3.1 Sebevražda a nové pohledy na ní v kontextu sociologickém..... | 30 |
| 3.2 Sebevražda a nové pohledy na ní v kontextu psychoanalytickém..... | 31 |
| 3.3. Umělci, drogy, léčba?..... | 34 |
| Závěr..... | 36 |
| Seznam použité literatury a pramenů..... | 38 |
| Seznam použitých internetových zdrojů..... | 40 |
| Seznam vyobrazení..... | 41 |
| Obrazové přílohy..... | 44 |

Úvod

Motivem smrti jsou lidé fascinováni a zabývají se jím již po tisíciletí. Fenomén smrti a samotného aktu umírání je předmětem zájmu historiků od starověku po současnost. Sám fenomén se postupem času měnil, ale zájem o něj nikdy nezmizel. Smrt je obávaná i vzývaná jako něco vznešeného. Hraje velkou roli ve všech náboženských systémech i v mnohých filozofických konceptech.

Lidé se smrti bojí a zároveň po ní čekají „druhý svět“, něco lepšího, klid a mír. Někteří lidé ji vnímají pouze jako konec dosavadního života, jiní jako začátek nového a leckdy i krásnějšího. Někteří ji vnímají i jako druhou šanci – doufají a slibují si, že jestli se jednou vrátí na svět znovu, budou žít lepší život. Pokud se zeptáte přeživších sebevrahů na jejich myšlenky těsně před smrtí, většina z nich nemyslela na konec, ale na nový začátek.¹ Mystičnost kolem smrti nikdy neopadá, každý alespoň jednou za život zapřemýšlel nad životem po smrti nebo se zatřásl strachy z vlastní možné samoty při umírání.

Mottem knihy Miroslava Sígl *Co víme o smrti...?* je nejspíš i proto citát Václava Havla: *„Otázka, co následuje potom, kdy umřeme a jestli vůbec něco následuje, je jednou z největších záhad, které nás obklopují... Tím, jak se zvyšuje počet lidí umírajících na zákeřné civilizační choroby, počet lidí, kteří odcházejí ze světa předčasně a neočekávaně, stávají se učením, vysvětlující smysl biologického života a smrti stále aktuálnějšími. Křesťanská zповěď a rozhrěšení již postrádají v dnešní moderní globální civilizaci svou univerzalitu. Radujme se z toho, že dnešní doba nám předkládá tolik nových názorů a pohledů na základní otázky po smyslu naší existence. Vposledku sice zůstane každý sám, ale může být, že připraven.“* (Sígl, 2006, str. 5).²

Se staletími obširných bádání kolem fenoménu smrti se začínají hlouběji zkoumat i skutečnosti s ní související. Spisovatelé a žurnalisté popisují dějiny pohřbívání³, mapují hřbitovy, zabývají se psychologickou stránkou smrti⁴, úvahami umírajícího a zármutkem pozůstalých. Více se řeší, jaký má na smrt vliv dosavadní životní styl. Umělci tvoří díla s podobnou tematikou. Smrt jako takovou zobrazuje umění již dlouhá staletí. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století zůstává umění – tak, jako tomu bylo a je po dobu jeho celé

¹ WITTLICH 2010, 254

² SÍGL 2006, 5

³ NEŠPOROVÁ 2013

⁴ KÜBLER-ROSS, 35

existence – především odrazem společnosti či jakýmsi hlasem lidu a trefně ukazuje náladu, jaká mezi lidmi panuje. Předvádí nám běžný život, či extrémní životní situace, k jejichž zobrazení inklinují na příklad expresionisté a symbolisté. Mezi takové extrémní situace patří bez pochyby duševní traumata a prožitky spolu s námětem sebevraždy. Začínají se tedy častěji než dřív objevovat díla s motivem sebevraždy, úzkosti nebo psychické poruchy. Umění se stává jakýmsi sociálním konstruktem, který využívá své možnosti k argumentaci o sociálních konvencích, politice a ideologii.⁵

S příchodem eutanázie⁶ takové, jakou ji známe dnes, tedy právně legální⁷ a správně provedené, vychází na světlo zcela nové téma pojetí smrti, a především fenoménu umírání. Dobrovolného, v kruhu rodiny či přátel, v příjemném pokoji. Ale pořád tolik odlišného od sebevraždy.

Za sebevraždu považujeme úkon, kterým člověk vědomě a úmyslně zapříčiní vlastní smrt určitou formou zloby a agrese namířenou proti sobě. Roli v tomto jevu hrají rozličné faktory a důvodů pro spáchání sebevraždy je v lidské společnosti od pradávna nespočet – od finanční tísně, přes nešťastnou lásku, karierní neúspěch až po deprese⁸ a těžké často nevléčitelné nemoci. Úmyslné sprovedení sama sebe ze světa je staré jako lidstvo samo. Není proto divu, že se motiv sebevraždy promítá do výtvarného umění téměř stejně často, jako motiv smrti samotné či vraždy, která je s vývojem lidstva také neodmyslitelně spjata.

Zvýšené množství sebevražd se často objevuje v obdobích, kdy lidé postrádají duchovní podporu, jako jsou období hladomorů, válek, osvícenství či fin de siècle neboli období konce devatenáctého století a prvních let dvacátého století. Běžný člověk cítí tíhu neznalosti konečné odpovědi a závěru cesty, kterou se lidstvo ubírá.⁹ Pokud bylo někdy potřeba na sebevraždu nahlížet pozitivně, přejmenovala ji společnost na oběť či sebeobětování pro vznešené účely.¹⁰

Umělci zachycující sebevraždu ji zobrazují intuitivně a snaží se ji pochopit v co nejširším měřítku.

Bakalářská práce se zabývá motivem smrti ve svém významu a motivem smrti zachyceným umělcovou rukou, následně specificky motivem sebevraždy v umění. To vše na přelomu

⁵ DŽALTO 2015, 674

⁶ Pojem pochází ze starověkého Řecka pod významem „dobrá smrt“ – dobrovolné ukončení života s cílem vyvarovat se psychickým nebo fyzickým strastem. KRAFT 2006, s. 121

⁷ Asistovaná sebevražda je v dnešní době legální pouze ve Švýcarsku a Německu.

⁸ Příčiny psychiatricky diagnostikovaných depresí rozdělujeme na objektivní (vnější, psychologické) a subjektivní (vnitřní, nedefinovatelné, nejasné, tělesné). Již v osmnáctém století takto lékaři rozdělovali původy tzv. vášní neboli dnešní terminologií řečeno právě oněch diagnostikovaných depresí. TINKOVÁ 2021, s. 220

⁹ TAMTÉŽ, 21

¹⁰ WITTLICH 2010, 254

devatenáctého a dvacátého století. Cílem práce je tedy zachycení motivu smrti a sebevraždy v době, která je bohatá na společenské, kulturní i politické změny, a která se teprve učí pojmenovat duševní choroby a všechny možné příčiny sebevražd.

Během psaní bakalářské práce jsem využívala domácí a zahraniční literaturu z oblasti psychologie, sociologie a historie. Dále pak publikace zabývající se historií smrti, sebevražd, a hlavně, jak časové rozmezí v názvu práce napovídá, uměním poslední třetiny devatenáctého století a prvních dvaceti let dvacátého století. Užívala jsem tištěných knižních zdrojů a digitalizovaných knih na portálu Kramerius Národní knihovny ČR. Dále pak jsem pracovala s internetovými zahraničními i českými články a dalšími internetovými zdroji. Během popisu a zkoumání uměleckých výjevů jsem pracovala s vlastní obrazovou vývojovou řadou, kterou jsem postupně vytvořila. Pokud bych měla publikace zhodnotit, nejpřínosnější pro mou práci byly texty od Petra Wittlicha a Otto M. Urbana, které mi pomohly k hlubšímu pochopení umění závěru devatenáctého a počátku dvacátého století. Jsou to knihy *Horizonty umění*, zde především studie *Umělecké sebevraždy*, a *Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914*. Jejich pohled na věc a představení autorů zobrazujících problematiku smrti byl pro mou práci velmi užitečný. Dále bych pak ráda vyzdvihla monografie jednotlivých umělců, se kterými jsem pracovala. Jedná se o knihy o tvorbě Jakuba Schikanedra, Otakara Lebedy a Bohumila Kubišty. Pomohly mi nahlédnout více do vývoje jejich malířských technik a k pochopení, jak je ovlivnila soudobá společnost a jejich životní volby.

Následující text je členěn na několik částí. Nejprve představuje motivy smrti, jak byly pojmány od pradávna. Poté se v průběhu několika kapitol a dvaceti let zabývá dobovými náladami ve společnosti, jejich vlivy na vznik uměleckých stylů a hnutí panujících v dané době a na obecnou výtvarnou tvorbu s konkrétními umělci s příklady děl s motivem smrti, umírání a sebevražd. Představená díla se v určitých případech prolínají s vlastní interpretací a popisem. V kapitole věnované sebevraždám popisují postupné nahlížení na ní jako na sociální, právní a historický fenomén i na postupnou proměnu pohledu na ní z psychologického hlediska ve spojení se symposiem svolaným Vídeňskou psychoanalytickou společností roku 1910 a studiemi myslitelů dané doby. V práci se zastavuji u děl jednak zachycujících akt sebevraždy, ale také u děl výtvarníků, kteří měli psychické problémy, nebo se o sebevraždu pokusili a tato zkušenost určitým způsobem poznamenala jejich tvorbu.

Výtvarné zpracování tématu smrti se neustále vyvíjí až do dnešních dob. Zasahuje do oblasti fotografie, filmu, konceptuálního umění¹¹ a mnoha dalších odvětví. Námětem jsou zobrazení smrti, umírání, vraždy a sebevraždy, ale i motiv asistované sebevraždy či sebepoškozování.

Již od sedmnáctého a osmnáctého století není úkolem duchovních pojednání pouze připravit na smrt umírající, ale naučit živé, aby přijali za své přemýšlet o ní i během radostných let na zemi.¹² Možná se umělci snaží svým způsobem o to samé.

¹¹ Z velké části performance

¹² ARIES I. 2000, 17

1. Motiv smrti a jeho historie v umění

1.1 Symbolika smrti

Symbolů smrti, umírání, či projevů a prvků se smrtí souvisejících, jako jsou znaky d'ábla, zla a smrtící nástroje, je ve výtvarném umění mnoho. Největší výskyt symbolů smrti najdeme bezpochyby na náboženských obrazech a sochách. Často jsou to totiž atributy světců, jelikož světci v některých případech umírali násilnou smrtí, při níž byla prolita krev.

Symboliku smrti popisuje například Rudolf Pfleiderer ve své příručce *Atributy světců* a James Hall v knize *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*.

Mezi symboly smrti, zla, d'ábla, nemoci a umírání patří především nebezpečná reálná zvířata jako jsou had a krokodýl nebo mytologická jako je drak. Dále pak temné barvy.¹³

Zejména na středověkých a novověkých obrazech, které nejsou náboženského ražení, se smrt objevuje v podobě kostlivce, někdy oblečeného do pláště s kapucí, někdy nahého. Nejednou můžeme kostlivce na obraze vidět, jak drží kosu a přesýpací hodiny. Jsou to atributy, jež má společné s postavou praotce času. Motiv kostlivce jako podoby smrti se začal objevovat v první polovině patnáctého století po epidemii moru, která zasáhla všechny společenské vrstvy a brala bez slitování život. Člověk žijící v této době si byl vědom všudypřítomného tísnivého pocitu smrti a motiv kostlivce se začal vyskytovat na nejrůznějších alegoriích. Nejen na válečných obrazech, ale i na zobrazeních procházky zamilovaného páru, při koupeli mladé krásné slečny, při rodinných setkáních atd. Vždy se někde zjevil kostlivec s kosou, protože smrt si zkrátka bere i mladé, i krásné, i zamilované, i starostlivé, i ty, kteří bojují za svou čest. Bohužel ne pouze ty špatné. Smrt může jet i na koni, který svými kopyty drtí padlé, a kromě kosy má k dispozici i šípy, které vystřeluje po svých obětech. Šípy jsou pravděpodobně doznívající narážka na mor, jenž se podle tehdejšího mínění šíří díky šípům.

Na pohřební výzdobě je smrt zobrazována až od druhé poloviny šestnáctého století. Často v podobě lebky, občasně je lebka okřídlená. Během jednoho století se motiv lebky na náhrobku vyvinul v zobrazení celého kostlivce. Od jedenáctého století se na náhrobky rovněž přidává i jméno zesnulého s jeho podobiznou. U podobizen¹⁴ ale nějaký čas trvalo, než jejich tvůrci

¹³ PFLEIDERER 200, 9-126, 133-135

¹⁴ Podobizny skutečných nebožtíků na jejich náhrobcích. Jinak již od gotiky bylo tělo mrtvého velmi sugestivně zobrazované především na výjevech ze života Krista – Boží hrob, Ukřižování, Snímání z kříže, Kladení do hrobu, ad.

dokázali anatomicky skutečně zachytit nebožtíkovou podobu.¹⁵ V průběhu devatenáctého století jim byly podobné již natolik, že návštěvníky hřbitovů dojímalý svou sugescí. Nejdokladnější byla zobrazení dětí v sochách leckdy životních velikostí. Dětská úmrtnost byla v té době ještě velmi vysoká.¹⁶

Dalším z častých námětů s kostlivcem je tzv. Tanec kostlivců. Jedná se o zobrazení několika postav s rozdílným postavením ve společenském žebříčku. Od nejvyšších příček (papež s tiárou a císař s korunou), přes nižší (kardinálové, zbylí duchovní a rozličná povolání), po ty nejnižší a nejchudší (rolníci). Za každým člověkem jde kostlivec a celý průvod společně kráčí ke hrobu. Nejvíce se Tanec kostlivců objevuje na freskách v kostelích a v iluminovaných knihách převážně severní Evropy patnáctého století. Někde splývá s tzv. Tancem smrti. Během Tance smrti mrtví údajně vycházejí z hrobů a tančí předtím, než se vydají mezi lidi pro své další živé oběti.

