

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bc. Barbora Bradáčová

Karel Myslбек (1874–1915) a jeho tvorba

Karel Myslбек (1874–1915) and his artworks

Diplomová práce

Praha 2023

Vedoucí práce: prof. PhDr. Roman Prah1, CSc.

PODĚKOVÁNÍ

Především bych ráda poděkovala vedoucímu své práce prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc., bez kterého bych nedokázala diplomovou práci zdárně dokončit. Děkuji mu za jeho cenné rady, ochotu a zejména trpělivost při vedení mé diplomové práce.

Chtěla bych zároveň poděkovat i své rodině a přátelům, kteří při mně stáli a podporovali.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. 7. 2023

.....

Barbora Bradáčová

Anotace

Tato diplomová práce pojednává o akademickém malíři Karlu Myslbekovi, jenž byl prvorozeným synem slavného velikána českého sochařství Josefa Václava Myslbeka. Po vzoru své otce se věnuje umělecké tvorbě, kterou lze časově vymezit od počátku 20. století až do první světové války. Bohužel nebyl tomuto malíři v současné literatuře doposud věnován dostatečný prostor, proto se má diplomová práce zabývat životem a tvorbou Karla Myslbeka. Zájem je soustředěn na nové zhodnocení umělcovy tvorby v průběhu let a je zasazeno do dobového kontextu, a to jak českého, tak i zahraničního. Začátek diplomové práce se zajímá o ranou fázi Myslbekovy tvorby, jež byla inspirována českými krajináři a také zahraničními cestami. Další část této práce se zabývá Myslbekovou sociální malbou. Téma sociální otázky rezonovalo nejen v dílech Karla Myslbeka, ale zabývali se jím i další čeští malíři. Práce nabízí obrazy jiných autorů ke srovnání a zasazuje tak Myslbekova díla do kulturněpolitického pozadí. Dvě samostatné kapitoly jsou věnovány dvěma nejvýznamnějším Myslbekovým dílům, *Černý pierot* a *Neštěstí na stavbě*. V kapitole *Černý pierot* je kladen důraz na zkoumání námětu pierotů a komediantů ve výtvarném umění. Následující kapitola, jež nese název *Neštěstí na stavbě*, se práce věnuje zobrazování násilné smrti v průběhu 19. a začátku 20. století a porovnání dalších motivů s Myslbekovým dílem. Práce se také jako první zabývá Myslbekovou grafickou a kreslířskou tvorbou, kterou časově řadí a poukazuje na shody i rozdíly s malířovými olejomalbami. Poslední kapitola se věnuje tématu sebevraždy, a to jak mezi umělci, tak jejímu zachycení na dobových plátnech. Práce se snaží podchytit stigmatizování tohoto problému na plátnech a osudech dobových malířů.

Klíčová slova

Karel Myslbek, malíř, monografie, sociální malba, Černý Pierot, Neštěstí na stavbě, Vystěhovalci, Cirkus, sebevražda

Annotation

This diploma thesis deals with the academic painter Karel Myslbek, who was the first-born son of the famous great Czech sculptor Josef Václav Myslbek. Following the steps of his father, he devoted himself to artistic creation, which can be defined in time from the beginning of the 20th century until the First World War. Unfortunately, this painter did not receive sufficient attention in the contemporary literature. Therefore, my thesis deals with the life and work of Karel Myslbek. The focus of this thesis is aimed on a re-evaluation of the artist's work over the years and is set in a contemporary context, both Czech and foreign. The beginning of the thesis is devoted to the early phase of Myslbek's work, which was inspired by Czech landscape painters as well as foreign travels. The next part devoted to Myslbek's social painting. The theme of social issues resonated not only in the works of Karel Myslbek, but was also addressed by other Czech painters. The work provides comparison of Myslbek's work with other painters and sets the works against a cultural and political background. Two chapters are devoted to two of Myslbek's most important works, *The Black Pierrot* and *The Misfortune at the Construction Site*. The *The Black Pierrot* chapter, emphasises and explores the theme of pierrots and comedians in the visual arts. The *The Misfortune at the Construction Site* chapter then examines the depiction of violent death during the 19th and early 20th centuries and comparison of Myslbek's work with other themes. The thesis is also the first to examine Myslbek's graphic and drawing work, which is placed in chronological order and points out the correspondences and differences with the artist's oil paintings. The last chapter deals with the subject of suicide, both among artists and its depiction on contemporary canvases. Thus, the thesis attempts to capture the stigmatization of this issue in the canvases and fates of contemporary painters.

Keywords

Karel Myslbek, painter, biography, social painting, *The Black Pierrot*, *The Misfortune on the Construction Site*, *The Evicted*, circus, suicide

Obsah

PODĚKOVÁNÍ	2
PROHLÁŠENÍ.....	3
Anotace	4
Klíčová slova	4
Annotation	5
Keywords	5
Obsah	6
1. Úvodem	8
2. Literatura ke Karlu Myslbekovi	9
3. Život umělce a počátky tvorby	13
4. Zahraniční cesty.....	16
5. Černý pierot.....	18
6. Sociální malba	21
a. Vývoj českého výtvarného umění směrem k sociální malbě.....	21
b. Odklon od realismu a příklon k naturalismu	23
c. Společenská situace dělníků na přelomu 19. a 20. století.....	24
d. Promítnutí sociální otázky do výtvarného umění	27
e. Sociální malba Karla Myslbeka	30
f. Cirkus.....	33
7. Neštěstí na stavbě	36
8. Krajinomalba	38
9. Grafika a kresba.....	40
a. Akvarel.....	43
10. Historie výstav a dobová kritika	44
11. Sebevražda v uměleckém prostředí	47
12. Závěrem	54
13. Literatura.....	56
Periodika	59
Prameny	61
14. Soupis díla.....	62
Malba	62
Grafika	63
Kresba	64

Akvarel.....	67
Vysvětlivky.....	67
15. Seznam vyobrazení.....	68
Obrazová příloha.....	76

1. Úvodem

Sociální tendence se do výtvarného umění v průběhu 19. století promítaly velmi pozvolna. Důvodem byla zejména doba národního obrození a hledání národní identity, kdy se v malířství upřednostňovala témata historická a romantická. Postupem času se čeští umělci vydávají na studijní zahraniční cesty, kde se setkávají s novými uměleckými trendy. Hlavním hybatelem nových stylů se pro české malíře stává Paříž, která zároveň v daný čas prochází i rozsáhlou přestavbou. Umělci se tak ocitají v prostředí, kde na pořadu dne není diskuze o národnostní otázce, ale centrem pozornosti se stává realismus, vystižení skutečných situací a zaznamenání života jednotlivce ve společnosti.

Tento trend se postupem času dostává i do českých zemí, kde se zpočátku umělci zaměřují na idylické zobrazení venkova a jeho sváteční podoby, tak jak jej můžeme znát třeba z prací Joži Uprky (1861–1940). Od 90. let se malíři ve své tvorbě soustředí na věrohodnější zobrazení všední reality života. Impulsem k tomuto přerodu není pouze hospodářská krize či politicko-spoločenská situace, ale k rozšíření autority sociálně citlivého umění přispěly i výstavy zahraničních umělců. Čeští malíři tak mají možnost se setkat s pracemi Constantina Meuniera (1831–1905) či Honoré Daumiera (1808–1879). Kredibilitu umění se sociální tematikou zvýšila i například Zemská jubilejní výstava v Praze pořádaná roku 1891 nebo Národopisná výstava konaná o čtyři roky později.

Na pozadí těchto událostí tvoří syn slavného českého sochaře Karel Myslbek. Jeho práce jsou zpočátku ovlivněny jeho studiem na Akademii, ale díky zahraničním cestám se dokáže od akademické tvorby oprostit a nachází svůj vlastní osobitý styl, který se nejvíce projeví právě na plátnech se sociální tematikou. Jeho díla jsou často prezentována na kolektivních výstavách a veřejnosti tak neunikne jeho pojetí života příchozí populace a obyčejných obyvatel periferie Prahy, která se stávala skutečným velkoměstem se všemi existujícími rozpory a protiklady.

Hrůznost první světové války zasáhla do osudu mnoha malířů a ani Karel Myslbek nebyl ušetřen od vojenské povinnosti, a tak roku 1914 narukoval na frontu. Nebyla to ale válka, co předčasně ukončila Myslbekův život. Jeho svobodná vůle vedla jeho ruku, kdy si sám prostřelil hlavu. Nebyl to však ojedinělý případ. Řada dalších umělců přelomu 19. a 20. století skonala podobným způsobem.

Myslbekova tvorba je řazena nejen k dílům se sociální tematikou, ale také k tvorbě umělců, kteří nemohli z důvodu předčasné smrti dokončit započatou práci.

2. Literatura ke Karlu Myslbekovi

Přestože se jedná o malíře nezaměnitelných kvalit, byla mu doposud věnována pozornost pouze okrajově. Spisovatelé do svých knih a článků velmi často zahrnují pouze pár jeho konkrétních děl, ale o celkovou monografii a nové zhodnocení díla se v posledních více jak sedmdesáti letech nikdo nepokusil. Je také zarážející, že i těch pár textů, které si vzaly za cíl komplexně pojmut Myslbekovu tvorbu, vypustí jeho grafickou a kreslířskou část.

Počáteční zmínky o Karlu Myslbekovi souvisely s jeho účastí na pravidelných výstavách. První záznam je datován do roku 1899, kdy je Myslbekovo jméno zmíněno v deníku *Politik*¹ v souvislosti s pořádáním výstavy na Akademii výtvarného umění. Autorem článku je František Xavier Harlas (1865–1947). Ten se o Myslbekovi a jeho tvorbě vyjadřoval vždy s respektem. Naproti tomu se o malíři a k pozdějším pracím nepřilíš lichotivě vyjadřuje pisatel nesoucí iniciály R. O., jenž pravidelně přispíval svými články o umění do týdeníku *Přehled*. Český historik umění Karel Boromejský Mádl (1859–1932)² taktéž přispěl svým článkem ke Karlu Myslbekovi. Vyzdvihuje malířův zájem o zachycení reality, kdy nevyužívá pro své figury profesionálních modelů, ale raději volí osoby ze skutečného světa. Kolem roku 1910, v souvislosti s konáním první monografické výstavy Karla Myslbeka, o jeho dílech začíná pravidelně informovat periodický tisk, zejména *Zlatá Praha* a *Volné směry*.

Povědomí o Karlu Myslbekovi ve světě šířil jeho blízký přítel William Ritter (1867–1955). Ten nejprve přiblížil Myslbekovo dílo ve francouzském měsíčníku *L'Art et les Artistes*³ a po Myslbekově smrti zveřejnil jeho nekrolog v italském periodiku *Emporium*,⁴ kde pečlivě seřadil a zhodnotil Myslbekovo dílo, které značně vychválil.

Až po smrti Karla Myslbeka je jeho jméno obsaženo i v knižních publikacích. V obsáhlejší tezi české veřejnosti přibližuje osobnost Myslbeka jeho přítel František Žákavec (1878–1937).⁵ Tento pramen je velmi významný tím, že poskytuje informace nejen o jednotlivých dílech autora, ale obsahuje i údaje o osobním životě a osobnosti malíře. Je ovšem nutné přistupovat k některým pisatelovým hodnotovým soudům děl kriticky, protože je z nich velmi patrna přátelská náklonost Žákavce k Myslbekovi.

¹ František Xavier HARLAS: Schulausstellung an der Kunstakademie, *Politik*, č. 192, 13. 7. 1899, s. 4-5

² Karel Boromejský MÁDL: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění: Praha, 1959, s. 318–320

³ William RITTER: *L'Art et les Artistes. Tome VII*, 1. 4. 1908, s. 144-145

⁴ William RITTER: *Emporium XXXIX*, č. 230, únor 1914, s. 83-99

⁵ František ŽÁKAVEC: *O českých výtvarnících. Stati přednášky a návštěvy*. Praha, 1920, s. 337-368

Roku 1925 je uspořádána první posmrtná výstava Karla Myslbeke, ke které je vydán i text od Jiřího V. Klímy (1874–1948).⁶ Autor se soustředí zejména na poskytnutí relevantních informací o představovaném malíři. Velmi důležitou součástí katalogu je první soupis Myslbekova díla.

Během druhé světové války Alžběta Birnbaumová (1898–1967) a Věra Černá vydávají knihu obsahující soupis zemřelých autorů.⁷ Myslbekovi je tu věnována samostatná stať, kde je jeho popis života a shrnutí tvorby sepsáno na jeden a půl strany.

Další zmínka, ačkoliv velmi krátká, se objevuje roku 1940, a sice o Myslbekově grafické tvorbě, pochází z pera Jaroslava Pešiny (1912–1992). Ten se pokouší ve své práci *Česká moderní grafika*⁸ nastínit grafický vývoj na českém území od Julia Mařáka až do meziválečného období. Ve velmi krátkém odstavci se vyjadřuje ke grafické tvorbě Karla Myslbeke, kterému vyčítá chybějící grafický cit⁹ a přirovnává ho ke grafické tvorbě Karla Špillara (1871–1938).

První monografie Karla Myslbeke byla vydána roku 1954 a pochází z pera Zdeňka Pilaře (1923–2002).¹⁰ Autor se snaží nejen o komplexní pojetí tvorby malíře, ale také se jako jeden z prvních pokouší charakterizovat sociální malbu v českém prostředí. Kniha je jedním z nejobsáhlejších pramenů o Karlu Myslbekovi. Některé informace je nutné brát se zřetelem k době, kdy kniha vznikla. Pilař je častokrát nadšen „naturálností“ jednotlivých scén, ale neodpustí si ani poznámku k třídnímu boji a konstatování o vítězství proletariátu nad kapitalismem.

Roku 1974 je uskutečněna další monografická výstava pod vedením Marcely Mrázové. I k této expozici je vydán katalog. Nových informací je tu ovšem poskrovnu. Důležitou součástí práce je soupis Myslbekova díla včetně toho grafického.

Od té doby je Karel Myslbek v odborné literatuře zmíněn vždy jen heslovitě, anebo jsou pouze vybírána jednotlivá díla ke srovnání. Například do své knihy ho zařazuje sociolog Fedor Soldan (1903–1979), kde staví Myslbeke do role solitéra, jenž neměl přímého následovníka. Vyzdvihuje zejména Myslbekovo pojetí sociálních problémů, které vnímal „*výtvarně a esteticky, než ideově a politicky.*“¹¹

⁶ Jiří V. KLÍMA: *Karel Myslbek*. Palásek a Kraus: Praha, 1925

⁷ Alžběta BIRNBAUMOVÁ/Věra ČERNÁ: *Opuštěná paleta*. F. Topič: Praha, 1942, s. 34-35

⁸ Jaroslav PEŠINA: *Česká moderní grafika*. Sdružení českých umělců grafiků Hollar: Praha, 1940, s. 143

⁹ Ibidem

¹⁰ Zdeněk PILAŘ: *Karel Myslbek*. SNKLUH: Praha, 1954

¹¹ Fedor SOLDAN: *Sociální umění*. Melantrich: Praha, 1980, s. 46

V *Nové encyklopedii českého výtvarného umění* je v krátkém úryvku prezentován jeho umělecký život. Pisatelka vyzdvihuje Myslbekův um vystihnout lidskou bídu bez „*sentimentality a anekdotičnosti*.“¹² V tomto jediném úryvku je Myslbekova tvorba srovnána s tvorbou malířky a ilustrátorky Heleny Emingerové (1858–1943).

Do své obsáhlé publikace Myslbeka zahrnul historik umění Petr Wittlich, který v krátkém úryvku představuje malířovu tvorbu. Kvituje Myslbekův osobitý styl ve tvorbě se sociální tematikou, jež dokonce hodnotí jako určitý mezník mezi Schikanederovým naturalismem a sociální malbou 20. let. Po důkladném studiu Myslbekova díla musím konstatovat, že dotyčný výrok autora je poněkud zavádějící: „*Jeho (Myslbekova)*¹³ *obžaloba společnosti našla v naturalistickém základu formy účinný prostředek sdělení*.“¹⁴ Z literatury a ze zápisků Františka Žákavce vyplývá, že Karel Myslbek sice soucítil s lidmi na okraji společnosti, ale v jeho dílech nejde o její kritiku, nýbrž se snaží život nuzáků bez jakéhokoliv patosu co nejvěrněji zachytit.

Informace o Myslbekovi se dokonce objevují v publikaci zabývající se vlnou expresionismu na českém území. Vojtěch Lahoda se věnoval zejména Myslbekově krajinomalbě, ale poukázal i na malířovu práci se sociální tematikou.¹⁵ Myslbekovy krajinářské pokusy řadí k počátečním projevům expresionismu.¹⁶

Krátká stať je Myslbekovi věnována v publikaci *České moderní a současné umění 1890–2010*.¹⁷ Autorka zde pouze suše konstatuje fakta již dříve zmíněná o Myslbekovi a jeho tvorbě.

¹² MM [Marcela MRÁZOVÁ]: *Myslbek*. in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění 1. A-M*, Academia: Praha, 1995, s. 544

¹³ Pozn. Autorky

¹⁴ Petr WITTLICH: *Česká secese*. Karolinum: Praha, 2020, s.359

¹⁵ Vojtěch LAHODA: *Strhni závoj! Krajina, město a expresionistická vize*. in: Vojtěch LAHODA/ Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Academia: Praha, 2007, s. 68-73

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ DOLANSKÁ 2010 — Karolína DOLANSKÁ a et.: *České moderní a současné umění 1890–2010*. Národní galerie v Praze: Praha, 2010, s. 94

Raná Myslbekova díla využívá ke srovnání Tomáš Winter ve své písemné práci zabývající se životem a tvorbou Miloše Jiráka (1875–1911).¹⁸ Krátkou zmínku o Myslbekově práci *Před venkovským cirkusem* Tomáš Winter vkládá do publikace *Cirkus Pictus*.¹⁹

Oproti tomu autoři Eva Bendová, Ivana Jonáková a Roman Prahel se Myslbekovými díly zabývají o něco více a dávají je do dobového společenského kontextu.²⁰ Jedná se o jedinou publikaci, kde je Myslbek srovnáván s jinými pracemi dobových tvůrců věnující se též sociální malbě.

V neposlední řadě se Karlu Myslbekovi věnuje ve své bakalářské práci studentka Jaroslava Sýkorová.²¹ Autorka se zaměřila pouze na sociální tvorbu Karla Myslbeka a pokusila se ji zařadit jak do světového, tak i do českého kontextu. Přínosná je její práce zejména ve vykreslení společenské situace dané doby, ovšem postrádá hlubší zhodnocení Myslbekova díla.

¹⁸ Tomáš WINTER: *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu 1875–1911*. Galerie výtvarného umění v Chebu: Cheb, 2012

¹⁹ Tomáš WINTER: *Modernismus a výtvarné avantgardy*. in: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, s. 57-108

²⁰ Eva BENDOVÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHEL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014

²¹ Jaroslava SÝKOROVÁ: *Sociální námety v tvorbě Karla Myslbeka* (bakalářská práce). Dějiny umění FFMU: Brno, 2019

3. Život umělce a počátky tvorby

Karel Myslбек se narodil 24. 7. 1874 v Praze. Jeho studium bylo podobné, jako u každého jiného chlapce z intelektuální rodiny. Po obecné škole začal chodit na reálné gymnázium ve Spálené ulici, roku 1890 ovšem přestoupil na gymnázium akademické, kde roku 1893 odmaturoval. Jelikož byl v neustálém kontaktu s umělci, a to hlavně díky svému otci, zanedlouho se u něho začal projevovat intenzivní zájem o umění. Dokonce by se dalo s nadsázkou říct, že mladý Myslбек se naučil dříve kreslit než psát. Vyplývá to ze soukromé korespondence mezi J. V. Myslбекem a V. Hynaisem z roku 1881, kdy malý Karel ilustroval otcovy dopisy.²²

Zdálo by se, že cesta Karla Myslbeka je už dávno předurčena, avšak jeho otec ho proti jeho vůli přihlásil na právnickou fakultu. Nechtěl totiž, aby jeho syn žil život umělce, jenž je závislý na donátorských darech a nemá jistou budoucnost. William Ritter dokonce ve svém článku popisuje následující situaci: „*Když přišel čas, aby si syn zvolil vlastní cestu, otec mu nedovolil o umění ani mluvit, předstíral, že jeho pokusy nejen nikdy nepodpoří, ale že jim nevěnuje žádnou pozornost.*“²³ Jako každý rodič chtěl pro své dítě lepší postavení a trvalejší příjem. Nicméně mladému Myslbekovi se povolání právníka toliko nezamlouvalo, a proto po roce přestoupil na filozofickou fakultu, kde začal studovat francouzskou a německou poezii. Byl natolik talentovaný a dychtivý, že dokonce překládal francouzské básně do časopisu Lumír.²⁴ Na přednáškách Jaroslava Vrchlického se na fakultě spřátelil s Milošem Jiránkem (1875–1911). Ten měl na Karla velký vliv a poté, co Karlovi sdělil, že se přihlásil na Akademii výtvarného umění, netrvalo dlouho a mladý Myslбек se brzy na studia přihlásil taktéž.

Nejprve navštěvuje večerní kurzy Maxmiliána Pirnera (1854–1924) a roku 1896 se stává žákem Vojtěcha Hynaise (1854–1925). Společně s ním tu studují také Miloš Jiránek, Arnošt Hofbauer (1869–1944), Oldřich Homoláč (1872–1957) a řada dalších. Po celou dobu studia Karel tají otci, že se malířství věnuje. Je mu jasné, že otec by byl zásadně proti. Možná právě proto neexistují žádné dochované práce z této doby. Karlovu tvorbu neovlivňuje ani tak profesor Hynais, jako spíš trend tehdejší doby: plenérismus. Proto se svým přítelem Jiránkem odjíždí roku 1898 do vesnice Obříství, která se nachází nedaleko Jiránkova rodiště. Chtěli věrně zachytit viděnou skutečnost, kterou vnímali nejen očima, ale i svým vlastním vnitřním pocitem.

²² PILAŘ 1954 (Pozn. 10) 22

²³ Volný překlad autorky. „*Giunto per questi il momento di scegliersi una via, il padre non gli ha neppure permesso di parlare di arte, ha finto non soltanto di mai incoraggiare i suoi tentativi, ma di non farvi attenzione.*“ RITTER 1914 (Pozn. 4) 83-84

²⁴ Byly to básně od Jeana Lahora ze sbírky L'illusion a konkrétně básně: Kapka vody nad propastí, Japonský obrázek, Sfinx.

Možná právě díky mladické touze je oba přitahovala hučící voda místního splavu. Tehdy vytvořil Miloš Jiránek například obraz *Jez v Obříství* (1898) [4] či *Vor v Obříství* (1898) [3] nebo *Proti slunci* (1899). Přestože nám práce Karla Myslbeka z této doby nejsou známy, nelze si nevšimnout barevné a stylové podobnosti obrazů, které malíř vytvořil v pozdějších letech, s obrazy Jiránkovými. Karlovo dílo *Navečer u jezu* (1902) [1] je stylem i volbou barev velmi podobno dílům, jež pochází z palety jeho blízkého přítele. Obraz se diagonálou dělí na dvě části. V horní pravé části obrazu vidíme klidnou vodní hladinu ještě před tím, než bude vtažena jezem. Na hladině jsou zřejmé odrazy stromů, které rostou u břehu. Druhá, dolní, část obrazu je naopak bujará a plná života. Voda tu stéká po jezu dolů na dolní tok. Modrá barva se střídá s bílou tak, aby bylo dosaženo efektu divokých peřejí. Celý obraz je prostoupen podvečerním světlem. Reprodukce tohoto díla dokonce vyšla i ve Volných směrech, kde byl autor uveden pod pseudonymem František Voves.²⁵ Spekuluje se, proč Myslбек k takovém kroku přistupuje. Nejpravděpodobněji stálo za tímto rozhodnutím přání nevzbudit nežádanou pozornost otce, jenž byl k synovými malířským sklonům silně proti.²⁶ Podobně jako Myslбек i Jiránek zachycuje peřeje ve svém obraze *Jez v Obříství*, ovšem rozdíl lze spatřovat v charakteru vody, kdy Karel zachytil peřeje ve spodní části obrazu a rozděluje ho tak na dvě poloviny. Jiránkova vodní plocha je o něco klidnější. Zejména peřeje nejsou tak divoké a voda tolik rozbouřená. U obou autorů si lze povšimnout jejich společné záliby v syté barevnosti a kompaktních tahů štětce, díky čemuž se vymykali tehdejší vzdušné a výrazně světelně pojaté krajinomalbě.

