

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Klára Heřmánková

Bakalářská práce

Smrt v umění 1890–1918

Motiv smrti ve výtvarném umění v letech 1890–1918

Death in art 1890-1918

The motive of death in art in the years 1890-1918

Praha 2021

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

Prohlášení

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

V Praze

Klára Heřmánková

Bibliografická citace

Smrt v umění [rukopis] : Motiv smrti v umění v letech 1890-1918 : bakalářská práce / Klára Heřmánková ; vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2021. -- <počet stran> s. 62

Anotace

Bakalářská práce se bude zabývat motivem smrti ve výtvarném umění na přelomu devatenáctého a dvacátého století a v období první světové války. Je to doba mnoha společenských změn, kdy přes prodlužující se délku života, rostl počet sebevražd. Práce představí a rozebere různé motivy související se smrtí a umíráním a jejich proměny v průběhu téměř třiceti let. Bude sledovat obsahový posun těchto motivů, například frekvence jejich výskytu, jejich souvislost s vývojem společnosti atd. V kontextu s první světovou válkou zahrne bakalářská práce také vybraná díla vzniklá po roce 1918, která mají vztah k událostem tohoto období. V neposlední řadě práce představí téma ze sociologického hlediska, a proto se dotkne statistických údajů o úmrtnosti a obvyklých příčinách smrti v letech 1890 až 1918 atp.

Klíčová slova

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

Abstract

The aim of the bachelor's thesis will be to deal with the motive of death in the visual arts at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and during the First World War.

It is a time of many social changes, when the number of suicides increased despite the increasing life expectancy. The work introduces and analyzes various motives related to death and dying and their changes over the course of almost thirty years. It will follow the content shift of these motives, such as the frequency of their occurrence, their connection with the development of society etc. In the context of the First World War, the bachelor's thesis will also include selected works created after 1918 related to the events in that times. Last but not least, the work introduces the topic from a sociological point of view, and therefore touches on statistical data on mortality and common causes of death in the years 1890 to 1918, etc.

Keywords

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

Počet znaků (včetně mezer): 73 933

Poděkování

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

Obsah

1.	Úvod.....	8
2.	Motiv smrti a jeho historie v umění.....	12
	2.1 Symbolika smrti.....	12
	2.2 Historie v literatuře.....	14
3.	Motiv smrti na konci 19. století.....	17
	3.1 Obecná charakteristika a zrod symbolismu a dekadence.....	17
	3.2 Obecná charakteristika a zrod secese.....	20
	3.3 Smrt v umění na pozadí konce jedné éry.....	22
	3.4 Sebevražda a umění na pozadí konce jedné éry.....	23
4.	Motiv smrti v prvním desetiletí 20. století.....	25
	4.1 Obecná charakteristika a zrod expresionismu.....	25
	4.2 Obecná charakteristika a zrod kubismu.....	28
	4.3 Smrt v umění na počátku nového století.....	30
	4.4 Sebevražda a umění na pozadí počátku nového století.....	33
5.	Motiv smrti během první světové války.....	36
	5.1 První světová válka, její důsledky a vznik nového umění...36	
	5.2 Smrt v umění na pozadí první světové války.....	37
	5.3 Sebevražda a umění na pozadí první světové války.....	37
6.	Závěr.....	41
7.	Seznam použité literatury a pramenů.....	43
8.	Seznam vyobrazení.....	46
9.	Obrazové přílohy.....	50

1. Úvod

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

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

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

Se staletími bádání kolem fenoménu smrti se začínají zkoumat i věci s ní související. Spisovatelé a žurnalisté píší dějiny pohřbívání, mapují hřbitovy, zabývají se psychologickou stránkou smrti, úvahami umírajícího, zármutkem pozůstalých. Řeší, jaký má na smrt vliv dosavadní životní styl. Umělci tvoří díla s podobnou tematikou. Smrt jako takovou zobrazuje umění již dlouhá staletí.

¹ WITTLICH 2010, s. 254

² SÍGL 2006, s. 5

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se však umění stává odrazem společnosti či jakýmsi hlasem lidu a ukazuje náladu, jaká mezi lidmi panuje. Zobrazuje běžný život. Začínají se tedy častěji než dřív objevovat díla s motivem sebevraždy, úzkosti nebo psychické poruchy. Umění se stává jakýmsi sociálním konstruktem, který využívá své možnosti k argumentaci o politice, ideologii a sociálních konvencích.³

S příchodem nejmodernější epochy dějin a jejího výdobytku – eutanázie⁴ – vychází na světlo zcela nové téma pojetí smrti, a především fenoménu umírání. Dobrovolného, v kruhu rodiny či přátel, v příjemném pokoji. Ale pořád tolik odlišného od sebevraždy.

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

Pokud bylo kdy potřeba na sebevraždou nahlížet pozitivně, přejmenovala ji společnost na oběť či sebeobětování pro vznešené účely.⁵

Umělci zachycující sebevraždou ji zachycují intuitivně a snaží se jí pochopit v co nejširším měřítku.

Bakalářská práce se zabývá motivem smrti v umění v letech 1890-1918. Tedy na přelomu devatenáctého a dvacátého století společně s obdobím první světové války a případně krátce po ní. Pro toto období se užívá pojem tzv. dlouhé devatenácté století. Přelom devatenáctého a dvacátého je doba bohatá na společenské, kulturní i politické změny.

Při psaní bakalářské práce jsem užívala tištěných knižních zdrojů a digitalizovaných knih na portálu Kramerius Národní knihovny ČR. Dále pak jsem pracovala s internetovými články a dalšími internetovými zdroji. Během popisu a zkoumání uměleckých výjevů jsem pracovala s vlastní obrazovou vývojovou řadou, kterou jsem postupně vytvořila.

³ DŽALTO 2015, s. 674

⁴ Asistovaná sebevražda, v dnešní době legální pouze ve Švýcarsku a Německu

⁵ WITTLICH 2010, s. 254

Zatímco ještě na počátku devatenáctého století byla průměrná naděje dožití⁶ kolem třiceti let, podle demografických⁷ zdrojů na přelomu devatenáctého a dvacátého století vzrostla průměrně téměř o čtyřicet let. Největší zásluhy na tom má vývoj veřejného zdravotnictví. Na příklad v oblasti Rakouska-Uherska poté, co bylo veřejné zdravotnictví zavedeno císařem Františkem Josefem I. v osmdesátých letech devatenáctého století na Moravě a oslavilo tam nemalý úspěch – úmrtnost na infekční choroby se zde o polovinu zmenšila – rozšířilo se toto zdravotnictví i do zbytku říše, kde úmrtnost také výrazně klesla.

Úmrtnost se však zvýšila s příchodem první světové války. Po jejím konci výrazně klesl počet obyvatel jednak z důvodů úmrtí na frontě, dále kvůli šířícím se nemocem, infekcím a podvýživě. Dalším důvodem poklesu počtu obyvatel po válce byl vysoký počet kvůli ní nenarozených dětí.^{8,9}

Následující text je členěn na několik částí. Nejprve představuje motivy smrti, jak byly pojmány od pradávna. Poté se v průběhu tří kapitol a třiceti let zabývá uměleckými styly a hnutími panujícími v dané době, jejich vlivy na obecnou výtvarnou tvorbu a konkrétními příklady děl s motivem smrti, umírání a sebevražd. Představená díla se v určitých případech prolínají s vlastní interpretací a popisem. V podkapitolách věnovaných sebevraždám se v práci zastavují děl jednak zachycujících akt sebevraždy, ale také u děl výtvarníků, kteří měli psychické problémy, nebo se o sebevraždu pokusili a tato zkušenost určitým způsobem poznamenala jejich tvorbu.

Výtvarné zpracování tématu smrti se i nadále vyvíjí až do dnešních dob. Umělci přesahují do oblasti fotografie, filmografie, performance, konceptuálního umění a mnoha dalších odvětví. Soustředí se jak na motivy již zmíněné smrti, umírání, vraždy a sebevraždy, ale i na motivy asistované sebevraždy či sebepoškození. Úkolem duchovních pojednání již v sedmnáctém a osmnáctém století není pouze připravit na smrt umírající, ale naučil živé, aby přijali za své přemýšlet o ní i během radostných let

⁶ Střední délka života, očekávaná délka dožití při narození – očekávaná délka života za předpokladu, že se zásadně nezmění podmínky ovlivňující úmrtnost

⁷ Věda studující zvyšování a snižování reprodukce lidské společnosti a okolnostmi tyto údaje ovlivňujícími

⁸ http://www.demografie.info/?cz_umrtnosthistorie=

⁹ https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/covid-priciny-umrti-uzis-smrt-demografie_2101040600_jab#prvni-republika

na zemi.¹⁰ Je možné, že si tento úkol vzali na bedra umělci nově se rodících směrů přelomu devatenáctého a dvacátého století? Umělci stále posouvají hranice zobrazení a je více než nad míru jasné, že fascinace smrtí zůstane v umění a obecně ve společnosti ještě velmi dlouho, ne-li na věky.

¹⁰ ARIES I. 2000, s. 17

2. Motiv smrti a jeho historie v umění

2.1 Symbolika smrti

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

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

Ve výčtu symbolů smrti jsou vybrány pouze přímé i nepřímé odkazy na smrt, umírání a zlo a pominuty další významy daných symbolů, které pro účely této práce nejsou tolik podstatné.

Mezi symboly zla a ďábla se řadí drak, krokodýl, a had. Z barev je to černá, která zároveň symbolizuje smrt, smutek, hřích a opovržení světem.

Symbolem vraždy bez soudu nebo vraždy z rukou pohanů je kyj, meč, dýka, kopí, oštěp a halapartna. Stávají se tak symbolem smrti umučením. K těm se pak řadí ještě kámen.

Nesmrtelnost symbolizuje akantový květ. Vzkříšení zase bájný pták fénix, který je schopen zemřít a znovu vstát ze svého vlastního popela a žít. Palma nebo palmová ratolest poukazuje na vítězství nad smrtí a je atributem mučedníků.

Květiny vlčí mák a sasanka symbolizují smrt. Vlčí mák pak ještě nese symbol spánku a sasanka nemoci.

Klidnou, vyrovnanou a blaženou smrt mučedníka ukazuje ve své melancholické eleganci labuť.

Další z výčtu symbolů smrti je červená barva, která symbolizuje krev, válku a oběť.¹¹

Zejména na středověkých a novověkých obrazech, které nejsou náboženského ražení, se smrt objevuje v podobě kostlivce, někdy oblečeného do pláště s kapucí, někdy nahého. Nejednou můžeme kostlivce na obraze vidět, jak drží kosu a přesýpací hodiny. Jsou to atributy, které má společné s postavou praotce času. Motiv kostlivce jako

¹¹ PFLEIDERER 200, s. 9-126, 133-135

podoby smrti se začal objevovat v první polovině patnáctého století po epidemii moru, která zasáhla všechny společenské vrstvy a brala bez otázek a milosti život. Člověk žijící v této době si byl vědom všudypřítomného tísnivého pocitu smrti a motiv kostlivce se začal vyskytovat na nejrůznějších alegoriích. Nejen na válečných obrazech, ale i zobrazeních procházky zamilovaného páru, při koupeli mladé krásné slečny, při rodinných setkáních atd. Vždy se někde zjevil kostlivec s kosou, protože smrt si zkrátka bere i mladé, i krásné, i zamilované, i starostlivé, i ty, kteří bojují za svou čest. Bohužel ne pouze ty špatné. Smrt může jet i na koni, který svými kopyty drtí padlé, a kromě kopy má k dispozici i šípy, které vystřeluje po svých obětech. Šípy jsou pravděpodobně doznívající náražka na mor, jenž se podle tehdejšího mínění šíří díky šípům.

Na pohřební výzdobě je smrt zobrazována až od druhé poloviny šestnáctého století. Často v podobě lebky, občasně je lebka okřídlená. Do sta let se motiv lebky na náhrobku vyvinul v zobrazení celého kostlivce. Od jedenáctého století se na náhrobky rovněž přidává i jméno zesnulého s jeho podobiznou. U podobizen ale nějaký čas trvalo, než se začaly nebožtíkům skutečně podobat.¹² V průběhu devatenáctého století jim byly podobné již natolik, že návštěvníky hřbitovů dojímalý svou sugescí. Nejvíce dojemná byla zobrazení dětí v sochách leckdy životních velikostí. Dětská úmrtnost byla v té době ještě velmi vysoká.¹³

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

„*Sum quod eris, quod es olim fui.*“ řekli tři mrtví třem princům, kteří je potkali při cestě z příjemného honu. V překladu to znamená „*To, co jste, byli jsme i my; to, co jsme, budete i vy.*“. Rčení pochází z východní legendy a má nám připomínat pomíjivost života a jistotu smrti.¹⁴

¹² ARIES II. 2000, s. 316

¹³ TAMTÉŽ, s. 287

¹⁴ HALL 2008, s. 412-217

Postupem času se začala kromě násilné a přirozené smrti, kde mohly být k vidění nejrůznější umučení světců společně s Ukřižováním Krista či Smrtí Panny Marie, stejně jako umírání vládařů a církevních představitelů a stejně jako smrt v boji a výjevy z bitev, zobrazovat i sebevražda. Často se kolem tématu sebevraždy chodilo po špičkách. Umělci ho sice chtěli zobrazovat, ale báli se moderních námětů. Proto se hojně opakují antické motivy jako je Smrt Lucretie¹⁵, smrt Kleopatry, či Jidášovo oběšení se. Po vydání Dantovy *Božské komedie* na počátku čtrnáctého století je novou inspirací pro díla s námětem sebevraždy její část popisující Les sebevrahů.