„*Sum quod eris, quod es olim fui,*“ řekli tři mrtví třem princům, kteří je potkali při cestě z příjemného honu. V překladu to znamená: „*To, co jste, byli jsme i my; to, co jsme, budete i vy.*“ Řčení pochází z východní legendy a má nám připomínat pomíjivost života a jistotu smrti.¹⁷

V sedmnáctém století se v Holandsku rozmohl námět tzv. vanitas, neboli alegorie marnosti, pomíjivosti. Umělci k tomu užívají lebky, uhasínající svíčky, otevřené hodinky nebo dýmky, nad kterými se vznášejí obláčky kouře a mizí kamsi do neznáma. Motiv navazuje na dřívější tradici latinského sousloví *memento mori*, v překladu *pamatuj na smrt*. Psalo se v Evropě patnáctého století na zadní strany portrétů a mělo člověku vždy připomínat jeho smrtelnost a definitivnost života.¹⁸

Postupem času se začala kromě násilné a přirozené smrti, kde mohly být k vidění nejrůznější umučení světců společně s Ukřižováním Krista či Smrtí Panny Marie, stejně jako umírání vládařů a církevních představitelů a stejně jako smrt v boji a výjevy z bitev, zobrazovat i sebevraždu. Často se kolem tématu sebevraždy chodilo po špičkách. Umělci ho sice chtěli zobrazovat, ale báli se moderních námětů. Proto se hojně opakují antické motivy jako je Smrt Lucretie¹⁹, smrt Kleopatry či Jidášovo oběšení se. Po vydání Dantovy *Božské komedie* na počátku čtrnáctého století je novou inspirací pro díla s námětem sebevraždy její část popisující Les sebevrahů.

¹⁵ ARIES II. 2000, 316

¹⁶ TAMTÉŽ, 287

¹⁷ HALL 2008, 412-217

¹⁸ POUND 2019

¹⁹ Údajně Římanka znásilněná Etruskem, která si po tomto incidentu vzala život. HALL 2008, 412-217

Smrt a potýkání se s ní bylo vždy přirozenou součástí života. Je možné říci, že i přirozenější než dnes, kdy lidé umírají připoutaní k nemocničním přístrojům či osamocení v domovech důchodců, a ne doma se svými blízkými.²⁰ S nástupem nových a nových století se začala sebevražda přijímat jako součást civilizace a společnosti.

1.2 Historie v literatuře

Předpokládá se, že prapůvodní výraz pro „smrt“ pochází z latinského „*mors*“, ze kterého bylo odvozeno „*mortuus*“ (*mrtvý*), „*mortalis*“ (*smrtelný*). Dále pak německé „*Mord*“ (*smrt*).

Nejranější²¹ zmínky o smrti nalezneme v Eposu o Gilgamešovi²², který vypráví příběh o lásce a smrti, přátelství, hrdinství, strachu, smutku ze ztráty blízkého. Smutek a zahořklost projevuje Gilgameš ve slovech „*Slyšte mne, muži, slyšte mne starší z Ururku! Já pro Enkidua, přítele svého, hořce pláču, jak plačka nařikám hořce...*“ (Sígl, 2006, str. 43). Epos je plný jeho truchlení. Další citát ukazuje, že lidé si již tehdy uvědomovali pomíjivost života a smrt, která si bere bez varování do svých spárů všechny bez ohledu na majetek, společenské postavení, věk, či vzhled „*Od pradávna nic stálého není. Spící i mrtví – jak sobě se podobají! Což obraz smrti nevytvářejí? Ať prostý člověk, ať urozený, když osud jejich se naplní, tu vznešení bozi jim přidělí smrt i život, však smrt – dny její nikomu známy nejsou! I ten, kdo zlo zničil ulehnout musí a již nepovstane. I ten, kdo vykonal spravedlnost, ulehnout musí a již nepovstane. I ten, kdo silných je svalů, ulehnout musí a již nepovstane...*“ (Sígl, 2006, str. 44). Zároveň epos ukazuje, že i když lidé od pradávna věděli, že se smrti nevyhnou, snažili se ji obelstít a přijít na způsob, jak žít věčně. Řešení našli v proslavení se za života. Pokud člověk vykoná velké činy a dobré skutky, společnost na něj nikdy nezapomene a jeho jméno žije dál. Dokazuje to další úryvek z Eposu o Gilgamešovi odehrávající se po jeho smrti a hovořící o jeho skutcích, zejména o kamenné výstavbě města Uruk, díky které byli jeho občané více v bezpečí „*Z kamene svůj hrob si postavil, z kamene jeho zdi postavil, kamenné veřeje do brány zasadil. Závora a práh z tvrdého byly kamene, jeho závlačka z tvrdého byla kamene, jeho břevna ulili ze zlata, jeho vchod těžkým blokem zavalili a jeho hrob vrstvou tmavé hlíny pokryli...*“ (Sígl, 2006, str. 44)

Další rané zmínky o smrti lze nalézt v literatuře z období po pádu Babylonu roku 539 př.n.l. Texty se týkají Sumerské civilizace z oblasti jižní Mezopotámie (dnes hranice Iráku, Íránu a

²⁰ Moderní doba nabízí na příklad paliativní péči – péče o tělo i duši smrtelně nemocného člověka v bezpečí jeho domova a za podpory jeho rodiny a přátel.

²¹ 2500–2000 př.n.l. HOUSER 2002

²² Líčení o životě sumerského panovníka Gilgameše.

Turecka). Kultura Mezopotámie se dochovala pouze v pohřebištích, proto se musí badatelé spokojit s novějšími opisy textů a s pozdější literaturou snažící se zachytit společnost v Sumeru.

Texty související se smrtí nalezneme poté v průběhu staletí ve všech náboženských a filozofických systémech. V Egyptě je to na příklad Kniha mrtvých (po roce 1510 př.n.l.). Jedná se o souhrn náboženských spisů, jejichž čtení má pomoci duchu zemřelého lépe přejít do říše mrtvých. V hinduismu se jedná o Sbírkou znalostí chvalozpěvů (1200 př.n.l.), což je vlastně 1028 hymnů rozdělených do deseti knih. Judaismus má Pět knih Mojžíšových neboli Tóru, křesťanství Bibli, islám Korán. Valná většina náboženských systémů učí, že po životě přijde ráj a mír. Leckde si musí člověk po cestě projít ještě očistcem, ale cestu do cíle v ráji má beztak téměř jistou.

Řecké filozofické spisy sahající až do osmého století př.n.l. a představující tak nejstarší literaturu na Evropském kontinentu, hovoří jednak o těžkém údělu člověka žijícího na zemi, ale i o kruté smrti. Básnířka Sapphó (kolem 630 př.n.l.) píše „*Smrt je zlo – tak bozi uznali. Vždyť, kdyby byla krásná, sami by zmírali.*“ (Sígl, 2006, str. 55). Filozofové se zabývají nejistotou života, a ještě větší nejistotou budoucnosti po smrti – Euripidés (480-406 př.n.l.): „*Kdož ví, zda není život umíráním a smrt životem?*“ (Sígl, 2006, str. 55)

Středověká literatura je silně poznamenána křesťanstvím, bídou a válkami doby. Jedná se o období křížových výprav, barbarství, utrpení, velkých rozdílů mezi společenskými vrstvami a chudoby. Na otázku na středověkou knihu spojenou přímo s očistcem a rájem jistě každý odpoví: „Božská komedie“. Dílo italského spisovatele Dante Alighierioho (1265-1321) rozdělené na tři části Peklo, Očistec a Ráj, je průvodce člověka od hříchu, přes vykoupení, po konečný ráj s popisem nejrůznějších hříchů a jejich trestů. Tímto eposem se nechal inspirovat na příklad Jan Amos Komenský (1592-1670) ve svém Labyrintu světa a ráji srdce. Mnoho umělců se Božskou komedií také později snažilo ilustrovat.

Období renesance, humanismu a baroka je, co se týče myšlenkového posunu lidstva a lepšího poznání, jedno z nejvíce kvetoucích. Smrt přijali jako nevyhnutelnou a smířili se s ní. Za všechny vybírám citát italského renesančního malíře a vynálezce Leonarda da Vinciho (1452-1519). Řekl: „*Zatímco jsem si myslel, že se učím žít, učil jsem se umírat.*“ (Sígl, 2006, str. 82). V této době také bývá častým motivem Tanec smrti zmíněný v předchozí podkapitole a ukazující, že smrt si nevybírání.

Osmnácté století se nese v duchu víry v rozum a správné chování. V této době je pro spisovatele a myslitele obvyklé tvrdit, že jedna z nejhorších smrtí je ta mravní.

V devatenáctém století se rodí nový filozofický směr – existencialismus. Jeho nejznámějším představitelem té doby je Soren Kierkegaard (1813-1855). Existencialismus tvrdí, že prastará

filozofie nenabízí a neporadí člověku jiné východisko, než smrt. Existencialisté smýšlejí jinak. Jako bod, o který se jedinec může opřít si vybrali jedince samého. Jeho strasti a starosti, každodenní problémy i úzkosti. Nepřítelem není nějaká daleká budoucnost, ve které čeká smrt, ale tísnivá přítomnost a člověk ubližující sám sobě.

Dvacáté století s jeho první a druhou světovou válkou, při kterých zahynuly miliony lidí (v první přibližně deset milionů, ve druhé pak téměř padesát milionů lidí), dále rozvinulo existencialistické úvahy. Protagonisty se staly zejména francouzští spisovatelé a filozofové Jean Paul Sartre (1905-1980) a Albert Camus (1913-1960). V průběhu tohoto století a jeho krutých událostí si každý vybudoval svůj způsob pojetí smrti. Leckteří lidé se nad ní dokážou povznést a zavtipkovat na její konto i, nebo spíše především, v rovině vlastního života.²³

Zatím počínající dvacáté první století má k pojetí smrti stejný vztah jako předchozí století dvacáté.

²³ SÍGL 2006, 43-160

2. Smrt ve výtvarném umění jako reakce na změny ve společnosti

2.1 Dobové společenské nálady

Pro končící devatenácté století se bere jako typická nálada jedince znučenost životem a dekadentní způsob chování. Umělci jsou znechuceni stereotypní společností a hledají svůj nový vlastní způsob života. Libují si ve svých pesimistických náladách a leckdy výstředně se snaží vymanit ze společenských kategorií a škatulek. Zároveň se pomalu chýlí ke svému závěru období Belle Époque a ve společnosti je cítit nervozita z konce století i zvědavost na to, co se po něm bude dít. Nejedni asi v koutku duše doufali v jeho grandiózní vyvrcholení, avšak tíživý pocit visel nad téměř každým a odrážel se i v umění. Jedná se o období plné společenských změn, politických intrik²⁴ a nacionalismů spojených s rozdělováním společnosti²⁵. Zdá se, že se přelom devatenáctého a dvacátého století zdaleka nelišil od naší doby natolik, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Řečené období přelomu století se pojí především s hnutími symbolismu, dekadence a secese, která jsou svým příznačným zachycením nálad ve společnosti a dekorativním pojetím tvorby neoddiskutovatelně klíčová pro formování výtvarné a literární scény konce devatenáctého století a počátku dvacátého století. Právě rozdíl mezi dekadencí a symbolismem trefně popsal Petr Wittlich ve své studii *Slepá skvrna dekadence* publikované v knize *Horizonty umění – dekadence* je podle něj základní existenciální pocit negace a jakési nevolnosti ze života ve své době, kdežto symbolismus je psychická obrana moderního umělce, který se pokouší uprchnout z prostředí, ve kterém se všem dělá nevolno.²⁶ Důležité pro pochopení podob symbolismu a dekadence je i uvědomění si, v jaké době se tyto směry zrodily. Bylo to období opravdu velkého *fin de siècle*, na které všichni s netrpělivostí čekali. Čekali změnu, protože současný život a společenské dění je začínali nudit. Společnost cítila určitou beznaděj a tíhu končícího století. Klasický pocit soumraku ve společnosti je charakteristickým prvkem pro umění vznikající v této době.

²⁴ Na příklad v českých zemích byla povšechná a pro každého rovná možnost hlasovat ve volbách zavedena až mezi lety 1905-1907 a bylo velmi očekáváno, že se tímto novodobým krokem zvýší volební výsledky levice. FRONK 2011, 107

²⁵ Národnostní otázky se stávají koncem devadesátých let podstatnými a Habsburská monarchie se stává ústředním sídlem národnostních stereotypů. TAMTÉŽ, 50-51

²⁶ WITTLICH 2010, 67-68

Obě hnutí zásadním způsobem formovala konec devatenáctého století s přesahem do začátku století dvacátého. Další umělecké směry, které ovlivnily přelom století byly expresionismus²⁷ a kubismus²⁸, které vznikaly počátkem století a formovaly mnoho pozdějších uměleckých směrů a malířů a sochařů, přičemž měly přesah i do dalších odvětví umělecké tvorby. Expresionismus svou potřebou silných vyjádření emocí v obrazech a touhou po odkrytí lidské duše se všemi jejími šrámy, chmurami a neduhami tíhl k zobrazování zádumčivých témat, jako jsou duševní pochody a, podobně jako v dekadenci, i smrt a umírání. Dílem, které stojí za zmínění jsou lepty *Smrt a dívka* od Auguste Brömse (1873-1925) vytvořené roku 1901²⁹. Od počátku století i přes období první světové války vytvářel Brömse obrazy s tematikou smrti. Od roku 1910 do roku 1915 namaloval tři obrazy s názvem *Hodina smrti* [19], [20], [26]. Jsou to díla inspirovaná tvorbou Edvarda Muncha³⁰, expresionismem a naturalismem.³¹ Všechny tři obrazy jsou až na určité nuance stejné, patrný je však vývoj k větší expresivnosti a menší propracovanosti detailů. Na posledním obraze, z roku 1915, hlava postavy na kříži pomalu splývá s nebesy a proporce figury se blíží správné anatomii mnohem méně než předchozí, a obzvlášť první, obraz se stejným ponurým námětem.