Dalšími Karlovými obrazy vytvořenými v duchu plenérismu byly *První poprašek* (1903), či *Jezero s Lodkou* (1904) [2]. Podoba prvního díla nám není známa. Oproti tomu dílo druhé se v odborných publikacích občas objeví, ale pouze v černobílé staré reprodukci nevalné kvality.

Tvorba obou malířů byla ovlivněna ideovými texty například Johna Ruskina (1819–1900), anglického kritika umění, jenž tvrdil, že „... *zdravé umění se mělo stát výrazem vaší pravdivé záliby v skutečné věci raději než v záliby v umění.*“²⁷ K dalším myšlenkovým hybatelům v umění se přidal německý historik umění Richard Muther (1860–1909) svou třídílnou publikací *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893–1894). Tato práce v rámci vývoje moderního umění kladla důraz na naturalismus, jenž následně stavěla do opozice ke klasicismu. Neméně důležitým zdrojem inspirace se stala přednáška F. X. Šaldy

²⁵ Tento pseudonym používá dokonce na prvních dvou členských výstavách S.V.U. Mánes v letech 1903 a 1904. KLÍMA 1925 (Pozn. 6) 3

²⁷ WINTER 2012 (Pozn. 19) 11

konaná v roce 1903 na téma *Nová krása, její geneze a charakter*, ve které tvrdil, že „... umění musí vycházet ze skrytých potřeb doby, z dramát přítomnosti, které organizuje do nového autentického výrazu, jenž je projevem soudobé senzibility, přičemž dochází k přímé interakci mezi uměním a životem.“²⁸ Dobová literatura ani prameny neuvádějí, že byl Karel Myslbek na této přednášce přítomen, ovšem nelze pochybovat o tom, že Myslbekovo pozdější dílo je téměř reflexí této teze.

Roku 1899 Karel Myslbek zakončuje studium na akademii a zároveň skládá závěrečné zkoušky z francouzštiny a němčiny. Krátce na to se stává středoškolským učitelem. Nejdříve působí ve staroměstské reálce a o rok později je přeložen na gymnázium do Písku. V Písku byl ale Myslbek mimo umělecké dění. S nikým se příliš nestýkal a do Prahy jezdil minimálně. Záviděl svým přátelům, Hofbauerovi a Jiránkovi, že si užívají uměleckého života a přál si být jako oni. Za dva roky se mu přání vyplnilo. Roku 1902 byl povolán do žižkovské reálky. Už tehdy byli oba jeho výše zmínění přátelé členy S.V.U. Mánes, a tak brzy do spolku vstupuje i Myslbek. Zakrátko začíná i vystavovat.

²⁸ WINTER 2012 (Pozn. 17) 13

4. Zahraniční cesty

V roce 1903 se Myslbek vydává na cestu po Francii a po Španělsku. Více než Francie na Myslbeka zapůsobilo Španělsko. Zalíbil se mu Diego Velázquez (1599–1660) a také Francisco Goya (1746–1828). Je ovšem zajímavé, že od těchto dvou Karel inspiraci nečerpal. Dokonce není ani poznat, že by byl nějak ovlivněn španělským duchem.²⁹ Dle Zdeňka Pilaře jsou Karlovi akvarely však stále velmi ponuré a melancholické a tím připomínají i „severskou tvorbu“.³⁰ S tímto verdiktem nelze souhlasit. Právě pobyt ve Španělsku zapříčinil, že se jeho díla z dané doby mohou pyšnit výraznou barevností a ostrým světlem. Údajně se naučil i španělsky z důvodu, aby mohl španělské autory číst v originále. Měl v oblibě zejména *Dona Quijota de la Mancha* od Miguela de Cervantes y Saavedra (1547–1616), ale také spisovatele Lopeho de Vega (1562–1635).³¹ Z malířů na Myslbeka velmi zapůsobil španělský umělec Ignacio Zuloaga (1870–1945). Ten se vzhledl nejen v námětu rodilých Španělů, ale také ho zaujali andaluští cikáni a toreadoři. Velkým vzorem pro Zuloagu byl španělský velikán Francisco Goya. Tato inspirace se u Zuloagi promítla jak v barevném pojetí, tak i ve vystižení figur. K. B. Mádl přirovnává Myslbekova díla k pracím od Zuloagy velmi trefně. Všímá si podobnosti v pojetí figur zasažených do nedějové situace, často i bez specificky určeného prostředí, kdy dominantním prvkem se na obraze stává velkolepě pojatá figura ztrácející se v temné barevnosti plátna.³²

Myslbek po návratu ze Španělska maluje obraz *Býčí zápasy* (1904) [5], který byl vystaven na výstavě Mánesa. Plátno je opět děleno na dvě části diagonálou. Jednu část tentokrát tvoří stín, jenž zakrývá arénu a hlediště. Ve druhé, světlé části stojí toreadoři, kteří se snaží přemoci býka. Autor zde využívá kontrast barev, kdy jedna skupina toreadorů umístěna ve stínu je znázorněna pouze tmavou barvou, kdežto toreadoři na druhé straně jsou modelováni pestrými barvami. Myslbek se zde snaží zachytit určitou chvíli, jenom krátký okamžik, který se v aréně naskytl. K žádoucímu efektu mu pomáhají krátké tahy štětcem a nanášení barev vedle sebe. I přesto se však kýžený moment nedostavil. Obraz je vskutku protkán barvami a hrou světla a stínu, ale chybí zde španělská energičnost a živost.

Posledním obrazem této fáze jeho umělecké tvorby je *Portrét sestry sedící na balkoně* (1905) [6], který zakoupilo ministerstvo Vyučování a který byl následně převezen do Vídně. Ve stejném roce byl obraz vystaven jak na jarní výstavě Mánesa tak i publikován ve Volných

²⁹ PILAŘ 1954 (Pozn. 10) 29

³⁰ PILAŘ 1954 (Pozn. 10) 29

³¹ RITTER 1914 (Pozn. 4) 84

³² MÁDL 1951 (Pozn. 2) 318

směrech.³³ Malba je pravděpodobně předobrazem Jiránkových balkonových scén. Zřejmě se jedná o poslední dílo, kde Myslbek nechává plně vyniknout svůj impresionistický um. Postupně ubývá krátký tahů štětce a přibývá plnějšího a realističtějšího zobrazení. „*Zatím co ruce dívky a částečně i její šat a zvláště zahradní pozadí vytváří malíř barevnou skvrnou, volným štětcem a rozleptáváním pevné formy působením slunečního světla, je obličej dívčin plnokrevnou, realistickou studií, v níž malíř pozorně a kriticky zachycuje souhrnným pohledem všechny charakteristické rysy portrétované*“³⁴

Portrét sestry sedící na balkoně vystavuje společně s dalším obrazem *Kostýmní studie* (1905) [7]. V díle je zobrazena žena v životní velikosti, jež má na sobě tmavé šaty zřejmě secesního stylu. Figura je umístěna do neznámé místnosti, kde lze rozeznat pouze barevně oddělenou zem od monotónního pozadí. *Kostýmní studie* je pozoruhodná přirozeným zobrazením tváře. Myslbek ženu nijak nepřikrášlil. Není to však jen suchá citace skutečnosti, nýbrž pozoruhodný plasticky propracovaný obraz.

Myslbek se tak odpoutává od v Čechách módního a líbivého impresionismu a začíná budovat svůj vlastní osobitý styl. Konkrétním předělem mezi jemnými tahy štětce a jeho pozdější robustnější tvorbu se stává dílo *Pierot*.

³³ WINTER 2012 (Pozn. 19) 103

³⁴ PILAŘ 1954 (Pozn. 10) 31

5. Černý pierot

Pierot, jenž je základní postavou pantomimy a commedie dell'arte, což byla forma putovního divadla původem z Itálie, se od 17. století pravidelně objevuje ve všech formách umění: přes divadlo a výtvarné umění až po poezii a hudbu. Zpočátku byly upřednostňovány jiné postavy z commedie dell'arte. Nejpopulárnější figurou byl *harlekýn*, který v sobě měl špetku humoru, ironie a především spoustu satiry. Proto byl velmi oblíbeným prostředkem pro vytváření komických situací, a to jak v divadle, tak i ve výtvarném umění. Nižší vrstva společnosti si tak mohla dělat legraci ze šlechty, buržoazie či panovníků. Po Velké Francouzské revoluci se ovšem poměry ve společnosti mění a společně s nimi i nálada. Obliba harlekýna upadá a začíná se tu objevovat nová postava, jenž svým vzezřením i osudem odpovídá novému nahlížení na svět.

Pierot, figura, ve které se mísí pocit nevinnosti, úžasu a zoufalství, se stává důležitým prvkem nového uměleckého hnutí, romantismu. Typicky je zobrazován jako melancholický klaun, jenž touží po své lásce, která mu ovšem lásku neopětuje a opouští ho kvůli jiné postavě, harlekýnovi. Pierot má obvykle na sobě bílou halenu s velkými knoflíky a širokými kalhotami. Nenosí masku, pouze si pomaluje svůj obličej do běla. Občas je oděn i v klobouku. Typickým charakterovým rysem pierota je jeho naivita, kdy je často vnímán jako blázen a bývá terčem žertů. To se ovšem v průběhu let mění a to v závislosti na společenské a politické situaci. Například spisovatelé Jules Janin (1804–1874) a Théophile Gautier (1811–1872) považovali pierota za představitele lidu, který se snaží prosadit v buržoazním světě. Pro mnoho umělců byl ale i představitelem nuzáka, jenž musí ze sebe dělat „šáška“ před publikem, aby si tak vydělal na živobytí. Proto se malíři tak rádi do role pierota stylizovali, protože stejně jako on cítili, že se sami musí někdy ponížovat před platicími objednateli.³⁵

Středem pozornosti se pierot stává i u Honoré Daumiera (1808–1879), jenž ho zhotovil ve své kresbě *Paillasse* [9] z roku 1870. Figura klauna, jež je pravděpodobně situována do cirkusového prostředí, je zobrazena v úleku, kdy hrůzně otevřená ústa společně s rukama vzhůru nám napovídají, že se nejedná o bezpečnou situaci. Celou scénu ještě umocňují ruce klauna, které se rozplývají ve vzduchu a dostávají tak nehmotný kouřovitý tvar. Srovnatelnou děsivou scénu nakreslil i Gastave Courbet (1819–1877). Dílo s názvem *Černá ruka* (1856) [10] zobrazuje pierota v roli svědka hrůzostrašného aktu, kdy se velká černá ruka sápe z pevné země a natahuje se směrem k nebi. Ovšem až teprve malíř Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)

³⁵ Jean CLAIR: *Portrait of the artist as clown*. In: *The greate parade*. Yale University Press: New Haven, 2004, s. 30

využil postavu pierota pro svůj autoportrét [8]. Vytvořil kresbu, jež byla určena jako přebal pro sbírku povídek *Jouets de Paris*, kde jako téma zvolil sebe v podobě klauna. Z kresby je zřejmé, že se tímto autoportrétem Toulouse-Lautrec vnitřně vyrovnává se svým vizuálně deformovaný tělem.³⁶

V českém prostředí byl šašek považován spíše za blázna, jenž personifikuje „celosvětové pomatení anebo i personifikovanou zvrhlost si ovládajících moderní lidstvo.“³⁷ V tomto duchu vypracovává například František Kupka (1851–1957) grafiku *Blázni!* (1899) [14]. Tu tvoří skupina hereckých figur právě z již zmíněné *commedie dell'arte*. Zastávají roli jak tvůrců herecké scény, tak jsou zde prezentováni i v pozici iluzí zbaveného publika. Někteří umělci pojali roli šaška odlišným způsobem. Chtěli jeho ztvárněním zdůraznit „rozpolcenost jednotlivce, na duši trýzněnou světem a metamorfózou jejich vzhledu spojenou s touto trýzní.“³⁸ Jako příklad této myšlenky lze uvést dílo od Zdeňka Kratochvíla (1883–1961) *Šašek* (1908). Slavný obraz pierota vytváří roku 1911 i Bohumil Kubišta (1884–1918) [13]. Podobně jako u Myslbeka volí autor tmavé nevýrazné pozadí. Ovšem spíše než melancholii lze v tomto portrétu spatřit člověka-potulného umělce, jenž je znaven životem a dává tak ve vztahu ke komické postavě *commedie dell'arte* důvod k zamyšlení.

Myslbek, jenž byl značně ovlivněn světem manéže a cirkusu, v letech 1907 maluje své nejlepší dílo, obraz *Černého pierota* [11], kde se umělec po vzoru Henri de Toulouse-Lautreca vžívá do vytvořené postavy. Pierot stojí uprostřed obrazu, má založené ruce a zamyšlený výraz. Obraz působí melancholicky, možná trochu depresivně a tajemně. Tajuplnost a atmosféru celého námětu umocňuje abstrahující pozadí, jehož jemné valéry zelené a žluté barvy modeluje malíř pomocí zkratkovitých tahů štětce. Námět je tak zbaven konkrétního času a prostoru, kdy okolní svět jen mihotavě probíhá v pozadí tajemně zobrazené figury. To, jak byl Myslbek tímto námětem pohlcen, svědčí i mnoho dochovaných přípravných kreseb, které maloval již od roku 1905 a jejichž reprodukce se dokonce objevily i ve Volných Směrech. Myslbek sám sebe vkládá do role smutného šaška a zřejmě tak poukazuje na své melancholické stavy, kvůli nimž tak záhy ukončuje svůj život.

S podobnou obsahovou výstavbou obrazu pracoval již Edouard Manet (1832–1883) ve svém díle *Tragický herec* (1865–1866) [12]. Na plátně je zobrazen herec Philibert Rouvière (1805–1865) ve své slavné roli coby Hamleta. Pozadí podobně jako u Myslbeka tvoří téměř

³⁶ CLAIR 2004 (Pozn. 35) 170

³⁷ BENDOVÁ / JONÁKOVÁ / PRAHL 2014 (Pozn. 20) 137

³⁸ Ibidem

monochromní barevnost bez jakékoliv dekorace a důraz je tak kladen na figuru samotnou. Ruce Hamleta se kříží v zápěstí, kdy v pravé ruce drží cíp pláště a v levé klobouk. Pohled herce směřuje ven ze scény. V Manetově podání se jedná o portrét herce Rouvièra, jenž na sebe vzal podobu tragického Hamleta. Manet zřejmě vycházel z obrazu Diega Velázqueze *Portrét Pablilla de Valladolid*, kde Velázquez volí pro portrét celou figuru zobrazovaného a umísťuje ho do nespécifikovaného prostředí, jenž připomíná divadelní scénu.

Za zmínku nepochybně stojí i údajné Myslbekovo dílo, které se nachází ve sbírkách Muzea umění Olomouc, a jehož pravost by bylo nutné ještě více ověřit. Jedná se o obraz *Postava herce*, kde nejen námětem Myslbek odkazuje na velikány Velázqueze a Maneta, ale také pojetím stojící figury, jež je oděna v černém kostýmu a umístěna do nespécifické místnosti s hnědým pozadím, nápadně tak připomíná Manetův obraz.

Obrazem *Pierot* Myslbek tak definitivně uzavírá svou osobitou fázi impresionismu a začíná více inklinovat k aktuálním sociálním tématům, kde malíř nachází svůj stěžejní bod své tvorby. *Pierot* je tak fascinujícím a tajuplným epilogem počáteční fáze jeho umělecké činnosti.

6. Sociální malba

Sociální téma ve výtvarném umění stálo dlouhou dobu stranou zájmu českých umělců. Mnohem více se objevovala plátna související s národní tematikou. Teprve až studijní cesty do zahraničí přinesly nové poznatky a zájmy, které v pozdější tvorbě českých umělců rezonují. První čeští malíři, kteří do rodné země přivážejí obrazy s ústředním tématem pracujícího dělníka, byli Soběslav Hippolyt Pinkas (1827–1901) a Viktor Barvitijs (1834–1902). Jejich centrem zájmu se stala přestavba Paříže. Pinkasova malba *Dělníci z Montmartru* (1858) [16] akcentuje tvrdou práci dělníků, kdy autor vyzdvihuje jejich svalnatá těla a pod jejichž rukama vzniká nová část města. Barvitijs ve svém díle *Rumaři na Seině* (1866) [15] zachycuje celý pracovní proces stavby, jež zahrnuje i užití těžkých tažných koní. „*Pinkas a Barvitijs jako vůbec první z prostředí Čech v této souvislosti malbami oslavili těžkou práci stavebního dělníka coby faktického budovatele moderní velkoměstské civilizace a jejího hrdinu.*“³⁹ Oba umělci pouze neidealizují dělnické prostředí, ale snaží se po vzoru francouzských umělců⁴⁰ poukázat i na strasti tohoto povolání.

Na domácí půdě zájem o sociální malbu, jejíž vrchol nastal až ve 20. století, se začal výrazně projevovat zhruba od 90. let 19. století. Příčinou, proč začíná být toto téma tak oblíbené právě v době obnovení Národního divadla, díky které sílil národní zájem, byla sociální krize v 80. letech. „*Tehdy se uplatnil v umění naturalismus jako projev ostřejšího vidění společenské skutečnosti.*“⁴¹

a. Vývoj českého výtvarného umění směrem k sociální malbě

V českém prostředí se zpočátku kladl důraz hlavně na zobrazování českého venkova. Umělci čerpali inspiraci zejména z mnichovského naturalismu, kde na místní škole vyučoval Otto Seitz (1846–1912). Nejvíce se v tomto žánru prosadil Joža Uprka (1861–1940), jenž se po návratu z Mnichova vrátil na své rodné Slovácko, kde se žánrově snažil zachytit život, tradice a kroje místního lidu. Detailně propracovaných krojů si tak můžeme všimnout na obrazech *Úvodnice z Velké* (1896) či na obraze *Pouti ke sv. Anotnínkovi* (1893). Proto díla Joži Uprky působí načančaným a hereckým dojmem. Potlačuje skutečnost na úkor idylického souznění člověka s přírodou. Na díle *Štěrkař* (1895) [17] sice vidíme dělníka oděného v záplatovaném kabátě, ale hlavní postava je vsazena do rolnického prostředí tak, že samotná činnost působí, jako idylická

³⁹ BENDO VÁ / JONÁKOVÁ / PRAHL 2014 (Pozn. 20) 17

⁴⁰ O věrné zachycení reality usiloval již realismus, jenž se oficiálně etabloval na umělecké scéně roku 1855, kdy francouzský malíř Gustav Courbet (1819–1877) postavil svůj vlastní výstavní pavilon, na který zavěsil vývěsní štít nesoucí název „La Réalisme“. Ve své tvorbě se Courbet snažil ve vši skutečnosti zachytit život a práci dělníků a rolníků.

⁴¹ WITTLICH 2020 (Pozn. 14) 37

součást hrdého slováckého koloritu. Divák má spíše dojem, že se dívá na naaranžované schéma skanzenového typu.

Podobnou vášeň v zobrazování lokálních krojů projevili i Jaroslav Špillar (1869–1917). Jeho ovšem spíše než východ uchvátil západ Čech a to konkrétně chodský kraj, kam se přestěhoval roku 1891. Na rozdíl od Joži Uprky se věnoval nejen věrnému zachycení dobových krojů, mravů a zvyků, ale cílil i na zobrazení každodenních útrap místního života. Ve velmi trýznivě pojatém díle *V chudém kraji – Orání* (1895) [18] nám Špillar předkládá skupinu čtyř žen a tří mužů, kteří musí z důvodu nedostatku hospodářský zvířat sami táhnout pluh, aby zorali neobdělané pole. Zoufalá situace je umocněna chybějícími botami u žen, jež nemají jinou možnost, než šlapat po kamenitém poli bosy. S podobnou naléhavostí vypracovává sociální námět z minulosti, kdy byli rolníci ještě nuceni vykonávat robotu. Dílo *Robota* (1897) [19] nás tak přenáší o století zpět. Scéna se odehrává na louce během sečení obilí. Ústředním námětem je zde kojící žena, jež je pobízená drábem s hrozivou rákoskou v ruce, aby se co nejrychleji vrátila zpět do práce. Špillarova tvorba v sobě ukrývá obě dvě polohy realismu, kdy podobně jako Joža Uprka hledá líbivé a téměř až exotické zákoutí Čech, které pak divákovi prezentuje ve vší kráse. V druhé poloze se pak pokouší o jakousi kritiku nebo nastolení zrcadla dané společnosti, kdy je krása a barevnost krojů zastřena tvrdou realitou chudého kraje.

Kontrastem k Uprkovi a Špillarovi je jejich vrstevník malíř Hanuš Schwaiger (1854–1912), který ve svých malých akvarelech chudinu příliš nestylizoval, ale naopak se pokoušel o věrnější zachycení nuzného člověka, jako to můžeme vidět v díle *Handrlák Pluhař* (1891) [21]. O něco sugestivněji pak vypracovává akvarel *Pohádka o bídě* (1887) [20], kde využívá kontrastu otrhaného šatstva rodiny přicházející do úhledně upraveného města, aby zde prodali své pracně vypěstované suroviny. Spíše než zpracování sociální otázky související s dělnickým prostředím se Schwaiger snaží poukázat na problémy chudších vrstev pomocí satirických textových přípisů. „*Jeho obrázky vyrůstaly z přímého zaujetí malíře a výtvarně souvisely spíš s poučením získaným ze starých Holand'anů.*“⁴²

⁴² WITTLICH 2020 (Pozn. 14) 38

b. Odklon od realismu a příklon k naturalismu

Právě na přelomu 19. a 20. století dochází k odklonu od realismu a umělci začínají objevovat půvab naturalismu. Ten se značí vygradováním realismu v jeho věrném zachycení. Už zde není prostor pro sentimentálnost a líbivost, umělci touží po zobrazování námětů ze života ze sociálně slabších vrstev a lidí na okraji společnosti bez jakékoliv retuše.

Významnou vlnou naturalismu prošlo Německo, kde bylo v letech 60. a 70. postaveno nespočet továren a činžovních domů a nastal obrovský rozmach industrializace. Výraznými průkopníky nového slohu byli Max Liebermann (1847–1935) a Fritz von Uhde (1848–1911). Ti se sice ještě nedokázali dostatečně oprostít od líbivých vesnických námětů, ale svou tvorbu posunuli k reálnějšímu zachycení chudší vrstvy obyvatel. V Liebermannově díle *Stodola na len v Larenu* (1887) [22] ve svém pojetí a zachycení odpovídá tvorbě Jakuba Schikanedera (1855–1924). Je zde zobrazena skupina továrnic a továrníků, kteří velmi zdatně zastávají dnes již běžnou automatickou výrobu. Není zde náznak sentimentality ani poetičnosti. Autor téměř ve fotografickém zachycení zaznamenal běžnou pracovní rutinu dělníků. Jak Liebermann ztrácí zájem o idealizování pracovních podmínek, tak ruku v ruce eliminuje podrobné zachycení tradičních krojů. Už se nejedná o vystižení etnografické příslušnosti, ale tento oděv již symbolizuje prostý šat, který často volí dělnice při manuální práci. Typickým příkladem pak je obraz *Konzervářenské ženy* (1880), kde jsou pracovnice malovány jedna přes druhou. Monotónnost prostředí malíř umocnil šedavým pozadím, díky čemuž nabyl obraz na aktuálnosti a časové neurčitosti.