S nástupem nových a nových století se začala smrt a sebevražda přijímat jako součást civilizace a společnosti. Umělci začali tvořit na základě svých niterných pocitů a nastavovat zrcadlo společnosti.

2.2 Historie v literatuře

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

Nejranější zmínky o smrti lze nalézt v literatuře z období po pádu Babylonu roku 539 př.n.l. Texty se týkají Sumerské civilizace z oblasti jižní Mezopotámie (dnes hranice Iráku, Íránu a Turecka). Kultura Mezopotámie se dochovala pouze v pohřebištích, proto se musí badatelé spokojit s novějšími opisy textů a s pozdější literaturou snažící se zachytit společnost v Sumeru. Epos o Gilgamešovi¹⁶ vypráví příběh o lásce a smrti, přátelství, hrdinství, strachu, smutku ze ztráty blízkého. Smutek a zahořklost projevuje Gilgameš ve slovech „*Slyšte mne, muži, slyšte mne starší z Ururku! Já pro Enkidua, přítele svého, hořce pláču, jak plačka nařikám hořce...*“ (Miroslav Sígl, *Co víme o smrti...?*, Praha, 2006, s. 43.). Epos je plný jeho truchlení. Další citát ukazuje, že lidé si již tehdy uvědomovali pomíjivost života a smrt, která si bere bez varování do svých spárů všechny bez ohledu na majetek, společenské postavení, věk, či vzhled „*Od pradávna nic stálého není. Spící i mrtví – jak sobě se podobají! Což obraz smrti nevytvářejí? Ať prostý člověk, ať urozený, když osud jejich se naplní, tu vznešení bozi*

¹⁵ Údajně Římanka znásilněná Etruskem, která si po tomto incidentu vzala život. HALL 2008, s. 412-217

¹⁶ Líčení o životě sumerského panovníka Gilgameše

jim přidělí smrt i život, však smrt – dny její nikomu známy nejsou! I ten, kdo zlo zničil ulehnout musí a již nepovstane. I ten, kdo vykonal spravedlnost, ulehnout musí a již nepovstane. I ten, kdo silných je svalů, ulehnout musí a již nepovstane...“ (Tamtéž, s. 44.). Zároveň epos ukazuje, že i když lidé odpradáвна věděli, že se smrti nevyhnou, snažili se ji obelstít a přijít na způsob, jak žít věčně. Řešení našli v proslavení se za života. Pokud člověk vykoná velké činy a dobré skutky, společnost na něj nikdy nezapomene a jeho jméno žije dál. Dokazuje to další úryvek z Eposu o Gilgamešovi odehrávající se po jeho smrti a hovořící o jeho skutcích, zejména o kamenné výstavbě města Uruk, díky které byli jeho občané více v bezpečí „*Z kamene svůj hrob si postavil, z kamene jeho zdi postavil, kamenné veřeje do brány zasadil. Závora a práh z tvrdého byly kamene, jeho závlačka z tvrdého byla kamene, jeho břevna ulili ze zlata, jeho vchod těžkým blokem zavalili a jeho hrob vrstvou tmavé hlíny pokryli...*“ (Tamtéž, s. 44.)

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

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

Středověká literatura je silně poznamenána křesťanstvím, bídou a válkami doby. Jedná se o období křížových výprav, barbarství, utrpení, velkých rozdílů mezi společenskými vrstvami a chudoby. Na otázku na středověkou knihu spojenou přímo s očistcem a rájem jistě každý odpoví „Božská komedie“. Dílo italského spisovatele Dante Alighieriho (1265-1321) rozdělené na tři části Peklo, Očistec a Ráj, je průvodce člověka od hříchu, přes vykoupení, po konečný ráj s popisem nejrůznějších hříchů

a jejich trestů. Eposem se nechal inspirovat na příklad Jan Amos Komenský (1592-1670) ve svém Labyrintu světa a ráji srdce. Mnoho umělců se ji také později snažilo ilustrovat.

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

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

V devatenáctém století se rodí nový filozofický směr – existencialismus. Jeho nejznámějším představitelem té doby je Soren Kierkegaard (1813-1855). Existencialismus tvrdí, že prastará filozofie nenabízí a neporadí člověku jiné východisko, než smrt. Existencialisté smýšlejí jinak. Jako bod, o který se jedinec může opřít si vybrali jedince samého. Jeho strasti a starosti, každodenní problémy i úzkosti. Nepřítelem není nějaká daleká budoucnost, ve které čeká smrt, ale tísnivá přítomnost a člověk ubližující sám sobě.

Dvacáté století s jeho první a druhou světovou válkou, při kterých zahynuly miliony lidí (v první přibližně deset milionů, ve druhé pak téměř padesát milionů lidí) rozvinulo existencialistické úvahy dál. Protagonisty se staly zejména francouzští spisovatelé a filozofové Jean Paul Sartre (1905-1980) a Albert Camus (1913-1960). V průběhu tohoto století a jeho krutých událostí si lidé vybudovali i svůj způsob humorného pojetí smrti. Dokázali se nad ní povznést a zavtipkovat na její konto i, nebo spíše především, v rovině vlastního života.¹⁷

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

¹⁷ SÍGL 2006, s. 43-160

3. Motiv smrti na konci 19. století

Pro končící devatenácté století je typickou náladou jedince znuďenost životem a dekadentní způsob chování. Ve společnosti je klasický pocit soumraku konce století. Nejednen asi v koutku duše doufal v jeho grandiózní vyvrcholení, avšak tíživý pocit visel nad téměř každým a odrážel se i do umění.

České země byly poznamenány druhou průmyslovou revolucí a proměňující se společností díky překotné transformaci ze společnosti založené na zemědělství na společnost zakládající se na průmyslu a technice a díky většímu přílivu zahraničních vlivů.¹⁸

Psychiatrie konce devatenáctého století a počátku dvacátého století začala více do hloubky zkoumat paralely mezi výtvarným uměním a lidskou psychikou. Jean-Martin Charcot z francouzského ústavu pro choromyslné Salpêtrière zaznamenal výrazné analogie mezi obrázky svých pacientů a uměleckými díly symbolistních malířů doby, v první řadě Odílona Redona (1840-1916) a Gustava Moreau (1826-1898).¹⁹

Vztah mezi umělcem, duševní nejistotou a smrtí se zde ukazuje jako velmi patrný.

Následující dvě podkapitoly představují umělecká hnutí symbolismu, dekadence a secese, která jsou svým příznačným zachycením nálad ve společnosti a dekorativním pojetím tvorby neoddiskutovatelně klíčová pro formování výtvarné a literární scény konce devatenáctého století a počátku dvacátého století.

3.1 Obecná charakteristika a zrod symbolismu a dekadence

Dekadence, jakožto převážně literární a výtvarný projev se zrodila souběžně se symbolismem ve Francii a je typická pro konec devatenáctého století. V umění je zachycena všeobecná znuďenost nad životem typická pro období *fin de siècle* (konec století). K častým námětům se řadí jak snaha o vystihnutí nálad ve společnosti, tak

¹⁸ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 17

¹⁹ BEDNAŘÍKOVÁ 2000, s. 14

absurdní a fantaskní motivy a exotické prvky z přírody, jako jsou orchideje, motýli, nebo pávi.

Umělecké směry dekadence a symbolismu lze nelehce diferenciovat jeden od druhého, a to ani po formální ani obsahové stránce. Jsou proto zařazeny do stejné kapitoly a je upozorněno, když se v něčem významně liší. Důležité pro pochopení podob symbolismu a dekadence je i uvědomění si, v jaké době se tyto směry zrodily. Bylo to období opravdu velkého *fin de siècle*, na které všichni s netrpělivostí čekali. Čekali změnu, protože současný život a společenské dění je začínali nudit. Společnost cítila určitou beznaděj a tíhu končícího století. Pocit soumraku je charakteristický pro umění vznikající v této době.

Obě hnutí zásadním způsobem formovala konec devatenáctého století s přesahem do začátku století dvacátého.

Ústřední osobností dekadentního období byl Charles Baudelaire (1821-1867). Francouzský básník a kritik, který se proslavil zejména sbírkou poezie *Květy zla (Les Fleurs du Mal)* vydanou roku 1857. Básně se staly klíčovými pro celý zbytek století. Charles Baudelaire se v nich vymezoval proti maloměšťácké nabubřelosti a dával na oddiv obdiv žen, které stavěl do pozice erotické a zároveň zničující bohyně – tzv. *femme fatale*. Umělci doby, podle Baudelaira, do ní nezapadali a byli vykořeněni ze společnosti, nesdíleli s ní znučenost života a měšťácké způsoby. Teprve pak byli pravými umělci.

Výrokem, že umění nepotřebuje morální zásady a cíle a sama jeho sbírka se obchází bez těchto zásad a vyzařuje pouze znepokojivou ledovou nádheru, charakterizoval nejedno dekadentní dílo, a to jak literární, tak výtvarné.

Umělci a spisovatelé nesouhlasili s myšlenkou, že umění je sluhou mravnosti, náboženství, či snad státu a politiky. Umění má své vlastní estetické rozměry a slouží jen samo sobě.

Symbolismus, stejně jako dekadence, začal jako literární hnutí konce devatenáctého století ve Francii a postupně postihl svět výtvarného umění a rozšířil se do Evropských uměleckých center. Za den vzniku symbolismu jako samostatného hnutí je považováno 18. září roku 1886. Francouzský básník Jean Moréase (1856-1910) ten den totiž vydal *Manifest symbolismu (Le Manifeste du symbolisme)* v deníku *Le Figaro*. Umění symbolismu tehdy popsal takto: „*Nepřítel poučování, deklamací, falešné citovosti a objektivního popisu*“ (Amy Dempsey, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha, 2002, s. 40.). Ovšem znaky symbolistických tendencí

se dají dohledat daleko dříve v historii umění. Jedná se především o spisy francouzských prokletých básníků²⁰, zejména Paula Verlaina (1844-1896), Stéphanu Mallarméa (1841-1898) a Arthura Rimbauda (1854-1891). Společně s Charlesem Baudelairem měli tito básníci velký vliv na formování zásad symbolismu.

Spisovatelé se snažili sugestivně čtenáři přiblížit nálady pomocí symbolů, spirituality a smyslů, které by mělo umění umět utišit všechny zároveň a ve stejné míře.

Symbolisté se tak stali vlastně prvními umělci, kteří deklarovali, že tím hlavním a jediným obsahem umění je *vnitřní svět nálad a emocí, nikoli objektivní svět vnějších vjemů* (Amy Dempsey, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha, 2002, s. 40.). Náměty, které můžeme spatřit na symbolistních dílech jsou většinou plné snů, vizí, vlastních mystických a okultistických zkušeností autorů nebo na příklad i lehké erotiky až zvrácenosti. Dalšími obvyklými náměty byla smrt, sebedestrukce, či hřích. Všechno proto, aby díla vyvolala psychologickou odezvu a komunikovala s pozorovatelem.

Stejně jako dekadentní umělci věří symbolisté v umění pro umění – umění slouží pouze sobě a umělec je výše postavená bytost než ostatní smrtelníci. Je to teze, kterou přejala většina moderních avantgardních hnutí dvacátého století.

Gustave Kahn (1859-1936), francouzský symbolistní básník a kritik výtvarného umění, definoval v roce 1886 symbolismus slovy: *“Hlavním cílem našeho umění je objektivizovat subjektivní (ztvárnění Idey) namísto subjektivizace objektivního (realita nazíraná očima nálady).“* (Amy Dempsey, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha, 2002, s. 43.)

Následně roku 1891 formuloval francouzský spisovatel a výtvarný kritik Albert Auriel (1865-1892) obsah symbolismu a s ním i charakter moderního malířství v několika bodech:

Umělecké dílo bude:

- 1. Ideové, neboť vzhledem k jedinému ideálu bude výrazem Idey;*
- 2. Symbolistní, protože bude vyjadřovat tuto Ideu pomocí různých symbolů;*
- 3. Syntetické, neboť bude tyto symboly, tyto znaky předkládat způsobem obecně srozumitelným;*

²⁰ Skupina francouzských básníků zejména poslední třetiny devatenáctého století, žijí dekadentním životem, vystupují ze společnosti a staví se proti vyššímu měšťanstvu

4. *Subjektivní, protože objekt nebude nikdy pojednávat jako objekt, ale jako znak idey vnímané subjektem;*

5. *(a v důsledku toho bude) dekorativní*

(Amy Dempsey, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha, 2002, s. 41.)