Oproti tomu kubismus se zdál být od deprimujících témat odtrhnout svou potřebou prozkoumat svět ze všech možných úhlů. Avšak na příklad sám nejvýznamnější kubistický umělec Pablo Picasso (1881-1973) se ve svém modrém smutném období³² uchýlil k malbě

²⁷ Expresionismus vznikl v Německu počátkem dvacátého století, ve stejné době jako ve Francii fauvismus. Oproti barevnému fauvismu používali expresionističtí malíři těžší a tmavší barvy, které lépe vyjadřovaly pocit sevření, úzkosti, omezení života, napětí. Tedy negativní lidské emoce. Expresionismus bylo umění snažící se pojmout vnitřní pohnutky člověka. Expresionismus jako takový má v Německu hluboké kořeny a vychází ze středověkého umění, které kladlo důraz na procítění. Po celé devatenácté století se zde objevovali malíři, kteří se sice řadili k akademické malbě, avšak v rámci jejích hranic se vymykali tak, jak jim bylo umožněno, a vykazovali expresionistické rysy. Expresionismus, obzvláště ten německý, byl vždy silně napojen na emoční stránku člověka a mysticismus. Vycházel z analýzy emocí, řídil se i filozofií, snažil se pojmout všechny složitosti citů, krutosti osudu, nejistotu člověka na světě a ukázat na ně ve svých uměleckých dílech. COPPLESTONE 1965, 24-30

²⁸ Kubismus se jako umělecký směr zrodil v Paříži roku 1908. Přelom devatenáctého a dvacátého století společně s Paříží byla ideální kombinace pro vznik nového uměleckého stylu. Byla to doba a město, které společně volaly po změně a dychtily po nových poznacích a pojetích umění. Kubističtí umělci vytvářeli ve svých dílech určitou deformaci vidění reálného světa a vyvolávali dojem trojdimenzionálního zobrazení. Nepoužívali perspektivu ve stejném smyslu, jako umělci jiných, a hlavně starších uměleckých směrů. Podstatou kubismu jakožto uměleckého hnutí je hledání nového neotřelého vyjádření moderních časů. Mladí umělci té doby nebyli spokojeni s odkazem, jaký po sobě zanechávalo umění devatenáctého století. Proto začali s uměním experimentovat a jako zdroj změny si vybrali experiment s formou. Obecně vzato se tedy kubistické práce vyznačují despektem k zavedeným tradicím a hledáním nových cest k vizuálnímu poznání světa, který je jim stále primární inspirací. TAMTÉŽ, 19-23

²⁹ První obraz vytvořil Brömse ještě před oficiálním vznikem expresionistických hnutí, avšak expresionisticky laděné tendence byly v Německu patrné dlouho před jejich vznikem.

³⁰ E. Munch jakožto symbolista velmi ovlivnil expresionistická hnutí.

³¹ URBAN 2014, 204-209

³² Ovlivněn symbolismem a dekadencí.

zachycující smrt. Konkrétně se jedná o dílo *Smrt Casagema* z roku 1901, ukazující mrtvé tělo jeho velmi dobrého přítele. Jedná se o dva obrazy zachycující zesnulého kamaráda, který ukončil život průstřelem hlavy. Picasso však nemaloval výjev onoho činu, ani hrůzně naturalistický průstřel, maloval obrazy *Smrt Casagema* a *Casagema v rakvi* [13], na kterých vidíme již pouze ležící hlavu zesnulého. Zde v úvodu stojí za zmínku také český výtvarník Bohumil Kubišta³³ (1884-1918), který maloval nejen obraz *Oběšeného*, ale řadu dalších obrazů s obdobným motivem, v kubistickém stylu.

2.1.1 Zasažení první světové války do vývoje společnosti

Je nutné si zde uvědomit a zdůraznit, že první světová válka společnost nenávratně změnila. Žádný konflikt takto enormních rozměrů na evropském území nebyl po mnoho let a nutně to muselo zanechat následky.

První světová válka, jinak také Velká nebo světová válka, jak byla známá před vypuknutím druhé světové války v roce 1939, trvala od 26. července 1914 do 11. listopadu 1918. Zasáhla téměř všechny obydlené kontinenty kromě Ameriky a vyžádala si mnoho životů jak na bitevních polích, tak mezi prostými civilisty. Boje setrvaly současně na více frontách na souši, ve vzduchu i na moři. Svoji nečekanou krutostí, a hlavně globálním měřítkem se stala zlomem v politických, kulturních i ekonomických a sociálních dějinách lidstva. Po skončení války docházelo ve světě k revolucím, propukaly epidemie smrtelných chorob, rozšířila se chudoba. V důsledku Versaillské smlouvy, kterou podepsaly státy příměří a určily prohravšímu Německu podmínky kapitulace se pomalu ale jistě rozpoutalo další zlo, o kterém zatím nikdo neměl ani tušení.

Během války se proměnilo tradiční postavení muže v rodině, jelikož mužů začal být znatelný nedostatek a leccos musela zastat žena. Kvůli válce se také značně rozšířil fenomén prostituce. Mnoho lidí vystoupilo z církve nebo se odvrátilo od víry. Mnoho vojáků mělo problém znovu se začlenit do společnosti a kvůli jejich traumatickým zážitkům se u nich často vyvinul alkoholismus a leckdy až agresivní chování.

První světová válka a nové sociální poměry ve společnosti však napomohly ke vzniku nových uměleckých směrů, které se promítly nejen do výtvarného umění, ale také do literatury či filmu. Zrodilo se mnoho avantgardních směrů, nebo došlo k rozšíření před válkou mladých směrů. Některé směry se snažily najít nové formy umění (kubismus), jiné prosazovaly

³³ Český kubismus byl ovlivněn expresionismem a symbolismem, a proto je možné v něm nalézt více podobných motivů.

pochopení smyslu v nesmyslu (dadaismus, surrealismus) a další se pokoušely co nejlépe zachytit citovost a pudovost člověka (expresionismus). Po válce začala do společnosti i umění proudit nová éra technologií, na kterou byly ne všichni připraveni a schopni ji zvládnout³⁴, přijmout a naučit se s ní fungovat dále v nově se rodící a doposud nepoznané Evropě.

Velká válka s konečnou platností uzavřela období Belle Époque a s ním i dlouhého devatenáctého století. Na příklad na našem území žila valná většina obyvatel až do začátku první světové války za tzv. svými vlastními hradbami - za hradbami svých krajů, domů a sociálních bublin - a „*kulisami velkých dějin*“ (Fronk, 2011, str. 62) a nedostávala tak podněty ze zahraničí.³⁵ Bezpochyby tomu tak bylo i v dalších státech. Teprve po roce 1918 mělo možnost na plno začít nové dvacáté století s novými pořádky, novou společností a vzájemným provázáním moderních států. Po válce mohl konečně nastat rozvoj nových uměleckých směrů či rozšíření obzorů před válkou rodících se směrů. Umělci si v obrazech, jak ještě bude dále v práci rozebráno, často léčili svá traumata a prožité hrůzy.

2.2 Naděje na delší život

Zatímco ještě na počátku devatenáctého století byla průměrná naděje dožití³⁶ kolem třiceti let, podle demografických³⁷ zdrojů na přelomu devatenáctého a dvacátého století vzrostla průměrně téměř o čtyřicet let. Největší zásluhy na tom má vývoj veřejného zdravotnictví. Na příklad v rámci Rakouska-Uherska se zvýšila výrazně poté, co bylo zavedeno veřejné zdravotnictví císařem Františkem Josefem I. v osmdesátých letech devatenáctého století. Prvním místem nového systému byla Morava a veřejné zdravotnictví tam slavilo nemalý úspěch. Úmrtnost na infekční choroby se zde o polovinu snížila a toto průlomové zdravotnictví se rozšířilo i do zbytku říše, kde úmrtnost také výrazně klesla. Lidé od té doby mohou déle a déle prožívat mnohem větší úsek svého života v proměňujícím se světě a mají šanci zažít okamžiky, které by ještě v dřívějších dobách nestihli a prožili by je pouze další generace. Nesetkávají se tolik se smrtí svých blízkých v mladém věku a poznávají více svých předků ještě

³⁴ Rok po skončení války ukončil (pravděpodobně neúmyslně) svou malířskou kariéru český umělec Beneš Knüpfer (1844-1910) plátnem *Poslední kentaur* [27] z roku 1919. Kentaur se na obraze sebevraždě vrhá do propasti a za ním se valí horda kamení. Pro Knüpfera byl obraz pomyslným koncem jeho éry mystických bytostí a bájných světů, které musely ustoupit nastupující době technologií a moderního přístupu k životu, fantazii a obecné volnosti. URBAN 2014, 17

³⁵ FRONK 2011, 62

³⁶ Střední délka života, očekávaná délka dožití při narození – očekávaná délka života za předpokladu, že se zásadně nezmění podmínky ovlivňující úmrtnost.

³⁷ Věda studující zvyšování a snižování reprodukce lidské společnosti a okolnostmi tyto údaje ovlivňujícími.

za jejich života, a ne pouze skrze vyprávění. Umělec má tak větší šanci formovat svou tvorbu a zachytit v ní více poznatků ze života a světa.

Úmrtnost se však zvýšila s příchodem první světové války. Po jejím konci výrazně klesl počet obyvatel jednak z důvodů úmrtí na frontě, dále kvůli šířícím se nemocem, infekcím a podvýživě. Dalším důvodem poklesu počtu obyvatel po válce byl vysoký počet kvůli ní nenarozených dětí.^{38,39}

2.3 Přejchod z jednoho století do druhého a jeho odraz v umění

Pro uměleckou tvorbu počátku století je příznačných i několik motivů konce devatenáctého století. Především se jedná o vymezení se jednotlivce proti měšťácké nabubřelosti. K častým tématům se pak řadí také hypnotický zasněný pohled či spánek.⁴⁰

Musíme mít také na paměti, že široké pole umění konce devatenáctého století a první poloviny dvacátého století stále v určitých oblastech ovládala akademická malba. Z podstatné části díky propojení české umělecké scény s francouzskou a vzájemným inspiracím se podařilo modernizovat český akademismus a vnést do něj zahraniční vlivy, naturalismus a individualitu.⁴¹ Mezi umělce, kteří se nechali inspirovat zahraničními vlivy patří Alfons Mucha (1860-1939), který se sice proslavil zejména návrhy plakátů pro divadlo francouzské herečky Sarah Bernhardtové (1844-1923) plnými pestrých barev a orientálních motivů, dokázal však vytvářet i chmurné obrazy plné drastických námětů. Takovým příkladem mohou být obrazy *Sebevražda Pierra de Vignes* [3] z roku 1892 a *Smrt nevěsty Hasaganovy* [7] vytvořeném roku 1899.⁴² Oba obrazy jsou nesmírně ponuré, plné šedých tónů a tmy a ve zobrazených tělech není patrná již ani špetka života.

Množství zahraničních vlivů se nevyhnulo ani dobovému českému sochařství přelomu století. Na počátku století tvořil svou sochu *Mrtvá labuť* [8] Bohumil Kafka (1878-1942). Socha o velikosti přibližně půl metru na výšku i s podstavcem je vytvořena z bronzu a inspirována

³⁸ http://www.demografie.info/?cz_umrtnosthistorie=

³⁹ https://www.irozhlaz.cz/zpravy-domov/covid-priciny-umrti-uzis-smrt-demografie_2101040600_jab#prvni-republika

⁴⁰ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, 47

⁴¹ RAKUŠANOVÁ 2009, 400

⁴² URBAN 2014, 74-77

činností francouzského sochaře Augusta Rodina⁴³ (1840-1917).⁴⁴ Podobnou inspiraci, co se provedení týče, našel roku 1904 český sochař Jan Štursa⁴⁵ (1880-1925). Modeloval středně velkou plastiku *Utopené kočky* [15]. Plastika byla vytvarovaná z vosku na jádro měla tvořené sádkou. Formou připomíná svým schválně neúplně dokončeným provedením impresionistickou tvorbu, avšak motivem reaguje spíše na naturalismus. Kočka bezvládně leží na boku a je bezesporu uhynulá. Ačkoli se pravděpodobně jedná jen o zkušební plastiku, na které si Štursa potřeboval vyzkoušet všechny nové možnosti tvarování materiálu, nelze si nepovšimnout faktu, že volba tématu byla stále čistě dekadentní. Poli umění již začínaly pomalu vévodit jiné směry, ale dekadence měla na počátek dvacátého století stále velký vliv. Štursa byl obdivovatel časopisu *Moderní revue* vycházejícího mezi lety 1894-1925, který se mimo jiné věnoval umění dekadence a symbolismu.⁴⁶ Symbolismem se inspiroval další sochař, který má několik děl s tématem smrti na seznamu své tvorby - Quido Kocián (1874-1928). Obecně byla jeho tvorba prolnutá existenciální nejistotou a duševním neklidem. Sochařská díla modeloval uvolněným rukopisem a ve znamení symbolismu. Zmíním zde sousoší *Mrtvý Ábel* [12] z roku 1901 a sochu *Smrt* [17] z roku 1906.⁴⁷

Později se kolem roku 1910 objevuje „*nová potřeba kvality*“ (Tietze, 1929, str. 41), která se přiklání k jasným a pevným kompozicím a startuje období „*vnitřního neklidu*“ (Tietze, 1929, str. 41) předcházejícího mnoha převratům ve společnosti. Rozhraní mezi realitou a zdáním a sny se začíná ztrácet a tyto dva póly se začínají prolínat.⁴⁸

2.4 Smrt jako nový umělecký pojem

Během devatenáctého století se začala šířit dvě nová pojetí pohledu na smrt. Jedno spojeno s její romantickou stránkou, druhé s její pozitivistickou. Dvě formy, které se dostaly do literatury a výtvarného umění a začaly měnit význam umírání v životě člověka. Citový vztah živé bytosti ke smrti reflektuje romantická literatura a umění ve všech svých oblastech. Umírání a smrt jako vysoký cíl a průchod k „*věčnému naplnění a vnitřnímu sjednocení*“ (Wittlich, 2010,

⁴³ Ve své tvorbě se Auguste Rodin soustředil především na oživení sochy. Zajímal se o lidské tělo a jeho křivky, studoval anatomii. Vycházel rovněž ze studia antiky, gotiky a renesance. Velmi obdivoval přírodu. V jeho sochách je patrná dynamičnost a vyznačují z nich výrazné a silné pocity. Sochy mají energii, svobodu a velmi expresivní charakter výrazu. Plochy užíval k zachycení efektu světla a stínu.

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=630

⁴⁴ URBAN 2014, 80-83

⁴⁵ Sochař se roku 1925 pokusil o sebevraždu a po čtyřech dnech v nemocnici zemřel. LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007 (pozn. 59), 168

⁴⁶ TAMTÉŽ, 29

⁴⁷ URBAN 2014, 220-223

⁴⁸ TIETZE 1929, 41

str. 254) se tehdy stalo klíčem k uměleckému ztvárnění tohoto tématu. Poetická a osudná síla smrti se přelila i do století dvacátého a značně ovlivnila umění expresionismu a surrealismu.⁴⁹

Na konci století si umělec více a více uvědomoval svoji individualitu a jedinečnost a s tím i rozpor mezi jevovou stránkou života a světa a skutečností, podstatnými hlubokými stránkami světa. Jedná se rozpor, který umělce vedl k frustraci, jelikož nedokázal zachytit skutečnost tak, jak by podle něj měla být zachycena. Nejlepší je proto předkládat divákovi umění v duchovní rovině než naléhat přímo na jeho smysly. Smysly si každý objeví sám ve své fantazii.⁵⁰ Není proto divu, že psychiatrie konce devatenáctého století a počátku dvacátého století začala hlouběji zkoumat paralely mezi výtvarným uměním a lidskou psychikou. Neurolog a psychiatr Jean-Martin Charcot (1825-1893) z francouzského ústavu pro choromyslné Salpêtrière zaznamenal výrazné analogie mezi obrázky svých pacientů a uměleckými díly symbolistních malířů doby, v první řadě Odilona Redona (1840-1916) a Gustava Moreau (1826-1898).⁵¹ Vztah mezi umělcem, duševní nejistotou a myšlenkami na smrt se zde ukazuje jako velmi patrný.