O něco dále vlnu naturalismu rozvíjel Hans Baluschek (1870–1935). Jeho sociální smýšlení se projevilo i v jeho dílech, kdy se do středu pozornosti dostávají obyvatelé z vyloučených lokalit a průmyslových čtvrtí. Ústředním tématem jeho tvorby se stává člověk-dělník, jenž je bez zbytečných retuší vsazen do dobového kontextu. Lze si tak povšimnout na díle *Proletářky* (1900) [23], kdy je plátno poseto směsicí různých ženských hlav odcházejících domů z denní směny v továrně. Autor zde zachycuje ženy zhruba stejného věku, ale typově různé. Malíř tak poodkrývá roušku neznámého dělníka a snaží se konkretizovat jednotlivé dělnice, které sice sdílejí stejný pracovní prostor, ale každá žije svým vlastním životem. Jedna dělnice nosí perlové náušnice, na které si možná vydělala či je pouze zdělala. Jiná má zas kolem hlavy omotaný šátek, zřejmě kvůli bolavému zubu.

V českém prostředí projevy naturalismu byly patrné už u výše zmíněného Jaroslava Špillara a Hanuše Schwaigera, ale skutečným průkopníkem tohoto žánru je u nás až Jakub Schikaneder. Zájem o jedince na okraji společnosti se u Schikendera projevuje koncem 70. let

19. století. Stěžejními náměty se stávaly ženy a zesnulé děti, díky nimž dokáže autor tak trefně vystihnout brutalitu a surovost 19. století.⁴³ Schikaneder tak využívá náměty žen-rolnic, které byly často využívány v tradičním zobrazení lásky či erotiky.⁴⁴ Volbou námětů a stafáže dokázal tak posunout idylickou představu vesničanů k reálnému zobrazení v bídě žijících rolníků. Některá jeho díla obsahují prvky přílišné stylizace. Například na plátně *V bídě* (1884) [24] situuje Schikaneder starostlivou ženu chovající dítě do místnosti popraskaných stěn a kde v levé části pokoje je roztržena okenní tabule. Scéna tak obsahuje silnou dávku beznaděje a zoufalství. Oproti tomu je malba *Meditace* (1877) [25] pojata věrohodnějším stylem bez jakékoliv sugescie a podbíživosti. Ústřední motiv tu tvoří opět ženský prvek, kdy jedna starší žena sedí na stoličce a druhá, o něco mladší, se opírá o zeď. Schikaneder se divákovi snaží nastínit zejména tradiční vesnický příbytek společně s jeho obyvateli.

Schikaneder svou tvorbou značně pomohl k rozšíření povědomí sociální otázky v uměleckém prostředí. Postupem času umělci opouští vesnické náměty a zaměřují se na aktuální témata, kterými byly vyloučené lokality měst a dělnické prostředí.

c. Společenská situace dělníků na přelomu 19. a 20. století

Samotný pojem „sociální otázka“ vznikl zhruba ve 30. let dlouhého 19. století, kdy byly tímto termínem označovány veškeré sociální nerovnosti, které souvisely s rozmachem průmyslové revoluce. Tehdy běžně docházelo k trýznění dělnických rodin, jež byly často situovány na okrajích měst, kde pro ně vznikaly nové a jim přímo určené příbytky. Často se tito jedinci setkávali s dvanáctihodinovými pracovními směnami, špatnými hygienickými podmínkami a s dětskou prací. V těžké práci byly zaměstnány i těhotné ženy a staří a nemocní lidé.

V českém prostředí se diskuze na sociální téma začalo výrazně objevovat až s vrcholící industrializací na konci 19. století.⁴⁵ Od 60. let se v Praze pomalu formovala dělnická hnutí a společně s nimi vznikaly i dělnické spolky. Je nutné zmínit, že v 60. letech tyto aktivní skupiny ještě nevybízely k boji proti „útlaku“, ale zastávaly roli spíše edukativní a soudržnou.⁴⁶ Přesto stále byly názory dělnictva značně rozdílné, a tak na přelomu 60. a 70. let dochází k jejich

⁴³ Filozofickým základem pro řadu umělců bylo dílo filozofa Artur Schopenhauer (1788–1860) *Svět jako vůle a představa*, v níž tvrdí, že „*Hlad po moci (...) byl vnímán jako příčina tragického úpadku lidskosti vytlačující ty, kteří si uchovali nevinnost dětství, na okraj prosperující společnosti.*“ Tomáš VLČEK: *Jakub Schikaneder (1855–1924)*. Národní galerie: Praha, 2012, s. 37

⁴⁴ VLČEK 2012 (Pozn. 43) 53

⁴⁵ Miloš HAVELKA: *Sociální vize a utopie: „sociální otázka“ mezi pauperizací a modernizací*. in: Útisk – charita – vyloučení. Sociální 19. století. Academia: Praha, 2015, s. 13

⁴⁶ Martina KNAPOVÁ: *Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla* (diplomová práce). Ústav dějin umění FFUK: Praha, 2015, s. 11

názorovému rozkolu.⁴⁷ Na počátku 70. let nastupuje průmyslová recese, avšak záhy na konci desetiletí je průmysl oživen a jeho rozvoj pokračuje dál vzestupnou tendencí. Vrcholu pak průmysl dosáhne v 90. letech. Dochází tak nejen k rozmachu průmyslového odvětví, ale ruku v ruce s ním stoupá i životní úroveň obyvatelstva.⁴⁸ Právě na konci 90. let dochází v souvislosti s industrializací i k demografickým změnám. Řada dělníků pracujících v zemědělství se vydává za lépe placenou práci většinou do vesnic hned poblíž významně průmyslových měst. A tak se stává, že nově příchozí značně převyšují původní místní vesničany. Významnou roli v 90. letech hrají již dříve vzniknuté spolky a dělnická hnutí. Oproti předchozím desetiletím jsou tato uskupení na konci století agresivněji angažovaná v rámci prosazení lepšího společenského i pracovního postavení. Během demonstrací, jejichž cílem bylo prosazení výše zmíněných podmínek, docházelo ke střetům se státním aparátem a nejednou došlo i k usmrcení účastníků protestu. Obrat nastal po roce 1900, kdy dochází k obecnému blahobytu a společnost tak dosáhla vrcholu životní úrovně. Je to také doba, kdy dělnická hnutí nabývají na síle a byť jen pod hrozbou generální stávky je dělníkům často rychle zvýšena mzda. Naproti tomu kulturní úroveň dělníků zůstávala pořád na velmi nízké úrovni. Dělník se většinou nemusel na dotyčné pracovní pozici více vzdělávat a nebyvalo to ani zvykem. „*Na těžkou rutinní práci se nemuselo myslet a duševní život se většinou omezoval na nejbližší materiální zájmy spojené s obživou a ne náročnou zábavou.*“⁴⁹

K posílení sociálně smýšlejících stran přispívá i ruská revoluce⁵⁰ a také zastavení politického a hospodářského rozvoje roku 1910.⁵¹ K určité etablovanosti sociálních vrstev přispěly i výstavy, které začaly opouštět od vystavování „krásného umění“⁵² a do centra zájmu se dostává masové publikum.

První z nich byla Zemská jubilejní výstava v Praze konaná roku 1891. Chtěla ukázat díla nejen odborné veřejnosti, ale kladla si za cíl vytvořit výstavu pro obyčejného diváka. V souvislosti s výstavou byla vydána i publikace *Sto let práce*, kde se téma a pojem „*Práce*“

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Jana MACHAČOVÁ / Jiří MATĚJČEK: *Nástin sociálního vývoje českých zemí 1781–1914*. Karolinum: Praha, 2010, s. 433

⁴⁹ Ibidem 451

⁵⁰ Jednalo se o historickou událost „Krvavá neděle“, kdy probíhala poklidná demonstrace dělníků v čele s Georgijem Gaponem, aby vyjádřili svoji nespokojenost s pracovními podmínkami a požadovali osmihodinové směny, občanská práva a sestavení parlamentu. Pokojná demonstrace byla ale krvavě potlačena armádou. Následkem této události byla náhlá vlna soudržnosti. Mohutně se stávkovalo nejen ve městech, což mělo za následek i naprosté ochromení železniční opravy, ale došlo ke vzpouře i u námořnictva konkrétně na lodi *Potěmkin*. Neúspěšná revoluce měla za následek částečného, sice mocensky stále neúspěšného, ustanovení konstituční monarchie.

⁵¹ KNAPOVÁ (Pozn. 46) 11

⁵² BENDO VÁ / JONÁKOVÁ / PRAHL 2014 (Pozn. 20) 20

dostává na úroveň pojmů „*Rodina*“ a je i uváděna do souvislostí s hesly „*Blahobyť*“ a „*Pokrok*“.⁵³ „Práce“ je v pozdější fázi 19. století povýšena na hodnotu nesporně související s rozmachem moderní společnosti.⁵⁴ Na výstavě byl prezentován triptych Adolfa Liebschera (1857–1919) *Alegorie Uhlí a Železa* (1898), kde je role dělníka vysoce idealizována. V levé části plátna je zobrazen chudý trýznivý život obyvatel vesnic. Vpravo je zachycena šťastná rodinka, jež se nachází v krásném zeleném prostředí, které korunují vysoké komíny pecí. Námět je propojen středovým obrazem z prostředí továrny. V jejím středu na trůnu sedí alegorie obce, jež je obklopena těžce pracujícími dělníky. Triptych pohádkově vypovídá o životě dělníků, kteří před nástupem průmyslu trpěli nouzí a bídou a teprve až samotná industrializace jim pomohla k lepšímu životu.

Národopisná výstava pořádaná roku 1895 přinesla o něco kritičtější dělnický námět. V sousoší *Hákování v Krkonoších* od autorů Františka Hergessela ml. (1857–1929) a Antonína Procházky (1849–1903) velmi naturalisticky zaznamenala tvrdou realitu rolnického prostředí, kdy ženy substituují hospodářské zvíře a vlastní silou táhnou pluh, zatímco muž jím manipuluje.

Teprve až Dělnická výstava konaná v Praze roku 1902 se pokusila informativně nastínit život manuálně pracujících. Pro její pořádání byly určeny prostory Průmyslového paláce. Hlavním cílem celé expozice bylo informovat veřejnost „o duševním, morálním a hmotném životě lidu dělného.“⁵⁵ Prezentovaly se zde nejen umělecké výtvořky, ale i průmyslové výrobky. Výstava ovšem získala neblahé kritiky poté, co se její kurátor, Karel Beránek, zaměřil pouze na podobnost děl a jejich obsah. K vidění tak byla díla i nevalné kvality. Roku 1903 se na podobné téma „*socializace umění*“ koná přednáška Otakara Hostinského (1847–1910), který konstatuje, že se nemají „*obmezovati umělecké prožitky nějakým sebe lépe míněným doktrinářským programem specificky ‚lidovým‘*.“⁵⁶ Naopak se má klást důraz na „*kulturní jednotu všech vrstev společenských*.“⁵⁷ Proti názoru Hostinského se vymezil Arnošt Procházka (1865–1925), jenž vyvrací domněnku, že by umělecká tvorba měla být závislá na potřebách společnosti. Procházka ve své stati zdůrazňuje, že umění má být nezávislé a že „*lid nemá s uměním nic společného*“.⁵⁸

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ Zdeněk ŠESTÁK: *Žižkov a dělnická výstava*. in: *Jak žil Žižkov před sto lety*. Academia: Praha, 2006, s. 279

⁵⁶ Otakar HOSTINSKÝ: *O socialisaci umění*. Dědictví Komenského: Praha, 1903, s. 30

⁵⁷ HOSTINSKÝ 1903 (Pozn. 56) 31

⁵⁸ V. Barnet [Arnošt Procházka]: *Umění a lid*. In: *Moderní revue IX*, 1902/1903 č. 14, s. 214

d. Promítnutí sociální otázky do výtvarného umění

Pro sociální malbu moderního pojetí se staly stěžejní sociální témata a náměty ze života dělnické třídy a chudších obyvatel měst. Centrem pozornosti bývají scény ze soukromého života jedince. Na přelomu 19. a 20. století se na plátnech a v grafice prezentuje „všeobecná“ revolta proti „všeobecnému“ útisku.⁵⁹ Základním společným cílem socialistů byla změna společenských poměrů.⁶⁰ Umělci k umocnění společenských rozdílů využívají gradaci v rozdílech mezi chudým a bohatým člověkem. K této polarizaci jim napomáhala i personifikace kapitalismu. Většinou k tomu používali bohaté bankéře či obchodníka, který využívá důvěřivosti dobrých lidí a zneužívá ji ve svůj prospěch. Jako vzor jim sloužila kreslená satira z Francie první poloviny 19. století.

Na počátku 90. let začínají být vydávány satirické sociálně demokratické a dělnické časopisy, *Rašple* a *Bič*. Jejich karikatury útočí zejména na nejvyšší představitele společenské třídy. Mezi takovéto zbohatlé „vykořisťovatele“ byla řazena i církev, jak ji například znázornil Bedřich Kaskelin (1863–1930), *Aby pomohl v nouzi trpícím* (1890). Umělci, kteří tou dobou žili ve Francii, se ilustračně podíleli na ještě radikálnější a anarchističtější časopise *L'Assiette au Beurre* vydaném roku 1901. Sem přispíval zejména František Kupka se svým cyklem *Peníze*, kde si na konkrétním tisku *Svoboda* můžeme prohlédnout mocného světovládcе žabiho vzezření, jenž má pod sebou armádu, která svými děly míří na ubohé dělníky. Podobné téma, ale ve větším obsahu, zpracoval Emil Holárek (1867–1919) v albu *Reflexe z katechismu* (1901). Chudinu zde Holárek uvádí v nepřilíš lichotivých situacích: je závislá na pornografii a hazardu. Ovšem vzhledem ke svému původu se v albu snažil i radikálně poukázat na palčivé problémy chudiny. Konkrétně list *Nuzné šatiti* (1895) [26], kdy matka počítá každý peníz, aby mohla koupit rodině alespoň něco málo k jídlu. Holárek celý výjev ještě emocionálně umocňuje hloučkem čtyř zoufalých dětí, které jsou na financích matky životně závislé. Podobně jako Holárek i Václav Hradecký (1867–1940) je k chudším lidem více méně kritický. V díle *V jednotě je síla*, nám představuje pouliční rvačku. Přestože kritiky na nejnižší vrstvy společnosti bylo na přelomu století nemálo, objevují se i práce, které lidi z této sorty nejen povzbuzují, ale dokonce je i burcují ke vzdoru. Takovým dílem je například *Plakát 1. dělnické výstavy v Praze* (1902) [27] od Antonína Häuslera (1869–1938).

⁵⁹ BENDO VÁ / JONÁKOVÁ / PRAHL 2014 (Pozn. 20) 29

⁶⁰ Ibidem

Postupem času se téma dělníků stává čím dál oblíbenější. Podobně jako Joža Uprka i malíř Josef Jakší (1874–1908) byl formován místem, kde se narodil. Prostředí malého jihočeského města Bavorova naskytlo Jakšímu pohled na těžký venkovský život rolníků. Počáteční fáze tvorby se ale stále nesla v duchu akademismu a teprve až během pobytu v Mnichově roku 1903 se Jakší seznamuje s díly anglického malíře Franka Brangwyna (1867–1956). Po návratu z Mnichova Jakší vypracovává s dělnickým námětem například dílo *Lamači kamene* (1906) [28] a o dva roky později také *Kladenské hutě* (1908) [29]. V obou zmíněných olejomalbách si malíř klade za cíl co nejvěrněji vystihnout činnost a obsah práce dělníků. U *Lamačů* zdůraznil maskulinitu a syrovost kopáčů. Dělníci z *Kladenské hutě* nosí předepsaný pracovní úbor a pracují v kolektivu. Jakší byl vrstevníkem Myslbekovým a stejně jako Myslbek i Jakšího život skončil velmi záhy, kdy zemřel na následky dlouhodobé nemoci. Oproti Myslbekovi své hlavní protagonisty děje vsazuje do velmi specifického prostředí, které detailně propracovává a jeho díla tak nabývají větší lyričnosti, než jak je tomu u Myslbeka.

Zvláštní kapitolou v rámci sociální malby jsou ženy malířky. Právě ony častěji opouštěly od načančané secese a líbivého impresionismu. Průkopnicí byla významná německá grafička Käthe Kollwitzová (1867–1945), která si kladla za cíl zobrazovat poměry ve společnosti. Na její tvorbu mělo dopad nejen místo bydliště, kdy dlouhá léta pobývala v dělnické čtvrti v Berlíně, ale také hra Gerharta Hauptmanna (1862–1946) *Tkalci*,⁶¹ kdy po jejím zhlédnutí vytvořila sérii grafických listů s názvem *Povstání tkalců (1893–1898)*.⁶² Příběh je zcela fiktivní a nekoresponduje s Hauptmannovou hrou. Kollwitzová chtěla dosáhnout aktuálnosti tématu a poukázat na existenční problémy dělnické třídy. Celá série je prodchnuta smrtí a odkazy na ni. Figury autorka situuje do tragických a úporných situací, aby tak zdůraznila útrapy dělnické třídy.

V podobném stylu jako Käthe Kollwitz pracuje i česká malířka a grafička Helena Emingerová (1858–1943). Cesta k její osobité tvorbě byla nelehká a kvůli tíživým životním situacím se stává samostatnou a emancipovanou ženou. Byla sice dcerou uznávaného a bohatého advokáta, bohužel otec si z důvodu vzniklých dluhů bere roku 1876 život. Z pohodlí střední třídy se tak Emingerová ocitá sama a je nucena se o sebe postarat. Zřejmě právě její nelehký osud ji nakonec dovedl k zobrazování chudých dětí a tvrdě pracujících matek. Odklání se od impresionismu a dekorativní secese, aby mohla „*tvořiti vždy pravdivě, obecně a*

⁶¹ Volně přeloženo: Die Weber

⁶² Volně přeloženo: Die Weberaufstand

srozumitelně.⁶³ Zatímco v malbě se stává uznávanou portrétistkou aristokratických kruhů, pro své práce se sociální tematikou si vyhradila grafickou tvorbu, kde se ústředním námětem stávají pracující ženy a chudé děti. Emingerová se soustředí zejména na vykreslení portrétu dotyčné osoby a opouští od jejího situování do konkrétního prostředí. Stejně tak nedává vyniknout emocím jednotlivých postav, což je patrné například na dílech *Městská bída* [31], *Chudé děti* [30] či *Uřezáčky-Chýnov*. Je zřejmé, že ve svých dílech kladla důraz zejména na suché portrétování jednotlivých postav.

K rozšíření povědomí sociálního umění přispěly v tuzemsku i výstavy zahraničních umělců. První se v českém uměleckém prostředí prezentoval belgický malíř Constantin Meunier (1831–1905), mezi jehož obvyklé náměty patří dělníci a horníci. Nejčastěji byla do výstav zařazována jeho sochařská práce. Poprvé se s ním veřejnost seznamuje roku 1901 v deníku *Rudé květy*,⁶⁴ kde byl publikován *Vlys s „Pomníku práce“* [32]. Ve *Volných směrech* byl zveřejněn i rozbor jeho díla pocházející z pera archeologa a kurátora Georga Treua (1843–1921)⁶⁵ společně s Meunierovými díly. O rok později belgického malíře seznamuje s českou veřejností historik umění Arne Novak (1880–1939).⁶⁶ Constantin v českém prostředí poprvé vystavuje na kolektivní výstavě francouzských impresionistů roku 1902 pod záštitou S. V. U. Mánes. K vidění zde byla nejen umělcova plastika, ale také olejomalba *Horník v práci*.⁶⁷ Společně s ním na této výstavě prezentovali své výtvořky zaměřené na dělnickou tematiku dva francouzští umělci, Jules Adler (1865–1952) a Jean-Pierre Laurens (1875–1932). Roku 1906 se v Rudolfinu konala velká výstava až 200 děl Constantina Meuniera. Součástí expozice byly jak sochy belgického autora, tak i jeho olejomalby. O rok později byla pořádána další impresionistická výstava pod záštitou S.V.U. Mánes, jejíž součástí byla i díla *Zahrada* a *Vagón třetí třídy (1862–1864)*⁶⁸ [33] od francouzského karikaturisty Honoré Daumiera.⁶⁹

⁶³ Jana ORTLOVÁ: *Helena Emingerová* (diplomová práce). Katedra dějin umění a estetiky FFUK: Praha, 1959, s. 71

⁶⁴ nn: Constantin Meunier. in: *Rudé květy I*, č. 4, 1.9.1901, č. 4, s. 53

⁶⁵ Georg TREUE: Constantin Meunier. in: *Volné směry VII*, č. 1, 1904, s. 85-118

⁶⁶ Arne NOVAK: Constantin Menuier. in: *Nová česká revue II*, č. 7, 5. 1905, s. 516-521

⁶⁷ Karel Boromejský MÁDL: *Umění včera a dnes*. F. Topič: Praha, 1904, s. 102

⁶⁸ O rok později vypracovává obraz s názvem *Cestující třetí třídy (1908)* Bohumil Kubišta a roku 1910 se na vagónovou tematiku zaměřují i Emil Filla se svým plátnem *Spáči (Spáči ve III. třídě)*.

⁶⁹ MÁDL 1904 (Pozn. 67) 373

e. Sociální malba Karla Myslbeka

Na pozadí těchto událostí se začíná Myslбек věnovat sociálnímu tématu. Můžeme se jen domnívat, proč se Karel Myslбек začíná zajímat o sociálně slabé. Možným důvodem může být fakt, že s lidmi na okraji společnosti přichází velmi často do styku, a to zejména v oblasti Žižkova, kam na místní gymnázium nastupuje jako učitel. Žižkov tehdy býval typickou pražskou periferií, a tedy ještě ne zcela zastavěným místem, kde bylo možné se ještě setkat s chatrčemi pro chudé. Myslбек rád navštěvoval hospody a podniky, kam chodili i místní dělníci a případně i chudina. Býval častým hostem například u Zlaté hrušky, či navštěvoval podnik jménem Město Portland nebo někdy zavítal ke Krvavému hnátu.⁷⁰ Možná za to mohla i Myslбекova mírná povaha, díky které raději ostatním naslouchal, než by sám vedl diskuzi. Byl považován za tichého nemluvu, pesimistického samotáře a melancholika.⁷¹ To možná vedlo k tomu, že se Myslбек dokázal více vcítit do pocitů a potřeb chudých obyvatel. Nebo za to mohl jen pouhý zájem o reálné lidské figury a postavy. Zřejmě právě tato skupina lidí pro něj znamenala větší skutečnost života než ostatní.

Pro tuto fázi jeho tvorby je typická redukce pozadí pouze na základní barvu bez užití zbytečných detailů. Aplikuje temné syté barvy a celý námět zahalí do šedavého oparu. Opakujícím se motivem jsou velké silné spojené ruce a vrásčitá tvář. Jeho obrazy nevybízí k boji ani nevykreslují chudého dělníka podbízivým tónem. Sám Myslбек dle dostupných informací se o politiku nezajímal a k myšlenkám socialismu zůstal netečný.