Mezi nejznámější umělce, kteří jsou považováni za symbolistní patřil bezpochyby Gustave Moreau (1826-1898), Puvis de Chavannes (1824-1898), či pozdější Odilon Redon (1840-1916). Ve tlumených barvách zobrazovali sny, nálady, vize způsobem takovým, že vtáhli diváka do scény odehrávající se na plátně obrazu.

Často v malířově pojetí splývá dekadence a symbolismus a není pak jasné, kam ho zahrnout. K takovým lze zařadit na příklad Belgičan Felicien Rops (1833-1898), současník a krajan Jamese Ensora (1860-1949). Ensor byl obdivován symbolisty a stal se předchůdcem expresionismu a surrealismu. Ropsovy práce oscilovaly mezi cudností a nestoudností a přikláněly se spíše k druhé variantě, kterou se i proslavily.

Francouzští symbolisté považovali dále za jednoho z nich ku příkladu Nora Edvarda Muncha (1863-1944). Stejně jako němečtí expresionisté, což bude podrobněji rozebírat kapitola věnující se expresionismu. Fascinovala je jeho surovost krize emocí, smrti, zpusťlosti, to všechno bez přibarvení a vykrášlení.²¹

Rozdíl mezi dekadencí a symbolismem trefně popsal pan profesor Wittlich ve své knize *Horizonty umění* v kapitole *Slepá skvrna dekadence* – dekadence je podle něj základní existenciální pocit negace a jakési nevolnosti ze života ve své době, kdežto symbolismus je psychická obrana moderního umělce, který se pokouší uprchnout z prostředí, ve kterém se všem dělá nevolno.²²

3.2 Obecná charakteristika a zrod secese

Secesní hnutí má význam nejen v Evropě, ale i v Americe od doby svého vzniku, tedy od osmdesátých let devatenáctého století do svého zániku s koncem první světové války. V každém uměleckém centru je označována jinak: ve Francii nese název *L'art*

²¹ DEMPSEY 2002, s. 41-45

²² WITTLICH 2010, s. 67-68

*nouveau*²³ podle pařížské galerie La maison de L'art nouveau, která od roku 1895 seznamovala širokou odbornou i laickou veřejnost s nejmodernějším světovým uměním, v Německu *Jugendstil*, v Rusku *moderní styl* a podobný název nese i v Katalánsku, kde ho označují *modernisme*, v Rakousku mu říkají podle vídeňské secese *Sezessionstil*, v Belgii získal pojmenování po skupině *Les Vingt Style des Vingt* a v Itálii *stile nouille* jinak také nudlový styl. Někdy se můžeme setkat i s označením *floeral* (květinový), podle častých symbolů květin, které užívá. Další označení nese podle londýnského obchodního domu Liberty *stile Liberty*. Obchodní dům díky svým textilním vzorům velmi napomohl k šíření hnutí.

Secese se sice svou tvorbou stavěla proti akademickému umění devatenáctého století, ale inspiraci hledala v historii tak, jako téměř každý jiný umělecký směr. Byla ovlivněna japonským uměním, anglosaskou výrobou šperků a doplňků i gotickou architekturou. Dále hledali secesní umělci inspiraci v přírodě a často úzce spolupracovali s umělci z rozličných uměleckých skupin a směrů. Častým motivem byla žena, stejně jako tomu bylo v symbolismu a dekadenci, avšak její secesní ztvárnění nebylo tolik ve stylu *femme fatale* jako spíše alegorické.

Secesní umění se neprojevovalo pouze v malbě, ale i v užitém umění a architektuře, kde využívalo přírodní a zdobné motivy.

Mezi secesní malíře a grafiky patřil mimo jiné i český umělec Alfons Mucha (1860-1939). Často tvořil plakáty s motivy slavných žen. Ztvárnil tak nejednou francouzskou herečku Sarah Bernhardtovou (1844-1923) nebo americkou tanečnici a herečku Louie Fullerovou (1862-1928). Portréty pak Mucha ozdobil malbami rostlin a ornamentů. Dalším ze secesních umělců byl malíř a grafik Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) a mnoho dalších.

Postupně s více se šířícími projevy nového stylu „art deco“ začala secese získávat nové, avšak pejorativní názvy. Ve Francii to byl *style branche de persil* (styl petrželového košťálu) a *style guimauve* (přeslэдlý styl). V Německu se jí začalo říkat *Bandwurmstil* (styl tasemnicový).

Secesním kladením důrazu na barvu a linku a částečným přechodem do abstrakce se v lecčem nechal inspirovat například expresionismus nebo modernistická architektura.²⁴

²³ Nejvíce se proslavil ve světě ve spojení s uměním tohoto stylu a období. DEMPSEY 2002, s. 33

²⁴ DEMPSEY 2002, s. 33-40

3.3 Smrt v umění na pozadí konce jedné éry

Během devatenáctého století se začala šířit dvě nová pojetí pohledu na smrt. Jedno spojeno s její romantickou stránkou, druhé s její pozitivistickou. Dvě formy, které se dostaly do literatury a výtvarného umění a začaly měnit význam umírání v životě člověka. Citový vztah živé bytosti ke smrti reflektuje romantická literatura a umění ve všech svých oblastech. Dramatické až patoskní umírání, jako vysoký cíl a smrt jako průchod k *věčnému naplnění a vnitřnímu sjednocení* (Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha, 2010, s. 254) se stalo klíčem k uměleckému ztvárnění devatenáctého století. Poetická a osudná síla smrti se přelila i do století dvacátého a značně ovlivnila umění expresionismu a surrealismu.²⁵

Na konci století si umělec více a více uvědomoval svoji individualitu a jedinečnost a s tím i rozpor mezi jevovou stránkou života a světa a skutečností, podstatnými hlubokými stránkami světa. Jedná se rozpor, který umělce vedl k frustraci, jelikož nedokázal zachytit skutečnost tak, jak by podle něj měla být zachycena. Nejlepší je proto předkládat divákovi umění v duchovní rovině než naléhat přímo na jeho smysly. Smysly si každý objeví sám ve své fantazii.²⁶

Malířem několikrát zobrazujícím mrtvou postavu byl ku příkladu Jakub Schikaneder (1855-1924). Již v roce 1885 zobrazil část obnaženého zesnulého těla na obraze *V márnici*. Více než na samotného nebožtíka se ale v díle soustředil na odvrácenou truchlící ženu u stěny místnosti, která má symbolizovat strast, bolest a stesk.

S větším důrazem na bezvládné tělo se u něj pak můžeme setkat při pohledu na plátno *Utonulá [3]*, na kterém pracoval mezi roky 1890 a 1895.²⁷ V odstínech růžové a září zapadajícího sluníčka leží na pláži tělo mladé dívky bez života. Není jasné, co přesně se jí stalo. Je pouze oblečena do bílých šatů a vyplavena mořem na břeh.

Další jeho dílo explicitně ukazující tělo mrtvého je velkoformátový obraz výraznější barevnosti než dílo předchozí, *Vražda v domě [I]*. Obraz Schikaneder namaloval roku 1890 a stal se pro něj průlomem ve vyrovnání se s naturalismem.²⁸ Jedná se opět o tělo mladé dívky ležící však tentokrát na dvoře městského domu. Leží na břiše, ale tělo má prapodivně zkroucené a na zemi u hlavy vidíme náznak krve. Byla zabita. Kolem ní se

²⁵ WITTLICH 2010, s. 254

²⁶ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 41

²⁷ URBAN 2014, s. 19

²⁸ TAMTÉŽ, s. 19

začínají shlukovat vyděšení občané a pravděpodobně se dohadují, co se jí nejspíš mohlo stát. Odstíny barev jsou ve tlumené škále.

Alfons Mucha (1860-1939) se sice proslavil zejména návrhy plakátů pro divadlo Sarah Bernhardtové (1844-1923) plnými barev a orientálních motivů, dokázal však vytvářet i chmurné obrazy plné drastických námětů. Takovým příkladem mohou být obrazy *Sebevražda Pierra de Vignes* [2] z roku 1892 a *Smrt nevěsty Hasaganovy* [6] vytvořeném roku 1899.²⁹ Oba obrazy jsou nesmírně ponuré, plné šedých tónů a tmy. V tělech není patrná již ani špetka života. Na prvním leží muž na zemi ve tmavé místnosti pouze s malým oknem, které osvětluje celou scenerii. Můžeme si tedy všimnout, že muž stále svírá dýku, kterou použil, aby si vzal život, v ruce. Druhý obraz je menší a celý ho zaplňují dvě postavy ležící přes sebe. Mrtvé dívce bezvládně visí paže přes okraj postele a vlasy jí splývají po peřině dolů. Oči má zavřené, ústa pootevřená.

3.4 Sebevražda a umění na pozadí konce jedné éry

Až do konce osmnáctého století byla sebevražda pokládána za ukázkou bezbožnosti a znevážení života. S příchodem nových pohledů na smrt v devatenáctém století, jak je již řečeno na začátku kapitoly, přišel i zcela nový obraz pojetí sebevraždy a jejího významu pro daného jedince. Romantická rozvrácená duše páchající sebevraždu, jelikož nedokáže dál snášet příkoří, tíhu a nepochopení tohoto světa a života, se stala základem jejímu vyobrazení.

Zároveň do devatenáctého století nebyla sebevražda až tak běžným jevem a začala být častější až s větším výskytem psychóz.

Množství sebevražd se ve společnosti značně zvyšuje. Fenomén sebevraždy je natolik rozšířený, že se jím začala zabývat i pozdější hlava nově se zrodícího Československého státu Tomáš Garrigue Masaryk. Ve svém spise *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty* psaném již roku 1881 a v českém jazyce vydaném v roce 1904 se snažil mimo jiné rozklíčovat příčiny sebevraždy, kam kromě všem známých příčin společenských, finančních, politických a psychických zahrnul i příčiny pozemské a kosmické.³⁰ Ve svém zkoumání došel Masaryk taktéž

²⁹ URBAN 2014, s. 74-77

³⁰ MASARYK 1904, s. 5

k závěru, že čím víc je člověk vzdělaný a má přehled, tím víc je zatížený neduhy světa a inklinuje tak častěji k sebevraždě.³¹

27. července roku 1890 se dobrovolně přiklonil k ukončení života Vincent van Gogh. Pokus nebyl úspěšný a malíř zemřel až o dva dny později na jeho následky.³² Van Gogh je ukázkou vydědence společnosti, kterého podle některých jeho přátel ona společnost a moderní výdobytky její psychiatrie dohnala až k sebevraždě. Podobně jako u malíře Otokara Lebedy, o kterém se bude zmiňovat jedna z následujících kapitol, nelze ve van Goghových dílech najít přímou souvislost se sebevraždou. Jeho díla sice nutí k přemýšlení, jsou melancholická a poznáme, že s jejich autorem nejspíš není něco v pořádku, své niterní pocty si ale van Gogh nechává pro sebe.³³

Příkladem umělce, který ve svém díle ztvárňuje motiv sebevraždy je Max Švabinský (1873-1962). Akt není zobrazen přímo, divák, pokud je znalý historických konotací, ale ví, že se k němu schyluje. Obraz, o kterém je řeč, nese jméno *Lukrécie* [4] a Švabinský jej namaloval v roce 1894. Dílo vytvořil v duchu alegorického historismu, ale již ovlivněn symbolismem na něm zobrazil tzv. femme fatale. Žena na obraze však není krutá, hrdá a nebesky svůdná. Je jemná a rafinovaná, jako ze snu.³⁴ Její poloobnažená postava s rozpuštěnými dlouhými vlasy se dívá zasněně kamsi mimo obraz a v ruce opřené pravděpodobně o stůl drží meč. Celý obraz je zahalen nádechem symbolismu a dekadence, co se barevností, vzorů v pozadí, oblečení Lucretie, a hlavně, jak již bylo řečeno, motivu, týče.

³¹ MASARYK 1904, s. 77

³² MONESTIER 2003, s. 171-172

³³ WITTLICH. 2010, s. 256

³⁴ URBAN 2014, s. 139

4. Motiv smrti v prvním desetiletí 20. století

Pro uměleckou tvorbu počátku století je příznačných i několik uměleckých motivů konce devatenáctého století. Kromě pohřbu to je také hypnotický zasněný pohled, spánek, a především vymezení se jednotlivce proti měšťácké nabubřelosti.³⁵

Musíme mít také na paměti, že široké pole umění konce devatenáctého století a první poloviny dvacátého století stále v určitých oblastech ovládala akademická malba. Z podstatné části díky propojení českého umění s francouzským a vzájemným inspiracím se podařilo modernizovat český akademismus a vnést do něj zahraniční vlivy, naturalismus a individualitu.³⁶

Následující dvě podkapitoly krátce představí výtvarné směry expresionismus a kubismus, které vznikaly počátkem dvacátého století a formovaly jak mnoho pozdějších uměleckých směrů a malířů a sochařů, tak měly přesah i do dalších odvětví umělecké tvorby. Expresionismus svou potřebou silných vyjádření emocí v obrazech a touhou po odkrytí lidské duše se všemi jejími šrámy, chmurami a neduhy tíhl k zobrazování zádumčivých témat jako je smrti a umírání. Oproti tomu kubismus se zdál být proti deprimujícím tématům obrněn svou potřebou prozkoumat svět ze všech možných úhlů. Avšak na příklad sám nejvýznamnější kubistický umělec Pablo Picasso (1881-1973) se ve svém modrém smutném období uchýlil k malbě zachycující smrt. Konkrétně se jedná o dílo *Smrt Casagema* [Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.] z roku 1901, ukazující mrtvé tělo jeho dobrého přítele. Zde v úvodu stojí za zmínku také český umělec Bohumil Kubišta (1884-1918), který maluje nejen obraz *Oběšeného* [24], ale řadu dalších obrazů s obdobným motivem, v kubistickém stylu. Nejen proto se tedy domnívám, že i charakteristika kubismu stojí za zmínku.