2.5 Nová doba a nové nesnáze

Umělci často pociťovali sevření moderního člověka v pomyslných kleštích technologií, mechanizace⁵² a s tím i mechanizování vztahů. Pokud se tyto dvě věci obrátí proti jedinci, dokážou jej i zničit.⁵³

Umělců, kteří ztvárňovali smrt nebo symboliku smrti bylo v průběhu dvou desetiletí přelomu devatenáctého a dvacátého století opravdu mnoho. Byla to doba, která si to svým způsobem v podstatě žádala. Se svými společenskými změnami tlačila na umělce touhu žít a nutila ho uvědomovat si konečnost lidského bytí. Příkladem umělce, který svírání zmíněných kleští cítil, byl Bohumil Kubišta. Kubišta několikrát zvažoval sebevraždu⁵⁴.

⁴⁹ WITTLICH 2010, 254

⁵⁰ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, 41

⁵¹ BEDNAŘÍKOVÁ 2000, 14

⁵² České země byly na příklad poznamenány druhou průmyslovou revolucí a proměňující se společností díky překotné transformaci ze společnosti založené na zemědělství na společnost založenou na průmyslu a technice a díky většímu přílivu zahraničních vlivů. LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, 17

⁵³ SRP/ RAKUŠANOVÁ/ LAHODA/ WITTLICH 2008, 53

⁵⁴ Ve stejném roce, kdy probíhaly Kubištvovi úvahy o sebevraždě, se o ni zajímal na příklad i sochař Otto Gutfreund (1889-1927). Učinil do deníku zápis se slovy, že nejlepší bylo by se zastřelit. Když poté selhala jeho sexuální potence při návštěvě jednoho z veřejných domů, zhroutil se úplně. Byla to životní etapa, která silně poznamenala jeho budoucí tvorbu naplněnou úzkostmi a depresemi. LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, 168, 195

Velmi o ní přemýšlel na příklad pět let před vytvořením obrazu *Oběšený*⁵⁵ [25], v roce 1910 v Paříži^{56,57}. Již o několik let dříve si uvědomoval, že akademická výuka nenaplnuje jeho očekávání, začínal být frustrovaný z vlastního ne rychle rostoucího úspěchu a zoufale se snažil pracovat na své životní dráze umělce.⁵⁸ V Paříži, kam přijel čistě kvůli práci, a nikoli za zábavou,⁵⁹ ho k sebevražedným myšlenkám ovšem vedly úvahy vycházející čistě z existenční finanční krize, kde se sebevražda zdála být důstojným řešením. Ačkoli Kubišta díky své výřečnosti dokázal část příbuzných přesvědčit, aby mu na pobyt poslala peníze, zřejmě to nestačilo.⁶⁰ Psychické pochody či depresivní stavy v jeho rozhodování s největší pravděpodobností nehrály roli. Nikdy nedošel až k pokusu o ukončení života. Měl ale období, kdy ho zajímal spiritismus a scény ze záhrobí, stejně jako byla období, kdy se nadchl pro italský futurismus s jeho oslavováním války a destrukcí starého.⁶¹

Při svém pařížském pobytu Kubišta často navštěvoval sbírky muzea Louvre a roku 1909 ho velmi zaujal obraz *Ukřižování* od manýristického malíře El Greca (1542-1614). Chtěl vytvořit vlastní reprodukci obrazu, od čehož ale nakonec ustoupil. Nezdá se ovšem, že by ho ovlivnil tolik samotný námět, jako spíše lámání draperie v pozadí, které pak můžeme vidět na některých jeho pozdějších zátiších.⁶² S obdobným motivem se ale vyrovnával později na obraze *Křížová cesta*⁶³ [21] z roku 1910. Na obraze zaujme především výrazná barevnost Kristova (červené) a Veroničina (zelené) roucha ve zmeti převážně hnědých tónů v okolí.⁶⁴

Do pomyslné škatulky obrazů s náboženskou tematikou bychom mohli zařadit také obraz s názvem *Svatý Šebestián* [22], který Kubišta namaloval roku 1912, a který je dalším dílem

⁵⁵ Často se můžeme dočíst názoru, že Kubišta obraz namaloval jako obranu proti traumatu z první světové války, kdy byla na jeho rozkaz, jakožto důstojníka pobřežního dělostřelectva, potopena francouzská ponorka roku 1914 v prosinci. I podle slov Petra Wittliche je obraz typem tzv. obranným. Avšak v dopisech z války posílaných příteli Janu Zrzavému, dalšímu českému malíři, však Kubišta nepíše nic o špatném a deprimujícím rozhodnutí, a dokonce byl díky němu i povýšen a byl na to patřičně hrdý. Z korespondence se ovšem dozvídáme o nesnesitelném tlaku války, který je těžší a těžší překonat a vydržet „při smyslech“. Kubišta se Zrzavému svěřuje s velkým bolem a smutkem, který se hromadí v jeho nitru. Obraz *Oběšený* je pravděpodobně reakce na celková válečná traumata než konkrétně na potopení jedné ponorky z Kubištova rozkazu. WITTLICH 2010, 258-261

⁵⁶ Tam přijel o rok dříve s myšlenkou, že se světově proslaví. RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV 2020, 110

⁵⁷ Kubišta již předtím cestoval, absolvoval na příklad pobyt ve Florencii a zvažoval i Maďarsko či Německo. Při pobytu v Itálii objevil a inspiroval se obrazy krajín Arnolda Böcklina (1827-1901). Zdá se, že „*reprezentace místa byla pro Kubištu reálnější než místo samé*“ (Bendová, 2020, str. 41) TAMTÉŽ, 40-41

⁵⁸ TAMTÉŽ, 55

⁵⁹ TAMTÉŽ, 134

⁶⁰ TAMTÉŽ, 97

⁶¹ WITTLICH 2010, 258-261

⁶² RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV 2020, 146

⁶³ Také *Nesení kříže*. TAMTÉŽ, 213

⁶⁴ TAMTÉŽ, 213

zachycujícím nějakým způsobem umírání.⁶⁵ Marie Rakušanová pracuje s tvrzením, se kterým přišel již další český umělec a Kubištův přítel Jan Zrzavý (1890-1977), a sice že obraz *Svatý Šebestián* je vlastně autoportrét Bohumila Kubišty, neboť se autor cítil být světem nepochopeným mučedníkem moderní doby.⁶⁶

Další, i když poněkud pozdější, Kubištovo dílo znázorňující smrt, a to v přeneseném významu, je *Polibek smrti* [23] namalovaný v roce 1912. Kubišta, který mezi lety 1911 a 1912 téměř nevystavoval v Praze, poslal svůj obraz *Polibek smrti* spolu s několika dalšími díly na výstavu do Německa⁶⁷, jelikož se domníval, že by u tamního obecenstva mohla vzbudit obdiv.⁶⁸ Jedná se opět o kubistický obraz ve stejných barevných tónech a se zájmem o problematiku světla⁶⁹, jako je *Svatý Šebestián*. Na obraze je jasně definovaný rozdíl mezi živým tělem z masa a kostí a kostlivcem tvořeným již pouze z kostí. Dodnes není jisté, zda Kubišta kostlivcem vyjadřoval konečnost života, či zda byl kostlivec pouze perfektním ztvárněním objektu, který vzdoruje proměnám času.⁷⁰

2.6 Jakub Schikaneder a pesimistická filozofie v malířství

Malířem několikrát zobrazujícím mrtvou postavu byl ku příkladu Jakub Schikaneder (1855-1924). Umělec na pomezí secese a realismu doby⁷¹, který si vzal za své poslání zobrazovat svět v jeho smutku a neštěstí a předkládat tak obraz své doby. Schikaneder byl, i se svými pravděpodobnými sklony k melancholii, jako mnoho jiných soudobých umělců, ovlivněn myšlením a pesimistickým viděním světa německého filozofa Artura Schopenhauera (1788-1860). Zatímco ve zbytku evropských civilizací a kultur jeho hořkost a smýšlení o absurdní podstatě světa točící se v pesimistických tendencích pomalu mizely, stejně jako pocity zmaru po nezdařených revolucích probíhajících v devatenáctém století, v Schikanederových domácích vodách stále přetrvávaly. Usídlily se v „*motivech národního, sociálního a kulturního útisku*“ (Vlček, 1985, str. 6).⁷² Tomáš Vlček se domnívá, že vezme-li se v potaz realistické dobové

⁶⁵ SRP/ RAKUŠANOVÁ/ LAHODA/ WITTLICH 2008, 231

⁶⁶ TAMTÉŽ, 231-233

⁶⁷ Němečtí umělci i obdivovatelé umění často jezdili v prvních deseti letech do Paříže na výstavy, poznat nové umělce a nasbírat inspiraci. Tedy v době, kdy tam Kubišta žil. RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV 2020, 103

⁶⁸ TAMTÉŽ, 334

⁶⁹ RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV 2020, 46

⁷⁰ SRP/ RAKUŠANOVÁ/ LAHODA/ WITTLICH 2008, 348

⁷¹ VLČEK 1985, 5

⁷² TAMTÉŽ, 5-6

umění společně s pesimistickou filozofií, dojde se k závěru, že ve vnímání světa jsou v podstatě totožná.⁷³

Již v roce 1885 Schikaneder zobrazil část obnaženého zesnulého těla na obraze *V márnici* [1]. Více než na samotného nebožtíka se ale v díle soustředil na odvrácenou truchlící ženu u stěny místnosti, která má symbolizovat strast, bolest a stesk.⁷⁴ Ve svých dílech pracuje s lidmi, o nichž se nic neví, nemají jméno – jsou to pouhé existence, o které se nikdo nezajímá, ale stále mají svůj teskný osud.⁷⁵ Jedná se o jakési uvědomění prázdnoty doby.⁷⁶ Realistická literatura a malířství devatenáctého století v sobě, stejně jako díla Jakuba Schikanedra, pracují s motivem smrti jako s něčím odosobněným a konečným, krásně korespondujícím s neutěšeností doby a moderní společnosti. Schikaneder se na obraze *V márnici* patrně nechal inspirovat dřívějšími umělci kterými byli Honoré Daumier (1808-1879) a jeho obraz *Masakr v ulici Transnonain 15. dubna 1834*, či Édouard Manet (1832-1883) a jeho *Mrtvý Kristus, Mrtvý toreador* nebo *Sebevražda*,⁷⁷ tedy díla vzniklá o deset let až půl století dříve. Právě ona neutěšenost a zároveň stálá přítomnost smrti spojuje jeho díla s Daumierem. Z obrazů je cítit ten chladný neutěšený pohled na moderní společnost, který se prolíná devatenáctým stoletím.⁷⁸

S větším důrazem na bezvládné tělo se u něj pak můžeme setkat při pohledu na plátno *Vražda v domě* [2]. Velkoformátový obraz Schikaneder namaloval roku 1890 a stal se pro něj průlomem ve vyrovnání se s naturalismem.⁷⁹ Jedná se opět o tělo mladé dívky ležící však tentokrát na dvoře městského domu. Leží na břiše, ale tělo má prapodivně zkroucené a na zemi u hlavy vidíme náznak krve. Odstíny barev jsou ve tlumené škále. Výběrem plátna velkých rozměrů postavil Schikaneder vraždu mladé dívky na roveň historickým a mytologickým námětům a poukázal tak, podobně jako v různých variantách řada realistických literátů devatenáctého století, na žalostný osud ženy zmítané novodobou civilizací.^{80, 81} Opačný naturalistický pól – tedy bez jasného klidu a s přehnanými gesty má malíř a kreslíř Viktor Oliva (1861-1928). Ihned na přelomu devatenáctého a dvacátého století, v roce 1900, namaloval

⁷³ VLČEK 1985, 32

⁷⁴ URBAN 2014, 19

⁷⁵ VLČEK 1985, 6

⁷⁶ TAMTÉŽ, 6

⁷⁷ Ačkoli je Schikanedrova inspiracemi Manetem v dílech patrná, „jeho dílo směřovalo k opačnému pólu malířského objevování materiálnosti živého i předmětového světa“ (Vlček, 1985, str. 23). TAMTÉŽ, 23

⁷⁸ TAMTÉŽ, 23

⁷⁹ URBAN 2014, 19

⁸⁰ VLČEK 1985, 28-30

⁸¹ Obrazem a jeho posláním jako ukázkou zmařeného obyčejného lidského života znázorňujícím projev nesouhlasu s dobou se nechal později inspirovat Karel Myslbek (1874-1915) v obraze *Neštěstí na stavbě* malovaném roku 1909. TAMTÉŽ, 70

obraz *Vražda* [9]. Ve svém díle se Oliva přiklání k naturalismu, což obraz *Vražda* trefně ilustruje.⁸² Obraz zachycuje právě se dějící vraždu starého muže uvnitř hostince.

Další Schikanedrovo dílo explicitně ukazující tělo mrtvého je obraz umírněnější barevnosti než dílo předchozí. Jedná se o obraz *Utonulá* [4], na kterém pracoval mezi roky 1890 a 1895.⁸³ V odstínech růžové a záři zapadajícího sluníčka leží na pláži tělo mladé dívky oblečené do bílých šatů a bez známky života.