Potemnělost figur a výraznou kompozici aplikuje Myslбек v dalším díle *Slepý žebrák*⁷² (1906) [34]. K slepému muži středního věku, jenž jen odevzdaně sedí na vyšší stoličce, autor ještě přidává až nostalgicky vyhlížející stařenu. Myslбек slepce vystihuje realisticky a důvěryhodně v souvislosti s tehdejší dobou, bez příkras. Pár, ačkoliv sedí vedle sebe, spolu nekomunikuje ani neinteraguje. Pouze sdílejí společný prostor, osud, který jim byl dán. Autor nám zde ukazuje bezmocnost a bezvýchodnost dotyčné situace.

Vystěhovalci (1907/1908) [35] je jeden z obrazů, na kterém pracoval velmi dlouho. K tomuto dílu existuje celá řada studijních kreseb. Celý obraz zaujímají dvě sedící postavy na rancích. Pozadí je opět jednoduché, bez jakékoliv dekorace. Obě postavy, muž i žena, zkroušeně sedí a hledí přímo do země. Je zde cítit beznaděj a zoufalství. Opět studenou a monotónní

⁷⁰ PILAŘ 1954 (Pozn.10) 33

⁷¹ Ibidem

⁷² Na výstavě roku 1925 byl vystaven pod názvem Staří lidé a v katalogu Národní galerie je veden jako Dvojportrét.

barevnost Myslbek narušuje odstíny žluté, červené a oranžové barvy použité pouze na detaily, na ranec a pléd hozený přes ramena ženy.

Ve stejné době tvoří Myslbek i druhý obraz, *Umrlejší komoru* (1907/1908) [36]. Je to strohé velmi realistické dílo. Důraz není ani tak kladen na nebožtíka, jako spíš na pozůstalé, kteří stojí před rakví. Myslbek zde naprosto trefně zaznamenává rodinné neštěstí a zármutek. Scéna je rámována třemi figurami. Na pravé straně stojí zády k divákovi truchlící dvojice, muž a žena, kdy se muž naklání nad ženu snažící se ji utěšit. Vlevo postává stařenka se založenými rukama a sklíčeným pohledem. Celá smuteční scéna je umocněna přítomností rakve, jež je doplněna párem hořící svíček. Nad rakví je pak vidět náznak krucifixu. Myslbek zde experimentuje s více světelnými zdroji. Rakev je ozářena jednak plameny svíček, ale také oknem, které pouští do místnosti teplý sluneční svit. Opět si lze povšimnout malířovy jedinečnosti, kdy dané téma nepřibarvuje a nechává vynít skutečnost takovou, jakou je: trpkou, nepříjemnou ovšem bez zbytečného emočního excesu. Ke srovnání vezměme třeba dílo od Jakuba Schikanedera *V márnici* (1885) [37], kde autor pracuje s jiným kompozičním schématem. Schikaneder zde také pracuje s odvráceným zrakem truchlící, ale figuře oproti Myslbekovi přidává výrazné emoce. Syrovost a krutost scény pak Schikaneder umocňuje pomocí nebožtíka, kdy jeho nahé tělo nechává volně ležet na stole a divákovi se tak naskýtá ještě hrůznější pohled na mrtvolu. Trochu odlišně s námětem márnice pracuje autor Josef Jakší, jenž nám ve svém díle *Konfrontace* (1905) [38] představuje pitevnu s mrtvou dívkou na pitevním stole. Dějově se jedná o identifikaci mrtvé zřejmě jejím blízkým za dozoru policie. Mladé obnažené ženské tělo působí v místnosti plné postarších mužů poněkud nepatřičně a na diváka tak celá scéna působí nepříjemně a nevhodně.

Zdalo by se, že Myslbek byl těmito negativní tématy natolik pohlcen, že se od nich nemohl odtrhnout. Nic na tom nemění ani rok 1910, kdy vypracovává plátno *V nemocnici* (1910) [40]. Prostředí obrazu situuje do nemocničního pokoje. Dominantu zde tvoří nemocniční lůžko, na němž leží odpočívající stařec v bílém pyžamu. Obličej má obrácený ke stropu a na hrudi založené ruce. U nohou postele sedí na malé stoličce další stařec. Má na sobě tmavý župan a na nohou hnědé papuče. Ruce má složené v klíně a jeho nepřítomný pohled směřuje ven z obrazu. Scénu osvětluje výrazná vrstva světla dopadající na matraci obrazu. V díle je patrný posun v rukopisu umělce. Již opustil od krátkých tahů štětce, jimiž předtím modeloval pozadí jednotlivých scén, ale už se soustředí na zdůraznění záhybů na oblečení jedinců či na zvýraznění známek života, vrásek, na jejich tvářích.

Kolem roku 1910 začala Myslbeka fascinovat proměna krajiny v okolí Strahova. Pomalu deformovaná a ubývající příroda učarovala Myslbeka natolik, že z této doby vznikly jediné autorovy krajinomalby právě ze strahovského prostředí. Do tohoto neutěšeného prostoru umisťuje ve svém obraze dva odpočívající dělníky [39]. Jedná se o jediný Myslbekův obraz, kdy pozadí ubíhá do otevřeného prostoru krajiny. Výrazným prvkem plátna je opět figurální kompozice. Po celé délce scény leží na bok otočený spící dělník, jenž je oděn v rozhalené bílé košili, tmavých kalhotách a klobouku. U jeho nohou se krčí druhý dělník otočený zády k divákovi. Zřejmě si v ešusové misce připravuje oběd. Přestože je výjev situován venku, nevyužívá Myslbek nějak výrazněji denního světla. Celý námět je ponořený do ponurého zataženého dne.

Svou tvorbu Myslbek uzavírá obrazem *Nemocný* [41], který dokončuje roku 1914.⁷³ Na plátně výškového formátu je zobrazen v plné velikosti pacient neznámého sanatoria. Pochmurný vyzáblý stařec, na kterém Myslbek precizně modeluje nejen jednotlivé záhyby oděvu, ale také se soustředí na zachycení výrazně pohublého těla a tváře. Toporná postava starého muže oděná jen v nemocničním županu, bílé čapce a v hnědých pantoflích nám připomíná pomíjivost lidství a života a upozorňuje nás na neúprosné ubíhání času.

Z Myslbekových námětů vyplývá, že ústředním motivem není „*dělník proletář, ale samotná lidská bída*.“⁷⁴ Oproti jiným autorům tvořícím ve stejném období se nesnaží vybízet ke vzpouře vůči kapitalismu ani vzbuzovat soucit. Myslbek ve vši skromnosti zachycuje život lidí na okraji společnosti se vším, co k nim patří. Obyčejné oblečení, strhané obličej, opilé výrazy ve tváři. „*Prochází kolem nich, pozoruje je a objevuje v nich to, co by v nich nikdo neviděl: velký námět!*“⁷⁵ Když porovnáme sociální náměty v Myslbekově tvorbě a v pozdějších sociálních civilistech nacházíme rozdíl v pojetí pesimismu. Oproti pozdější sociální tvorbě poválečných umělců jsou Myslbekovi obrazy prodchnuty náznakem zoufalství a beznaděje. „... *sociální civilisté mohli pochopit svět práce a chudoby jinak, jako ohrožující, optimistickou kolektivní hodnotu...*“⁷⁶

⁷³ Olejomalba byla dokonce vystavena na členské výstavě Mánesa.

⁷⁴ Volný překlad autorky: „*Il suo soggetto non è l'operaio, il proletario, il popolo in massa, ma la miseria umana, vedere questa miseria monumentale (..)*“ RITTER 1914 (Pozn. 4) 86

⁷⁵ Volný překlad autorky: „*Egli passa, osserva e scopre in essi ciò che nessuno saprebbe vedervi: un grande soggetto!*“ RITTER 1914 (Pozn. 4) 88

⁷⁶ WITTLICH 2020 (Pozn. 14) 427

f. Cirkus

Námět, který nepochybně také patří do kategorie sociální malby, je spjat s kočovným životem a houževnatostí aktérů. Figury z cirkusových scén byly často využívány ve spojitosti s kritikou vrstev společnosti, kdy zásadní roli hrálo postavení mezi komedianty a diváky. Jedním z prvních protagonistů tohoto pojetí byl francouzský impresionista Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901). Ve svém díle *V cirkuse Fernando* (1887–1888) [45] nám představuje nejen jedinečný okamžik z cirkusového prostředí, ale také zde pomocí alegorie poukazuje na postavení žen a mužů ve společnosti v 19. století. Žena, krasojezdkyně, je pasivní a nechává se vést mužem, jenž má vše pod kontrolou a řídí veškeré dění. Obsahově cirkusovou tematiku posouvá ještě dál Georges Seurat (1859–1891). Ten ve svých plátnech *Cirkusová přehlídka* (1887–1888) [46] a *Cirkus* (1890–1891) [47] poukazuje nejen na rozvrstvení společnosti, kdy autor hledá pozici umělce v rámci společenského žebříčku, ale zachycuje i vztah mezi umělcem a publikem.⁷⁷ Na obraze *Cirkusová přehlídka* si tak můžeme povšimnout, že chudší diváci mají horší umístění v hledišti než diváci zámožnější.

Na umělecké prostředí výrazně zapůsobily i myšlenky básníka Charlese Baudelaira (1821–1867), který nabádal, „*aby umělci do svých děl promítali vlastní zkušenost nalezením charakteristických znaků doby.*“⁷⁸

Podobně se vyjádřil i Myslbekův přítel Miloš Jiránek, jenž konstatoval, že umělec se „*musí procházet městem s očima otevřenými pro každou zajímavost a každou krásu.*“⁷⁹ Kombinace nebezpečných výkonů v manéži společně s jistou dávkou exotiky způsobilo neodolatelnost tohoto námětu i u českých malířů. Zpočátku se autoři zaměřili na krásu a pomíjivost manéže. Dílo *Cirkus* (1907) Antonína Procházky (1882–1945) je plné barev a světla. Procházkovy specifické formy celý námět uvádějí do pohybu. Oproti tomu menší plátno Karla Špillara (1871–1939) *Akrobatka* (1904) je pojato o něco střízlivěji. Bohumil Kubišta dodává plátnu *Cirkus* (1911) [48] o něco expresivnější nádech, jenž je umocněn ostrým kontrastem barev červené a zelené a hrou oblých tvarů společně s hranolovými záhyby. Za pozornost jistě stojí i Kubištova stylizace publika, kde ústředními postavami jsou stojící dělníci. Ovšem teprve až Karel Myslbek dokázal vystihnout a bez přílišné stylizace vyjádřit tíživý a mnohdy nelehký život potulných artistů.

⁷⁷ WINTER 2017 (Pozn. 19) 60

⁷⁸ WINTER 2017 (Pozn. 19) 61

⁷⁹ Ibidem

Dílo *Před venkovským cirkusem* [42] dokončil roku 1906.⁸⁰ Dominantním prvkem jsou dvě vpravo stojící klevetící ženy oděné pouze v černý šat. V levé části obrazu pak téměř v jejich stínu sedí komediant, který si zřejmě chystá svůj kabátec na představení. Myslбек zde pracuje s barevnou hrou oděvů, kdy ženy zřejmě hrají roli platících divaček, jež jsou oblečeny v prostém a nevýrazném šatu a jsou tak výrazným kontrastem k sedícímu muži, na jehož oděvu můžeme spatřit různé výšivky a volány. I když obě ženy stojí v bezprostřední blízkosti komedianta, vůbec si ho nevšímají. A tak muž, jenž je oblečen v blyštivém kabátci a výrazné zelené košili, svým zjevem nezapadá do nižší vrstvy, ale svým jménem ani do vrstvy vyšší. Stojí tak osamocen na okraji společnosti.

Myslбек halí figury do tmavých tónů, a proto kompozici zdůrazňuje pomocí světlého pozadí stanu. Autor pro svůj obraz volí spíše valéry studených barev, a díky tomu jemná červená linka, jež je použita na výšivce kabátce a na pruzích stanu, působí výrazným, skoro až agresivním, dojmem.

Přestože Karel Myslбек neměl v dotčeném námětu mnoho předchůdců, měl oproti tomu po první světové válce několik následovníků. U určitých autorů si tak můžeme povšimnout podobnosti při volbě motivů. Karel Holan (1893–1953) ve své práci *Cirkus* (1920) [49] zachycuje moment přípravy krasojezdkyně, než přijde její číslo v manéži. Podobně jako Myslбек umísťuje scénu do zákulisí cirkusového prostředí, kdy pozadí modeluje pomocí potmělých tónů barev. Výrazným prvkem tu je samotná jezdka v růžovém úboru, ale také červená linka, která ohraničuje blíže nespécifický prostor v levé části obrazu.

Grafik Karel Štěch (1908–1982) po vzoru Myslbeka opouští motivy manéžové scény, kterou umísťuje do pozadí, aby se centrem jeho práce *V cirkuse (Klauni)* (1937) [50] staly dvě postavy komediantů, jež se pokouší trefně zachytit v jejich přirozené poloze běžného života.

Z cirkusového prostředí pochází ještě dva Myslbekovy nedatované obrazy. První z nich, dle mého soudu ranější práce, je dílo *V cirkuse* [43]. Je zde patrné podobné pojetí scény jako v mladším obraze *Býčích zápasů*, kdy se na celou scénu díváme z pohledu výše posazeného diváka. Myslбек nestaví do popředí kejklíře a komedianty, ale samotnou stavbu cirkusu, kdy celou výraznou plochu obrazu zabírá prázdná manéž a tribuny, na nichž sedí pozorně vyčkávající publikum.

⁸⁰ Ve stejné roce práci vystavil i na členské výstavě Spolku výtvarných umělců Mánes.

Na druhém obraze *Pierot v manéži* [44] tvoří dominantu figura komedianta sedícího na boku manéže. Pierot jako kdyby překračoval pomyslnou hranici mezi realitou a smyšleným fantaskním prostředím cirkusu. Nalíčený komediant, jenž je oblečen v jednom ze svých typických kostýmů, zasněně hledí ze scény směrem ven. Pozadí Myslbeke zachytil pouze v jakémsi mlženém oparu a celému námětu tak dodal na větší mystičnosti. Jakoby herec svým odvážným činem porušením nepsaných pravidel zastavil okolní čas a všichni přísedící jen v úžasu čekali, co představitel typické postavy pantomimy podnikne dál.

7. Neštěstí na stavbě

Přestože kariéra Karla Myslbeka coby malíře nebyla nikterak dlouhá, nelze si nevšimnout jeho osobitého uměleckého vývoje. Od vzdušně skicovitého tahu štětce a subtilní postavy *Pierota* se za téměř dva roky tvorby posunul k malířskému výrazivu sobě vlastnímu. Barevnost je sytější, tahy štětce plošnější a postavy nabývají na sochařské monumentálnosti. Tento značný posunu pak vygradoval ve velkoformátovém obraze *Neštěstí na stavbě* (1909)⁸¹ [51]. V díle autor zpracovává své oblíbené téma ze sociálního prostředí. Myslbek nám zde předkládá událost náhlé smrti, kdy se zde hlavním námětem stává mrtvý dělník ležící na zemi, kolem kterého se shlukuje přihlížející dav. Nebožtík leží na zádech a nohy směřují ven ze scény směrem k divákovi. Na levé straně se nad mrtvým krčí muž v narůžovělé košili a detailně pozoruje mrtvého. Figurální kompozice pak vrcholí vpravo, kde stojí shrbený muž s knírkem a vedle něho stará babka se zasmušilým pohledem. Myslbek zde opět nepoužívá podbízivých prostředků: není zde ani náznak krve, drásavého zděšení nebo smutku přihlížejících. Situaci formuluje jako běžnou skutečnost, která se zkrátka občas na stavbách stane. Jako dominantní prvek tu působí stěna v pozadí polepená barevnými plakáty. Autor na stěnu umisťuje pouze plakáty a letáky textového charakteru. Zřejmě chtěl zdůraznit lokálnost daného příběhu, kdy takto polepené stěny se nacházely zejména v dělnickém prostředí a chudších čtvrtích. Scéna sice působí statickým dojmem, nicméně je to právě ono plakátové pozadí, jenž námět dělá díky zvoleným výrazným odstínům barev červené a jedovatě zelené tak aktuální a tak tragický.

Téma znázornění násilného usmrcení člověka v 19. století mezi umělci značně rezonovalo. Volili hned několik způsobů, jak danou hrůznou událost zaznamenat. První z nich, značně líbivá, obsadila scénu jednou či více figurami, které již většinou klevetili nad spáchaným činem a bedlivě diskutovali nad tělem oběti, tu většinou představovala mladá dívka. Dalším způsobem bylo zpodobení násilné smrti pomocí „reportážního“ či „kvazifotografického“⁸² zachycení. Francouzský karikaturista Honoré Daumier je jedním z prvních protagonistů tohoto typu. Ve své litografii *Vražda v ulici Transonain* zaznamenává událost spojenou s policejním násilím, které vygraduje zabitím dělníka v jeho domě. Daumier tak vyjádřil svůj protest vůči

⁸¹ Neštěstí na stavbě bylo poprvé představeno roku 1909 na souborné výstavě Mánesa. Poměrně nelichotivě se k tomuto monumentálnímu obraze vyjádřil Antonín Matějček (1889–1950). Dle Matějčka nezvládl Myslbek zvolené téma dostatečně kompozičně rozvrhnout vzhledem k velikosti plátna. Matějček zastává názor, že se obraz „rozpadá v několik dobře studovaných figur.“ Antonín MATĚJČEK: Umění výtvarné. Jarní výstava Mánesa. in: *Přehled VII*, č. 35, 21. 5. 1909, s. 620. Proti němu vystupuje K.B. Mádl, jenž naopak kvituje Myslbekovu „jadrnost“ a „lineární kontrasty na plátně“. Vytýká mu pouze neživost zobrazeného námětu. MÁDL 1959 (Pozn. 2) 313

⁸² Roman PRAHL: *Vražda v domě jako prohřešek. Jakub Schikaneder, kritika umění a širší i kupující publikum*. In: *Zločin a trest v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 30. ročníku symposia k problematice 19. století*. Academia: Plzeň, 2011, s. 336

policejní brutalitě. I přesto, že dílo nese prvky vyobrazení mrtvého Krista, byla tato litografie cenzurována. Podobným stylem reportáže dokumentuje Jean-Léon Gérôme (1824–1904) historickou událost *Sedmého prosince 1815 v 9 hodin ráno* (1867–1868), kdy došlo k popravě maršála Neye. Malíř si zvolil okamžik krátce po provedení popravky, kdy ve vertikální poloze leží tělo oběti a v pozadí už se od daného výjevu vzdaluje popravčí četa. Celá scéna působí o to více násilným a bezcitným dojmem. Podobně fotograficky se pokusil Edouard Manet zpodobit oběť býčích zápasů, kde celou plochu obrazu zabírá pouze mrtvé tělo toreadora.

Samostatnou kapitolou pak je typ vyobrazení mrtvého. Důležitou roli hraje pozice nebožtíka vůči divákovi a také jeho „řeč těla“, kdy malíř často pracuje s motivem natažené ruky. Německý umělec Karl von Piloty (1826–1886) ve svém obraze *Seni nad zavražděným Albrechtem z Valdštejna* (1855) [52] přidává k natažené ruce ještě složenou ruku na prsou. Podstatnou roli také hrálo otočení nebožtíka buď čelem k zemi či naznak. Hlava dolů většinou na diváka zapůsobila či mu dokonce vsugerovala negativní emoce směrem k zesnulému.

Za zmínku jistě stojí oběť mladé ženy ve velkoformátovém obraze od Jakuba Schikanedera *Vražda v domě* (1890) [53]. Oproti předchozím Schikanedrovým dílům, kdy nuzáky a starce situuje pokaždé do venkovského prostředí, vraždu mladé dívky umísťuje do městské dvorany. Práce autora byla ve své době přelomová, protože pro takto rozměrné plátno bylo zvykem malovat náboženské, mytologické či historické události. Zažitá konvence v zobrazování člověka kladly důraz na duchaplnost výjevu.⁸³ Znázornění smrti či jiných psychických stavů, které vypovídají o chybějící „oduševnělosti“ jedince, byli dobovým přesvědčením považováni za nežádoucí a ošklivé.⁸⁴ Myslбек zřejmě neznal pouze Schikanederovo přelomové dílo, ale vycházel také z dřívějších Schikanederových prací. Můžeme si tak všimnout nápadné podobnosti polohy nohou Myslbekovy oběti se Schikanederovou mrtvolou na obraze *V márnici* (1885). Obličej zesnulého je upozaděn a zdůrazněny jsou pouze nohy směřující ven z obrazu k divákovi.

Samotné rozvržení figury mrtvého na Myslbekově plátně více odpovídá práci od jiného autora, Otakara Lebedy (1877–1901). V díle *Zabitý bleskem* (1900–1901) [54] je toporné tělo podobně jako u Myslbeka natočeno směrem od diváka a nohy opět směřují směrem k divákovi. Dominantní figurou se tu stává dívčina v mdlobách, jež je podpírána dvěma pastevcí.

⁸³ PRAHL 2011 (Pozn. 82) 335

⁸⁴ Výjimku tvořilo zobrazování smrti Ježíše Krista, smrti jeho následovníků a i dalších historicky známých osob. Ibidem

8. Krajinomalba

Pár let před vypuknutím války Myslбек objevil zalíbení v krajině poblíž Strahova. Na rozdíl od většiny svých vrstevníků nemaluje v duchu impresionismu ani barbizonského realismu. Nenechává se zlákat postimpresionistickými motivy Václava Radimského (1867–1946) ani naturalistními výjevy ze staré Prahy od Antonína Slavička (1870–1910). Svůj osobitý styl Karel Myslбек přenáší z figurálních námětů i do krajinomalby.

Na obrazech se opakuje tatáž barevnost, kdy Myslбек na větší ploše plátna nanáší vrstvy tmavě zelené a hnědé barvy, kdy je půda obvykle zbarvena do žlutošedé a nebe bývá modelováno tmavě šedými valéry barvy. Nebe a prostor mimo krajinu často nijak nerozvíjí a nechává ji, podobně jako u svých portrétů, monotónní v jednotném koloritu. Na žádném obraze nesvítlí slunce a na plátnech se opakovaně objevuje jeden a ten stejný motiv lomu.

Lom před bouří (1911-1913) [55] je jediné dílo, kde si dává Myslбек záležet i na vzdušné atmosféře obrazu. U vyčnívající části pískovitého útesu se kumulují hutná výrazně bílá oblaka. Obraz působí velmi dramatickým dojmem. Mračna svým pomalým a plíživým pohybem jakoby věstila nějakou špatnou novinu.

Naproti tomu Myslбек maluje krajinu téměř postapokalyptického vzezření. *Krajina se stromy* (1911–1913) [56] je záznamem postupného ubývání krajiny pod taktovkou člověka. I zde Myslбек upozorňuje na neúprosné ubíhání času, které postihuje nejen člověka, ale pohoří i kopce a hory. Depresivní působení pak umocňují dva stromy v popředí, jenž svým vzezřením připomínají spíše jejich zbytky po uhašení velkého požáru.

V dalším plátně *Krajina* (1911–1913) [57] se malíř soustředí pouze na „výkroje“ do scénérie. Dílo tak informuje o právě probíhající změně prostředí v okolí Prahy. Krajinné úseky, které tu byly dávno před nástupem civilizace, musí ustoupit lidské manuální práci a potřebám celé společnosti.