4.1 Obecná charakteristika a zrod expresionismu

Expresionismus vznikl v Německu počátkem dvacátého století, ve stejné době jako ve Francii fauvismus. Oproti barevnému fauvismu používali expresionističtí malíři těžší

³⁵ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 47

³⁶ RAKUŠANOVÁ 2009, s. 400

a tmavší barvy, které lépe vyjadřovaly pocit sevření, úzkosti, omezení života, napětí. Tedy negativní lidské emoce. Jak fauvistickému, tak expresionistickému hnutí šlo o vymanění se z vlivu povrchního impresionismu. Impresionismus nekladl dostatečný důraz na citovost a lidskou intuici a duši. Což je podstata, kterou se expresionisté a fauvisté snažili ve svých dílech zachytit. Expresionismus bylo umění snažící se pojmout vnitřní pohnutky člověka.

Barva expresionistických děl byla čistá a silná, rozprostřená v ploše. Linie výrazné a udávající ploše její jasné místo.

Inspiraci čerpali expresionisté z fauvismu, se kterým se seznámili v roce 1905 v Paříži, dále pak z děl Vasilije Kandinského a Alexeje von Javlenského. Část své inspirace přejali i z kubismu, který ve Francii vytlačil z umělecké scény fauvismus.

Expresionismus jako takový má v Německu hluboké kořeny a vychází ze středověkého umění, které kladlo důraz na procítění.³⁷ Po celé devatenácté století se zde objevovali malíři, kteří se sice řadili k akademické malbě, avšak v rámci jejích hranic se vymykali tak, jak jim bylo umožněno a vykazovali expresionistické rysy. Téměř všichni pozdější zakladatelé expresionistického hnutí počátku dvacátého století, byli žáci a učni těchto malířů.

Další inspirací byla bezpochyby tvorba Nora Edvarda Muncha (1863-1944), který při svých cestách Evropou strávil nějaký čas i v Německu a ovlivnil zde tvorbu expresionistických umělců. Sám se stal se svými tragickými díly ukazujícími nevyrovnanost, nervozitu, pochmurnost, díly plnými strachem z lásky, ba jen i života a jakýchkoli emocí, symbolem expresionismu. Munch při svém pobytu v Německu ovlivnil řadu malířů, kteří se později seskupili do hnutí zvaného *Die Brucke (Most)*.

Skupina *Die Brucke* vznikla roku 1905 v Drážďanech jako první ze dvou expresionistických skupin měnících umělecký obraz Německa v období počínajícího dvacátého století. Hlavním protagonistou tohoto hnutí byl Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). V zahraničí byli umělci ze skupiny *Die Brucke* méně známí, než umělci z později zrozené skupiny *Der blaue Reiter (Modrý jezdec)*, avšak německou kulturu před první světovou válkou formovali stejně silně a výrazně. Ke hnutí se hlásili kromě Kirchnera ještě Otto Mueller (1874-1930), Emil Nolde (1867-1956), Erich Heckel (1883-1970), Max Pechstein (1881-1955) a Carl Schmidt-Rottluff (1884-1976). První tři, tj. Kirchner, Mueller a Nolde, zůstali expresionismu věrni i po skončení první

³⁷ ULRICH 196, s. 155

světové války. Program skupiny „jako most měla spojovat všechny dozrávající revoluční elementy a být ukazatelem směru k budoucnosti“ (Trewin Copplestone, *Moderní umění*, Praha, 1965, s. 25.) vymyslel a přednesl Schmidt-Rottluff.³⁸

Druhou skupinou, jak je již řečeno výše, která se zrodila v předválečném Německu byla *Der blaue Reiter*. Někteří kunsthistorici ji řadí na roveň expresionistům, jiní však tvrdí, že na rozdíl od *Die Brücke*, umělci skupiny *Der blaue Reiter* nevyjadřovali tolik záporné a deprimující vlastnosti světa, jako spíš jeho skrytou harmonii, a tudíž nebyli ve výsledném projevu tak tvrdí a silně emocionální.³⁹ Hnutí vzniklo v roce 1911 a ještě téhož roku mělo připravenou svou první výstavu. Poté v roce 1912 sepsali tito umělci sborník vystihující jejich hnutí a základní princip moderního umění.

Skupina nebyla nikdy tak silně svázána jako *Die Brücke*. Nejznámějšími umělci tvořícími se sdružením *Der blaue Reiter* byli kromě jeho zakladatelů Vasilije Kandinského (1866-1944) a Franze Marca (1880-1916), dále Alexej von Javlenskij (1864-1941), hudební skladatel Arnold Schonberg (1874-1951), či umělci jako Paul Klee (1897-1940), August Macke (1887-1914) nebo Heinrich Campendonk (1889-1957). Po první světové válce se hnutí rozpadlo – Kandinskij se během ní vrátil do Ruska, své rodné země, Klee se připojil k armádě a Macr s Mackem zemřeli v boji.

Kandinskij vyjadřoval emoce abstrakcí, šlo mu o to, jak je obraz emočně vnímán, jak působí na člověka. Formovala ho osobně prožitá epifanie zažitá jednoho večera po příchodu do jeho ateliéru. Najednou spatřil nádherný obraz plný pouze forem bez hmotných objektů. Když přišlo ráno, obraz zmizel a Kandinskij zjistil, že objekt jeho obrazy ruší a nevnáší do nich žádnou kvalitu. Zjistil, že objekt není pro obraz nezbytnost a příroda se dá vyjádřit mnoha jinými způsoby.

V době zrodu expresionismu a dvou nejvýznamnějších expresionistických skupin tvořilo mnoho autorů samostatně a nezávisle na sdruženích. Za zmínku stojí Oskar Kokoschka (1886-1980), který na rozdíl od skupin *Die Brücke* a *Der blaue Reiter* vytvářel díla empatictější, plnější života, a ne tolik pesimistická. Kokoschka, ač rozený Rakušan, většinu života pobýval v zahraničí a na jeho sklonek se odstěhoval do Švýcarska, kde i dožil. Prožil si hrůzy války, ze kterých si odnesl válečné zranění. Ve svých dílech spojuje okamžité citové vjemy s mocí života a jeho leckdy krutou silou.

³⁸ COPPLESTONE 1965, s. 24-30

³⁹ ULRICH 1962, s. 176

Expresionismus, obzvláště ten německý, byl vždy silně napojen na emoční stránku člověka a mysticismus. Vycházel z analýzy emocí, řídil se i filozofií, snažil se pojmout všechny složitosti citů, krutosti osudu, nejistotu člověka na světě a ukázat na ně ve svých uměleckých dílech.⁴⁰

4.2 Obecná charakteristika a zrod kubismu

Jako umělecký směr se kubismus zrodil v Paříži roku 1908. Přelom devatenáctého a dvacátého století společně s Paříží byla ideální kombinace pro vznik nového uměleckého stylu. Byla to doba a město, které společně volaly po změně a dychtily po nových poznacích a pojetích umění.

Kubističtí umělci vytvářeli ve svých dílech určitou deformaci vidění reálného světa a vyvolávali dojem trojdimenzionálního zobrazení. Nepoužívali perspektivu ve stejném smyslu, jako umělci jiných, a hlavně starších uměleckých směrů.

Za zakladatele tohoto uměleckého směru jsou považováni dva umělci. Francouz Georges Braque (1882-1963) a Španěl žijící dlouhá léta ve Francii Pablo Ruiz Picasso (1881-1973).

Prvním, kdo vyslovil název *kubismus* byl francouzský kritik umění Louis Vauxcelles (1870-1943). Roku 1908 pronesl o Braquových obrazech, že vyvolávají dojem, jako by byly sestavené z *krychlí (cubes)*. Netrvalo ani rok a jeho obrazy označil dokonce za *kubistické bizarnosti*. I díky tomuto označení se často za základ kubistické tvorby považoval výrok francouzského malíře Paula Cézanna (1839-1906), který v roce 1904 napsal v dopise dalšímu francouzskému malíři období přelomu století Emilu Bernardovi: „*Dovolte mi, abych opakoval, co jsem Vám zde už řekl: Malujte přírodu podle válce, koule a kuželu, všechno ve správné perspektivě, tak aby žádná strana předmětu nebo plochy směřovala k určitému středu*“ (Trewin Copplestone, *Moderní umění*, Praha, 1965, s. 21.). Kubismus se však nedá pojmout tak prostě, aby šlo jen o zjednodušení forem, ve svém pojetí zobrazení je velmi rozmanitý.

Název *kubismus* se dostal do povědomí veřejnosti a začala se tak označovat téměř všechna díla, byť jen lehce vybočující z klasických konvencí a příklánějící se

⁴⁰ COPPLESTONE 1965, s. 24-30

k avantgardě. Trvalo to až do roku 1913, kdy se spisovatel Guillaume Apollinaire (1880-1918) odhodlal k pokusu vysvětlit a popsat známky kubismu a této skupiny umělců ve svém článku *Kubističtí malíři (Les Peintres Cubistes)*.

Obecně je platné, že zlatá éra kubismu končí s koncem první světové války. Mnoho umělců hlásících se k uměleckému směru kubismus narukovalo na frontu a když se po válce vrátili do Paříže, jako skupina se již nikdy nespojili. Kubismus však ovlivnil spoustu umělců, kteří se dál sdružovali do skupin a koketovali s kubistickou manýrou, nebo alespoň využívali kubistické myšlenky a posouvali hranice zobrazení dál a dál. Inspiraci v něm našli na příklad ruští konstruktivisté, holandská skupina *De Stijl*, němečtí expresionisté ze skupiny *Der blaue Reiter*, italští futuristé a mnoho dalších. Kubismus se tak stal nejvlivnějším uměleckým směrem dvacátého století.

První výstava kubistického umění, ze které vzešla skupina umělců tvořících ve stylu kubismu se konala v roce 1911 na Salónu nezávislých v místnosti číslo 41 – později tato výstava přejala název *Salle 41*. Hlavní protagonisté a zakladatelé kubismu jakožto uměleckého stylu Picasso a Braque se na výstavě nepodíleli, bylo to období, kdy vystavovali pouze zřídka. *Salle 41* však ukázal na další talenty. Byli jimi Fernand Léger (1881-1955), Jean Metzinger (1883-1957), Robert Delaunay (1885-1941) a Albert Gleizes (1881-1953). Kritika tisku byla přísná až krutá, na obranu umělců se postavil pouze Guillaume Apollinaire.

Ovšem známé pořekadlo – i negativní reklama je reklamou – se opět potvrdilo a výstava v Salonu číslo 41 se těšila nemalé návštěvnosti.

Do zbytku Evropských uměleckých center se kubistické hnutí dostalo roku 1912. Svá díla měli kubisté na výstavách v Berlíně, v Kolíně, v Moskvě, v Curychu, také na výstavě umělecké skupiny *Der blaue Reiter* v Mnichově a dále pak v Barceloně, či v Londýně.

Podstatou kubismu jakožto uměleckého hnutí je hledání nového neotřelého vyjádření moderních časů. Mladí umělci té doby nebyli spokojeni s odkazem, jaký po sobě zanechávalo umění devatenáctého století. Měli pocit, že tehdejším umělcům šlo pouze o to vytvořit co nejhonosnější dílo, které se poté dostane do muzea, kde setrvá na věky věků ve společnosti dalších zbytečných honosných děl. Proto začali s uměním experimentovat a jako zdroj změny si vybrali experiment s formou. Jejich inspirací přitom byla zapomenutá či přehlížená umění – tvorba Paula Cézanna nebo Henriho Rousseaua (1844-1910), dále pak ku příkladu černošská umělecká tvorba.

Kubisté nemají jednu ideu, která určuje formu, ale sází na rozmanitost a fantazii bez zažitých hranic umění. Kubismus odvrhl klasické pojetí krásy a proporcí, jak ho známe již od antiky a jak ho zpopularizovala renesance, ze které přetrvalo až do devatenáctého století. Místo toho se rozhodli je zkoumat z více prostorových a časových hledisek a bodů. Stejně jako před nimi Cézanne, se i kubisté zabývali problémem plošnosti plátna a s ním spojenou otázkou, jak jinak lze zobrazit prostor.