Publicista Hubert Gordon Schauer shrnul problém doby kolem roku 1900 jako „*neukojenou touhu po ideálu*“ (Vlček, 1985, str. 36), hledání vyšších hodnot, na které ale lidské ústrojí není stavěno a připraveno, a tudíž celá peripetie končí frustrací ze společnosti a pocitem absurdního žití.⁸⁴ S obdobnou frustrací, kterou popisuje právě H.G. Schauer, pracuje stejně jako Schikaneder ve svém díle i Felix Jenewein (1857-1905).⁸⁵ Dokazuje to na příklad obraz *Ukamenování lékaře* [6] z cyklu *Mor*, který namaloval na přelomu století - roku 1900. Ze všech jeho cyklů je právě cyklus *Mor* pravděpodobně tím nejvýznamnějším. Ve své tvorbě tíhl Jenewein k historizujícím tendencím a *Ukamenování lékaře* není výjimkou.⁸⁶

Po roce 1905, tedy v začátcích nového století, se Schikaneder začínal věnovat nové kapitole svého malířství - tesknostě chmurných komůrek umírajících. Úzkostným motivem se v kresbách zabýval po celé své působení na výtvarném poli, nyní se však rozhodl rozebrat jej v nové a vymezenější formě. Inspirací mu přitom byla výstava Nora Edvarda Muncha v Praze, na které sice obraz *Pokoj smrti*⁸⁷ malovaný roku 1894 přítomen nebyl, zcela jistě ho však Schikanedrovi výstava asociovala a obraz jej podnítil k vlastní výraznější tvorbě těchto světlic. Příkladem takového obrazu je plátno nemalých rozměrů s názvem *U dívčina lože* [11], někdy také označovaným jako *Smrt přichází*. Obě figury na obraze - umírající dívku na posteli a druhou stojící u okna a hledící na ní - vymodeloval Schikaneder pomocí světla dopadajícího ze svíčky na nočním stolku. Do ztvárnění pochmurné scény vložil celou svou melancholii a vnitřní citlivost.⁸⁸

Plastické vytvoření interiéru pomocí světla, tak dobře vyzkoušené na obraze zmíněném o odstavec výše, využil Schikaneder i na dalším plátně s dívkou položenou na lůžko pod názvem

⁸² VLČEK 1985, 80-83

⁸³ URBAN 2014, 19

⁸⁴ VLČEK 1985, 36

⁸⁵ TAMTÉŽ, 36

⁸⁶ TAMTÉŽ, 68-72

⁸⁷ Později ve své kariéře roku 1906 vytvořil Edvard Munch dílo s názvem *Maratova smrt* [16]. Odkazoval tak na smrt francouzského politika z období Velké francouzské revoluce. Obraz je v jeho typickém expresionistickém stylu. Marat leží nahý, mrtvý a kolem něj je spousta krve. Vedle mrtvolky stojí vzpřímeně postava ženy, která ho zabila.

⁸⁸ VLČEK 1985, 69-72

Mrtvá dívka [18]18 z let 1909-1910. Tvar postavy se však jich začíná ztrácet v proudu světla a pomalu dochází k jejich splynutí^{89, 90}.

⁸⁹ Jak sám Vlček v knize píše - Propojení postavy se světlem značí Schikanedrovo postupné odevzdání se světlu, jeho samé splynutí se světlem. Po všech úzkostech a zmaru konečně pociťuje závěr a ticho. VLČEK 1985, 72

⁹⁰ VLČEK 1985, 72-75

3. Sebevražda

Zvláštní kapitola je vyčleněna pro fenomén sebevražd, jejich pochopení i nepochopení a výtvarné zobrazení. Až do konce osmnáctého století byla sebevražda pokládána za ukázkou bezbožnosti a znevážení života. S příchodem nových pohledů na smrt v devatenáctém století, jak je již řečeno v úvodu práce, přišel i zcela nový obraz pojetí sebevraždy a jejího významu pro daného jedince. Objevují se pohledy na sebevraždu v sociologických a psychoanalytických kontextech. Zabývá se jí spousta významných osobností, svolávají se debaty a symposia a její fenomén se rozšiřuje. Do poloviny devatenáctého století nebyla sebevražda až řešeným jevem a začínají se jí zabývat myslitelé až jeho poslední třetiny a dále.

Romantická poetičnost smrti⁹¹ zasáhla konec století a ovlivnila umělecké směry počátku dvacátého století.⁹² Umělci se začínali zabývat ve svých dílech i psychikou postav a jejich vnitřními podněty. Příkladem takového umělce je Max Švabinský (1873-1962). Akt není zobrazen přímo, divák, pokud je znalý historických konotací, ale ví, že se k němu schyluje. Obraz, o kterém je řeč, nese jméno *Lukrécie* [5] a Švabinský jej namaloval v roce 1894. Dílo vytvořil v duchu alegorického historismu, ale již ovlivněn symbolismem na něm zobrazil tzv. *femme fatale*⁹³. Žena na obraze však není krutá, hrdá ani nebesky svůdná. Je jemná a rafinovaná, jako ze snu.⁹⁴ Její poloobnažená postava s rozpuštěnými dlouhými vlasy se dívá zasněně kamsi mimo obraz a v ruce opřené pravděpodobně o stůl drží meč. Celý obraz je zahalen nádechem symbolismu a dekadence, co se barevností, vzorů v pozadí, oblečení Lucretie, a hlavně, jak již bylo řečeno, motivu, týče. Sebevražda je zde pouze symbolem.

Zároveň se v této době na uměleckou scénu se dral expresionismus, který si vzal za své poslání zkoumat charakter a niterné emoce člověka.

⁹¹ Romantická rozvrácená duše člověka, který nedokáže snášet příkoří, tíhu a nepochopení tohoto světa a života, a tak páchá sebevraždu.

⁹² WITTLICH 2010, 254-255

⁹³ Lucretie označení *femme fatale* nabyla v průběhu dějin v souvislosti s obviněními, že byla zapletena do zločinů spáchaných její rodinou, tedy Borgi. Nejvíce se v souvislosti s ní označení *femme fatale* uchytilo poté, co o ní Victor Hugo napsal román. GIGATOS 2022

⁹⁴ URBAN 2014, 139

3.1 Sebevražda a nové pohledy na ní v kontextu sociologickém

V posledních desetiletích začalo být na sebevraždu nahlíženo v kontextu jako na sociální, právní a historický fenomén, který byl s člověkem od pradávna a nyní vyvstávají nové potřeby jej vysvětlit.

Množství sebevražd se ve společnosti od přelomu století značně zvyšovalo, až si ho začali všimnout myslitelé doby v čele s psychologem a sociologem. Fenomén sebevraždy byl v té době natolik rozšířený, že se jím začal zabývat český státník Tomáš Garrigue Masaryk.⁹⁵ Ve svém spise *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*, v českém jazyce publikovaném v roce 1904, se snažil mimo jiné rozklíčovat příčiny sebevražd, přičemž uváděl jako hlavní důvody ty společenské, dále způsobené nedostatečným finančním zaopatřením či špatným duševním stavem atp.⁹⁶ Ve svém zkoumání došel Masaryk k závěru, že čím víc je člověk vzdělaný a má přehled, tím víc je zatížený neuduhou světa a inklinuje tak častěji k sebevraždě.⁹⁷ V devatenáctém století se sebevražda řadila k velice probíraným tématům zejména v kruzích francouzské sociologie a psychologie.⁹⁸ Masarykův spis inspiroval významného francouzského sociologa Émile Durkheima (1858-1917) k napsání vlastního pojednání o sebevraždě roku 1897.^{99, 100}

Okamžiky a pocity, které naplňují člověka před dobrovolným ukončením života, např. sklíčenost, deprese, či nechuť k životu, reflektoval ve svém díle na příklad grafik a ilustrátor Alfred Kubín (1877-1959). On sám se pokusil o sebevraždu, což pak popsal ve svém životopise slovy: „... *Přepadla mne sklíčenost, nechuť k životu a po jedné prudké hádce s kamarádem jsem se zkrátka rozhodl, že svůj zbytečný a zpackaný život – jak se mi jevil – skončím. ... Přiložil jsem ústí revolveru k pravému spánku ... Zrezavělá stará zbraň však selhala a stisknout podruhé*

⁹⁵ T. G. Masaryk byl spolu s Hubertem Gordonem Schauerem (1862-1892), česko-německým spisovatelem a publicistou, za své zabývání se fenoménem sebevražd, nazván tzv. „*filozofem sebevraždy*“ (Vlček, 1985, str. 27). H.G. Schauer roku 1888 napsal studii *O pesimismu*, ve které upozorňuje, že životem zkoušení jedinci s melancholickou náturou častěji dospívají k pesimismu a ponurým myšlenkám. Tímto názorem ovlivnil Schauer nejen zbytek devatenáctého století. VLČEK 1885, 27

⁹⁶ MASARYK 1904, 5

⁹⁷ TAMTÉŽ, 77

⁹⁸ Jeden z poznatků je takový, že během velkých politických krizí bývá zpravidla menší počet sebevražd než v době blahobytu. Lid napříč národy drží pohromadě láska ke své zemi, láska k bližnímu a obecná snaha přežít. Lidé nemají čas myslet na své úzkosti a nedostatky, musí jednat, aby neskončili ještě hůř. Důkazem toho může později být první světová válka. Před ní byl na příklad ve Francii počet sebevražd na čísle dvě stě šedesát na milion obyvatel, během války klesl postupně jen na jedno sto padesát osm případů, avšak po válce stoupl nevídanou rychlostí téměř na původní počet. MONESTIER 2003, 148

⁹⁹ *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty* od T.G. Masaryka vyšla v německém jazyce již roku 1881 a mohla tak Durkheimovi být inspirací. V českém jazyce vyšla poté roku 1904.

¹⁰⁰ TINKOVÁ 2021, 22

– k tomu mi chyběla duševní síla.“ (Kubín, 1983, str. 46).¹⁰¹ Jeho vlastní pocity ze zpackané sebevraždy představuje dílo *Sebevražda* [14], které vytvořil na počátku dvacátého století. Jedná se o černobílou grafiku znázorňující člověka zhrouceného na židli, jak drží za provaz, který je připevněný k rozměrnému revolveru zavěšenému na prazvláštní kladce. Pokud budeme sledovat směr ústí revolveru, zjistíme, že je namířeno do klíčové dírky. Při bližším pohledu se ukáže, že za mužem a za klíčovou dírkou se nachází obrovská hromada lebek.

Obraz má silný psychologický podtext, protože ukazuje složité rozhodování sebevraha před skutkem samotným.¹⁰² Pokud se sebevrah k činu opravdu rozhodne, vždy může zasáhnout vyšší moc, která mu plány překazí. Proto, když už se osoba na grafice odhodlá k zatažení za provaz, neznamená to, že kladka ve své nevyzpytatelnosti nepovolí dřív, nebo nepovolí vůbec a spoušť revolveru se tak nestiskne.

Muž na výjevu přenechává svůj život ze značné části v rukou osudu (kladka, provaz a velký revolver), stejně jako autor díla Alfred Kubín přenechal svůj (starý zrezivělý revolver). Dle slov Petra Wittliche z toho vyplývá, že zdrojem Kubínových a potažmo i osoby z výjevu sebevražedných sklonů nebyla agrese namířená proti sobě, která je podle pozdější Freudovy psychoanalýzy nutná ke zvýšení úspěšnosti aktu sebevraždy, ale pouze jistá melancholie a pochyby o životě, které nestačí a daná osoba sebevraždu vzdá ještě před jejím provedením nebo po prvním neúspěšném pokusu.¹⁰³

Podobně dramaticky přistoupil k zobrazení sebevraha malíř Jan Konůpek (1833-1950) na svém grafickém listu pod názvem *Sebevrah* [24] vytvořeným kolem roku 1912. Bezpochyby byl Konůpek ovlivněn ještě doznívajícími náladami konce století a zvýšeným počtem sebevražd všude kolem.¹⁰⁴ Grafika ukazuje postavu vrhající se z mostu pod rychle jedoucí vlak. Ruce a nohy rozpražené, dává se všanc osudu stejně jako osoba znázorněná na již zmíněném obraze od Alfreda Kubína *Sebevražda*.

3.2 Sebevražda a nové pohledy na ní v kontextu psychoanalytickém

Na rozdíl od sociologického přístupu T.G Masaryka a É. Durkheima psychoanalytik Sigmund Freud (1856-1939) přišel s vlastní odpovědí na otázku příčin dobrovolného ukončení vlastního života, která zazněla v článku *Trauer und Melancholie* (Smutek a Melancholie) roku 1917. Vyjádřil nesouhlas s výsledky debaty uspořádané Vídeňskou psychoanalytickou

¹⁰¹ KUBÍN 1983, 46-47

¹⁰² WITTLICH 2010, 261

¹⁰³ TAMTÉŽ, 261

¹⁰⁴ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 167

společností v dubnu roku 1910.¹⁰⁵ Symposium společnost svolala poté, co zaznamenala zvýšený počet sebevražd převážně mezi dospívajícími a mladými občany Rakouska-Uherska a jeho účastníci se snažili dojít odpovědí na otázky ohledně příčin sebevražd. Nejčastější názor byl „sebevražda jako zbavení se pocitu viny“.¹⁰⁶ Freud toto tvrzení ve svém článku komentuje slovy, že pokud jedinec prožívá depresivní stavy, stáhne jeho ego své libido dovnitř a následně samo sebe ztotožní s tím, proti čemu se ze začátku snažilo bojovat. V souvislosti s tímto poznatkem je třeba si povšimnout, že stav stáhnutí se do sebe sama a obrácení se proti sobě koresponduje s expresionistickým uměleckým postojem, pro který je subjektivní vyjádření důležitější než pro jiné. Do takového prostředí se pak stahují hypersenzitivní lidé se sklonem k výkyvům nálad, včetně depresí ústících mnohdy v sebevraždu. Není proto divu, že častými aktéry úspěšných či neúspěšných sebevražd byli umělci z okruhu expresionistického hnutí, kteří v sobě cítili napětí a rozruch.¹⁰⁷

Dvacáté století začalo na duševní nemoci nahlížet nikoli jako na anomálie ve vývoji, ale jako na opravdové onemocnění. Kanadský historik dějin medicíny Edward Shorter (nar. 1941) řadí psychická onemocnění na rovno organickým nemocem, jakými je na příklad rakovina. Stejně jako rakovina i deprese ničí tělo zevnitř, je to chod nemoci v mozku.¹⁰⁸

Malíř, který pod vlivem duševní nemoci sebevraždu skutečně spáchal byl na příklad Otakar Lebeda. Na život si sáhl 12. dubna roku 1901.¹⁰⁹ Narodil se roku 1877 a dobová výtvarná kritika ho pozitivně přijala ihned, jakmile vstoupil do pražských výtvarných kruhů. Bohužel, přišla o něj nečekaně, a navíc v jeho pouhých čtyřadvaceti letech. Již od útlého dětství kreslil a později nastoupil do Mařákovy krajinářské školy¹¹⁰. Podle vzpomínek spolužáků, mezi něž se řadili mimo jiné František Kaván (1866-1941) či Antonín Slavíček (1870-1910), byl Lebeda plachý, uzavřený do sebe a většinu času postával v ústraní. Nechal se samozřejmě čas od času strhnout k vtipným hrátkám a legráckám a namaloval nemálo karikatur, převážně byl ale ve své malbě vážný, leckdy až tragický.¹¹¹

Oproti generaci Národního divadla, pro které byla krajina „*symbolem národní minulosti i budoucnosti*“ (Macková, 1957, str. 8), pro generaci mladých umělců formujících se

¹⁰⁵ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, 168

¹⁰⁶ TAMTÉŽ, 167-168

¹⁰⁷ TAMTÉŽ, 168

¹⁰⁸ TINKOVÁ 2021, 36

¹⁰⁹ WITTLICH 2010, 257-261

¹¹⁰ Zakladatel tzv. Mařákovy krajinářské školy Julius E. Mařák (1832-1899) se řadil k význačným českým krajinářům. Pod jeho vedením se vyučila řada pozdějších předních českých malířů krajin. V jeho tvorbě lze nalézt jak sklony k romanticky laděným kompozicím, tak ke konci i uvolněný rukopis předznamenávající impresionistické tendence.