Autor Myslбекovi monografie, Zdeněk Pilař, hodnotí malířovo úsilí o specifické zachycení člověkem zdevastované krajiny pouze jako „*přípravnou studii k pozdějším plátnům*.“⁸⁵ Po prostudování prací Karla Myslбека je velice nepravděpodobné, že by takto přemýšlel. Pro malíře byly olejové práce i grafika již finálními produkty, se kterými byl spokojen. Proto využíval řadu kreseb, kdy podrobně studoval jednotlivé polohy a úhly, aby našel ten správný pohled pro finální verzi obrazu.

⁸⁵ PILAŘ 1954 (Pozn. 10) 50

Naproti tvrzení Zdeňka Pilaře vystupuje Vojtěch Lahoda, jenž srovnává Myslbekevo dílo s „objektivním expresionismem“, kdy se umělec pokouší ve vyobrazené scénérii zachytit své vlastní drásavé psychické rozpoložení. Ačkoliv byl Karel Myslбек zastáncem věrného zachycení dělnických motivů, a to bez příkras, nelze zmínku Vojtěcha Lahody považovat za mylnou. Jelikož byl Myslбек považován za tichého intelektuála, který toho sám o sobě mnoho neřekl, mohla mu jako určité komunikační medium posloužit právě krajinomalba, kde pomocí expresivního pojetí čar a potemnělé barevnosti dával najevo své psychické rozpoložení.

Stojí určitě za srovnání díla obsahující také strahovské lomy pocházející z palety a štětce mladého malíře Jindřicha Pruchy (1886–1914). Jeho plátna *Lom* (1914) [58] a *Krajina s lomem a kravami* (1913) oproti Myslbekovým překypují zářivou barevností. Prucha jemnými tahy štětce vykresluje krajinu zničenou a formovanou člověkem. Jedná se tak o pouhé popisné zobrazení odlehlé části města.

9. Grafika a kresba

Přestože Myslbečova plátna se pravidelně objevují v literatuře, jeho grafické a kreslířské práce nebyly doposud detailně zpracovány. Často se objeví pouze poznámka, že jeho kresby a grafiky odpovídají jeho olejomalbám. Po detailnějším prostudování fondu Karla Myslbečova ve Sbirce grafiky a kresby v archivu Národní galerie mohu konstatovat, že grafika a kresba Karla Myslbečova jeho tvorbu rozšiřuje a výrazným způsobem doplňuje.

Ačkoliv první nám známé obrazy Myslbeč maluje již roku 1902 (*Navečer u jezu*), první grafické listy se začínají objevovat až roku 1903, kdy ho zajímají šašci a harlekýni v cirkuse a veškeré další dění, které s cirkusovou manéží souvisí. Prvními dvěma známými lepty jsou *V divadle* [59] a *Dvě ženy v divadle* [60]. Na první pohled si lze všimnout, že Myslbeč znázornil jednu a tu samou lóži, ovšem v prvním listu sedí samotná dáma s kloboukem a ve druhém leptu se v lóži nacházejí dvě ženské postavy. Všechny figury jsou znázorněny zezadu a brány z pohledu diváka, který jakoby se sám nacházel ve druhé řadě za nimi. Oba lepty nebyly propracovány do dostatečné hloubky, obě díla tak na nás působí až příliš plošně a neživě. Podobnou měkkou formu a linii používá Myslbeč i u *Portrétu dvou sester* z roku 1905. Živěji malíř podává námět *Šašek v cirkuse* (1904) [61], kdy jsou tahy kratší, rychlejší a jsou kladeny vedle sebe a tudíž se nekříží. Celý námět je dynamičtější a akurátnější. Také se zde nejedná o portrétovanou osobu, nýbrž se tu Myslbeč pouští do téměř fotografického záznamu šaška ve výskoku na koni. Světlo má zde roli téměř divadelní, kdy osvětluje skotačícího šaška, zatímco diváka v pozadí nechává v ponurém stínu. Za posunem v jeho umělecké tvorbě mohou zahraniční cesty, které absolvoval již roku 1903.

Dalším námětem, kterému se Myslbeč věnuje, je téma *Pierota*. Z kreseb jednoznačně vyplývá, že Myslbečovi stál modelem jeden a ten samý figurant. Malíř svou pozornost upřel především na obličejový typ komedianta [62, 63, 64, 65]. Mužský model tedy zobrazuje s různými obličejovými grimasami či úšklebky. Buď chtěl Myslbeč využít modelova potenciálu coby herce a zobrazit pierota v určité herecké situaci anebo se pokoušel najít vhodný tajemný výraz pro svůj finální obraz. Neméně se Karel koncentroval na kostým šaška. Na několika studijních pracích si můžeme povšimnout stojícího figuranta, jenž má kolem ramen plášť a v ruce drží klobouk. Ve finální studii Karel ale přece jen volí spoře oděného pierota, jenž je pouze v černém a kolem krku má bílý kolárek. Malíř ještě chvíli koketuje i s postojem šaška [66, 67, 68, 69], přičemž někdy bývá předkloněný s rukama na zádech, jindy zase už má svou typickou podobu, která odpovídá závěrečné olejomalbě.

Podobně jako u *Pierota* i u sociální tematiky rozvíjí v kreslířské tvorbě jednotlivé výše zmíněné olejomalby. Prvním dílem je olej *Před venkovským cirkusem* (1906). Před dokončením obrazu vzniká kresebná práce [70], kde si Karel hraje s umístěním mužské postavy. Zatímco na obraze je mužská postava natočena zády k ženám, tedy doleva, na kresbě je muž natočen na opačnou stranu. Scéna tak na kresbě působí více uzavřeným a odtažitým dojmem.

Ve stejném roce dokončil další olejomalbu s názvem *Slepy žebřák* (1906) [72, 73], ke které vytváří řadu přípravných kreseb.⁸⁶ Na rozdíl od ostatních malířů, vystihuje Karel slepce realisticky a důvěryhodně v souvislosti s tehdejší dobou. Je to situace, kdy se slepec snaží doprosit i malého kousku jídla. Autor nám zde ukazuje bezmocnost a bezvýchodnost dotyčné situace.

Nejinak je tomu i u obrazu *Vystěhovalci* (1907/1908) [71]. I pro toto dílo vypracoval umělec několik kresebných skic. Z přípravných kreseb vyplývá, že Karel chtěl původně postavy posadit zády k sobě. Zřejmě až na úplný závěr přehodnotí svůj úsudek a posadí obě postavy vedle sebe. Další téma, které ve svých skicách rozvíjí, je pozice sedu. Obličejové typy a oděv ponechává stranou a spíše se soustředí na pozici figur na obraze. Muž nejprve sedí v lehce vzpřímené poloze na stoličce, na další kresbě už je ale shrbený a sedí na jakémsi pytli. Ženě zpočátku určil schoulenější posed a až později se rozhodl pro její vzpřímenou polohu, kterou můžeme vidět i ve finálním olejovém provedení. Na přípravných kresbách je patrné, že se malíř nesoustředí na detaily, ale do popředí zájmu staví finální dojem a působení obrazu na diváka.

Ve stejné době tvoří Myslbek i druhý obraz *Umrlčí komoru* (1907/1908) [74, 75, 76, 77]. Je to strohé velmi realistické dílo. Důraz není ani tak kladen na rakev, jako spíše na truchlící, kteří stojí před ní. Podobně přistupuje i k přípravným skicám, svůj zájem ale tentokrát soustředí na vzhled a postoj starší ženy vlevo. Nejprve ji zachycuje bez šátku s rukama založenýma v klíně, nakonec ovšem Myslbek usoudí, že s šátkem působí tajemnějším a smutečným dojmem. Na závěr se soustředí na umístění sepjatých rukou stařeny. Více se mu zamlouvají lehce položené ruce v klíně a jemně svěšená hlava na hrudi.

Pro vrcholné dílo *Neštěstí na stavbě* (1909)⁸⁷ [78] je vypracována také řada skic. Z přípravných kreseb vyplývá, že se Myslbek koncentroval především na tělo mrtvého [79, 80]. Pokouší se ho zastihnout ve všech možných úhlech pohledu, až nakonec volí polohu těla

⁸⁶ Na výstavě roku 1925 byl vystaven pod názvem *Stáří lidé* a v katalogu Národní galerie je veden jako *Dvojportrét*.

⁸⁷ V souvislosti s tímto dílem zmiňuje Zdeněk Pilař i jiný název a tím je *Utonulý*. PILAŘ 1954 (Pozn. 10) 54

směrem z leva doprava. K této olejomalbě vzniká i suchá jehla, na které si lze všimnout, že obě dvě mužské postavy nad zesnulým stojím. Tím tak dochází k topornosti a přehuštěnosti celého výjevu, zároveň je zde naprosto obyčejné jednobarevné pozadí otlučené zdi. Ani v přípravných kresbách nenacházíme jakékoli práce související s finálním plakátovým pozadím. Možná i kvůli množství plakátů na stěně v konečném díle nechává Myslбек jednu z postav svědků nešťestí pokleknout, aby tak barevné pozadí lépe vyniklo.

Asi nejvýraznějším grafickým dílem z této série je suchá jehla z roku 1912 nesoucí název *Žebráci* [81]. Ačkoliv i k této práci připravuje Karel Myslбек řadu kreseb, finální olejový obraz nám není znám. Zobrazení jsou zde dva muži sedící na stoličce otočení téměř zády k sobě. Stařec, jenž sedí směrem k nám má u nohou položený prázdný klobouk, druhý naproti tomu svou pokrývku hlavy svírá pevně ve svém klíně tak, aby ji mohl kdykoliv nastavit a žebrot. Zcela vlevo od mužů zády k nim sedí na stoličce stará žena, jejíž výraz jakoby napovídal, že už je příliš stará na to žebrot či že už nemá dostatečné životní síly se o to aspoň pokusit. Nelze si nevšimnout, že obličejové typy žebrotů jsou téměř totožné. Ve všech třech případech se jedná o zašlou vrásčitou tvář s melancholickým výrazem. Myslбек tu zřejmě zpodobuje situaci kolem roku 1910, kdy dochází v Rakousku k hospodářské krizi. Nejen v Rakousku, ale v České zemi tak vzrůstá chudoba a s ní úzce související vystěhovalectví a žebrota.

Roku 1913 pracuje Myslбек na dalším obraze nesoucí název *Odpočívající dělníci*. Malíř pracuje i na stejnojmenném leptu [82], který ovšem vizuálně nepřilíží odpovídá závěrečné olejomalbě. Zásadní rozdíl v této práci hraje pozadí. V olejomalbě vidíme scénu s dělníky situovanou do prostředí lomu, kdežto v leptu malíř využívá k oživení pozadí loďku a vodu. Je zajímavé, že se u jednoho konkrétního námětu střídají právě tato dvě pozadí, protože ve svých krajinných a přírodních námětech Myslбек nejraději zpodoboval vodu či lom, ačkoliv motiv vody nikdy nezpracoval v olejomalbě.

Další grafika, jež je prodchnuta sociální tematikou, souvisí s olejomalbou *Nemocný* z roku 1914. Lept zobrazuje nemocného jen ze $\frac{3}{4}$ profilu [83], avšak vzhled nemocného naprosto odpovídá finálnímu dílu, kdy před námi stojí vyzáblý, starý muž se žlutou tváří, který už čeká na svůj konec. Důraz je zde opětovně kladen na ruce, které svou mohutností nepochybně na první pohled upoutají divákovu pozornost.

Pozoruhodné jsou jeho přípravné práce pro krajinomalbu [84, 85, 86]. Oproti figurální námětům nevyužívá tolik detailních skic pro celou kompozici. Pojímá zobrazovanou scénérii jako celek a poskytuje tak divákovi ničím nerušený pohled.

Z Myslbekových grafických a kresebných prací vyplývá, že měl neutuchající zájem o věrné zachycení člověka. Umělec nedbá precizního vystižení pozadí či pro něho nepotřebných a zbytečných detailů. Jeho centrem zájmu vždy byla lidská figura. V jeho kresebných pracích je patrná podobnost se sochařskými skicami, kdy si lze povšimnout výrazných hutných a ostrých čar, jež modelují jednotlivé záhyby na rukou a vrásky ve tvářích.

Právě proto, že Myslbekova grafická tvorba nebyla doposud studována, dochází k mylným označením grafik a kreseb, které do Myslbekovy tvorby rozhodně nepatří. Zejména tak činní obchodníci s uměním, kdy se na trhu objevují grafiky a kresby časově ani obsahově naprosto neodpovídající těm Myslbekovým. Oproti jeho mohutným tahům, jsou na dotyčných kresbách linky často útržkovité, tenké a nekonzistentní. Jedná se totiž o díla pocházející od Karlova bratra, Josef Myslbeka ml. (1884–1963), který sice prošel podobným školením jako Karel, ale nezanechal hlubší stopy v myslech odborné ani laické veřejnosti.

a. Akvarel

V žádné literatuře se pisatelé nezmiňují o Myslbekových akvarelech. Pouze drobná poznámka je obsažena v monografii od Zdeňka Pilaře, jenž Myslbekova díla přirovnal k „severské tvorbě“.⁸⁸ Ve fondu Karla Myslbeka ve Sbírkách kresby a grafiky mnoho akvarelů sice není, ale jistě stojí za uvedení i těchto pár exemplářů.

Práce s technikou akvarelu umožňuje Myslbekovo věrohodné vystižení vizuálního děje krajiny. Nejsou známy práce, které by obsahovaly lidskou figuru. Podstatným prvek v jeho akvarelových krajinách hraje světlo a živá barevnost. Malíř jako kdyby ve svých akvarelech popíral svou těžkopádnost, kterou aplikuje v olejomalbách. V díle *Člun* [87] perfektně vystihuje nejen člun plující na hladině, ale v krátkých a jemných tazích štětce věrohodně vystihuje i odraz plavidla na vodní hladině.

Dalším dílem, kdy dokázal trefně vystihnout konkrétní okamžik, je akvarel *Krajina* [89], kdy nám předkládá líbivý pohled do blíže neurčitých dálek, na jejichž horizontu se kupí velká mračna, ze kterých již pomalu začíná pršet.

⁸⁸ PILAŘ 1954 (Pozn. 10) 29

10. Historie výstav a dobová kritika

Protože byl Myslbekovým povoláním hlavně profesorský post, nezbývalo mu na malování příliš času. To je také důvod, proč se jeho práce objevovaly zejména ve skupinových výstavách. První výstavy se účastnil již roku 1899 na Akademii výtvarných umění. V deníku *Politik* byla vydána velmi lichotivá kritika směřem ke Karlu Myslbekovi. Jeho díla byla hodnocena jako zajímavá, a která rozhodně stojí ze zhlédnutí díky svému brilantnímu ztvárnění.⁸⁹

Roku 1902 byl přijat do spolku S. V. U. Mánes a od té doby je častým členem jejich kolektivních výstav. Roku 1905 prezentuje na souborné výstavě *Podobiznu sestry* (1905). F. X. Harlas se o tomto díle vyjádřil velmi lichotivě a v deníku *Politik* přirovnal svěží a hbité tahy štětce Myslbeka k norskému malíři Edvardu Munchovi (1863–1944).⁹⁰ O rok později seznamuje veřejnost na další výstavě v Mánesu s obrazem *Před venkovským cirkusem* (1906), který byl ve Zlaté Praze hodnocen spíše vágně,⁹¹ kdežto F. X. Harlas opět vyzdvihl Myslbekův um a zdůraznil zejména jeho osobitou barevnost.⁹² Naproti tomu ho negativně hodnotí monogramista R. O. z periodika *Přehled*, kde autor přirovnává Myslbeka k venkovskému.⁹³

Téměř šest let poté mohl svá díla představit ve výstavním pavilonu Mánes. V tomto případě bylo Myslbekovo dílo hodnoceno velmi pozitivně: „*Za to Karel Myslbek s pěknou rozhodností, ano s jakou bravurností, ale nevtíravou, poněvadž přirozenou, kombinuje v sedící dívčině volumen hmoty s oslnivým osvětlením a vzdušností v malbu už technicky vysoko pozoruhodnou. Tvar, linie, tón, vše je zdravě cítěno a viděno a pevně podáno. Působí člověku radost, pozorovati při práci takový jaderný štětec, který vydává tóny zároveň rozhodné i vřele nuancované. S tímto dojmem zdravoti můžeme opustiti šestnáctou výstavu Mánes.*“⁹⁴ I přesto, že kritika kladně hodnotila techniku a téma Myslbekových děl, velmi často se neprodávala a vracela se zpět do ateliéru.⁹⁵ V průběhu dalších členských výstav nezanechala Myslbekova díla větší odezvy. Kritika ho postupem času začala považovat za autora námětů „*chmurně trudných.*“⁹⁶

⁸⁹ HARLAS 1899 (Pozn. 1) 5

⁹⁰ František Xavier HARLAS: Die Frühjahres Ausstellung des Manes. *Politik*, č. 96, 7. 4. 1905, s. 1

⁹¹ M.: Jarní výstava Mánesa. in: *Zlatá Praha XXIII*, č. 32, 18. 5. 1906, s. 382

⁹² František Xaver HARLAS: Frühjahres Ausstellung des Manes. In: *Politik*, č. 107, 19. 4. 1906, s. 2

⁹³ R.O.: Výtvarné umění. XXI. výstava Mánesa. in: *Přehled V*, č. 18, 25. 1. 1907, s. 345

⁹⁴ M.: Z výstavy Mánesa. in: *Zlatá Praha XXII*, č. 28, 28. 4. 1905, s. 334

⁹⁵ ŽÁKAVEC 1920 (Pozn. 5) 361

⁹⁶ M.: Členská výstava Mánesa. in: *Zlatá Praha XXX*, č. 37, 23. 5. 1913, s. 442

Díky spolku mohl vystavovat i v zahraničí. Účastnil se skupinové výstavy ve Vídni roku 1911.⁹⁷

Jeho první souborná výstava se konala roku 1908 v Topičově salónu, kterou nazval *Výstava kreseb a obrazů*. Karel tu měl až 47 prací, jejíž větší část tvořily přípravné kresby. Olejomaleb zde bylo pouze 9, kdy 3 obrazy pocházely z období španělského pobytu. Vystavil zde i díla *Vystěhovalci* (1908) a *Umrličí komora* (1908).

Další soubornou výstavu měl Myslbek v Lidové galerii ve Vlašském dvoře v Kutné Hoře dne 19. června 1910. K vidění bylo na 50 jeho děl včetně přípravných skic. Návštěvníci si tak mohli prohlédnout pozoruhodná díla, mezi která nepochybně patří *Slepy žebřák* (1906), významný a velmi chválený *Černý pierot* (1908), dále *Před venkovským cirkusem* (1908), *Vystěhovalci* (1908), také nový obraz *V nemocnici* (1910) a v neposlední řadě zde umístil svůj velkoformátový obraz *Neštěstí na stavbě* (1909). Básník Pavel Sula (1882–1975) byl uchvácen malířovým vyprávěním a vystihnutím tak závažného námětu.⁹⁸

Zřejmě z důvodu zvoleného tématu nebyl Myslbek tolik oblíben u českých sběratelů. Přece jen jeho stěžejním námětem byli dělníci a chudina. Kupující raději volili odlehčenější témata a jasnější barevnost Švabinského, Jiránkovu či Slavičkovu. Většího ohlasu získal Myslbek v zahraničí, kde ho značně propagoval švýcarský spisovatel a kritik William Ritter, který si značně oblíbil českou malbu. Nejprve Myslbeka přiblížil čtenářů měsíčníku *L'Art et les Artistes*.⁹⁹ Článek pak Ritter zakončil velmi lichotivou větou: „*Jeho jméno musíme zařadit hned vedle dvou velikánů moderní umělecké Čechie: Jana Preisslera a Maxe Švabinského.*“¹⁰⁰ a po Myslbekově smrti napsal i nekrolog do umělecké revue *Emporium*.¹⁰¹ Mezi spisovatelem a malířem probíhal i velmi přátelský vztah, kdy sám malíř věnuje řadu svých grafik a pár akvarelů a nejméně jednu olejomalbu právě Williamu Ritterovi s věnováním „*blízkému příteli.*“¹⁰²

14. listopadu roku 1913 se Myslbek účastnil společně s řadou dalších umělců výstavy Podzimního salonu v Paříži.¹⁰³ Bližší informace nám ale dostupné zdroje nenabízí. O rok později vystavuje své grafické práce na zřejmě tehdy největší výstavě grafiky ve Valašském Meziříčí. Po jeho boku zde byly prezentovány práce například od Julia Mařáka (1832–1899),

⁹⁷ nn: Výstava Mánesa ve Vídni. in: *Zlatá Praha XXIX*, č. 11, 1. 12. 1911, s. 130

⁹⁸ Pavel SULA: Lidová galerie v Kutné Hoře. in: *Přehled VIII*, č. 40, 30. 6. 1910, s. 726

⁹⁹ RITTER 1908 (Pozn. 3) 144-145

¹⁰⁰ Volný překlad autorky: *Il faut ajouter son no immédiatement à la suite des deux grandes gloires de la Bohême artistique moderne: Jean Preissler et Max Swabinsky.*“ RITTER 1914 (Pozn. 4) 145

¹⁰¹ RITTER 1914 (Pozn. 4) 83-99

¹⁰² NG ArGrKr, fond Karel Myslbek

¹⁰³ nn: Letošní podzimní Salon v Paříži. in: *Zlatá Praha XXXI*, č. 11, 28. 10. 1913, s. 132

Bedřicha Havránka (1821–1899), Zdenky Braunerové (1858–1934) nebo také Oldřicha Blažička (1887–1953).¹⁰⁴ Asi poslední výstavou, kterou absolvoval před tím, než narukoval do armády, byla členská výstava S. V. U. Mánes v pavilonu pod Kinskou.¹⁰⁵ Pak už se konají pouze Myslbekovy posmrtné výstavy.

První z nich je kolektivní výstava S. V. U. Mánes, na které byli prezentováni padlí členové za první světové války. Vedle Myslbeka byli do výstavy zahrnuta díla od Jindřicha Pruchy, Herberta Masaryka (1880–1915) a Boh. Formánka. K B. Mádl z maleb z výše uvedených autorů nejlépe hodnotí právě díla Myslbekova, která na rozdíl od ostatních autorů měla „*svoji tvář, svoji hotovost a také svoji výlučnost a uzavřenost.*“¹⁰⁶

První posmrtná souborná výstava Myslbeka se konala roku 1925, kde byly k vidění i díla ze soukromých sbírek. Výstava také sloužila pro prodej Myslbekových děl, protože v poslední vůli si malíř přál, aby po jeho smrti spolek Mánes díla z jeho ateliéru prodal a výtěžek byl pak předán jeho sestře.¹⁰⁷

Přestože Karel Myslbek se zajímal o sociální témata, nebyl o něj v průběhu minulého století proječován větší zájem. Teprve až roku 1974 se o nové nahlédnutí na Myslbekovu tvorbu pokouší Marcela Mrázová. Přestože do své publikace nepřináší mnoho nových informací, cenným pramenem je bezpochyby její soupis kreslířského a grafického díla.

Malá výstava byla věnována i grafické tvorbě Karla Myslbeka roku 2020, která byla pořádána pod taktovkou Petry Kolářové. Prezentováno bylo zhruba devět děl, kdy se kurátorka zaměřila zejména na uvedení malíře Karla Myslbeka a chtěla ukázat publiku na malém prostoru jeho pojetí sociálního tématu.