Obecně vzato se tedy kubistické práce vyznačují despektem k zavedeným tradicím a hledáním nových cest k vizuálnímu poznání světa, který je jim stále primární inspirací.⁴¹

4.3 Smrt v umění na počátku nového století

Ihned na přelomu devatenáctého a dvacátého století, v roce 1900, namaloval malíř a kreslíř Viktor Oliva (1861-1928) obraz *Vražda* [8]. Ve svém díle se Oliva přiklání k naturalismu, což obraz *Vražda* trefně ilustruje.⁴² Obraz zachycuje právě se dějící vraždu starého muže uvnitř hostince. Tři muži se na něj vrhli a pravděpodobně ho ubijí k smrti. Další muž běží z vedlejší místnosti a vyhrnuje si rukávy. Nelze však říci, zdali jde pomoci násilníkům nebo oběti. Vyděšená žena v levé části obrazu je bezmocná, neboť ji další z vrahů drží pod krkem a nechce pustit. Obraz je v teplých tónech převážně žluté a hnědé, které ale v souvislosti s motivem působí znepokojujícím dojmem.

Na počátku století tvoří svou sochu *Mrtvá labuť* [7] také Bohumil Kafka (1878-1942). Socha o velikosti přibližně půl metru na výšku i s podstavcem je vytvořena z bronzu a inspirována činností francouzského sochaře Augusta Rodina (1840-1917).⁴³ Labuť má ještě pozvednutá křídla, krk však zkroucený a hlavu přepadlou přes okraj podstavce.

Ukamenování lékaře [5]. Tak se jmenuje obraz z cyklu *Mor* od Felixe Jeneweina (1857-1905), který namaloval na přelomu století roku 1900. Ze všech jeho cyklů je právě cyklus *Mor* pravděpodobně tím nejvýznamnějším. Ve své tvorbě tíhl Jenewein k

⁴¹ COPPLESTONE 1965, s. 19-23

⁴² URBAN 2014, s. 80-83

⁴³ TAMTÉŽ, s. 268-269

historizujícím tendencím a Ukamenování lékaře není výjimkou.⁴⁴ Obraz je malován převážně v odstínech žluté, šedé a hnědé. Postava lékaře je svalnatá a zcela obnažená až na kus látky splývající mu přes bradu a krk. Lékař leží mezi kamením, ale mrtvý nejspíš ještě není, jelikož má ruce zvednuté nahoru a zatnuté v pěst.

Několik děl s tématem smrti má na seznamu své tvorby sochař Quido Kocián (1874-1928). Obecně byla jeho tvorba prolnutá existenciální nejistotou a duševním neklidem. Sochařská díla modeloval uvolněným rukopisem a ve znamení symbolismu. Zmíním zde sousoší *Mrtvý Ábel* [10] z roku 1901 a sochu *Smrt* [15] z roku 1906.⁴⁵ Zatímco *Mrtvý Ábel* je tvořen z čisté sádry, poměrně realisticky, *Smrt* je vyhotovena z patinované sádry a ve své nedokončenosti připomíná spíše tvorbu Augusta Rodina. *Ábel* leží poměrně klidně, ruce složené na hrudi. U jeho nohou spočívají dvě ovečky a beran se nad ním otáčí pohledem kamsi do dály. Socha *Smrt* má svěšené ruce a skloněnou holou hlavu v melancholii a nohy se jí vpíjí do kamene pod ní.

Francouzský malíř španělského původu Pablo Picasso namaloval roku 1901 dva obrazy zachycující jeho zesnulého přítele, který si ukončil život průstřelem hlavy. Picasso však nemaloval výjev onoho činu, ani hrůzně naturalistický průstřel, maloval obraz *Smrt Casagema* [Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.]. Na obraze je středem kompozice pouze Casagemova hlava klidně ležící v poduškách. Klidně spočívající ležící hlava je osvětlena svíčkou, jako při posledním rozloučení.

Roku 1904 modeloval další český sochař Jan Štursa plastiku *Utopené kočky* [13]. Plastika byla modelovaná z vosku na jádro tvořené sádrrou. Formou připomíná svým schválně neúplně dokončeným provedením impresionistickou tvorbu, avšak motivem reaguje spíše na naturalismus. Kočka bezvládně leží na boku a je bezesporu uhynulá. Ačkoli se pravděpodobně jedná jen o zkušební plastiku, na které si Štursa potřeboval vyzkoušet všechny nové možnosti tvarování materiálu, nelze si nepovšimnout faktu, že volba tématu byla stále čistě dekadentní. Poli umění již začínaly pomalu vévodit jiné směry, ale dekadence měla na počátek dvacátého století stále velký vliv. Štursa byl obdivovatel časopisu *Moderní revue* vycházejícího mezi lety 1894-1925, který se mimo jiné věnoval umění dekadence a symbolismu.⁴⁶ Zajímavé je, že jakkoli se dílo Jana

⁴⁴ URBAN 2014, s. 68-72

⁴⁵ TAMTÉŽ, s. 220-223

⁴⁶ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 29

Štursy do hloubky tématu smrti nevěnuje, vždy v něm byla jistá melancholie. Sochař se roku 1925 pokusil o sebevraždu a po čtyřech dnech v nemocnici zemřel.⁴⁷

Roku 1906 vytvořil Edvard Munch dílo s názvem *Maratova smrt* [14]. Odkazoval tak na smrt francouzského politika z období Velké francouzské revoluce. Obraz je v jeho typickém expresionistickém stylu. Marat leží nahý, mrtvý a kolem něj je spousta krve. Vedle mrtvolky stojí vzpřímeně postava ženy, která ho zabila. Zajímavé je, že žena je také nahá, ač by nemusela být. Možná je to odkaz na femme fatale, která byla často zobrazená alespoň poloobnažená.

Umělci často pociťovali sevření moderního člověka v pomyslných kleštích technologií, mechanizace a s tím i mechanizování vztahů. Pokud se tyto dvě věci obrátí proti jedinci, dokážou jej i zničit.⁴⁸

Příkladem umělce, který svírání těchto kleští cítil, byl Bohumil Kubišta. Jeho obraz s názvem *Svatý Šebestián* [19], který Kubišta namaloval roku 1912, je dalším dílem zachycujícím nějakým způsobem umírání.⁴⁹ Obraz je ve tlumených barvách odstínů zelené a hnědé kromě modrých očí svatého Šebestiána. Postava je přivázána ke stromu a v těle má zabodaných několik šípů. Oči má ale stále otevřené, ještě žije a ve tváři má vzdor. Kubišta obraz maloval ve stylu kubistické vícehledovosti. Marie Rakušanová pracuje s tvrzením, se kterým přišel již další český umělec a Kubištův přítel Jan Zrzavý (1890-1977), a to že *Svatý Šebestián* je vlastně autoportrét Bohumila Kubišty, neboť se autor cítil být světem nepochopeným mučedníkem moderní doby.⁵⁰

Další Kubištovo dílo znázorňující smrt, a to v přeneseném významu je *Polibek smrti* [20] namalovaný v roce 1912. Kubišta, který mezi lety 1911 a 1912 téměř nevystavoval v Praze, poslal svůj obraz *Polibek smrti* spolu s několika dalšími na výstavu do Německa, jelikož se domníval, že by u tamního obecnstva mohla vzbudit obdiv.⁵¹ Jedná se opět o kubistický obraz ve stejných barevných tónech jako je *Svatý Šebestián*. Ve středu plátna jsou dvě postavy – člověk a Smrt neboli Smrtka, kostlivec. Smrtka člověka objímá a jemně líbá na čelo. Člověk má ve tváři neštěstí a smutek, ale Smrtce a smrti se nebrání a přijímá ji.

Na obraze je jasně definovaný rozdíl mezi živým tělem z masa a kostí a kostlivcem tvořeným již pouze z kostí. Dodnes není jisté, zda Kubišta kostlivcem vyjadřoval

⁴⁷ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007 (pozn. 59), s. 168

⁴⁸ TAMTÉŽ, 53

⁴⁹ TAMTÉŽ, s. 231

⁵⁰ TAMTÉŽ, s. 231-233

⁵¹ TAMTÉŽ, s. 334

konečnost života, či zda byl kostlivec pouze perfektním ztvárněním objektu, který vzdoruje proměnám času.⁵²

4.4 Sebevražda a umění na pozadí počátku nového století

Romantická poetičnost smrti zasáhla konec století a ovlivnila expresionismus a surrealismus počátku dvacátého století. S novými výzkumy se objevilo zjištění, že jakkoli se sebevražda může jevit poeticky, jedná se téměř výlučně o psychickou pohnutku. Nedá se vztáhnout pouze na potřebu být viděn, romantickou smrt, sociální a finanční nouzi či duševní onemocnění. Umělci se začínali zabývat ve svých dílech i psychikou postav a jejich vnitřními podněty. Na uměleckou scénu se dral expresionismus, který si vzal za své poslání zkoumat charakter a niterné depresivní emoce člověka.

Poté, co Vídeňská psychoanalytická společnost roku 1910 zaznamenala zvýšený počet sebevražd převážně mezi dospívajícími a mladými občany Rakouska-Uherska, uspořádala ještě v dubnu téhož roku symposium, kde se účastníci snažili dojít odpovědi na otázku příčin tolika dobrovolných ukončení vlastního života. Nejčastější názor byl „sebevražda jako zbavení se pocitu viny“.⁵³

Fakt, že se umělci zabývají motivy sebevraždy a vnitřních chmur není tak překvapující, když si uvědomíme, že až 25% umělců má vyšší sklony k propuknutí psychické choroby, než zbytek populace.⁵⁴ Představa rozpolceného umělce hledajícího život i smrt z dob dekadence není daleko od pravdy. Tvorba umění často vede k vyhoření, k užívání omamných látek podporujících fantazii a otupujících zdravý úsudek a následně k propuknutí psychické nemoci. Ovšem pokud takový umělec podstoupí léčbu a začne se aktivně starat o své duševní zdraví, často tím ztratí schopnost tvořit umění. Umělci jsou takto postaveni na křižovatku a leckdy volí své umění před svou psychikou.⁵⁵

⁵² LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 348

⁵³ TAMTÉŽ, s. 167-168

⁵⁴ SAMPLE 2015

⁵⁵ MORRISON I. 2019

Z autorů, kteří sebevraždu opravdu spáchali bych ráda zmínila na příklad Otakara Lebedu (1877-1901), který si sáhl na život 12. dubna roku 1901. Krajinář tvořící převážně v posledních letech devatenáctého století se ve svých dílech inspiroval impresionismem a dílem Julia Mařáka (1832-1899). Při letní bouři roku 1900 byl svědkem neštěstí v oblasti Chodska. Blesk tam udeřil do jednoho z obyvatel vesnice, když se pokoušel ochránit svou úrodu obilí na poli před bouří, a vesničan zemřel. Lebeda se touto zkušeností nechal podnítit k malování obrazu *Zabitý bleskem* [9], ve kterém si vytyčil za cíl rozklíčovat okruh problémů kolem zobrazení člověka ve volné krajině.

Je to námět, kterým se zabývá většina vrcholných malířů doby. Ovšem podle výzkumu profesora Wittliche trpěl Lebeda manio-depresivní poruchou a obraz neměl dobrý dopad na jeho očividně již tak chatrné duševní zdraví. Lebeda nechal obraz monumentálních rozměrů nedokončený a spáchal sebevraždu průstřelem hlavy.⁵⁶

Jeho sklony k depresivním náladám ukazují již dřívější obrazy, které namaloval a které působí více melancholicky než radostně. Lebeda užíval tmavou barevnost těžkých hutných barev. Během výletů se skupinou výtvarníků kolem Julia Mařáka se skupiny většinou stranil a maloval sám. Krajina se pro něj stávala útočištěm a zrcadlem jeho psychických procesů. V jeho přírodních scénériích vidíme melancholii řeky a smutek krajiny.⁵⁷

Pocity, před dobrovolným ukončením života, jako je sklíčenost, deprese, či nechuť k životu, se zabýval ve svém díle na příklad grafik a ilustrátor Alfred Kubín (1877-1959). On sám se pokusil o sebevraždu, což pak popsal ve svém životopise slovy: „... *Přepadla mne sklíčenost, nechuť k životu a po jedné prudké hádce s kamarádem jsem se zkrátka rozhodl, že svůj zbytečný a zpackaný život – jak se mi jevil – skončím. ... Přiložil jsem ústí revolveru k pravému spánku ... Zrezavělá stará zbraň však selhala a stisknout podruhé – k tomu mi chyběla duševní síla.*“ (Alfred Kubín, *Z mého života a z mé dílny*, Praha, 1983, s. 46.).⁵⁸ Jeho vlastní pocity ze zpackané sebevraždy představuje dílo *Sebevražda* [12], které vytvořil na počátku dvacátého století. Jedná se o černobílou grafiku znázorňující člověka zhrouceného na židli, jak drží za provaz, který je připevněný k rozměrnému revolveru zavěšenému na prazvláštní kladce. Pokud budeme sledovat směr ústí revolveru, zjistíme, že je namířeno do klíčové dírky. Při bližším

⁵⁶ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 17

⁵⁷ WITTLICH 1982, s. 63-66

⁵⁸ KUBÍN 1983, s. 46-47

pohledu se ukáže, že za mužem a za klíčovou dírkou se nachází obrovská hromada lebek.