¹¹¹ MACKOVÁ 1957, 5-18

v devadesátých letech představovala krajina „obraz vlastního citového života“ (Macková, 1957, str. 8). Za pomoci její atmosféry, koloritu a jasných světél a stínů do ní promítali vlastní trdomyslnost a splíny, Lebeda více než ostatní¹¹².

Před koncem devadesátých let postihlo Lebedu poměrně závažné nervové onemocnění. Byl matkou poslán na léčení, které ale kvůli jeho pracovnímu vypětí nemělo šanci zapůsobit. Snažil se si tedy na nemoc zvyknout, aby nebyl zavřen do ústavu pro choromyslné.¹¹³

Při letní bouři roku 1900 byl Lebeda svědkem neštěstí v oblasti Chodska. Blesk tam udeřil do jednoho z obyvatel vesnice, když se pokoušel ochránit svou úrodu obilí na poli před bouří. Onen vesničan následně zemřel. Lebeda se touto zkušeností nechal podnítit k malování obrazu *Zabitý bleskem* [10], ve kterém si vytyčil za cíl rozklíčovat okruh problémů kolem zobrazení člověka ve volné krajině. Je to námět, kterým se zabývá většina vrcholných malířů doby. Ovšem podle výzkumu Petra Wittliche trpěl Lebeda manio-depresivní poruchou a obraz neměl dobrý dopad na jeho očividně již tak chatrné duševní zdraví. Lebeda nechal obraz monumentálních rozměrů nedokončený a spáchal sebevraždu dvěma ranami z pistole do prsou.¹¹⁴ Patrně je tedy jeho odhodlání.

Na vzniku obrazu je zajímavý fakt, že ač Lebedu hrůza, kterou viděl, nesmírně tížila, nenamaloval ji chvatně, aby ze sebe trauma co nejrychleji dostal ven. Celou kompozici si jasně promyslel, zainteresoval několik vesničanů, aby mu stálo modelem a výsledné dílo vytvořil v ateliéru. Lebedův bratr celý proces fotograficky dokumentoval a zachovala se tak fotografie, s postupem času částečně bezútěšná a částečně osudově ironická, na níž sám Lebeda modelům předvádí mrtvolu zpola zakrytou bílým rouchem.¹¹⁵

Ač měla na Lebedu krajina patrně uklidňující vliv, často užíval tmavou barevnost těžkých hutných barev. Jak je již psáno výše v kapitole, během výletů se skupinou výtvarníků kolem Julia Mařáka se skupiny většinou stranil a maloval sám. Krajina se pro něj stávala útočištěm a zrcadlem jeho psychických procesů.¹¹⁶

¹¹² Česká historička umění Olga Macková ve své studii z roku 1957 vidí v Lebedově výtvarném díle vliv umění Adolfa Kosárka (1830-1859). Ve své ideji nespojuje jejich život, ani jejich osud, ale jejich dílo a výtvarný projev. Spojuje tak malby horských úpatí ponořených v mlze vytvořených Kosárkem s Lebedovými obrazy Krkonoš. Vidí v nich inspiraci sklíčeností a převedení nálady hor přenesené do obrazového formátu. Další významný vliv na Lebedova díla vidí Macková v Antonínu Chitussim (1847-1891). Jeho působení vnímá ve zjemnění krajinného výjevu a spojení barevných odstínů v dojem jakési ušlechtilosti. Chitussi mu odhalil tajemství jihočeských rybníků v jejich mlčenlivosti a úctyhodné nobilese. MACKOVÁ 1957, 5-18

¹¹³ MACKOVÁ 1957, 5-18

¹¹⁴ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, 17

¹¹⁵ MACKOVÁ 1957, 17

¹¹⁶ WITTLICH 1982, 63-66

Podobně jako Otakar Lebeda na příklad slavný Vincent van Gogh (1853-1890) sebevraždu sice spáchal, avšak neznázornil ji. Svůj život chtěl ukončit 27. července roku 1890. Pokus ovšem nebyl úspěšný a malíř zemřel až o dva dny později na jeho následky.¹¹⁷ Van Gogh je ukázkou vydeděnce společnosti, kterého podle některých jeho přátel ona společnost a její psychiatrie dohnala až k sebevraždě. Podobně jako u malíře Otakara Lebedy, nelze ve van Goghových dílech najít přímou souvislost se sebevraždou. Avšak jeho díla nutí k přemýšlení, jsou melancholická a poznáme, že s jejich autorem nejspíš není něco v pořádku. Z van Goghových obrazů díky jejich barevnosti¹¹⁸ a provedení křičí jeho nestabilita a vnitřní rozpolcení. Právě kvůli zachycení svých duševních stavů má obdiv expresionistických malířů.¹¹⁹

3.3 Umělci, drogy, léčba?

Fakt, že se umělci zabývají motivy sebevraždy a vnitřních chmur¹²⁰ není tak překvapující, když si uvědomíme, že až 25 % umělců má vyšší sklony k propuknutí psychické choroby než zbytek populace.¹²¹ Před očima se nám pak může vynořit představa rozpolceného umělce hledajícího současně život i smrt.

Samozřejmě nelze paušalizovat, ale není neobvyklé, že tvorba umění vede k vyhoření, k užívání omamných látek, které poté zdánlivě podporují fantazii. Než o zdravou výpomoc fantazii, se jedná spíše o bludy a stihomamy otupující zdravý úsudek a následně vedoucí k propuknutí psychické nemoci. Pro některé umělce jsou drogy opravdu zdrojem inspirace nejen kvůli nezvyklým prožitkům, které zprostředkovávají, ale také kvůli osvobození se z moci rozumu, uměleckých i společenských norem a morálky. Užívat je ale zdravé není nikdy. Když k něčemu takovému dojde a umělec se následně rozhodne podstoupit léčbu a začít se aktivně starat o své duševní zdraví, často se bojí, že tím ztratí schopnost tvořit umění. Umělci jsou takto postaveni na křižovatku a leckdy volí své umění před svou psychikou.¹²² Mají strach, že pokud se rozhodnou podstoupit léčení, již nikdy nebudou schopni kreativního

¹¹⁷ MONESTIER 2003, 171-172

¹¹⁸ Na výstavě francouzských umělců uskutečněné v Praze roku 1907, mezi nimiž byl k vidění kromě Vincenta van Gogha Honoré Daumier, Édouard Manet, Edgar Degas, Paul Gauguin, Pierre Bonnard a jiní se van Goghovou barevností nechal na nějaký čas (kolem roku 1908 je inspirace velmi patrná) inspirovat český umělec zmíněný v jedné z podkapitol výše, Bohumil Kubišta. RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV 2020, 75

¹¹⁹ WITTLICH. 2010, 256

¹²⁰ Sebevražda, či jen pokus o ni, umělce poznamená a pokud s ní má svou vlastní zkušenost, je její zobrazení o to zřetelnější. TAMTÉŽ, 261

¹²¹ SAMPLE 2015

¹²² MORRISON I. 2019

myšlení, a tudíž pro umělce je jediným lékem jejich tvorba, která je ale stejným způsobem přivádí do záhuby.¹²³

Po první světové válce se ukazuje, že pro umělce, kteří se přímo účastnili bojů stejně jako pro vojáky ale i běžné civilisty, na kterých se podepsaly hrůzy války, může být pojem „lécit svá traumata“ zároveň něco abnormálního. Poslední čtyři roky žili ve strachu, viděli hrozné věci a nejde jim jen tak zapomenout a splynout s novým životem a případně znovu začít tvořit či pokračovat ve své předválečné tvorbě.¹²⁴

¹²³ MORRISON II. 2019

¹²⁴ TAMTÉŽ

Závěr

Smrt je v lidských duších a životech tak hluboce zakořeněna, až nám v umění ukazuje příklad motivu, který přetrvává dál navzdory vývoji umění a proměnám, které zažilo, jako je jeho měnící se dynamika a styl.

Na konci devatenáctého století dopadal na společnost fin de siècle a očekávání nového století a tisíciletí. Typickou náladou jedince byla znuděnost životem a dekadentní způsob chování. V letech devadesátých se i v časopisech více objevovaly obrázky a karikatury zachycující rozrůznění společnosti a politiky.¹²⁵ ¹²⁶ Psychiatrie se více zabývala spojitostí mezi uměním a duševními chorobami. Během devatenáctého století se začala šířit dvě nová pojetí pohledu na smrt, která vyvrcholila na jeho konci s přelomem do dvacátého století. Jedno pojetí bylo spojeno s její romantickou stránkou, druhé s její pozitivistickou. Začínal se brát více v potaz citový vztah jedince ke smrti. Umělec si začínal uvědomovat svou individualitu, což mu vydrželo až do dnešních dob. Uvědoměním si svého individua a jedinečnosti se však umělec stával zmateným v pochopení světa, plným rozporů a frustrací z pokusů zachytit skutečnost.

Pro počátek dvacátého století byla stále příznačná nálada konce devatenáctého století a motivy užívané v té době. Postupně s vývojem nových směrů se vyvíjel i způsob zobrazování, avšak tematika zůstávala dlouho dekadentní a symbolistní. Umělci začali zobrazovat mrtvé více naturalisticky, více zblízka a do obrazů pomalu promítali i své osobní zkušenosti a prožitky.

Již během příprav na psaní práce jsem především dospěla k poznání, že objem tématu je na bakalářskou práci těžko uchopitelný a s každou další přečtenou literaturou, rozmyšlenou a následně rozepsanou kapitolou se přede mnou objevovala nová témata a nové poznatky, které by každé samo o sobě stačilo i na několik vysokoškolských prací. S tím jsem ovšem počítala předem a bylo mi jasné, že si musím určit časové rozmezí, škálu a hloubku, ve které se budu motivem smrti zabývat.

Cílem práce byl tedy jak popis uměleckých děl s motivem smrti, tak pochopení daného motivu v době nelehké na sociální proměny a plné nejistot života – snažila jsem se především zaměřit na zachycení motivu smrti v době, která na sklonku fin de siècle předpovídala nové a lepší zítřky a téměř o dvacet let později přišlo jen utrpení a zkáza. Jedním z vedlejších cílů práce bylo také zachycení motivu smrti tak, jak se vyvíjel spolu s rodícím se moderním uměním.

¹²⁵ FRONK 2011, 16

¹²⁶ Velké množství podobných alegorií má naučný podtext a pro řadu lidí byly hlavním zdrojem pro jejich znalosti o situaci ve společnosti a politice. TAMTÉŽ, 19

Ve své bakalářské práci jsem na ukázkách tvorby několika rozdílných autorů a popisu jejich děl zmapovala motiv smrti a umírání ve výtvarném umění v době přelomu devatenáctého a dvacátého století. Pojetí těchto motivů jsem zkoumala v oblasti malířství a dotkla jsem se i sochařství a literatury. Zabývala jsem je jím i v souvislosti s častými sebevražednými sklony¹²⁷ a leckdy úspěšnými pokusy o sebevraždu v řadách umělců. Dospěla jsem k závěru, že často sebevraždu zachycují umělci, kteří se o ni sami pokusili. Pokud takový umělec netvoří díla přímo s motivem sebevraždy, tvoří často díla alespoň pochmurných a melancholických motivů či díla znázorňující smrt. Během bádání jsem si potvrdila slova Petra Wittlicha o tom, že je znatelné, že umělci většinou berou obraz jako dokument sebe sama a jakožto pomoc při překonání psychické krize.¹²⁸ Není to samozřejmě pravidlem, ale během zkoumání uměleckých děl jsem si povšimla, že smrt není ve velké části zobrazovaná drsně, naturalisticky a bez okolků. V obrazech, které se pojí s motivem vraždy či sebevraždy, nebývá tento akt zobrazen přímo, ale na příklad pouze mrtvé tělo po činu, nebo okamžiky před činem. Každý umělec pracující s motivem smrti ji zobrazil v souvislostech se svým vlastními niternými pocity, svou životní situací, svými zážitky a svým osudem. Často také umělci zachycují náboženské motivy, a to v první řadě Ukřížování.

Nejjasněji z mého zkoumání vyplývá, že umělci stále posouvají hranice zobrazení a je více než nad míru jasné, že fascinace smrtí zůstane v různých proměnách v umění a obecně ve společnosti ještě velmi dlouho, ne-li na věky.

Domnívám se, že jsem ve spojitosti s poukázáním na atmosféru ve společnosti na přelomu devatenáctého a dvacátého století, dále na psychologické výzkumy související na příklad s rostoucím fenoménem sebevraždy, sociologickými odbornými pracemi myslitelů zabývajících se společenským ovzduším, a v neposlední řadě s upozorněním na obecné dobové změny, našla a následně poukázala na souvislosti mezi oněmi skutečnostmi a tvorbou a pohnutkami umělců doby kolem roku 1900.

¹²⁷ S koncem století a větším potvrzeným výskytem psychóz se objevoval i větší výskyt sebevražd. Reagovali na to nejen psychiatři s potřebou najít řešení této situace, ale i umělci a spisovatelé, zachycující dění kolem sebe a své vlastní pocity.