¹⁰⁴ mn: Výstava grafiky ve Valašském Meziříčí. in: *Zlatá Praha XXXI*, č. 35, 12. 6. 1914, s. 420

¹⁰⁵ mn: Členská výstava Mánesa. in: *Zlatá Praha XXXI*, č. 36, 19. 6. 1914, s. 431

¹⁰⁶ MÁDL 1959 (Pozn. 2) 328

¹⁰⁷ Archiv HMP, fond Okresní městský delegovaný soud civilní pro Staré Město a Josefov, signatura A X 267/1915, karton 8, značka 81

11. Sebevražda v uměleckém prostředí

Krátce po vypuknutí první světové války se Myslbek vydává jako záložní důstojník do polského Krakova v Haliči. Pouze rok dokáže snášet útrapy hrůzné války až do dne 21. srpna 1915, kdy si střelou do hlavy bere život. Nejen Karel Myslbek předčasně ukončuje svůj osud tak radikálním způsobem. Během prvních deseti let nového milénia řada umělců ukončuje svůj život podobným způsobem.

V počátku 20. století stále přetrvává zvyklost z 19. století, kdy je takto hrůzný čin odsuzován a je těmto nešťastníkům zapovězeno naposledy ulehnout na hřbitově a jsou tak často umisťováni za hřbitovní zeď. Křesťané akt sebevraždy považovali za *vzpouru vůči Bohu*,¹⁰⁸ kdy došlo k morálnímu selhání člověka a kdy je za předobraz považován Jidáš, jenž hnán špatným svědomím za vyzrazení Ježíše nakonec páchá sebevraždu oběšením.¹⁰⁹ Teprve až osvícenská filozofie významných představitelů Davida Huma (1711–1776), Charlese Louise Montesquieua (1689–1755), Voltaira (1649–1778) a Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712–1778) postavili právo a vůli jedince nad zákony boží. Člověk může o svém životě rozhodovat sám a z vlastní vůle. K samotnému odtabuizování tématu přispěla i romantická literatura 19. století, ve které se objevoval zájem vztahu jedince ke smrti. Příkladem mohou být knihy *Hymny k noci* a *Duchovní písně* z pera německého básníka a filozofa Novalise, vlastním jménem Georg Friedrich Philip von Hardenberg (1772–1801). Smrt tu není chápána jako depresivní či melancholická, nýbrž je plná síly a vitálnosti, díky které jedinec může překonat pomyslnou bariéru mezi „kosmickou izolací“ a „věčným naplněním“.¹¹⁰ K obecné diskuzi na téma sebevražda přispěla i díla jednak německého spisovatele Johanna Wolfganga Goethe (1749–1832), jenž ve svém románu *Utrpení mladého Werthera* popisuje mladého umělce, který se z nešťastné lásky zastřelí, a také dílo *Paní Bovaryová* od francouzského spisovatele Gustava Flauberta (1821–1880), jež spěje k podobnému konci, kdy se hlavní hrdinka v nouzi rozhodne skončit své trápení otravou arzenikem. Taktéž i vědecká literatura se začíná suicidálním fenoménem zabývat. Zájem o studium sebevraždy ze sociologického hlediska projevil i první československý prezident Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937). Ve své práci *Sebevražda* analyzuje její rostoucí trend a pomocí geografických, přírodních, hospodářských a sociálních věd se jí snaží vysvětlit. Důležitým faktorem pro rostoucí tendenci sebevraždnosti shledává ve ztrátě víry v Boha, kdy jedinec ztrácí i morální hodnoty a jistoty. Úskalí Masarykova výkladu spočívají zejména v jeho úzkém pohledu na sebevraždu pouze ze sociologického hlediska. Na

¹⁰⁸ Josef VIEWEGH: *Sebevražda a literatura*. AV ČR. Psychologický ústav: Brno, 1998, s. 17

¹⁰⁹ PRAHL 2011 (Pozn. 82) 335

¹¹⁰ Ibidem

česko-rakouském území k samotnému odtabuizování sebevraždy přispěl i rok 1850, kdy byla sebevražda konečně dekriminalizována.¹¹¹ Na sebevraždu je v současné době pohlíženo jako na „multidimenzionální čin“,¹¹² kdy je činitel ovlivněn mnoha faktory, a to jak vnitřními (psychické rozpoložení, emoce atd.), tak i vnějšími (politická situace, rodinné prostředí ad.). Sebevražda je ovlivněna jak sociologickými faktory, tak i psychologickými a medicínskými. Pro samotné studium sebevraždy je neméně důležité studium historie dotyčného suicidanta. Příčina suicidálního jednání může být jakákoliv, ovšem často společným jmenovatelem bývá ztráta smyslu či hodnoty života. „*Homo sapiens se od všech ostatních živých tvorů liší schopností vkládat do svého života do veškerého jsoucna smysl. A dobrovolná smrt je právě nejzazší reakcí na ztrátu smyslu.*“¹¹³ Následné „spouštěče“ sebevražedného konání pak mohou být různé: od špatných rodinných poměrů až po hádku na pracovišti.

U umělců je o něco jednodušší rozluštit jejich hodnotové postoje a smysl života, jelikož lze tak vyvodit z jejich uměleckých děl. I přesto se pro většinu společnosti jedná o zoufalý a beznadějný čin osamělého jedince. Konvence v 19. století dovolovaly zpodobení sebevraždy zejména v malém formátu a pouze, „*pokud exponovalo morálku lidského okolí zpodobené tragédie.*“¹¹⁴ Toto tabuizované téma rozvíjí dokonce i sám Edouard Manet ve svém obraze *Sebevrah* (1881) [92], kde můžeme obdivovat svěží skicovitost malířského přednesu, jenž ovšem tentokrát nese trpké poselství. Na posteli leží bezvládné tělo zastřeleného, jehož nohy jen volně visí z postele dolů a ve své pravé ruce třímá revolver.¹¹⁵ Manetova inovativní práce se především projevila v jeho pojetí námětu. Jedná se o hrůzný akt, který je ovšem zasazen do sluncem prosvětlené ložnice a jedině, co strašlivou skutečnost připomíná, je revolver a krev sebevraha na jasně bílé košili. Mezi autory zabývající se suicidálním tématem byl francouzský malíř Alexandr-Gabriel Decamps (1803–1860), jenž na svém obraze *Sebevražda* (1936) [90] zřejmě znázornil buď malíře Luoise Léopolda Roberta (1794–1835) či Antoine-Jeana Grose (1771–1835). I britský autor Henry Willis (1830–1916) přidal do této kategorie obraz, na němž v preraphaelistickém podání zpodobil sebevraždu způsobenou otravou arsenikem anglického

¹¹¹ Daniale TINKOVÁ: *Zločin a trest na prahu občanské společnosti. Zrození „osvícené“ kriminální politiky v habsburské monarchii (cca 1780–1852).* in: *Zločin a trest v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 30. ročníku symposia k problematice 19. století.* Academia: Plzeň, 2011, s. 14

¹¹² VIEWEGH 1998 (Pozn. 108) 62

¹¹³ VIEWEGH 1998 (Pozn. 108) 67

¹¹⁴ PRAHL 2011 (Pozn. 82) 335

¹¹⁵ Edouard Manet měl se sebevraždou bohužel osobní zkušenost, kdy se mu v ateliér oběsil mladý patnáctiletý chlapec Alexandr, jenž pocházel z chudé rodiny a v ateliéru Manet měl na starosti čistotu štětců a palety. Dokonce se objevil i Manetově obraze *Hoch s třešněmi*. Hrůzný čin chlapec údajně spáchal ze strachu, že ho Manet pošle zpět k chudé rodině poté, co provedl nějakou neplechu. Petr WITTLICH: *Umělecké sebevraždy.* In: *Fenomén smrti v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století.* Plzeň, 2000, s. 140

básníka Thomase Chattertona (1752–1770) [91]. Všichni tito autoři mají společné uložení nešťastníka na postel: „*smrtné lože s odkazem na zpodobení mrtvého Krista*.“¹¹⁶ Teprve až český malíř pobývajících značnou část uměleckého života ve Francii porušil tento kánon a pojal zobrazení suicidanta reálně a bez patosu.

Byl jím Soběslav Hippolyt Pinkas (1827–1901). Příčinou vzniku jeho mimořádného díla byla smutná událost, jíž byl i svědkem. V roce 1857 se ve své dílně oběsil Pinkasův přítel Josef Wehle. Dle Pinkasovy korespondence dohnala jeho přítele k sebevraždě nejistota ve „*vlastní umělecké schopnosti*.“¹¹⁷ Pinkas přítele našel oběšeného na šňůře od županu, kterou přerýzl, aby alespoň trochu, sice už zbytečně, příteli pomohl a ulevil. Tato tragická příhoda ho pak vedla k vytvoření obrazu *Modlitba pro oběšence* (1861) [93]. Nešťastná scéna se odehrává ve stodole, kde v levé horní části plátna visí bezvládné tělo suicidanta. V pravém dolním rohu stojí drbny, klevetice, jež polemizují nad důvody tak zbytečné smrti. Celá scéna je potemnělá a neutěšená. Velké reakce vzbudilo natočení postavy, kdy Pinkas mrtvolu natáčí zády a není tak jasné, o jakou konkrétní postavu se jedná. Nešťastník tak ztrácí iluzi „*mrtvého Krista*“ a svým činem spíše připomíná tabuizovaného Jidáše. Obraz byl vystaven na pařížském Salonu roku 1861 pod titulem *Oběšenec*, kde se dočkal velmi příznivého přijetí. Roku 1869 Pinkas ovšem musel svého oběšence na obraze zakrýt, protože si to přál kupec daného obrazu.¹¹⁸

Suicidální téma fascinovalo i Maxmiliána Pirnera (1854–1924), jenž podobně jako Edouard Manet, vypracovává svého nešťastníka v zastřelené poloze. V cyklu *Démon lásky* (1883–1884) je na listu *K smrti* [94] znázorněn mladík s puškou třímající v rukách, pomocí které si, zřejmě z nešťastné lásky, prostřelil hlavu. Celá scéna je prodchnuta tajuplným klidem, kterou narušuje mysticky pojatá mlha vznášející se nad tělem.

Alfred Kubín (1877–1959) samotnou *Sebevraždu* [95] znázornil ve své kresbě. Podstatnou část vyobrazení zabírá revolver, jehož hlaveň míří skrz škvíru v plechu, který nápadně připomíná formu náhrobku. Za plechem se nachází hromada lebek. Ke spoušti revolveru je přivázaný malý provázek, jenž se táhne po obvodu kresby a končí v rukou sklíčeného muže sedícího na židli. Kresba pravděpodobně souvisí s Kubínovým neúspěšným

¹¹⁶ Kristýna BROŽOVÁ: *Hippolyt Soběslav Pinkas*. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou / Arbor vitae: Hluboká nad Vltavou / Řevnice, 2016, 100

¹¹⁷ Kristýna BROŽOVÁ: *Temný příběh realismu / Hippolyt Soběslav Pinkas, Modlitba za oběšence, 1861*. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou: Hluboká nad Vltavou, 2015, 5

¹¹⁸ BROŽOVÁ 2015 (Pozn. 117) 15

pokusem o sebevraždu, kdy po nešťastné hádce s přítelem chtěl střelou do hlavy ukončit svůj život. Díky závadě na zbrani ovšem kulka neopustila hlaveň, díky čemuž zůstal Kubín naživu.

Podobným mentálním rozpoložením si procházel i Emil Holárek, v jehož tvorbě se téma smrti objevuje nejčastěji. Ve studii *A odpusť nám naše viny* (1895–1900) [96] určenou pro cyklus *Reflexe z katechismu* kombinuje dva smrtelné hříchy: vraždu a sebevraždu. Na zemi leží dvě mrtvé děti, u jejichž nohou leží sekera. Hrůzný výjev je vygradován dvojicí oběšenců v pravé části scény. Důvodem, proč se Holárek zabývá tak pochmurným námětem, není pouze jeho původ a prožité dětství v chudobě, nýbrž i hrůzná událost, kdy spáchal sebevraždu jeho blízký přítel.¹¹⁹ Někdy před rokem 1907 údajně i Holárek uvažoval nad provedením stejného konečného aktu.¹²⁰

Jiní malíři předčasné ukončení svého života považovali za jedinou možnou a správnou volbu. Otakar Lebeda byl jedním z těch, kteří strasti a svízele života nemohl unést, a tak ukončil svůj život v malém lesíku nad Malou Chuchlí střelou do hlavy. Z dostupných materiálů vyplývá, že Lebeda trpěl psychickými problémy, depresemi, které měly zřejmě za následek jeho brzký skon. Alois Kalvoda (1875–1934) vzpomíná na Lebedu takto: „*Lebeda vyhledával nejraději osamělá místa, kde mohl pracovati sám, nerušen. Tento zasněný samotář neměl rád při práci ani návštěvy spolužáků, aby se vyhnul všetečným jejich dotazům, třebaže čistě odborným. (...) Byla to stále táž uzavřená nesdílná povaha (Lebeda). Málokdy pohlédl zpřímá. Přímý, otevřený pohled bylo nutno nějakým záluďným způsobem uměle vyprovokovat. Šťastný úsměv málokdy rozjasnil jeho tvář.*“¹²¹ V průběhu let se v Lebedově korespondenci matce a přátelům často objevuje jeho nespokojenost a zoufalství nad vlastní tvorbou. Jeho duševní stav se zhorší při pobytu v Postřekově na Chodsku, kdy se k depresím přidávají bolesti hlavy, bolest na hrudi a mdloby. Proto na konci července Lebeda z Postřekova odjíždí, aby v srpnu dobrovolně nastoupil do léčebných lázní v Žikovicích. K dlouhodobému zlepšení zdravotního stavu ovšem pobyt nepřispěl. Krátce po ukončení léčby začíná Lebeda pracovat na velkém plátně, kde zaznamenává hrůzný moment zabití bleskem, u kterého byl sám přítomen. Nelze si nevšimnout, že malíř upozadil mrtvého dělníka a do popředí umísťuje mdlou děvečku, která byla této strašlivé události svědkem. Práce na velkém plátně malířovo psychické rozpoložení jen prohloubila. Jakoby zde předznamenal svou vlastní smrt, kdy silná rána elektrického výboje, jenž znenadání zaviní smrt rolníka, je téměř totožná se smrtí zaviněná kulkou. Oba způsoby

¹¹⁹ Zbyněk M. DUDA: *Emil Holárek 1867–1919. Cykly* (diplomová práce). Katedra dějin umění a estetiky FFUK: Praha, 1979, 46

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ Veronika HULÍKOVÁ: *Otakar Lebeda (1877–1901)*. Národní galerie v Praze: Praha, 2009, 29

mají společnou silnou a ohlušující ránu, záblesk a rychlost. Je s podivem, že Lebeda zvolil akt té nejzazší povahy, když ještě měsíc předtím získal Hlávkovo stipendium, díky němuž se směl vydat na studijní cestu po Itálii. Deprese a pocit zoufalství ovlivnili též život významného českého impresionisty Antonína Slavička (1870–1910), kdy po nešťastné události ho mrtvice připravila o schopnost plně ovládat pravou polovinu těla. Svůj osud ukončil stejným způsobem jako Otakar Lebeda.

Společným jmenovatelem všech suicidantů je pocit zoufalství a beznaděje. Jedná se o tzv. emocionální sebevraždu, jejímž spouštěčem jsou silné vášně.¹²² Díky uměleckým dílům výtvarníků je snazší odhadnout jejich emocionální pohnutky. Na obrazech, které zobrazují proces umírání, jenž je patrné v pozvolném ubývání lidských sil, zpomalování hybnosti či v tuhoucích pohybech chřadnoucí stařešiny, je tak viděna poslední fáze v procesu stárnutí, kterým je právě smrt. „*Novější průzkumy potvrzují, že nezávazné pohrávání se suicidálními představami je značně rozšířené, i když zpravidla nevyústí v konkrétní sebevražedné jednání. Mnohdy však takové fantazie signalizují zásadní životní konflikty a možnost zahájení suicidálního vývoje.*“¹²³

Když se opět zaměříme na Karla Myslbeka, zjistíme, že celé jeho dílo je prostoupeno melancholií a neustálým připomínáním smrti. Vidíme ji ve starých a zoufalých očích *Vystěhovalců*, *V nemocnici*, či ji přímo znázorňuje rakev na obraze *Umrličí komora*. Akt smrtelného konání je více než zřejmý na velkoformátovém obraze *Neštěstí na stavbě*. Dokonce i krajnomalba, které se Myslbek krátkodobě věnuje, je pojata jako bezduché a nepřístupné prostředí, jež je korunované seschlým větrovým bez známek života. Blízký přítel Myslbekův František Žákavec o malíři mluví jako *výtečné humoristovi*¹²⁴ ovšem s citlivou duší. Myslbek špatně snášel útrapy chudiny a lidí na okraji společnosti. Sám Žákavec vzpomíná, jak Myslbek nesnesl sebemenší pohled na opilce, jenž se potácel a zvesela se smál. Důvod, proč si Myslbek v Haliči bere život, je stále nejasný.

Prvním dostupným pramenem vyjadřující se ke smrti Karla Myslbeka je parte zveřejněné na Žižkovské reálce v srpnu roku 1915. Zde stojí za povšimnutí, že údajnou příčinou profesorova předčasného skonu byla náhlá srdeční mrtvice. Rodina se pro tento krok zřejmě rozhodla z důvodu, že stále v době 20. let minulého století představovala sebevražda určité stigma. V souvislosti s dobovým myšlením je určitě na místě zmínit kvaš Felixe Jeneweina

¹²² James HILLMAN: *Duše a sebevražda*. Sagittarius: Praha, 1997, 38

¹²³ VIEWEGH 1998 (Pozn. 108) 76

¹²⁴ ŽÁKAVEC 1920 (Pozn. 5) 352

(1857–1905) *Pohřeb sebevraha* (1901) [97], kdy na rakvi mrtvého sedí hrobník a zahleděně se dívá přes hřbitovní zeď, neboť sebevrahům nebylo dovoleno ulehnout na hřbitově. Ani František Žákavec nemluví přímo o skonání Karla Myslbeka jako o sebevraždě. Ve spisu *O českých výtvarnících* pouze bez podrobnějšího popisu mluví o Myslbekově předčasné smrti. Pozoruhodná je ovšem poznámka pod čarou k větě „*byl vojín neohrožený: Opatrná formulace pro oklamání censura.*“¹²⁵ Stejně tak se k sebevraždě nevyjadřuje ani v nekrologu publikovaném v Topičově sborníku.¹²⁶ Teprve v posmrtné výstavě S. V. U. Mánes konané roku 1925, lze nalézt v průvodním textu katalogu poznámku pod čarou: „*ukončil svůj život 21. srpna 1915 v Krakově.*“¹²⁷

Důvod Myslbekovy sebevraždy vzbuzuje též otázky. Je zde řada teorií, proč se k tak razantnímu kroku Myslbek rozhodne. Možná je za tímto rozhodnutím Myslbekova melancholie a jeho neustálé tíhnutí k depresivním a bezvýchodným námětům. Zřejmě byl těmito natolik pohlcen, že vřava bitevního pole tuto úzkost jen prohloubila. Možná ztratil víru v lidství či v lepší život. Mnoho kritiků se kloní právě k této variantě. Ovšem příčinu lze hledat i ve striktní a názorově svazující armádě. V časopise *Tribuna*, kde je Myslbek představován jako *Malíř sociálního étosu*, autor hovoří o šikaně Myslbeka jeho nadřazeným.¹²⁸

Ve ztrátě, nenalezení či nenaplnění hodnot, jak osobních tak i společenských, nacházejí výše uvedení umělci jako jediné východisko z této palčivé situace právě sebevraždu. Období přelomu 19. a 20. století dochází k určité revoltě mezi dlouho zažitými konvencemi nastavenými jak vyšší společností, tak i církví a zároveň dochází i k relativizování samotného Boha. Společnost se tak snaží najít nové morální i duchovní hodnoty. Mnozí jedinci ovšem s novým nastolováním řádu nesouhlasí nebo jim připadá nedostatečný. Samotný Karel Myslbek ovlivněn životem na Žižkově se pokoušel svým vlastním osobitým způsobem vypořádat s problémy lidí na okraji společnosti. Zachycoval jejich každodenní život, jejich strasti a trápení. Celé své dílo později završil krajinomalbou, která, podobně jako lidské osudy na jeho plátnech, končí ve ztracenu a bez náznaku naděje. „*Suicidant by většinou velmi rád žil, ale s podmínkou, že život má smysl a hodnotu. Mnohdy se sebevrah snaží – extrémně a paradoxně, ale ne bez vnitřní logiky – potvrdit právě smrtí hodnotu života. Proto je jeho volání o pomoc*

¹²⁵ ŽÁKAVEC 1920 (Pozn. 5) 360

¹²⁶ František ŽÁKAVEC: Vzpomínka na Karla Myslbeka. in: *Topičův sborník literární a umělecký III*, č. 10, 10. 1916, s. 478-480

¹²⁷ KLÍMA 1925 (Pozn. 6) 3

¹²⁸ ŠH: Malíř sociálního étosu. in: *Tvorba XXVIII*, 10. 7. 1974, s. 13-14

tak často nevyslyšeno.“¹²⁹ Myslбек se tak snažil poukazovat na problémy tehdejší společnosti, ale jeho naturalnost bohužel širší okolí neoslovila.

¹²⁹ VIEWEGH 1998 (Pozn. 108) 67-68

12. Závěrem

Přestože tvorba Karla Myslbeka není příliš rozsáhlá, představuje v historii umění důležitou kapitolu. Diplomová práce po téměř 70. letech přináší nové a komplexní zpracování Myslbekova života a jeho tvorby. Bádání často ztěžuje nedostatek informací, kdy není zmínka o Karlu Myslbekovi téměř v žádném archivu. Archiv Národní galerie neobsahuje žádnou podrobnější zmínku ke Karlu Myslbekovi, a to ani ve fondu jeho otce Josefa Václava Myslbeka. Proto je nutné vycházet z literatury a dobového tisku. Jediné informace, které bylo možno získat a jimiž literatura nedisponuje, jsou dokumenty v archivu Hlavního města Prahy, kde se nachází pouze malá Myslbekova pozůstalost. To ovšem nic nemění na faktu, že byl Myslbek velkým malířem, což ostatně dokládá uvádění jeho určitých děl v současných odborných publikacích.

Ačkoliv prošel tuzemským školením na pražské Akademii výtvarného umění, jeho zahraniční cesty výrazně zapůsobily na techniku jeho tvorby, která se později promítla v jeho pracích se sociální tematikou.

Právě sociální malbě je v diplomové práci věnována značná pozornost. Práce se soustředí na vývoj dělnického námětu společně se zasazením dobových událostí a srovnání se zahraničním uměním. Myslbek, ačkoliv se pravidelně účastnil kolektivních výstav spolku S. V. U. Mánes, nenašel ve své tvorbě spojence ani následovníka. Malíři přelomu 19. a 20. století stále díla se sociální otázkou prezentovali divákovi v podbízivých a naivně pojatých scénách. Karel Myslbek o sociálních problémech společnosti informoval stroze, ale ne suše. Jeho díla postrádají přesné určení místa, kdy jsou figury často umístěny do blíže nespécifikovaného prostředí s monotónním pozadím, ovšem výjimkou z tohoto pravidla je například plátno *Neštěstí na stavbě*, kde tak tíživé téma zaznamenává s fotografickou přesností a bez zbytečných detailů. Scéna je obohacena o plakátové pozadí, které odkazuje na chudší čtvrt' města. Svým oproštěním se od uměleckých grimas a podbízivosti námětu se odlišuje od svých vrstevníků, jejichž tvorba též procházela sociálním vlivem. Klade důraz na figuru, kdy ji téměř se sochařským vystižením zobrazuje ve vší kráse a bez zbytečných detailů.