Obraz má silný psychologický podtext. Ukazuje složité rozhodnutí sebevraha a pouze malou šanci na úspěšné provedení sebevraždy. Pokud se sebevrah k činu opravdu rozhodne, vždy může zasáhnout vyšší moc, která mu plány překazí. Proto když už se osoba na grafice odhodlá k zatažení za provaz, neznamená to, že kladka ve své nevyzpytatelnosti nepovolí dřív, nebo nepovolí vůbec a spoušť revolveru se tak nestiskne.

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

Na ukázkách dvou děl od dvou autorů, kteří se o sebevraždu pokusily (jeden z nich úspěšně) můžeme pozorovat rozdílné pojetí námětu. Autor, který se pokusil vzít si život ještě před vytvořením obrazu – Alfred Kubín, *Sebevražda* – promítá svou zkušenost do díla a dílo je explicitnější, co se drsnosti a emocí týče. Na druhou stranu autor, který si vzal život a poté, co začal malovat – Otakar Lebeda, *Zabitý bleskem* – se nesoustředí tolik na přesnou ukázkou minut před smrtí, jako na dokonalou malbu figury v krajině. Sebevražda, či jen pokus o ni, umělce poznamená a pokud s ní má svou vlastní zkušenost, je její zobrazení o to zřetelnější.⁵⁹

Dalším příkladem díla zachycujícího sebevraždu je grafický list od Jana Konůpka (1883-1950) pod názvem *Sebevrah* [21] vytvořený kolem roku 1912. Bezpochyby byl Konůpek ovlivněn ještě doznívajícími náladami konce století a zvýšeným počtem sebevražd všude kolem.⁶⁰ Grafika ukazuje postavu vrhající se z mostu pod rychle jedoucí vlak. Ruce a nohy rozpřážené, dává se všanc osudu stejně jako osoba znázorněná na již zmíněném obraze od Alfreda Kubína *Sebevražda*.

⁵⁹ WITTLICH 2010, s. 257-261

⁶⁰ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 167

5. Motiv smrti během první světové války

5.1 První světová válka, její důsledky a vznik nového umění

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

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

První světová válka a nové sociální poměry ve společnosti však napomohly ke vzniku nových uměleckých směrů, které se promítly nejen do výtvarného umění, ale také do literatury či filmu. Zrodilo se mnoho avantgardních směrů, nebo došlo k rozšíření před válkou mladých směrů. Některé směry se snažily najít nové formy umění (kubismus), jiné prosazovali pochopení smyslu v nesmyslu (dadaismus, surrealismus) a další se pokoušeli co nejlépe zachytit citovost a pudovost člověka (expresionismus).

Velká válka definitivně ukončila období *Belle Epoque* a devatenáctého století. Teprve po roce 1918 mělo možnost na plno začít nové dvacáté století s novými pořádky a novou společností.

5.2 Smrt v umění na pozadí první světové války

August Brömse (1873-1925) prožil svou slávu díky leptům *Smrt a dívka* vytvořených roku 1901. Od počátku století i přes období první světové války vytvářel Brömse obrazy s tematikou smrti. Od roku 1910 do roku 1915 namaloval tři obrazy s názvem *Hodina smrti* [16], [17], [23]. Jsou to díla inspirovaná tvorbou Edvarda Muncha, expresionismem a naturalismem.⁶¹ Všechny tři jsou až na určité nuance stejné, patrný je však vývoj k větší expresivnosti a náznakovosti. Na posledním obraze, z roku 1915, hlava postavy na kříži pomalu splývá s nebesy a proporce figury se blíží správné anatomii mnohem méně než předchozí, a obzvláště první, obrazy se stejným námětem.

Obraz *Zaječí smrt* [22] namaloval Alois Boháč (1885-1945) kolem roku 1915. Svým provedením je skoro pohádkový, ovšem námětem je pravý opak – hororový.⁶² Ve tlumených barvách leží zajíček na zádech na pusté stráni, přední tlapky zvednuté téměř v gestu značícím, že se vzdává. K němu běží kostlivec v bílé kápi a s napřaženýma rukama se ho již téměř dotýká. I v očích nebohé němé tváře je poznat stejný strach, jaký by na jeho místě měl kterýkoli jiný smrtelník.

Umělcem věnujícím se motivu smrti před i během první světové války byl také již dříve zmiňovaný Alfred Kubín. Od útlého dětství trpěl halucinacemi, které zřetelně ovlivnily jeho pozdější uměleckou tvorbu. Inspiroval se symbolismem a sám měl vliv na Vídeňskou secesi a modernu. Roku 1916 vytvořil perem a tuší obraz *Přikrčená smrt* [25].⁶³ Ve výjevu malého formátu se téměř přes celý papír krčí kostlivec v kápi s kosou. Z kosy je patrná jen část násady, ostří není na obraze vidět. Celá postava je zahalená kápi, ze které „svítí“ pouze enormně velké a temné oční důlky se zbytkem obličeje, a hlavně dvě dlouhé kostnaté dlaně s dlouhými prsty. Smrtka vypadá, že odpočívá a z dlouhé chvíle si prohlíží dlaň levé ruky.

5.3 Sebevražda a umění na pozadí první světové války

Během velkých politických krizí bývá zpravidla menší počet sebevražd než v době blahobytu. Lid drží pohromadě a tzv. při smyslech vlasteneckých duch a snaha přežít.

⁶¹ URBAN 2014, s. 204-209

⁶² TAMTÉŽ, s. 340-343

⁶³ TAMTÉŽ, s. 264-267

Lidé nemají čas myslet na své úzkosti a nedostatky, musí jednat, aby neskončili ještě hůř.

Před první světovou válkou byl na příklad ve Francii počet sebevražd na čísle 260 na milion obyvatel, během války klesl postupně jen 158 případů, avšak po válce stoupl nevídanou rychlostí téměř na původní počet.⁶⁴

Pokud se člověk s psychickou poruchou a sebevražednými sklony rozhodne léčit, často během léčby uslyší, že je potřeba být normální. Většina lidí, a umělců obzvláště, se ale bojí být tzv. normální a nevědí, co pojem znamená. Mají strach, že již nikdy nebudou schopni kreativního myšlení, a tudíž pro umělce je jediným lékem jejich tvorba, která je ale stejným způsobem přivádí do záhuby.⁶⁵ Zároveň pro vojáky i civilisty, na kterých se podepsaly hrůzy války, může být pojem „normálnost“ také něco abnormálního. Poslední čtyři roky žili ve strachu, viděli hrozné věci a nejde jim jen tak zapomenout a splynout s novým životem.

V předchozí kapitole věnující se počátku dvacátého století je zmíněno symposium konané se roku 1910 ve Vídni, které mělo za úkol vyřešit otázku kolem zvýšeného počtu sebevražd. Zde je třeba upozornit, že Sigmund Freud (1856-1939) s výsledky debaty nebyl spokojen a přišel s vlastní tezí publikovanou v článku *Trauer und Melancholie* (Smutek a Melancholie) roku 1917. Freud v článku popisuje, že pokud jedinec prožívá depresivní stavy, stáhne jeho ego své libido dovnitř a následně samo sebe ztotožní s tím, proti čemu se ze začátku snažilo bojovat. V souvislosti s tímto poznatkem je třeba si povšimnout, že stav stáhnutí se do sebe sama a obrácení se proti sobě koresponduje s expresionistickým uměleckým postojem. Není proto divu, že častými aktéry úspěšných či neúspěšných sebevražd byli umělci z okruhu expresionistického hnutí, kteří v sobě cítili napětí a rozruch.⁶⁶

Nově se setkáváme s dalším typem zobrazení sebevraždy, který ilustruje obraz *Oběšený [24]* od taktéž již výše zmíněného českého výtvarníka Bohumila Kubišty (1884-1918) z roku 1915 a který je podle profesora Petra Wittlicha typem tzv. obranným. Kubisticky rozložená hlava blíže neurčené postavy visí nakloněná ke straně na oprátce. Oči nejsou přes výrazné čelo a nos vidět, ale i přesto je z výrazu a pokroucených úst patrné, že dotyčný trpí. Ne tolik bolestí, nejsou to rty semknuté v křeči ani otevřené v útrpném výkřiku, jako spíš neštěstím a žalem.

⁶⁴ MONESTIER 2003, s. 148

⁶⁵ MORRISON II. 2019

⁶⁶ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 168

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

Bohumil Kubišta velmi přemýšlel o sebevraždě pět let před vytvořením obrazu *Oběšený*, v roce 1910 v Paříži. Byly to ale úvahy čistě z existenční finanční krize, kde se sebevražda zdála být důstojným řešením. Kubišta byl totiž až moc hrdý na to, aby požádal kohokoli o finanční pomoc. Psychické pochody či depresivní stavy v jeho rozhodování pravděpodobně nehrály roli. Nikdy nedošel až k pokusu o skončení života. Proto je obraz *Oběšený* spíše reakcí na hrůzy války než na vlastní sebevražedné myšlenky pár let před válkou.⁶⁷ Ve stejném roce, kdy probíhaly Kubištovi úvahy o sebevraždě, se o ni zajímal na příklad i sochař Otto Gutfreund (1889-1927).⁶⁸ Učinil do deníku zápis se slovy, že nejlepší bylo by se zastřelit. Když poté selhala jeho sexuální potence při návštěvě jednoho z veřejných domů, zhroutil se úplně. Byla to životní etapa, která silně poznamenala jeho budoucí tvorbu naplněnou úzkostmi a depresemi.⁶⁹

Rok po skončení války ukončil (pravděpodobně neúmyslně) svou malířskou kariéru český umělec Beneš Knüpfer (1844-1910) plátnem *Poslední kentaur* [26] z roku 1919. Kentaur se na obraze sebevražedně vrhá do propasti a za ním se valí horda kamení. Pro Knüpfera byl obraz pomyslným koncem jeho éry mystických bytostí a bájných světů, které musely ustoupit nastupující době technologií a moderního přístupu k životu, fantazii a volnosti.⁷⁰ Faun na výjevu se ještě snaží rukou zachytit jakési liány, avšak je to nejspíš pouhý podvědomý reflex než snaha zvrátit svůj osud. Z druhé strany je již ale drcen padajícím kamenem a padá dál spolu s ním. Beneš Knüpfer je spolu s Bohumilem

⁶⁷ WITTLICH 2010, s. 258-261

⁶⁸ LAHODA/ RAKUŠANOVÁ/ SRP/ WITTLICH 2007, s. 168

⁶⁹ TAMTÉŽ, s.195

⁷⁰ URBAN 2014, s. 17

Kubištou další ukázkou umělce pocítujícího svírající se kleště technologií a mechanizace vztahů na své hrudi.

6. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem zmapovala motiv smrti a umírání ve výtvarném umění v době přelomu devatenáctého a dvacátého století. Pojetí těchto motivů jsem zkoumala v oblasti malířství, krátce i sochařství a dotkla jsem se i literatury. Zabývala jsem se jím i v souvislosti s častými sebevražednými sklony a leckdy úspěšnými pokusy o sebevraždu v řadách umělců.

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

Cílem bakalářské práce byl jak popis uměleckých děl s motivem smrti, tak pochopení daného motivu v době nelehké na sociální proměny a plné nejistot života. V době, která na sklonku *fin de siècle* předpovídala nové a lepší zítřky a téměř o dvacet let později přišlo jen utrpení a zkáza. Snaha práce je také zachycení nové ikonografie smrti tak, jak se vyvinula spolu s rodícím se moderním uměním.

Mezi má zjištění patří na příklad fakt, že často sebevraždu zachycují umělci, kteří se o ni sami pokusili. Pokud takový umělec netvoří díla přímo s motivem sebevraždy, tvoří často díla alespoň pochmurných a melancholických motivů či díla znázorňující smrt. Umělci většinou berou obraz jako dokument sebe sama a pomoc při překonání psychické krize⁷¹

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

⁷¹ WITTLICH 2010, s. 261

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

Smrt v umění konce devatenáctého století nebyla zachycena drsně, ani umělci převážně nemalovali podle svých zkušeností se smrtí. Zdá se, jako by se s tématem častého motivu teprve seznamovali a s překvapením zjišťovali, že je všude kolem.

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

První světová válka s konečnou platností uzavřela období *Belle Epoque* a s ním i dlouhého devatenáctého století. Po válce mohl konečně nastat rozvoj nových uměleckých směrů či rozšíření obzorů před válkou rodících se směrů. Obrazy zachycující smrt byly opět více naturalistické nebo zobrazují kostlivce, tedy přímý odkaz na smrt. Umělci si v obrazech, jak je již řečeno výše, často léčili svá traumata a prožité hrůzy.