¹²⁸ WITTLICH 2010, 261

Seznam použité literatury a pramenů

ARIES 2000 — Philippe ARIES: Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících. Praha 2000

ARIES 2000 — Philippe ARIES: Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt. Praha 2000

BEDNAŘÍKOVÁ 2000 — Hana Bednaříková: Česká dekadence. Kontext, text, interpretace. Brno 2000

COPPLESTONE 1965 — Trewin COPPLESTONE: Moderní umění. Praha 1965

DEMPSEY 2002 — Amy Dempsey: Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním. Praha 2002

DŽALTO 2015 — Art: A Brief History of Absence (From the Conception and Birth, Life and Death to the Living Deadness of Art. In: FILOZOFIJA I DRUŠTVO 2015
https://www.academia.edu/16328151/Art_A_Brief_History_of_Absence_From_the_Conception_and_Birth_Life_and_Death_to_the_Living_Deadness_of_Art
vyhledáno 15.4. 2022

FRONK 2011 — Václav FRONK: Sebereflexe české společnosti, přelom 19. a 20. století v perspektivě humoristických časopisů. Bílina/Praha 2011

HALL 2008 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha/Litomyšl 2008

HOUSER 2002 — Pavel HOUSER: Gilgameš: Ze dvou třetin bůh a z jedné smrtelný člověk. In: Science world 2002
<https://www.scienceworld.cz/clovek/gilgames-ze-dvou-tretin-buh-a-z-jedne-smrtelny-clovek-4056/>
vyhledáno 10.5 2002

GIGATOS 2022 — Lucrezia Borgia. In: Trenfo 2022
<https://www.trenfo.com/cs/dejiny/zivotopisy/lucrezia-borgia-5>
vyhledáno 27.5. 2022

KRAFT 2006 — Hartmut KRAFT: Tabu - Magie a sociální skutečnost. Praha 2006

KUBÍN 1983 — Alfred KUBÍN: Z mého života a z mé dílny. Praha 1983

KÜBLER-ROSS 2015 — Elisabeth KÜBLER-ROSS: O smrti a umírání. Praha 2015

LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007 — Vojtěch LAHODA/ Marie RAKUŠANOVÁ/ Karel SRP/ Petr Wittlich: Křičte ústa! – předpoklady expresionismu. Praha 2007

MACKOVÁ 1957 — Olga MACKOVÁ: Otakar Lebeda. Praha 1957

MASARYK 1904 — Tomáš G. MASARYK: Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty. Praha 1904

MONESTIER 2003 — Martin MONESTIER: Dějiny sebevražd. Praha 2003

MORRISON 2019 — Ewan MORRISON: The Suicidal Artist, Why do so many artists die by suicide? Can they be helped?, Part 1. In: Psychology Today 2019
<https://www.psychologytoday.com/us/blog/word-less/201904/the-suicidal-artist>
vyhledáno 19.4. 2022

MORRISON 2019 — Ewan MORRISON: The Suicidal Artist, Why do so many artists die by suicide? Can they be helped?, Part 2. In: Psychology Today 2019
<https://www.psychologytoday.com/us/blog/word-less/201904/the-suicidal-artist-continued>
vyhledáno 19.4. 2022

NEŠPOROVÁ 2013 — Olga NEŠPOROVÁ: Století proměn v pohřbívání: Od církevního uložení do země ke zpopelnění bez obřadu. In: Český lid 2013
<https://www.jstor.org/stable/42640548>
vyhledáno 19.4. 2022

PFLEIDERER 2008 — Rudolf PFLEIDERER: Atributy světců. Praha 2008

POUND 2019 — Cath POUND: These Lush 17th-Century Paintings Were Striking Reminders of Mortality. In: Artsy 2019
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-lush-17th-century-paintings-striking-reminders-mortality>
vyhledáno 10.5. 2022

RAKUŠANOVÁ 2009 — Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století. Praha 2009

RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV 2020 — Marie RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV: Bohumil Kubišta a Evropa. Praha 2020

SAMPLE 2015 — Ian SAMPLE: New study claims to find genetic link between creativity and mental illness. In: The Guardian 2015
<https://www.theguardian.com/science/2015/jun/08/new-study-claims-to-find-genetic-link-between-creativity-and-mental-illness>
vyhledáno 16.4. 2022

SÍGL 2006 — Miroslav SÍGL: Co víme o smrti...?. Praha 2006

SRP/ RAKUŠANOVÁ/ LAHODA/ WITTLICH/ 2008 — Karel SRP/ Marie RAKUŠANOVÁ/ Vojtěch LAHODA/ Petr WITTLICH: Sváry zření, Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století: 1890-1918. Ostrava 2008

TIETZE 1929 — Hans TIETZE: Nová věcnost ve výtvarném umění. In: Volné směry, 1929

TINKOVÁ 2021 — Daniela TINKOVÁ: Bez zpěvu a bez zvonění: Dekriminalizace sebevraždy mezi sekularizací a medikalizací v 17-19. století. Praha 2021

ULRICH 1962 — Gerhard ULRICH: Malé dějiny malířství. Praha 1962

URBAN 2014 — Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014

URBAN 2010 — Otto M. URBAN: Decadence now! Visions of Excess. Praha 2010

VLČEK 1985 — Tomáš VLČEK: Jakub Schikaneder. Praha 1985

WITTLICH 2010 — Petr WITTLICH: Horizonty umění. Praha 2010

WITTLICH 2010 — Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982

Seznam použitých internetových zdrojů

<https://www.irozhlas.cz/>

<http://www.demografie.info/>

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=630

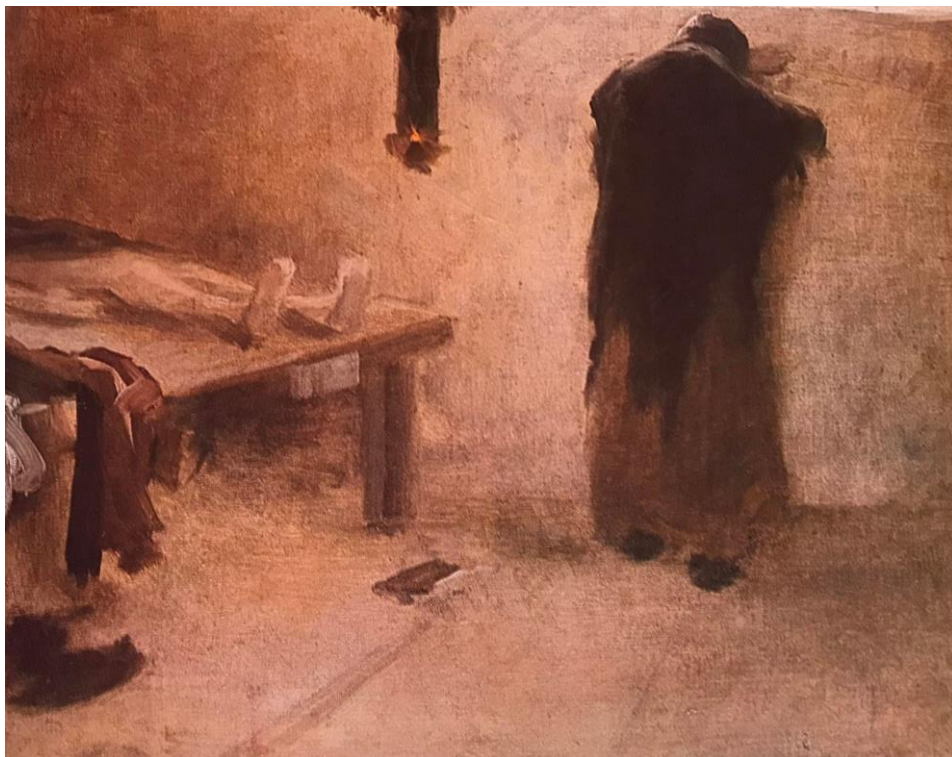
Seznam vyobrazení

1. Jakub Schikaneder, V márnici, 1885
Foto: Tomáš VLČEK: Jakub Schikaneder. Praha 1985, 25
2. Jakub Schikaneder, Vražda v domě, 1890
Foto: Tomáš VLČEK: Jakub Schikaneder. Praha 1985, 31
3. Alfons Mucha, Sebevražda Pierra de Vignes, 1892
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 76
4. Jakub Schikaneder, Utonulá, 1893
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 60
5. Max Švabinský, Lukrécie, 1894
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 195
6. Felix Jenewein, Ukamenování lékaře, Z cyklu Mor, 1899
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 72
7. Alfons Mucha, Smrt nevěsty Hasaganovy, 1899
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 77
8. Bohumil Kafka, Mrtvá labuť, 1900
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 269
9. Viktor Oliva, Vražda, 1900
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 83
10. Otakar Lebeda, Zabitý bleskem, 1900
Foto: Olga MACKOVÁ: Otakar Lebeda. Praha 1957, 53
11. Jakub Schikaneder, U dívčina lože (Smrt přichází), 1900-1910
Foto: Tomáš VLČEK: Jakub Schikaneder. Praha 1985, 64

12. Quido Kocian, Mrtvý Ábel, 1901
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 221
13. Pablo Picasso, Casagema v rakvi, 1901
Foto: Musée national Picasso-Paris,
<https://images.navigart.fr/1000/4C/21/4C21083.jpg> vyhledáno 12.7. 2021
14. Alfred Kubín, Sebevražda, poč.20.stol.
Foto: <https://c8.alamy.com/comp/GG2GHK/alfred-kubin-austrian-school-suicide-selbstmord-echting-GG2GHK.jpg> vyhledáno 7.6. 2022
15. Jan Štursa, Utopená kočka, 1904
Foto: Vojtěch LAHODA/ Marie RAKUŠANOVÁ/ Karel SRP/ Petr Wittlich: Křičte ústa! – předpoklady expresionismu. Praha 2007, 28
16. Edvard Much, Maratova smrt, 1906.
Foto: https://www.odaha.com/sites/default/files/images/MaratovaSmrt_big.jpg,
vyhledáno 30.4. 2021
17. Quido Kocian, Smrt, 1906
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 223
18. Jakub Schikaneder, Mrtvá dívka, 1909-1910
Foto: Tomáš VLČEK: Jakub Schikaneder. Praha 1985, 64
19. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1910
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 209
20. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1910
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 209
21. Bohumil Kubišta, Křížová cesta, 1910
Foto: Marie RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV: Bohumil Kubišta a Evropa. Praha 2020. 212
22. Bohumil Kubišta, Sv. Šebestián, 1912
Foto: Vojtěch LAHODA/ Marie RAKUŠANOVÁ/ Karel SRP/ Petr Wittlich: Křičte ústa! – předpoklady expresionismu. Praha 2007, 232

23. Bohumil Kubišta, Polibek smrti, 1912
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 332
24. Jan Konůpek, Sebevrah, 1912
Foto:https://sbirky.moravskagalerie.cz/images/diela/MG./79/CZE_MG.C_14048/CZE_MG.C_14048.jpeg vyhledáno 12.7. 2021
25. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1915
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 209
26. Bohumil Kubišta, Oběšený, 1915
Foto: Petr WITTLICH: Horizonty umění. Praha 2010, 259
27. Beneš Knüpfer, Poslední kentaur, 1919
Foto: Otto M. URBAN: Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Praha 2014, 32

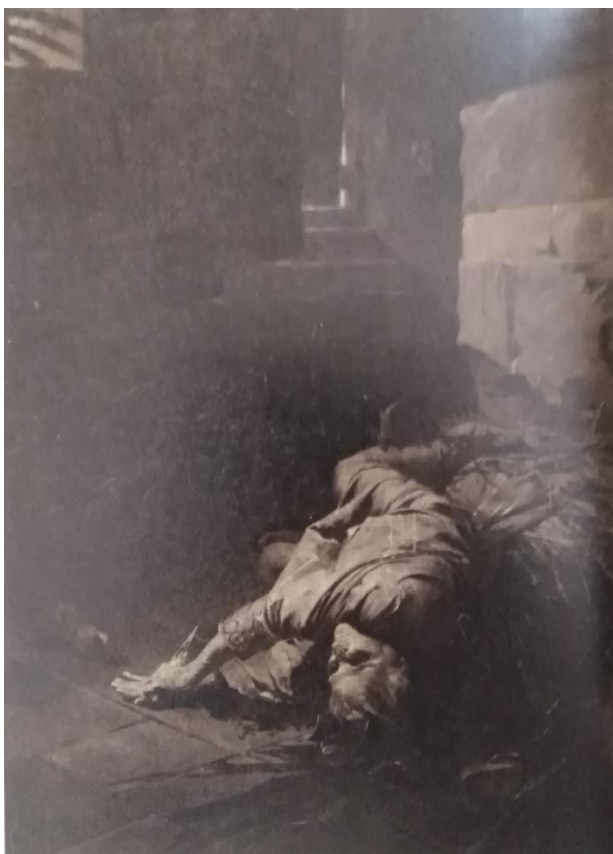
Obrazové přílohy



1. Jakub Schikaneder, V márnici, 1885
Olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka



2. Jakub Schikaneder, Vražda v domě, 1890
Olej, plátno, 230 x 321 cm, Národní galerie v Praze



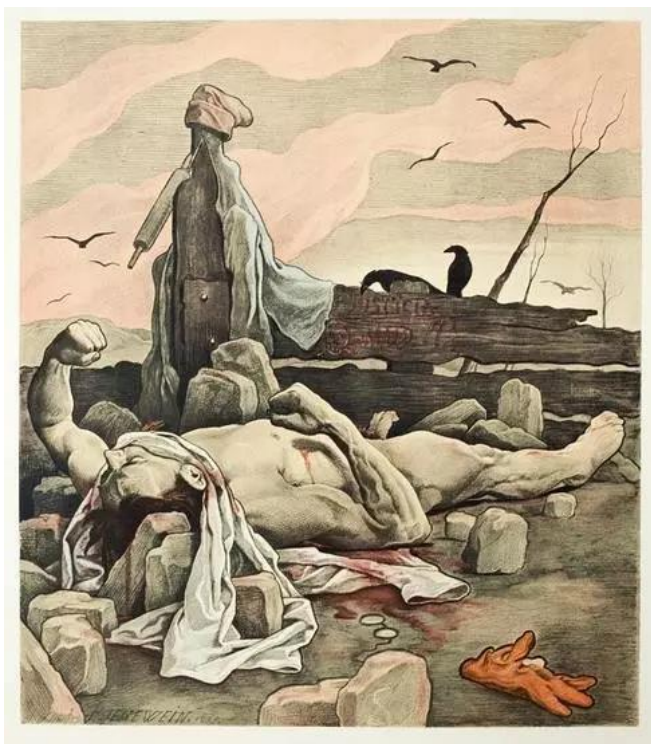
3. Alfons Mucha, Sebevražda Pierra de Vignes, 1892
Olej, mahagonová deska, 61,3 x 44,5 cm, soukromá sbírka