Dalším autorovým stěžejním dílem je *Černý pierot*, ve kterém malíř reflektuje své psychologické rozložení. Práce zároveň poukazuje na roli člena souboru commedia dell'arte ve výtvarném umění, kdy jej využívala řada dalších umělců k sebeportrétování. Myslbek po vzoru francouzských umělců využívá figuru pierota a coby herec obléká jeho kostým, aby tak věrohodněji ukázal své vnitřní já.

Neopominutelným výsledkem diplomové práce je i detailnější zpracování grafické a kreslířské tvorby Karla Myslbeka, což doposud žádná jiná literatura nenabídla. Po podrobném studiu dochází moje práce k závěru, že Myslbek nad jednotlivými náměty velmi pracně přemýšlel a snažil se jednotlivá díla dovést takřkajíc k dokonalosti.

Dále se monografie také poprvé zabývá dobovou kritikou Myslbekových děl. Dospívá k zjištění, že ačkoliv se po smrti Karlu Myslbekovi nedostává dostatečného zájmu, za svého života měl mnoho příznivců i mezi dobovými kritiky, mezi něž patřil například Karel Boromejský Mádl či František Žákavec.

V poslední kapitole je věnována pozornost neblahému fenoménu moderní doby, která značně rezonovala mezi umělci, a to sebevraždě. Práce se zaměřuje jak na ztvárnění sebevraždy v dílech malířů, tak mapuje i jednotlivé sebevraždy u některých umělců. Ve stati jsou obsaženy nejen faktické informace k sebevraždám, ale jsou v ní zahrnuty i odborné publikace, které se sebevraždou zabývají. Cílem této kapitoly je posoudit blíže situace, které vedly umělce k depresím a, mnohdy i ke smrti. Jedním z nešťastníků byl právě i Karel Myslbek. Na jeho příkladu je patrné, že i přesto, že sebevražda byla dosti běžnou součástí tehdejšího života, byla stále tabuizovaná a nepochopena.

Ze zasazení Myslbeka do širšího výtvarného i duchovního kontextu umělcovy doby, a to jak tuzemského, tak i zahraničního, vyplývá, že Myslbek stál stranou hlavního modernistického trendu a přesto dokázal obohatit českou uměleckou scénu. Přestože k moderním trendům tehdejší malby zůstal víceméně netečný, v současnosti jsou jeho díla, zejména ta se sociální tematikou, znovu studována. Podobně jako jeho blízký přítel Miloš Jiránek usiloval Karel Myslbek o svébytnou pozici mezi uměleckým modernismem a novým sociálním cítěním.

13.Literatura

- BENDOVÁ/ JONÁKOVÁ/PRAHL 2014 — Eva BENDOVÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014
- BIRNBAUMOVÁ/ČERNÁ 1942 — Alžběta Birnbaumová/Věra Černá: *Opuštěná paleta*. F. Topič: Praha, 1942
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1998 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: *České malířství 19. století. Katalog stálé expozice Sbirky umění 19. století*. Národní galerie v Praze: Praha, 1998
- BROŽOVÁ 2015 — Kristýna BROŽOVÁ: *Temný příběh realismu / Hippolyt Soběslav Pinkas, Modlitba za oběšence, 1861*. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou: Hluboká nad Vltavou, 2015
- BROŽOVÁ 2016 — Kristýna BROŽOVÁ: *Hippolyt Soběslav Pinkas*. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou / Arbor vitae: Hluboká nad Vltavou / Řevnice, 2016
- CACHIN / MOFFET / BERAU — Françoise CACHIN / Charles S. MOFFET / Juliet Wilson BERAU: *Manet 1832 – 1883*. The Metropolitan museum of art: New York, 1983
- CLAIR 2004 — Jean CLAIR: *Portrait of the artist as clown*. In: *The greate parade*. Yale University Press: New Haven, 2004
- DUDA 1979 — Zbyněk M. DUDA: *Emil Holárek 1867–1919. Cykly* (diplomová práce). Katedra dějin umění a estetiky FFUK: Praha, 1979
- HAVELKA 2015 — Miloš HAVELKA: *Sociální vize a utopie: „sociální otázka“ mezi pauperizací a modernizací*. in: *Útisk – charita – vyloučení. Sociální 19. století*. Academia: Praha, 2015
- HERMANN / HERMAND 1959 — Richard HERMANN/ Jost HERMAND: *Naturalismus*. Akademie Verlag: Berlin, 1959
- HILLMAN 1997 — James HILLMAN: *Duše a sebevražda*. Sagittarius: Praha, 1997
- HOSTINSKÝ 1903 — Otakar HOSTINSKÝ: *O socialisaci umění*. Dědictví Komenského: Praha, 1903

- HULÍKOVÁ 2009 — Veronika HULÍKOVÁ: *Otakar Lebeda (1877–1901)*. Národní galerie v Praze: Praha, 2009
- KLÍMA 1925 — Jiří V. KLÍMA: *Karel Myslbek*. Palásek a Kraus: Praha, 1925
- KNAPOVÁ 2015 — Martina KNAPOVÁ: *Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla* (diplomová práce). Ústav dějin umění FFUK: Praha, 2015
- KRAJNÝ 1958 — Miloslav KRAJNÝ: *Josef Jakší (1874–1908)*. Alšova jihočeská galerie: České Budějovice, 1958
- KRENGEL-STRUDTHOFF 1997 — Inge KRENGEL-STRUDTHOFF: *Commedia dell'arte in Europa*. In: *Commedia dell'arte. Geschichte. Theorie. Praxis*. Wiesbaden, 1997
- LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA: *Strhni závoj! Krajina, město a expresionistická vize*. in: Vojtěch LAHODA / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Academia: Praha, 2007, s. 41–144
- LAWNER 1998 — Lynne LAWNER: *Harlequin on the moon: commedia dell'arte and the visual arts*. H. N. Abrams: New York, 1998
- MÁDL 1959 — Karel Boromejský MÁDL: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění: Praha, 1959
- MÁDL 1904 — Karel Boromejský MÁDL: *Umění včera a dnes*. F. Topič: Praha, 1904
- MACHAČOVÁ/MATĚJČEK 2010 — Jana MACHAČOVÁ / Jiří MATĚJČEK: *Nástin sociálního vývoje českých zemí 1781–1914*. Karolinum: Praha, 2010
- MASARYK 1998 — Tomáš Garrigue MASARYK: *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*. Ústav T. G. Masaryka: Praha, 1998
- MM — MM [Marcela MRÁZOVÁ]: *Myslbek*. in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění 1. A-M*, Academia: Praha, 1995, s. 544
- MRÁZOVÁ 1974 — Marcela MRÁZOVÁ: *Karel Myslbek*. Galerie Václava Špály: Praha, 1974
- MUSIL 1996 — Roman MUSIL: *Felix Jenewein 1857–1905*. Národní galerie v Praze: Praha, 1996

- NOVOTNÝ 2017 — Miloš NOVOTNÝ: *Jaroslav Špillar. Malíř Chodů*. Nakladatelství Českého lesa a města Domažlice: Domažlice, 2017
- ORTLOVÁ 1959 — Jana ORTLOVÁ: *Helena Emingerová* (diplomová práce). Katedra dějin umění a estetiky FFUK: Praha, 1959
- PILAŘ 1954 — Zdeněk PILAŘ: *Karel Myslbek*. SNKLUH: Praha, 1954
- PITRMAN 1950 — Alois PITRMAN: *Emil Holárek a problém sociální malby* (disertační práce). Ústav dějin umění FFUK: Praha, 1950
- PEŠINA 1940 — Jaroslav PEŠINA: *Česká moderní grafika*. Sdružení českých umělců grafiků Hollar: Praha, 1940
- PRAHL/VONDRÁČEK/SEKERA 2014 — Roman PRAHL/ Radim VONDRÁČEK/ Martin SEKERA: *Karikatura a její příbuzní: obrazový humor v českém prostředí 19. století*. Západočeská galerie: Plzeň, 2014
- PRAHL 2011 — Roman PRAHL: *Vražda v domě jako prohřešek. Jakub Schikaneder, kritika umění a širší i kupující publikum*. In: *Zločin a trest v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 30. ročníku symposia k problematice 19. století*. Academia: Plzeň, 2011, str. 333–348
- SOLDAN 1980 — Fedor SOLDAN: *Sociální umění*. Melantrich: Praha, 1980
- SÝKOROVÁ 2019 — Jaroslava SÝKOROVÁ: *Sociální námety v tvorbě Karla Myslbeka* (bakalářská práce). Dějiny umění FFMU: Brno, 2019
- ŠESTÁK 2006 — Zdeněk ŠESTÁK: *Žižkov a dělnická výstava*. in: *Jak žil Žižkov před sto lety*. Academia: Praha, 2006
- TINKOVÁ 2011 — Daniale TINKOVÁ: *Zločin a trest na prahu občanské společnosti. Zrození „osvícené“ kriminální politiky v habsburské monarchii (cca 1780–1852)*. in: *Zločin a trest v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 30. ročníku symposia k problematice 19. století*. Academia: Plzeň, 2011, str. 9–18
- VIEWEGH 1998 — Josef VIEWEGH: *Sebevražda a literatura*. AV ČR. Psychologický ústav: Brno, 1998

- VLČEK 2012 — Tomáš VLČEK: *Jakub Schikaneder (1855–1924)*. Národní galerie: Praha, 2012
- WINTER 2012 — Tomáš WINTER: *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu 1875–1911*. Galerie výtvarného umění v Chebu: Cheb, 2012
- WINTER 2017 — Tomáš WINTER: *Modernismus a výtvarné avantgardy*. in: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, s. 57–108
- WITTLICH 2020 — Petr WITTLICH: *Česká secese*. Karolinum: Praha, 2020
- WITTLICH 2000 — Petr WITTLICH: *Umělecké sebevraždy*. In: *Fenomén smrti v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století*. Plzeň, 2000, s. 138–146
- ŽÁKAVEC 1920 — František ŽÁKAVEC: *O českých výtvarnicích. Stati přednášky a návštěvy*. Praha, 1920

Periodika

- BARNET 1902/1903 — V. BARNET: Umění a lid. In: *Moderní revue IX*, 1902/1903 č. 14, s. 214
- HARLAS 1899 — František Xavier HARLAS: Schulausstellung an der Kunstakademie, *Politik*, č. 192, 13. 7. 1899, s. 4-5
- HARLAS 1905 — František Xavier HARLAS: Die Frühjahres Ausstellung des Manes. *Politik*, č. 96, 7. 4. 1905, s. 1-2
- HARLAS 1906 — František Xaver HARLAS: Frühjahres Ausstellung des Manes. In: *Politik*, č. 107, 19. 4. 1906, s. 1-2
- MATĚJČEK 1909 — Antonín MATĚJČEK: Umění výtvarné. Jarní výstava Mánesa. in: *Přehled VII*, č. 35, 21. 5. 1909, s. 620
- M. 1905 — M.: Z výstavy Mánesa. in: *Zlatá Praha XXII*, č. 28, 28. 4. 1905, s. 334
- M. 1906 — M.: Jarní výstava Mánesa. in: *Zlatá Praha XXIII*, č. 32, 18. 5. 1906, s. 382–383
- M. 1908 — M.: Karel Myslbek. in: *Zlatá Praha XXV*, č. 31, 24. 4. 1908, 25 (31), s. 359

- M. 1910 — M.: Výstava skic Mánesa. in: *Zlatá Praha XXVII*, č. 14, 17. 12. 1909, s. 166
- M. 1913 — M.: Členská výstava Mánesa. in: *Zlatá Praha XXX*, č. 37, 23. 5. 1913, s. 442
- M. 1915 — M.: Karel Myslbek. in: *Zlatá Praha XXXII*, č. 48, 3. 9. 1915, s. 574
- Mck 1918 — Mck: Karel Myslbek. Studie. in: *Zlatá Praha XXXV*, č. 9, 28. 9. 1917, s. 104
- NOVAK 1905 — Arne NOVAK: Constantin Menuier. in: *Nová česká revue II*, č. 7, 5. 1905, s. 516-521
- PEČÍRKA 1925 — F. PEČÍRKA: Kunst. Karel Myslbek. in: *Prager Presse V*, č. 251, 13. 9. 1925, s. 9
- RITTER 1908 — William RITTER: L'Art et les Artistes. *Tome VII*, 1. 4. 1908, s. 144-145
- RITTER 1914 — William RITTER: *Emporium XXXIX*, č. 230, únor 1914, s. 83-99
- R.O. 1907 — R.O.: Výtvarné umění. XXI. výstava Mánesa. in: *Přehled V*, č. 18, 25. 1. 1907, s. 345
- R.O. 1909 — R.O.: Výtvarné umění. Jarní výstava Mánesa. in: *Přehled VII*, č. 35, 21.5.1909, s. 619–621
- SULA 1910 — Pavel SULA: Lidová galerie v Kutné Hoře. in: *Přehled VIII*, č. 40, 30. 6. 1910, s. 726
- ŠH 1974 — ŠH: Malíř sociálního étosu. in: *Tvorba XXVIII*, 10. 7. 1974, s. 13-14
- TREUE 1904 — GEORG TREUE: CONSTANTIN MEUNIER. IN: VOLNÉ SMĚRY VII, č. 1, 1904, s. 85-118
- ŽÁKAVEC 1916 — František ŽÁKAVEC: Vzpomínka na Karla Myslbeka. in: *Topičův sborník literární a umělecký III*, č. 10, 10. 1916, s. 478-480
- nn: Constantin Meunier. in: *Rudé květy I*, č. 4, 1.9.1901, č. 4, s. 53
- nn: Výstava Mánesa ve Vídni. in: *Zlatá Praha XXIX*, č. 11, 1. 12. 1911, s. 130
- nn: Letošní podzimní Salon v Paříži. in: *Zlatá Praha XXXI*, č. 11, 28. 10. 1913, s. 132
- nn: Výstava grafiky ve Valašském Meziříčí. in: *Zlatá Praha XXXI*, č. 35, 12. 6. 1914, s. 420
- nn: Členská výstava Mánesa. in: *Zlatá Praha XXXI*, č. 36, 19. 6. 1914, s. 431
- nn: Malíř Karel Myslbek mrtev. in: *Český svět XI*, č. 6, 15. 10. 1915, s. 119
- nn: Karel Myslbek. Před pohřbem. in: *Zlatá Praha XXXIV*, č. 16, 17. 1. 1917, s. 191

- mn: Karel Myslbek. Žebráci. in: *Zlatá Praha XXXIV*, č. 23, 7. 3. 1917, s. 276
- mn: Karel Myslbek. Černý pierot. in: *Zlatá Praha XXXI*, č. 25, 21. 7. 1917, s. 300
- mn: Karel Myslbek. V chorobinci. in: *Zlatá Praha XXXIV*, č. 41, 11. 8. 1917, s. 492
- mn: Die Werke Karl Myslbeks. in: *Prager Presse V*, č. 203, 26. 7. 1925, s. 6
- mn: Karel Myslbek. in: *Tribuna VII*, č. 214, 13. 9. 1925, s. 7

Prameny

Archiv hlavního města Prahy (archiv HMP), Okresní městský delegovaný soud civilní pro Staré Město a Josefov

Archiv Národní Galerie (archiv NG), fond Josef Václav Myslbek

Archiv Sbírky grafiky a kresby Národní Galerie (archiv NG ArGrKr), fond Karel Myslbek

14. Soupis díla

Malba

1. **Táborský rybník v noci.** 1904, olej, plátno, 61 x 38, 5 cm. Přípis vpravo dole: „A W. Ritter en remerciement pour sa passant des quatre-saisons son bien dévoué Ch. Myslбек.“ (NG, O 12826)
2. **Jezero s lod'kou.** Nedatováno, olej, plátno, 112 x 74 cm. Neznačeno. (NG, O 2149)
3. **Navečer u jezu.** 1903, olej, plátno, 31 x 57 cm. Neznačeno. (GKV, O 590)
4. **Portrét herce.** Nedatováno, olej, plátno, 90, 5 x 45, 5 cm. Neznačeno. (MO, 2280)
5. **Umělcova sestra v kuchyni.** 1904, olej, plátno 60 x 40 cm. Znač. vpravo dole: „A.M. Myslбек“ (NG, O 12827)
6. **Portrét paní D.** Nedatováno, olej, plátno 211 x 127 cm. Neznačeno. (NG, O 16019)
7. **Zátíší se sifonovou lahví.** Nedatováno, olej, plátno 67 x 52 cm. Neznačeno. (NG, O 17850)
8. **Krajina s řekou.** Nedatováno, olej, plátno 70 x 30 cm. Neznačeno. (NG, O 17851)
9. **Býčí zápasy.** 1904, olej, plátno 132 x 111 cm. Znač. vpravo dole: „Myslбек“ (NG, O 9085)
10. **Portrét sestry sedící na balkoně.** 1905, olej, plátno. Neznačeno.
11. **Kostýmní studie.** 1905, olej, plátno 180 x 116 cm. Neznačeno. (NG, O 3072)
12. **Před venkovským cirkusem.** 1906, olej, plátno 189 x 159 cm. Neznačeno. (NG, O 6348)
13. **Pierot v manéži.** Nedatováno, olej, plátno 62, 5 x 61 cm. Neznačeno. (Soukromá sbírka)
14. **V cirkuse.** Nedatováno, olej, plátno 60, 5 x 60 cm. Neznačeno. (Soukromá sbírka)
15. **Slepý žebřák.** 1906, olej, plátno 145 x 110,5 cm. Neznačeno. (NG, O 3470)
16. **Markýza.** 1907, olej, plátno 192 x 116 cm. Neznačeno (NG, O 3324)
17. **Černý pierot.** 1907, olej, plátno 132 x 93 cm. Neznačeno. (NG, O 6225)
18. **Umrlčí komora.** 1908, olej, plátno 177, 5 x 143 cm. Neznačeno. (NG, O 3152)
19. **Vystěhovalci.** 1908. olej, plátno 132 x 172 cm. Neznačeno. (NG, O 3948)
20. **Neštěstí na stavbě.** 1909, olej, plátno 181, 5 x 196 cm. Neznačeno. (NG, O 5364)
21. **V nemocnici.** 1910, olej, plátno 154 x 128 cm. Neznačeno. (NG, O 3700)
22. **Starý lom před bouří.** 1911–1913, olej, plátno 150 x 190 cm. Neznačeno. (NG, O 3473)
23. **Krajina se stromy.** 1911–1913, olej, plátno 121 x 160 cm. Neznačeno. (NG, O 13326)

24. **Krajina.** 1911–1913, olej, plátno 102 x 105, 5 cm. Neznačeno. (NG, O 3474)
25. **Podobizna sedící ženy.** 1914, olej, plátno 138 x 150 cm. Neznačeno. (NG, O 3471)
26. **Odpočívající dělníci.** 1913, olej, plátno. Neznačeno. (MG, A 795)
27. **Nemocný.** 1914, olej, plátno 216 x 110 cm. Neznačeno. (NG, O 3323)

Grafika

1. **Dáma v lóži.** Nedatováno, lept, papír 205 x 235 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, R-18129)
2. **Dáma v lóži.** Nedatováno, lept, papír 205 x 235 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, R-163644)
3. **Cirkus.** Nedatováno, lept, papír 250 x 149 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, R-24438)
4. **Nemocná.** Nedatováno, suchá jehla, papír, 285 x 180 mm. Neznačeno. (R 24439) / (NG ArGrKr, R-163243)
5. **V divadle.** Nedatováno, lept, papír, 203 x 230 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, R-24539)
6. **Dvě ženy v divadle.** Nedatováno, lept, papír, 177 x 215 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek (Prague)“. (NG ArGrKr, R-163653)
7. **Neštěstí.** Nedatováno, lept, papír, 343 x 425 mm. Značeno vpravo dole: „Ch. Myslbek“ (NG ArGrKr, R-87221)
8. **V cirkusu.** Nedatováno, lept, papír. Neznačeno (NG ArGrKr, R-24540)
9. **Dvě ženy na louce.** Nedatováno, suchá jehla, papír. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, R-163641)
10. **Nemocný.** Nedatováno, suchá jehla, papír. Neznačeno. (NG ArGrKr, R-163642)
11. **Pierot.** Nedatováno, lept, papír, 250 x 235 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, R-10215)
12. **Hlava Pierota.** Nedatováno, suchá jehla, papír, 249 x 237 mm. Značeno vpravo dole: „K Myslbek“ (NG ArGrKr, R-163646)
13. **Hlava Pierota.** Nedatováno, suchá jehla, papír, 249 x 237 mm. Značeno vpravo dole: „K Myslbek“ (NG ArGrKr, R-163647)
14. **Čluny.** Nedatováno, lept, papír, 205 x 135 mm. Neznačeno (NG ArGrKr, R-163648)
15. **Čluny.** Nedatováno, lept, papír, 205 x 135 mm. Neznačeno (NG ArGrKr, R-163651)

16. **Šašek v cirkuse.** Nedatováno, suchá jehla, papír 248 x 146 mm. Značeno vlevo dole s věnováním: „A W. N. Ritter son bien dévoué Ch. Myslbeck“ (NG ArGrKr, R-163653)
17. **V lóži.** Nedatováno. Lept, papír. Značeno vpravo dole: „Myslbeck Prague“. (NG ArGrKr, R-163653)
18. **Čluny.** Nedatováno, lept, papír, 205 x 135. Značeno vpravo dole: „Myslbeck Prague“. (NG ArGrKr, R-163654)
19. **Žebráci.** Nedatováno, lept, papír, 324 x 425 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbeck“. (NG ArGrKr, R-9255)
20. **Odpočívající dělníci.** Nedatováno, lept, papír, 433 x 505 mm. Značeno vpravo dole s přípisem: „A l'ami William Ritter avec mille remerciements son bien dévoué Ch. Myslbeck“. (NG ArGrKr, R-163655)
21. **Lom před bouří.** Nedatováno, lept, papír, 425 x 555 mm. Značeno vlevo dole: „Karel Myslbeck“. (NG ArGrKr, R-117461)
22. **Krajina se stromy.** Nedatováno, lept, papír, 498 x 602 mm. Neznačeno. (NG ArGrKr, R-117467)
23. **Nemocný.** Nedatováno, lept, papír, 283 x 172 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbeck“. Přípis vlevo dole: „Le malade“. (NG ArGrKr, R-163643)
24. **Nemocný.** Nedatováno, lept, papír, 340 x 180 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbeck“. (NG ArGrKr, R-163642)

Kresba

1. **Slepý.** (Studie k stejnojmennému obrazu.) Tužka, papír, 37, 2 x 26, 3 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbeck (NG ArGrKr, K-29075)
2. **Dvě ženy.** (Studie k obrazu Před venkovským cirkusem). Tužka, papír, 40 x 27, 9 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-13211)
3. **Sedící žena.** (Studie k obrazu Vystěhovalci). Tužka, papír, 35, 8 x 35, 5 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-5385)
4. **Sedící žena.** (Studie k obrazu Vystěhovalci). Tužka, papír, 35, 8 x 35, 9 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbeck“ (NG ArGrKr, K-15861)
5. **Neštěstí.** (Studie k stejnojmennému obrazu). Tužka, papír, 40 x 40 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbeck“ (NG ArGrKr, K-15871)
6. **Neštěstí.** (Studie k stejnojmennému obrazu). Tužka, papír, 39, 9 x 39, 8 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbeck“ (NG ArGrKr, K-15865)