Během psaní bakalářské práce jsem využívala zahraniční články věnující se psychologii a sebevražděným sklonům. Dále pak publikace zabývající se historií smrti, sebevražd a uměním poslední třetiny devatenáctého století a prvních dvaceti let dvacátého století. Pokud bych měla publikace zhodnotit, nejlépe se mi pracovalo s díly od profesora Petra Wittliche a kunsthistorika Otto M. Urbana. Co se informativní stránky týče, měly pro mě velký přínos jak k tématu mé práce, tak k hlubšímu pochopení umění přelomu devatenáctého a dvacátého století. Naopak na příklad texty historika umění Karla Srpa byly leckdy složité na vyznání se v jeho myšlenkových proudech. Stejně tak tomu bylo u některých zahraničních textů.

Smrt ze země a lidského života nikdy nezmizí a člověk nepřestane doufat, že ji pokoří, nebo alespoň pochopí. Umění je zde od toho, aby mu s tím pomohlo.

7. Seznam použité literatury a pramenů

- ARIES Philippe, Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících, Argo, r. 2000
- ARIES Philippe, Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt, Argo, r. 2000
- BEDNAŘÍKOVÁ Hana, Česká dekadence. Kontext, text, interpretace, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno r. 2000
- COPPLESTONE Trewin, Moderní umění, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha r. 1965
- DEMPSEY Amy, Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním, Slovart, Praha r. 2002
- DŽALTO Davor, Art: A Brief History of Absence (From the Conception and Birth, Life and Death, to the Living Deadness of Art), FILOZOFIJA I DRUŠTVO, 2015
https://www.academia.edu/16328151/Art_A_Brief_History_of_Absence_From_the_Conception_and_Birth_Life_and_Death_to_the_Living_Deadness_of_Art (poslední návštěva 30.6. 2021)
- HALL James, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Paseka, Praha a Litomyšl r. 2008
- KUBÍN Alfred, Z mého života a z mé dílny, Odeon, Praha r.1983
- LAHODA Vojtěch / RAKUŠANOVÁ Marie / SRP Karel / WITTLICH Petr, Křičte ústa! – předpoklady expresionismu, Academia, Praha r. 2007
- MASARYK T.G., Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty, Jan Laichter, Praha r. 1904

- MONESTIER Martin, Dějiny sebevražd, Dybbuk, Praha r. 2003
- MORRISON Ewan, The Suicidal Artist, Why do so many artists die by suicide? Can they be helped? Part 1, Psychology Today, 2019
<https://www.psychologytoday.com/us/blog/word-less/201904/the-suicidal-artist> (poslední návštěva 20.6. 2021)
- MORRISON Ewan, The Suicidal Artist, Continued, Why do so many artists destroy themselves? Can they be helped? Part 2, Psychology Today, 2019
<https://www.psychologytoday.com/us/blog/word-less/201904/the-suicidal-artist-continued> (poslední návštěva 20.6. 2021)
- PFLEIDERER Rudolf, Atributy světců, Unicornis, Praha r. 2008
- RAKUŠANOVÁ Marie, Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20.století, Academia, Praha r. 2009
- SAMPLE Ian, New study claims to find genetic link between creativity and mental illness, The Guardian, 2015
<https://www.theguardian.com/science/2015/jun/08/new-study-claims-to-find-genetic-link-between-creativity-and-mental-illness> (poslední návštěva 20.6. 2021)
- SÍGL Miroslav, Co víme o smrti...?, Epoque, Praha r. 2006
- SRP Karel / RAKUŠANOVÁ Marie / LAHODA Vojtěch / WITTLICH Petr, Sváry zření, Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století: 1890-1918, Arbor vitae, Ostrava r. 2008
- ULRICH Gerhard, Malé dějiny malířství, Orbis, Praha r. 1962
- URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014

- URBAN Otto M., Decadence now! Visions of Excess, Arbor vitae, Praha r. 2010
- WITTLICH Petr, Horizonty umění, Karolinum, Praha r. 2010
- WITTLICH Petr, Česká secese, Praha r. 1982
- <https://www.irozhlas.cz/>
- <http://www.demografie.info/>

8. Seznam vyobrazení

1. Jakub Schikaneder, Vražda v domě, 1890

Zdroj:https://sbirky.ngprague.cz/images/diela/NG./94/CZE_NG.O_5736/CZE_NG.O_5736.jpeg vyhledáno 12.7. 2021

2. Alfons Mucha, Sebevražda Pierra de Vignes, 1892

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 76

3. Jakub Schikaneder, Utonulá, 1893

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 60

4. Max Švabinský, Lukrécie, 1894

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 195

5. Felix Jenewein, Ukamenování lékaře, Z cyklu Mor, 1899

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 72

6. Alfons Mucha, Smrt nevěsty Hasaganovy, 1899

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 77

7. Bohumil Kafka, Mrtvá labuť, 1900

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 269

8. Viktor Oliva, Vražda, 1900

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 83

9. Ototkar Lebeda, Zabitý bleskem, 1900

Zdroj: <https://ngp-prod.brainz.cz/storage/3490/O-3316.jpg> vyhledáno 12.7. 2021

10. Quido Kocian, Mrtvý Ábel, 1901

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 221

11. Pablo Picasso, Smrt Casagema, 1901

Zdroj: Musée national Picasso-Paris,
<https://images.navigart.fr/1000/4C/21/4C21083.jpg> vyhledáno 12.7. 2021

12. Alfred Kubín, Sebevražda, poč.20.stol.

Zdroj: <https://c8.alamy.com/comp/GG2GHK/alfred-kubin-austrian-school-suicide-selbstmord-etching-GG2GHK.jpg> vyhledáno 12.7. 2021

13. Jan Štursa, Utopená kočka, 1904

Zdroj: LAHODA Vojtěch / RAKUŠANOVÁ Marie / SRP Karel / WITTLICH Petr, Křičte ústa! – předpoklady expresionismu, Academia, Praha r. 2007, s. 28

14. Edvard Much, Maratova smrt, 1906.

Zdroj: https://www.odaha.com/sites/default/files/images/MaratovaSmrt_big.jpg, vyhledáno 30.4. 2021

15. Quido Kocian, Smrt, 1906

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 223

16. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1910

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 209

17. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1910

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 209

18. Bohumil Kubišta, Sv. Šebestián, 1912

Zdroj: LAHODA Vojtěch / RAKUŠANOVÁ Marie / SRP Karel / WITTLICH Petr, Křičte ústa! – předpoklady expresionismu, Academia, Praha r. 2007, 232

19. Bohumil Kubišta, Polibek smrti, 1912

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 332

20. Jan Konůpek, Sebevrah, 1912

Zdroj:https://sbirky.moravskagalerie.cz/images/diela/MG./79/CZE_MG.C_14048/CZE_MG.C_14048.jpeg vyhledáno 12.7. 2021

21. Alois Boháč, Zaječí smrt, kolem 1915

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 343

22. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1915

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 209

23. Bohumil Kubišta, Oběšený, 1915

Zdroj: WITTLICH Petr, Horizonty umění, Karolinum, Praha r. 2010, 259 (olej, plátno, 59x30,5, MG Brno)

24. Alfred Kubín, Přikrčená smrt, 1916

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 267

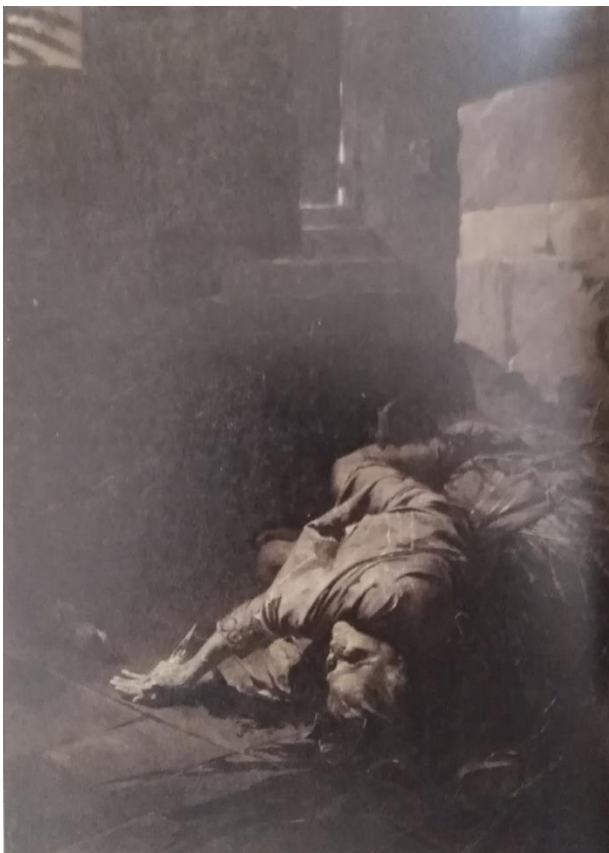
25. Beneš Knüpfer, Poslední kentaur, 1919

Zdroj: URBAN Otto M., Tajemné dálky. Symbolismus v českých zemích 1880–1914, Arbor vitae, Praha r. 2014, s. 32

9. Obrazové přílohy



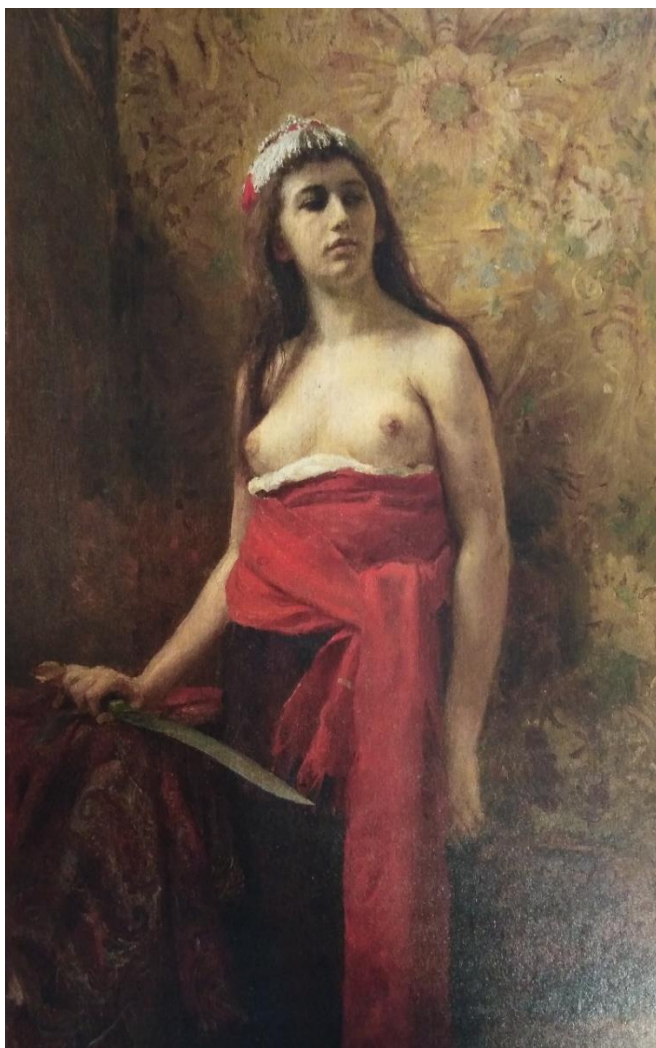
1. Jakub Schikaneder, Vražda v domě, 1890
olej, plátno, 230x321 cm, NG Praha



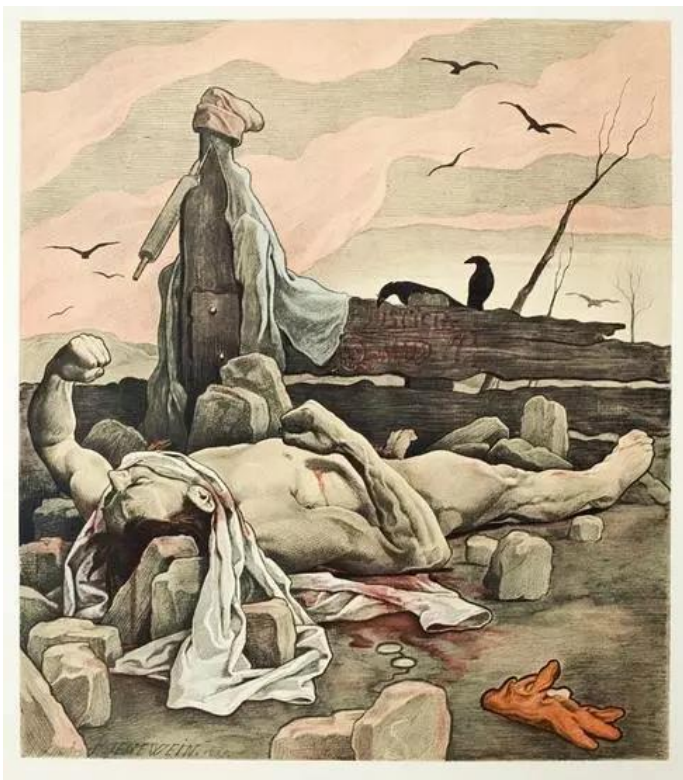
2. Alfons Mucha, Sebevražda Pierra de Vignes, 1892
olej, mahagonová deska, 61,3x44,5 cm, soukromá sbírka