4. Jakub Schikaneder, Utonulá, 1893
Pastel, karton, 45 x 90 cm, Národní galerie v Praze



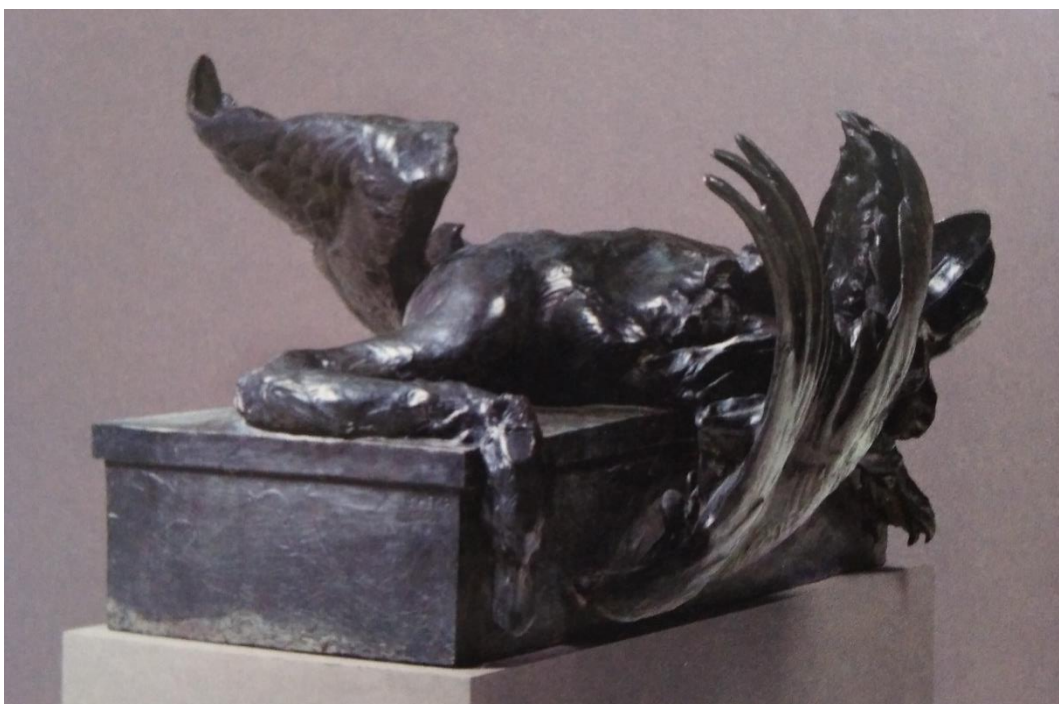
5. Max Švabinský, Lukrécie, 1894
Olej, plátno, 32 x 21 cm, Národní galerie v Praze



6. Felix Jenewein, Ukamenování lékaře, Z cyklu Mor, 1899
Kvaš, papír, 55 x 49 cm, Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory



7. Alfons Mucha, Smrt nevěsty Hasaganovy, 1899
Uhel, papír, 44 x 59 cm, soukromá sbírka



8. Bohumil Kafka, Mrtvá labuť, 1900
Bronz, v. 57 cm, Národní galerie v Praze



9. Viktor Oliva, Vražda, 1900
Olej, dřevo, 50 x 66 cm, soukromá sbírka



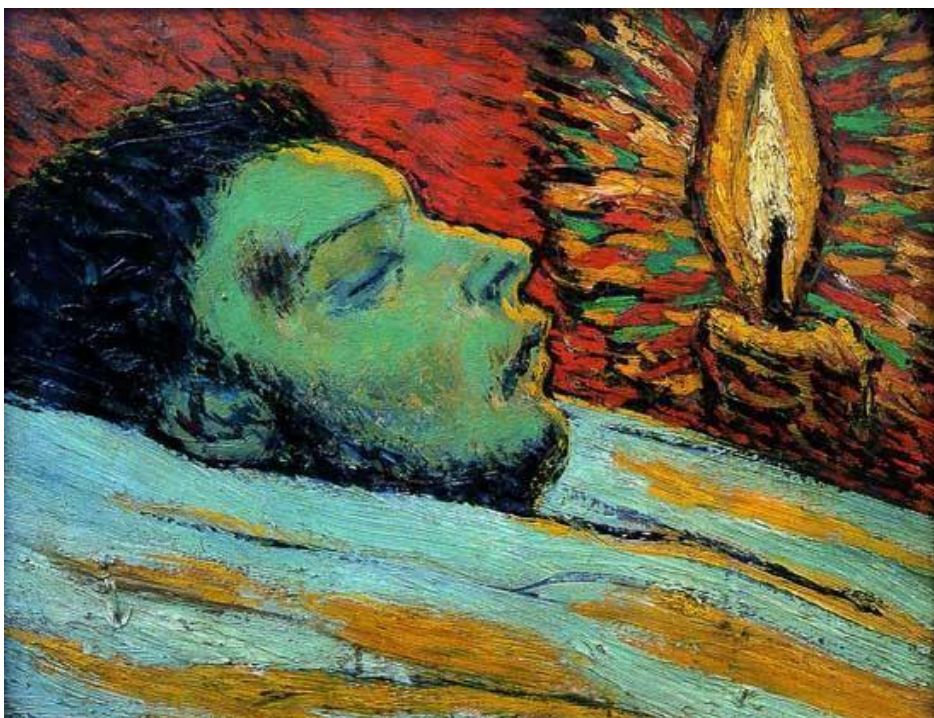
10. Otakar Lebeda, Zabitý bleskem, 1900
Olej, plátno, 300 x 350 cm, Národní galerie v Praze



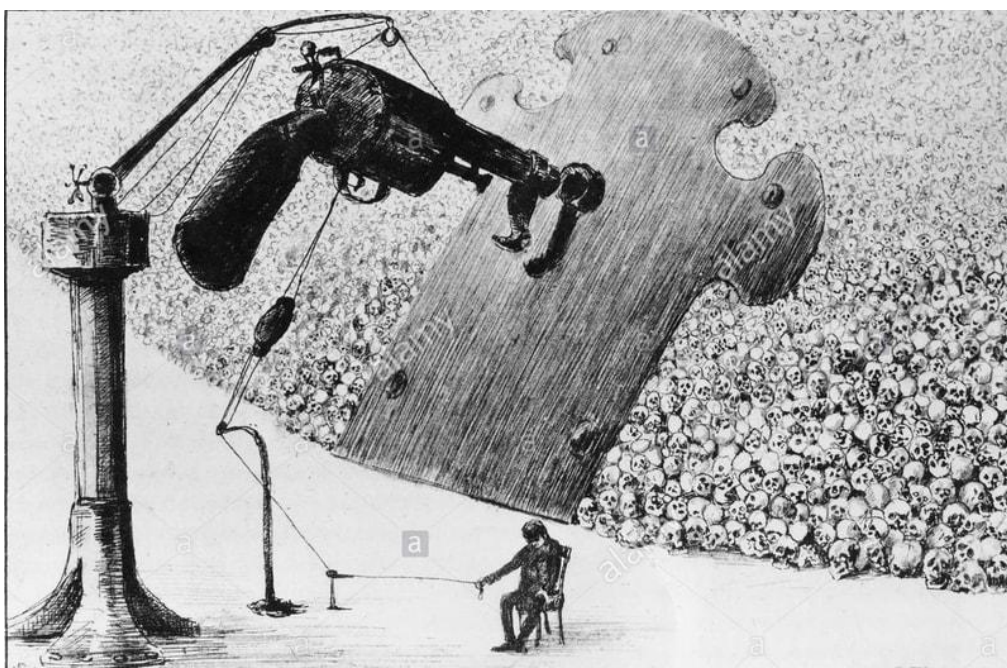
11. Jakub Schikaneder, U dívčina lože (Smrt přichází), 1900-1910
Olej, plátno, 115 x 132 cm, Národní galerie v Praze



12. Quido Kocian, Mrtvý Ábel, 1901
Sádra, v.67 cm, Galerie plastik v Hořicích



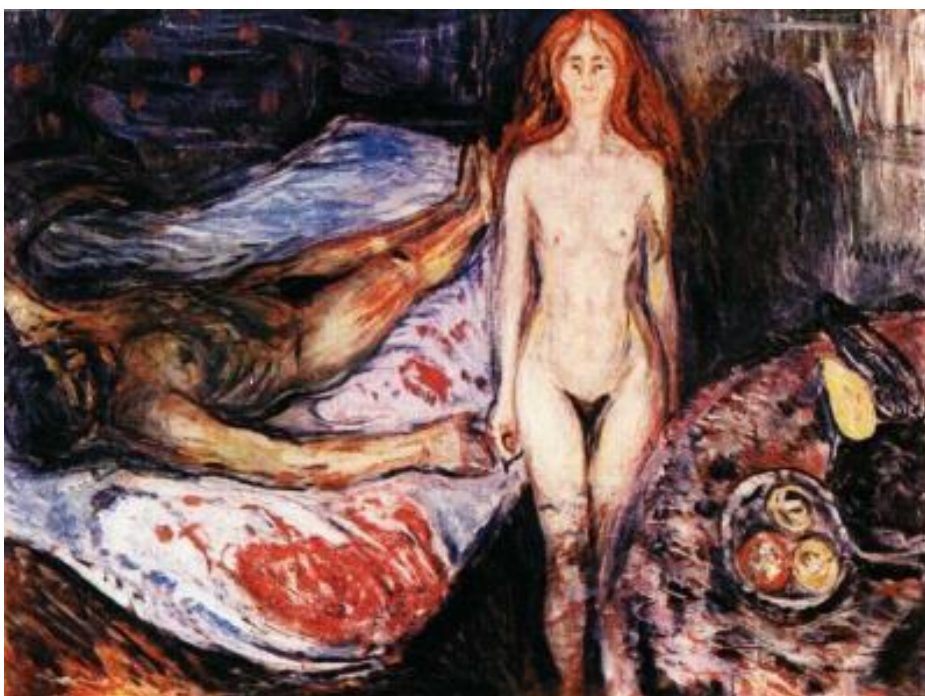
13. Pablo Picasso, Casagema v rakvi, 1901
Olej, plátno, 27 x 35 cm, Musée national Picasso v Paříži



14. Alfred Kubín, Sebevražda, poč.20.stol.
Inkoust, papír, 16 x 31,1 cm, Albertina Museum ve Vídni



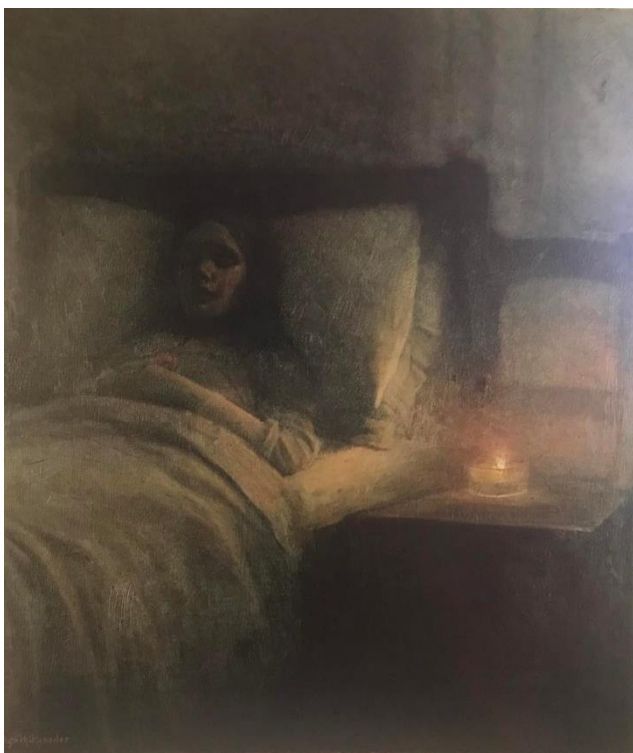
15. Jan Štursa, Utopená kočka, 1904
Sádra, vosk, 13 x 29 cm, Národní galerie v Praze



16. Edvard Munch, Maratova smrt, 1906
Olej, plátno, 150 x 199,5 cm, Munch-Museet v Oslu



17. Quido Kocian, Smrt, 1907
Patinovaná sádra, v.117 cm, Galerie plastik v Hořicích



18. Jakub Schikaneder, Mrtvá dívka, 1909-1910
Olej, plátno, 103 x 90 cm, Národní galerie v Praze



19. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1910
Tempera, dřevo, 15 x 21,7 cm, Kunstforum Ostdeutsche Galerie v Regensburgu



20. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1910
Tempera, dřevo, 17 x 23 cm, Kunstforum Ostdeutsche Galerie v Regensburgu



21. Bohumil Kubišta, Křížová cesta, 1910
Olej, plátno, 100 x 138 cm, Západočeská galerie Plzeň



22. Bohumil Kubišta, Sv. Šebestián, 1912
Olej, plátno, 98 x 74,5 cm, Národní galerie v Praze



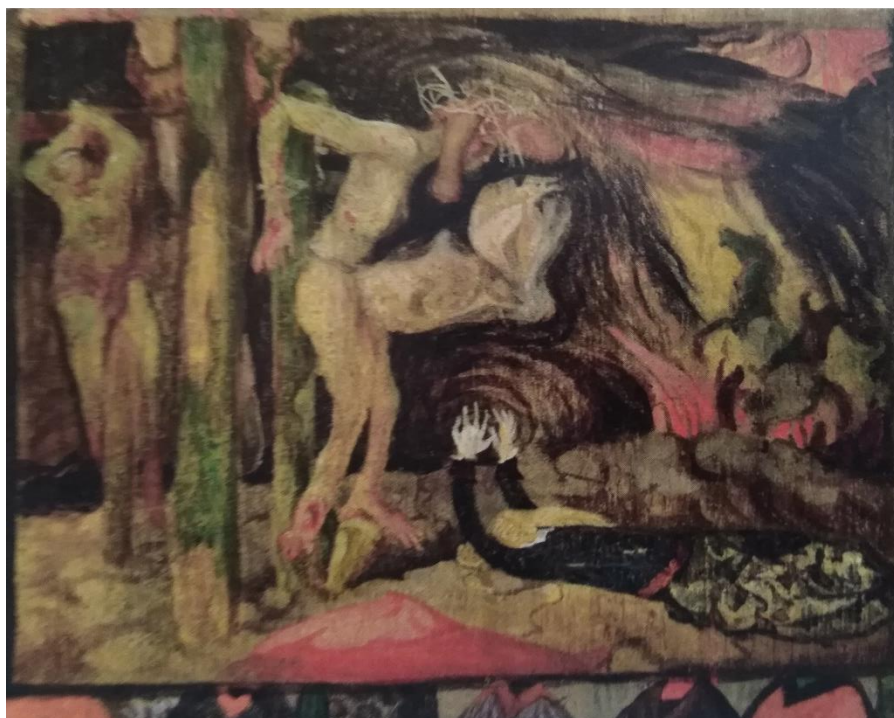
23. Bohumil Kubišta, Polibek smrti, 1912
Olej, plátno, 154 x 89,5, Oblastní galerie v Liberci



24. Jan Konůpek, Sebevrah, 1912
Papír, lept, 19,7x14,6 cm, Moravská galerie v Brně



25. Bohumil Kubišta, Oběšený, 1915
Olej, plátno, 50 x 30,5 cm, Moravská galerie v Brně



26. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1915
Tempera, dřevo, 18,7x23 cm, Kunstforum Ostdeutsche Galerie v Regensburg



27. Beneš Knüpfer, Poslední kentaur, 1919
Olej, plátno, 120 x 68 cm, soukromá sbírka