7. **Ležící muž.** (Studie k obrazu Neštěstí). Tužka, papír, 37, 7 x 27, 1 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-31335)
8. **Sedící muž.** (Studie k obrazu V nemocnici). Tužka, papír, 30, 9 x 39, 5 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, K-33513)
9. **Sedící stařec.** (Studie k obrazu Vystěhovalci). Tužka, papír. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-31335)
10. **Sedící stařec.** (Studie k obrazu Vystěhovalci). Tužka, papír. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-31333)
11. **Spící muž.** (Studie k obrazu Odpočívající dělníci). Tužka, papír, 37, 8 x 48 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, K-15867)
12. **Ležící muž.** (Studie k obrazu Odpočívající dělníci). Tužka, papír, 28 x 40 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (GHMP, K-495)
13. **Nemocný.** (Studie k stejnojmennému obrazu). Tužka, papír, 40 x 28 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (GHMP, K-494)
14. **Nemocný.** (Studie k stejnojmennému obrazu). Tužka, papír, 42 x 29 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-31323)
15. **Nemocný.** (Studie k stejnojmennému obrazu). Tužka, papír, 40 x 28 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-31349)
16. **Hlava stařeny.** Tužka, papír, 39, 7 x 27, 3 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-5379)
17. **Hlava stařeny.** Tužka, papír, 40 x 27, 1 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-13212)
18. **Hlava stařeny.** Tužka, papír, 40, 2 x 27, 8 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15855)
19. **Hlava starce.** Tužka, papír, 39, 7 x 27, 1 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-5202)
20. **Hlava starce.** Tužka, papír, 39, 7 x 27, 1 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15261)
21. **Hlava muže.** Tužka, papír, 40, 2 x 27, 9 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-31332)
22. **Stařena.** Tužka, papír, 39, 3 x 27, 8 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15873)
23. **Sedící žena.** Tužka, papír, 40, 2 x 27, 9 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-31334)
24. **Sedící stařena.** Tužka, papír, 36, 5 x 27 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (GHMP, K-1267)
25. **Studie stromu.** Tužka, papír, 40 x 28, 2 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15860)

26. **Studie stromu.** Tužka, papír, 40 x 28, 2 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15859)
27. **Krajina.** Tužka, papír, 28 x 40, 2 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15868)
28. **Krajina.** Tužka, papír, 28, 1 x 39, 7 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, K-15870)
29. **Před venkovským cirkusem.** Tužka, papír. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-31336)
30. **Studie k Umrličí komoří.** Tužka, papír. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-15875)
31. **Stojící stařena.** (studie k Umrličí komoře). Tužka, papír. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15862)
32. **Stojící stařena.** (studie k Umrličí komoře). Tužka, papír. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15869)
33. **Stojící stařena.** (studie k Umrličí komoře). Tužka, papír. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-15876)
- Studie k olejomalbě Černý pierot**
34. **Hlava pierota.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-12510)
35. **Hlava pierota.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Značeno vpravo dole s přípisem: „A. M. William Ritter u souvenir de Prague“ „Ch. Myslbek“. (NG ArGrKr, K-42806)
36. **Hlava pierota.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-12513)
37. **Hlava pierota.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno (NG ArGrKr, K-11064)
38. **Poprsí pierota.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG ArGrKr, K-15856)
39. **Pierot.** Tužka, papír 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-15856)
40. **Pierot.** Tužka, papír 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-11157)
41. **Pierot.** Tužka, papír, 39, 7 x 27, 8 cm, Neznačeno. (NG ArGrKr, K-12509)
42. **Pierot.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-31669)
43. **Pierot.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-32906)
44. **Pierot.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-55633)
45. **Pierot.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG ArGrKr, K-12512)
46. **Pierot.** Tužka, papír, 42 x 29 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (GHMP, K-818)

Akvarel

1. **Člun.** Akvarel, papír. Značeno s přípisem vpravo dole: „A. W. Ritter – petit souvenir de la première exposition de son bien dévoué“. „Ch. Myslbek“ (NG ArGrKr, K-42804)
2. **Krajina.** Akvarel, papír. Značeno s přípisem vlevo dole: „A. William Ritter son bien dévoué Ch. Myslbek“ (NG ArGrKr, K- 42805)

Vysvětlivky

NG – Národní galerie

NG ArGrKr – Národní galerie, Archiv sbírky grafiky a kresby

GHMP – Galerie hlavního města Prahy

MO – Muzeum umění Olomouc

GKV – Galerie Karlovy Vary

MG – Moravská galerie

15. Seznam vyobrazení

16. Karel Myslbek, *Navečer u jezu*, 1903, olej, plátno, 31 x 57 cm. Reprodukce z: Tomáš WINTER: *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu 1875–1911*. Galerie výtvarného umění v Chebu: Cheb, 2012, 15
17. Karel Myslbek, *Jezero s lodkou*, 1904, olej, plátno, 112 x 74 cm. Reprodukce z: Zdeněk PILAŘ: *Karel Myslbek*. SNKLUH: Praha, 1954, příloha č. 3
18. Miloš Jiránek, *Vor v Obříství*, 1898, olej, plátno. Reprodukce z: Tomáš WINTER: *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu 1875–1911*. Galerie výtvarného umění v Chebu: Cheb, 2012, 28
19. Miloš Jiránek, *Jez v Obříství*, 1898, olej, plátno. Reprodukce z: Tomáš WINTER: *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu 1875–1911*. Galerie výtvarného umění v Chebu: Cheb, 2012, 24
20. Karel Myslbek, *Býčí zápasy*, 1904, olej, plátno, 132 x 111 cm. Reprodukce z: Jaroslava SÝKOROVÁ: *Sociální námety v tvorbě Karla Myslbeka* (bakalářská práce). Dějiny umění FFMU: Brno, 2019, 47
21. Karel Myslbek, *Portrét sestry sedící na balkoně*, 1905, olej, plátno. Reprodukce z: Zdeněk PILAŘ: *Karel Myslbek*. SNKLUH: Praha, 1954, příloha č. 6
22. Karel Myslbek, *Kostýmní studie*, 1905, olej, plátno, 180 x 116 cm. Reprodukce z: Zdeněk PILAŘ: *Karel Myslbek*. SNKLUH: Praha, 1954, příloha č. 4
23. Henri de Toulouse-Lautrec, *Jouets de Paris*, 1901, tužka, papír. Reprodukce z: Jean CLAIR: *Portrait of the artist as clown*. In: *The greate parade*. Yale University Press: New Haven, 2004, 171
24. Honoré Daumier, *Paillasse*, 1870, tužka na papíře. Reprodukce z: Lynne LAWNER: *Harlequin on the moon: commedia dell'arte and the visual arts*. H. N. Abrams: New York, 1998, 167
25. Gustav Courbet, *Černá ruka*, 1856, uhel na papíře. Reprodukce z: Lynne LAWNER: *Harlequin on the moon: commedia dell'arte and the visual arts*. H. N. Abrams: New York, 1998, 168
26. Karel Myslbek, *Černý pierot*, 1908, olej, plátno, 132 x 93 cm. Reprodukce z: Eva BENDOVIÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014, 52
27. Eduard Manet, *Tragický herec*, olej, plátno. Reprodukce z: Reprodukce z: Françoise CACHIN / Charles S. MOFFET / Juliet Wilson BERAU: *Manet 1832 – 1883*. The Metropolitan museum of art: New York, 1983, 233

28. Bohumil Kubišta, *Pierot*, 1911, olej, plátno, 100 x 68 cm:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_8036, vyhledáno 10. 7. 2023
29. František Kupka, *Blázni!*, litografie, 1899.
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.R_23012, vyhledáno 10.7. 2023
30. Viktor Barvitijs, *Rumaři na Seině*, 1866-1867, olej, plátno, 42, 5 x 72 cm.
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_2696, vyhledáno 10. 7. 2023
31. Soběslav Hippolyt Pinkas, *Dělníci z Montmartru*, 1858, olej, plátno, 127 x 86 cm.
 Reprodukce z: Eva BENDOVIÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014, 15
32. Joža Uprka, *Štěrkař*, 1895, olej, plátno, 83 x 104 cm.
https://www.idnes.cz/zlin/zpravy/uherske-hradiste-otevrela-galerii-s-uprkou.A120831_1823070_zlin-zpravy_ras/foto, vyhledáno 10. 7. 2023
33. Jaroslav Špillar, *V chudém kraji – Orání*, 1895, olej, plátno. Reprodukce z: Miloš NOVOTNÝ: *Jaroslav Špillar. Malíř Chodů*. Nakladatelství Českého lesa a města Domažlice: Domažlice, 2017, 25
34. Jaroslav Špillar, *Robota*, 1897, olej, plátno. Reprodukce z: Miloš NOVOTNÝ: *Jaroslav Špillar. Malíř Chodů*. Nakladatelství Českého lesa a města Domažlice: Domažlice, 2017, 27
35. Hanuš Schwaiger, *Pohádka o bídě*, 1887, olej, dřevo, 13, 5 x 25, 5 cm. Reprodukce z: Vojtěch LAHODA / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Academia: Praha, 2007, 93
36. Hanuš Schwaiger, *Handrlák Pluhař*, 1891, olej, dřevo, 40 x 17, 5 cm. Reprodukce z: Tomáš WINTER: *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu 1875–1911*. Galerie výtvarného umění v Chebu: Cheb, 2012, 11
37. Max Liebermann, *Stodola na len v Larenu*, 1887, olej, plátno, 135 x 232 cm
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Liebermann_-_Flachsscheuer_in_Laren_-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 10. 7. 2023
38. Hans Baluschek, *Proletářky*, 1900, olej, plátno, 145 x 215. <https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/167012>, vyhledáno 10. 7. 2023
39. Jakub Schikaneder, *V bídě*, 1884, tužka, papír. Reprodukce z: Tomáš VLČEK: *Jakub Schikaneder (1855–1924)*. Národní galerie: Praha, 2012, 49
40. Jakub Schikaneder, *Meditace*, 1877, olej, plátno. Reprodukce z: Tomáš VLČEK: *Jakub Schikaneder (1855–1924)*. Národní galerie: Praha, 2012, 43

41. Emil Holárek, *Nuzné šatiti*, 1895, lept. Reprodukce z: Eva BENDOVIÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014, 28
42. Antonín Häusler, *Plakát I. dělnické výstavy*, 1902, litografie. Reprodukce z: : Eva BENDOVIÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014, 41
43. Josef Jakší, *Lamači kamene*, 1906, olej, plátno. Reprodukce z: Miloslav KRAJNÝ: *Josef Jakší (1874–1908)*. Alšova jihočeská galerie: České Budějovice, 1958, 7
44. Josef Jakší, *Kladenské hutě*, 1907, tužka, papír. Reprodukce z: Miloslav KRAJNÝ: *Josef Jakší (1874–1908)*. Alšova jihočeská galerie: České Budějovice, 1958
45. Helena Emingerová, *Chudé děti*, suchá jehla, 34 x 25.
https://livebid.cz/auction/originalarte_kveten2023/detail/384, vyhledáno 10. 7. 2023
46. Helena Emingerová, *Městská bída*, suchá jehla, 33 x 25.
https://livebid.cz/auction/originalarte_kveten2023/detail/387, vyhledáno 10. 7. 2023
47. Constantin Meunier, *Vlys s „Pomníku práce“*, z časopisu Rudé květy I-III, č. 4, 1. 9. 1901, 53
48. Honoré Daumier, *Vagón třetí třídy*, 1862, olej, plátno, 64, 5 x 90, 2.
https://cs.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_Daumier#/media/Soubor:Honor%C3%A9_Daumier_034.jpg, vyhledáno 10. 7. 2023
49. Karel Myslbek, *Slepý žebrák*, 1906, olej, plátno. Reprodukce z: Jaroslava SÝKOROVÁ: *Sociální námety v tvorbě Karla Myslbeka* (bakalářská práce). Dějiny umění FFMU: Brno, 2019, 61
50. Karel Myslbek, *Vystěhovalci*, 1908, olej, plátno. Reprodukce z: Jaroslava SÝKOROVÁ: *Sociální námety v tvorbě Karla Myslbeka* (bakalářská práce). Dějiny umění FFMU: Brno, 2019, 62
51. Karel Myslbek, *Umrličí komora*, 1908, olej, plátno.
https://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Myslbek#/media/Soubor:Karel_Myslbek_-_In_the_Mortuary.jpg, vyhledáno 5. 6. 2023
52. Jakub Schikaneder, *V márnici*, 1885, olej, plátno. Reprodukce z: Tomáš VLČEK: *Jakub Schikaneder (1855–1924)*. Národní galerie: Praha, 2012, 67
53. Josef Jakší, *Konfrontace*, 1905, olej, plátno. Reprodukce z: Eva BENDOVIÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014, 32

54. Karel Myslбек, *Odpočívající dělníci*, 1913, olej, plátno, 175 x 178 cm.
https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_795, vyhledáno 30. 6. 2023
55. Karel Myslбек, *V nemocnici*, 1910, olej, plátno, 154 x 128.
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Myslбек#/media/Soubor:Karel_Myslбек_Nemocnice_\(1910\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Myslбек#/media/Soubor:Karel_Myslбек_Nemocnice_(1910).jpg), vyhledáno 5. 6. 2023
56. Karel Myslбек, *Nemocný*, 1914, olej, plátno 216 x 110. Reprodukce z: Zdeněk PILAŘ: *Karel Myslбек*. SNKLUH: Praha, 1954, příloha č. 48
57. Karel Myslбек, *Před venkovským cirkusem*, 1906, olej, plátno, 189 x 159. Reprodukce z: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, 71
58. Karel Myslбек, *V cirkuse*, nedatováno, olej, plátno 60, 5 x 60.
<https://artplus.cz/cs/aukce/199093-v-cirkuse>, vyhledáno 4. 6. 2023
59. Karel Myslбек, *Pierot v manéži*, nedatováno, olej, plátno 62, 5 x 61.
<https://artplus.cz/cs/aukce/242187-pierot-v-manezi>, vyhledáno 5. 6. 2023
60. Henri de Toulouse-Lautrec, *V cirkuse Fernando*, 1887-1888, olej, plátno, 100 x 161. Reprodukce z: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, 60
61. Georges Seurat, *Cirkusová přehlídka*, 1887-1888, olej, plátno, 100 x 150. Reprodukce z: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, 59
62. Geroges Seurat, *Cirkus*, 1890-1891, olej, plátno, 186 x 152. Reprodukce z: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, 59
63. Bohumil Kubišta, *Cirkus*, 1911, olej, plátno, 81 x 65, 5 cm. Reprodukce z: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, 67
64. Karel Holan, *Cirkus*, 1920, olej, plátno, 68, 8 x 68, 5 cm. Reprodukce z: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*.

- Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, 72
65. Karel Štěch, *V cirkuse (Klauni)*, 1937, dřevoryt, papír, 34, 2 x 43 cm. Reprodukce z: *Cirkus Pictus: Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950*. Galerie výtvarného umění v Chebu, Arbor vitae, Artefactum: Cheb, Řevnice, Praha, 2017, 73
66. Karel Myslbek, *Neštěstí na stavbě*, 1909, olej, plátno, 181, 5 x 196 cm.
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_5364, vyhledáno 6. 6. 2023
67. Karl von Piloty, *Seni nad zavražděným Albrechtem z Valdštejna*, 1855, olej, plátno.
https://cs.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Seni#/media/Soubor:Karl_Theodor_von_Piloty_001.jpg, vyhledáno 5. 5. 2023
68. Jakub Schikaneder, *Vražda v domě*, 1890, olej, plátno, 203 x 321 cm.
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_5736, vyhledáno 5. 5. 2023
69. Otakar Lebeda, *Zabitý bleskem*, 1900-1901, olej, plátno, 300 x 350 cm.
<https://www.ngprague.cz/o-nas/novinky/120-let-od-umrti-otakara-lebedy>, vyhledáno 6. 7. 2023
70. Karel Myslbek, *Lom před bouří*, 1911-1913, olej, plátno, 150 x 190 cm. Reprodukce z: Zdeněk PILAŘ: *Karel Myslbek*. SNKLUH: Praha, 1954, příloha č. 40
71. Karel Myslbek, *Krajina se stromy*, 1911-1913, olej, plátno, 121 x 160 cm. Reprodukce z: Jaroslava SÝKOROVÁ: *Sociální námety v tvorbě Karla Myslbeka* (bakalářská práce). Dějiny umění FFMU: Brno, 2019, 64
72. Karel Myslbek, *Krajina*, 1911-1913, olej, plátno, 91 x 122 cm. Reprodukce z: Vojtěch LAHODA / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Academia: Praha, 2007, 71
73. Jindřich Prucha, *Lom*, 1914, olej, plátno, 96 x 109, 5 cm. Reprodukce z: Vojtěch LAHODA / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Academia: Praha, 2007, 72
74. Karel Myslbek, *V divadle*, nedatováno, lept, papír, 203 x 230 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“. (NG, R 24539). Foto: autor
75. Karel Myslbek, *Dvě ženy v divadle*, nedatováno, lept, papír, 177 x 215 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek (Prague)“. (NG, R-163653). Foto: Autor
76. Karel Myslbek, *Šašek v cirkuse*, nedatováno, suchá jehla, papír 248 x 146 mm. Značeno vlevo dole s věnováním: „A W. N. Ritter son bien dévoué Ch. Myslbek“ (NG, R 163653). Foto: Autor

77. Karel Myslbek, *Hlava pierota I*, tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG, K-12510).
Foto: Autor
78. Karel Myslbek, *Hlava pierota II.*, tužka, papír, 42 x 29 cm. Značeno vpravo dole s přípisem: „A. M. William Ritter u souvenir de Prague“ „Ch. Myslbek“. (NG, K-42806). Foto: Autor
79. Karel Myslbek, *Hlava pierota III.*, tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. (NG, K-12513). Foto: Autor
80. Karel Myslbek, *Hlava pierota IV.*, tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno (NG, K-11064). Foto: Autor
81. Karel Myslbek, *Pierot I.*, tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. Foto: Autor
82. Karel Myslbek, *Pierot II.*, tužka, papír, 39, 7 x 27, 8 cm, Neznačeno. (NG, K-12509).
Foto: Autor
83. Karel Myslbek, *Pierot III.*, tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. Foto: Autor
84. Karel Myslbek, *Pierot IV.*, tužka, papír, 42 x 29 cm. Neznačeno. Foto: Autor
85. Karel Myslbek, *Před venkovským cirkusem*, tužka, papír. Neznačeno. (NG, K-31336).
Foto: Autor
86. Karel Myslbek, *Sedící žena* (studie k obrazu Vystěhovalci), tužka, papír, 35, 8 x 35, 9 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG, K-15861). Foto: Autor
87. Karel Myslbek, *Sedící stařec* (studie k obrazu Vystěhovalci), tužka, papír. Neznačeno. (NG, K-31335). Foto: Autor
88. Karel Myslbek, *Sedící stařec* (studie k obrazu Vystěhovalci), tužka, papír. Neznačeno. (NG, K-31333). Foto: Autor
89. Karel Myslbek, *Stojící stařena I.* (studie k Umrlčí komoře), tužka, papír. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG, K-15862). Foto: Autor
90. Karel Myslbek, *Stojící stařena II.* (studie k Umrlčí komoře), tužka, papír. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG, K-15869). Foto: Autor
91. Karel Myslbek, *Stojící stařena III.* (studie k Umrlčí komoře), tužka, papír. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG, K-15876). Foto: Autor
92. Karel Myslbek, *Umrlčí komora*, tužka, papír. Neznačeno. (NG, K-15875). Foto: Autor
93. Karel Myslbek, *Neštěstí na stavbě I.* nedatováno, lept, papír, 343 x 425 mm. Značeno vpravo dole: „Ch. Myslbek“ (NG, R-87221). Foto: Autor
94. Karel Myslbek, *Neštěstí na stavbě II.* (studie k stejnojmennému obrazu), tužka, papír, 40 x 40 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslbek“ (NG, K-15871). Foto: Autor

95. Karel Myslбек, *Ležící muž*. (studie k obrazu Neštěstí), tužka, papír, 37, 7 x 27, 1 cm. Neznačeno. (NG, K-31335). Foto: Autor
96. Karel Myslбек, *Žebráci*. nedatováno, lept, papír, 324 x 425 mm. Značeno vpravo dole: „K. Myslбек“. (NG, R-9255). Foto: Autor
97. Karel Myslбек, *Odpočívající dělníci*, nedatováno, lept, papír, 433 x 505 mm. Značeno vpravo dole s přípisem: „A l’ami William Ritter avec mille remerciements son bien dévoué Ch. Myslбек“. (NG, R-163655). Foto: Autor
98. Karel Myslбек, *Nemocný*, nedatováno, suchá jehla, papír. Neznačeno. (NG, R 163642). Foto: Autor
99. Karel Myslбек, *Lom před bouří*, nedatováno, lept, papír, 425 x 555 mm. Značeno vlevo dole: „Karel Myslбек“. (NG, R-117461). Foto: Autor
100. Karel Myslбек, *Studie stromu*, tužka, papír, 40 x 28, 2 cm. Značeno vpravo dole: „K. Myslбек“ (NG, K-15860). Foto: Autor
101. Karel Myslбек, *Krajina se stromy*, nedatováno, lept, papír, 498 x 602 mm. Neznačeno. (NG, R-117467). Foto: Autor
102. Karel Myslбек, *Člun*, akvarel, papír. Značeno s přípisem vpravo dole: „A. W. Ritter – petit souvenir di la premiér esposition de son bien dévoué“. „Ch. Myslбек“ (NG, K-42804). Foto: Autor
103. Karel Myslбек, *Čluny*, nedatováno, lept, papír, 205 x 135 mm. Neznačeno (NG, R 163648). Foto: Autor
104. Karel Myslбек, *Krajina*, akvarel, papír. Značeno s přípisem vlevo dole: „A. William Ritter. Son bien dévoné. Ch. Myslбек“ (NG, K- 42805). Foto: Autor
105. Alexandr-Gabriel Decamps, *Sebevražda*, 1836, olej, plátno, 40 x 56 cm.
<https://art.thewalters.org/detail/1589/the-suicide/>, vyhledáno 23. 5. 2023
106. Henry Wallis, *Smrt Chattertona*, 1856, olej, plátno, 62, 2 x 93, 3 cm.
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Chatterton#/media/File:Henry_Wallis_-_Chatterton_-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 23. 5. 2023
107. Edouard Manet, *Sebevražda*, 1877-1881, olej, plátno, 38 x 46 cm.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Suicid%C3%A9#/media/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_Suicid%C3%A9_\(ca._1877\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Suicid%C3%A9#/media/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_Suicid%C3%A9_(ca._1877).jpg), vyhledáno 23. 5. 2023
108. Soběslav Hippolyt Pinkas, *Modlitba za oběsence*, 1861, olej, plátno.
<https://www.ajg.cz/novinky/umeni-videt-a-objevovat-modlitba-za-obsence-aneb-prilis-realisticky-obraz.html>, vyhledáno 23. 5. 2023

109. Maxmilián Pirner, *K smři*, 1883-1884, pastel. Reprodukce z: Eva BENDOVIÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014, 48
110. Alfréd Kubín, *Sebevražda*, nedatováno, tužka, papír. Reprodukce z: Petr WITTLICH: *Umělecké sebevraždy*. In: *Fenomén smrti v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století. Plzeň, 2000, 138
111. Emil Holárek, *A odpusť nám naše viny*, 1895-1900. Reprodukce z: Eva BENDOVIÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014, 48
112. Felix Jenewein, *Pohřeb sebevraha*, 1901, kvaš. Reprodukce z: Eva BENDOVIÁ/ Ivana JONÁKOVÁ/ Roman PRAHL: *Na okraji davu: Umění a sociální otázka 19. století*. Západočeská galerie v Plzni: Plzeň, 2014, 48

Obrazová příloha