3. Jakub Schikaneder, Utonulá, 1893
pastel, karton, 45x90 cm, NG Praha



4. Max Švabinský, Lukrécie, 1894
olej, plátno, 32x21 cm, NG Praha



5. Felix Jenewein, Ukamenování lékaře, Z cyklu Mor, 1899
kvaš, papír, 55x49 cm, Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory



6. Alfons Mucha, Smrt nevěsty Hasaganovy, 1899
uhel, papír, 44x59 cm, soukromá sbírka



7. Bohumil Kafka, Mrtvá labuť, 1900
bronz, v. 57 cm, NG Praha



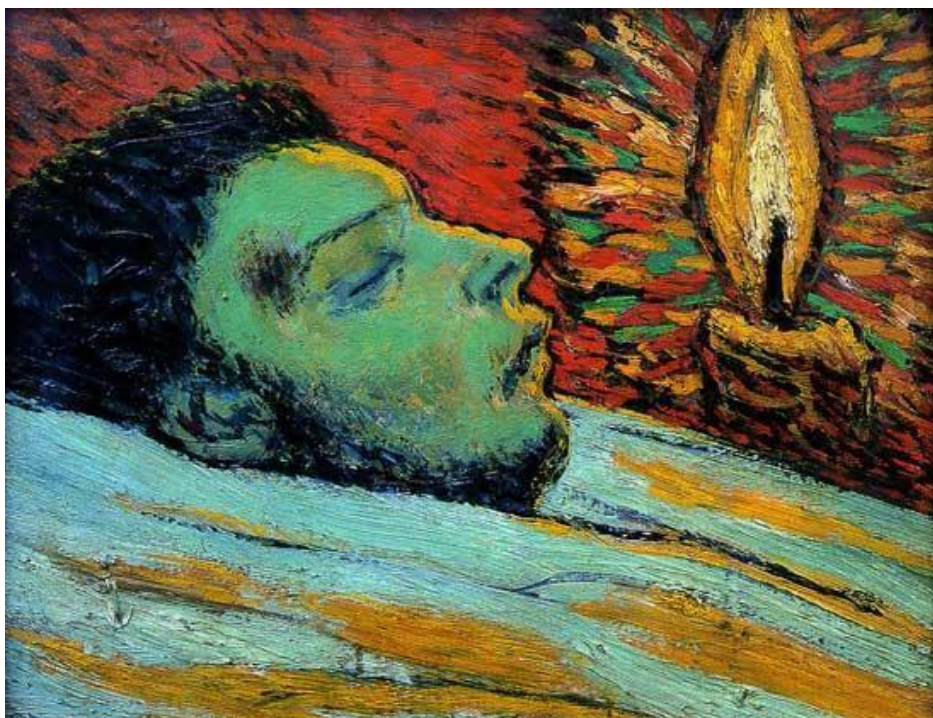
8. Viktor Oliva, Vražda, 1900
olej, dřevo, 50x66 cm, soukromá sbírka



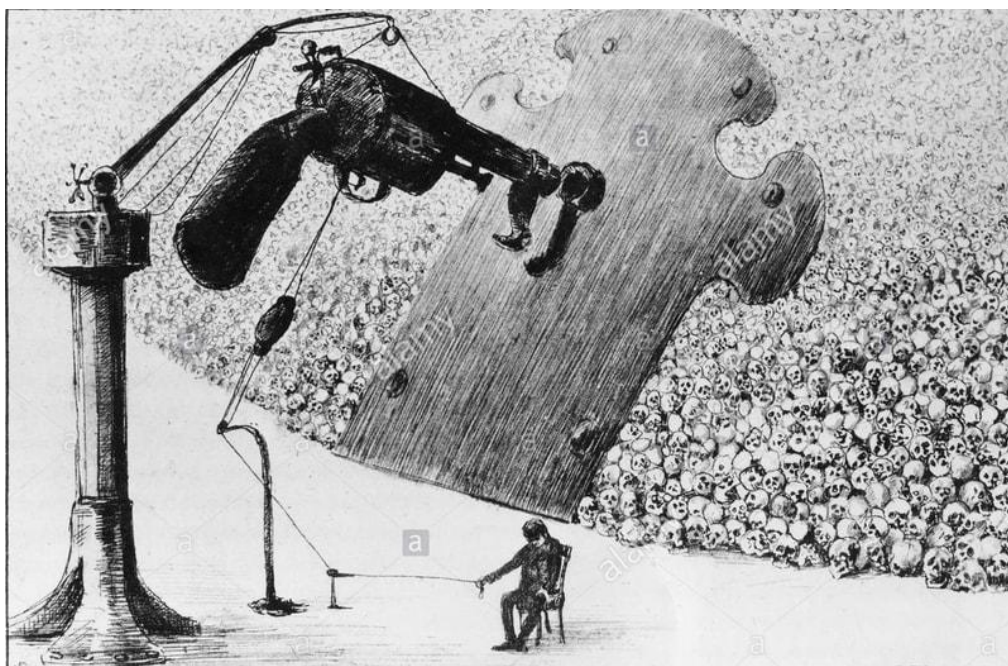
9. Otokar Lebeda, Zabitý bleskem, 1900
olej, plátno, 300x350 cm, NG Praha



10. Quido Kocian, Mrtvý Ábel, 1901
sádra, v.67 cm, GP Hořice



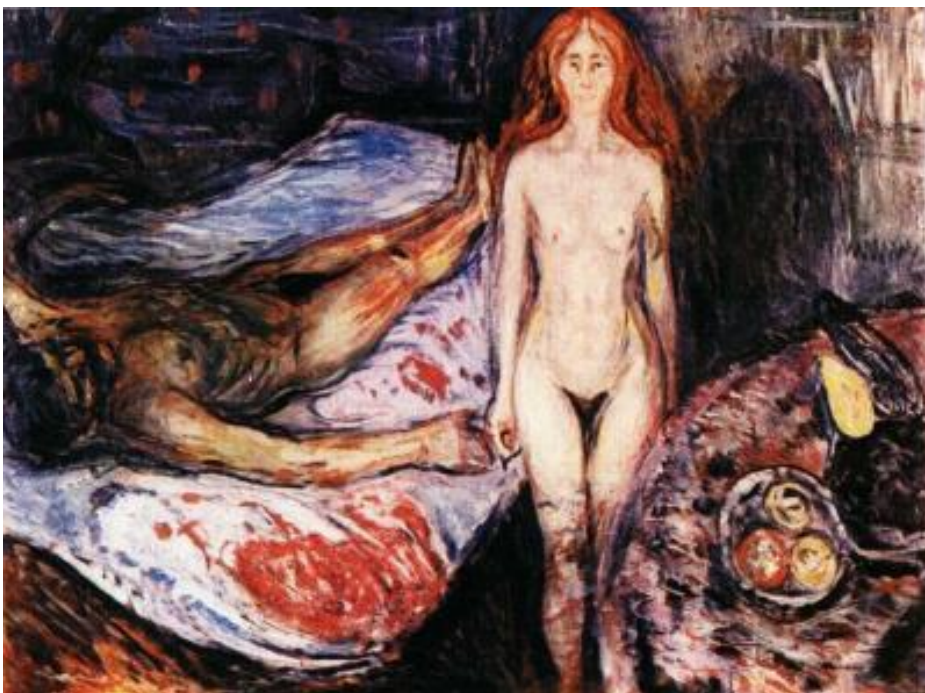
11. Pablo Picasso, Smrt Casagema, 1901
olej, plátno, 27x35 cm, Musée national Picasso-Paris



12. Alfred Kubín, Sebevražda, poč.20.stol.
inkoust, papír, 16x31,1 cm, Albertina Museum Wien



13. Jan Štursa, Utopená kočka, 1904
sádra, vosk, 13x29 cm, NG Praha



14. Edvard Munch, Maratova smrt, 1906
olej, plátno, 150x199,5 cm, Munch-Museet Oslo



15. Quido Kocian, Smrt, 1907
patinovaná sádra, v.117 cm, GP Hořice



16. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1910
tempera, dřevo, 15x21,7 cm, KOG Regensburg



17. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1910
tempera, dřevo, 17x23 cm, KOG Regensburg



19. Bohumil Kubišta, Sv. Šebestián, 1912
olej, plátno, 98x74,5 cm, NG Praha



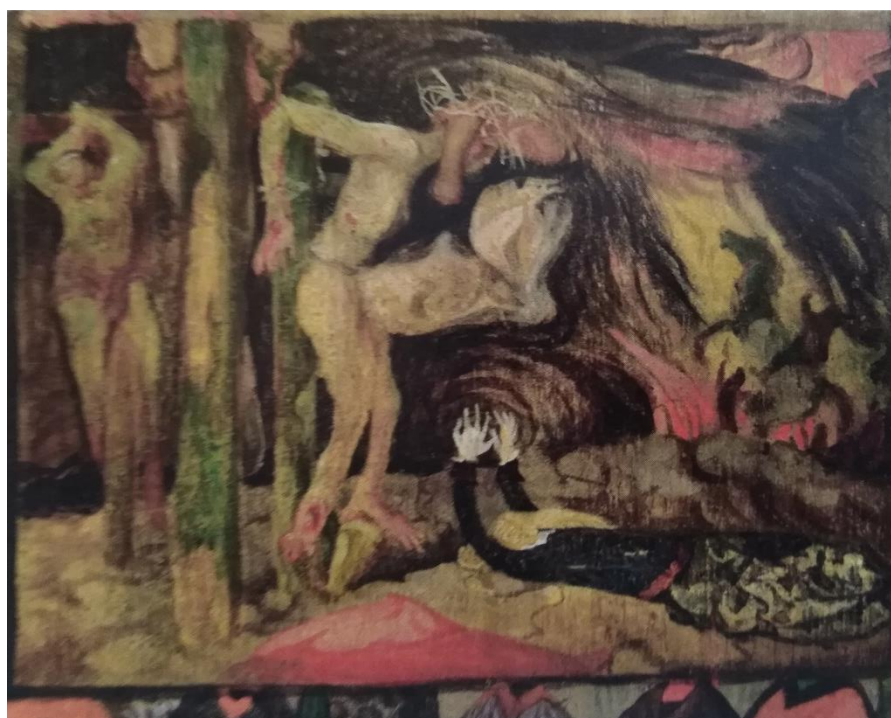
20. Bohubil Kubišta, Polibek smrti, 1912
olej, plátno, 154x89,5, GVU Liberec



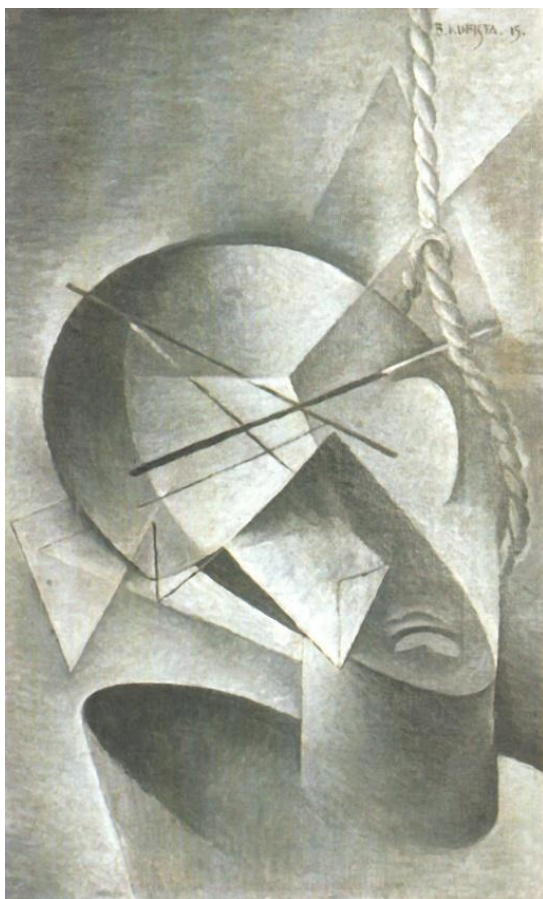
21. Jan Konůpek, Sebevrah, 1912
papír, lept, 19,7x14,6 cm, Moravská galerie Brno



22. Alois Boháč, Zaječí smrt, kolem 1915
olej, plátno, karton, 19x31 cm, MM Volyně



23. August Brömse, Hodina smrti (skica), 1915
tempera, dřevo, 18,7x23 cm, KOG Regensburg



24. Bohumil Kubišta, Oběšený, 1915
olej, plátno, 50x30,5 cm, Moravská galerie Brno



25. Alfred Kubín, Přikrčená smrt, 1916
pero, tuš, papír, 36,7x26 cm, NG Praha



26. Beněš Knüpfer, Poslední kentaur, 1919
olej, plátno, 120x68 cm, soukromá sbírka