

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Klára Tomášková

**POLIBEK SMRTI V ČESKÉM  
VÝTVARNÉM UMĚNÍ 1895-1918**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D.

Praha 2023

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) 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 dne 12.6. 2023

Klára Tomášková

## **Bibliografická citace**

Polibek smrti v českém výtvarném umění 1895-1918: bakalářská práce/Klára Tomášková; vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D. –Praha, 2023 – 78 s

## **Anotace**

V této bakalářské práci, představím motiv polibku, v jiné perspektivě než jako klasický polibek lásky, mezi mužem a ženou. Budu se zabývat polibkem jako znamením smrti. Soustředím se na české moderní umění v letech 1895-1918. Polibek, v tomto nevšedním smyslu nacházíme například v podobě tzv. andělského políbení, označující odchod duše na onen svět. Tento výjev sledujeme na obraze Světiče od Josefa Mandla z roku 1905, kromě samotného obrazu si vysvětlíme symbol smrtícího andělského polibku jako takového. Druhá kapitola práce se zaměří na klíčové téma související s polibkem smrti a sice na téma Jidášova polibku. V křesťanství, konkrétně v Novém zákoně, Jidáš Iškariotský svým políbením označí Krista, a tím ho odsoudí na smrt. Tento motiv může symbolizovat nejen smrt ale především zradu. V českém moderním umění jej lze analyzovat na stejnojmenném obraze Jana Konůpka z roku 1912. Poslední kapitolu práce věnuji častému symbolistnímu motivu a to polibku smrti v podobě políbení smrtkou. Tento motiv, oblíbený i u Edvarda Muncha, v českém umění rezonuje v díle Bohumila Kubišty, Polibek smrti, z roku 1912. Metodou práce bude popis a analýza uvedených děl a jejich komparace s dobovými uměleckými vlivy a výtvarnými historickými paralelami.

## **Klíčová slova**

polibek, smrt, české moderní umění, křesťanství, kostra, Jidáš, Jan Konůpek, Bohumil Kubišta, Josef Mandl, Edvard Munch

## **Abstract**

In this bachelor's thesis, I will present theme of a kiss in different perspective other than classic kiss of love, between a man and a woman. I will deal with the kiss as a sign of death. I focus on Czech modern art in the years 1895 - 1918. Kiss, in this unusual meaning, we can find, for example in the form of the so called angel's kiss, signifying the departure of the soul to the other world. We observe this scene in the painting Světiče by Josef Mandl from 1905, besides the painting itself, we will explain the symbol of the deadly angel's kiss as such. The second chapter of the work refers to the key topic related

to the kiss of death, the subject of Judas kiss. In Christianity, specifically in the New Testament, Judas Iscariot marks Christ with his kiss, thereby condemning him to death. This theme can symbolize not only death but especially betrayal. In Czech modern art, it can be analyzed in the painting of the same name by Jan Konůpek from 1912. I dedicate the last chapter of the work to a frequent symbolic theme, the kiss of death in the form of a kiss by skeleton. This theme, also popular in Edvard Munch's work, resonates in Czech art in the work of Bohumil Kubišta, The Kiss of Death, from 1912. The method of my work will be the description and analysis of the mentioned works and their comparison with contemporary artistic influences and visual historical parallels.

### **Keywords**

kiss, death, Czech modern art, christianity, skeleton, Judas, Jan Konůpek, Bohumil Kubišta, Josef Mandl, Edvard Munch

**Počet znaků** (včetně mezer): 90 925

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat PhDr. Evě Bendové, Ph.D. za její odborné vedení a za pomoc při řešení problematiky této práce. Dále bych chtěla poděkovat svým rodičům a partnerovi za podporu a hlavně trpělivost. Speciální poděkování patří mé kolegyni a kamarádce Karolíně Kašperové, která mi byla velkou oporou.

# Obsah

Úvod.....	8
1. Andělský polibek smrti - Josef Mandl.....	11
1.1. Charakteristika obrazu Světice, okolnosti vzniku Mandlova díla.....	12
1.2. Anděl jako znamení smrti, umělecký kontext.....	14
2. Jidášův polibek - Jan Konůpek.....	19
2.1. Charakteristika obrazu Jidášův polibek, okolnosti jeho vzniku.....	20
2.2. Proměny motivu Jidášův polibek v průběhu století.....	23
2.3. Motiv Jidášova polibku v moderním umění.....	29
3. Polibek smrtky - Bohumil Kubišta.....	33
3.1.1. Cesta k obrazu Polibek smrti v Kubištově díle.....	34
3.1.2. Charakteristika obrazu Polibek smrti.....	39
4. Polibek smrti v díle Edvarda Muncha a jeho vliv na ranou českou avantgardu.....	42
Závěr.....	49
Seznam literatury.....	51
Seznam vyobrazení.....	56
Obrazová příloha.....	62

## Úvod

Ve své bakalářské práci se věnuji motivu polibku smrti v českém výtvarném umění. Prvním impulsem pro téma mi byla kniha *The Kiss* od Birgit Krols, kterou jsem před časem dostala.<sup>1</sup> Je to kniha popularizační, ale inspirativní. Nachází se zde přes 150 příkladů notoricky známých polibků, z uměleckého zachycení historie (polibek Brežněva a Honeckera na Berlínské zdi od Dmitriho Vrubela, 1990), filmu (Snídaně u Tiffanyho) nebo pohádek (Lady a Tramp). Krols uvedené polibky různě poeticky pojmenovává, například obraz Jeana - Léona Gérôma, *Pygmalion a Galatea* (1890) nazvala jako "Život dávající polibek" nebo fotografii svatebního polibku prince Charlese a princezny Diany nazvala "Královský polibek". Birgit Krols neopoměla ani Jidášův polibek. Při listování knihou mne napadla myšlenka, že polibek vlastně nemusí být dáván vždy z lásky, což je i výrazné téma výtvarného umění. Významů mne napadlo hned několik, ale bylo důležité se soustředit na jedno téma. Krols zde uvedla příklady smrtelných polibků, které mne při následné rešerši zaujaly natolik, že jsem se rozhodla zaměřit na ně.

Ve svém textu se zaměřuji na české moderní umění. Na základě rešerši uměleckých sbírek a výstavních katalogů, které práci předcházeli, vyplynula tři klíčová díla, o nichž píší. Jsou jimi *Svěťice* (1905) od Josefa Mandla, *Jidášův polibek* (1912) Jana Konůpka a *Polibek smrtky* (1912) Bohumila Kubišty.

Při návštěvě výstavy *Zlaté časy. Umění doby fin de siècle ze sbírek Západočeské galerie v Plzni* mě oslovil obraz *Svěťice* Josefa Mandla, který není součástí stálé expozice. Při pozorování obrazu jsem si uvědomila, že zde figurující postava anděla může být vnímána jako symbol milosrdné smrti. První kapitolu tedy věnuji motivu andělského polibku smrti.

Jsem si vědoma důležitosti křesťanství pro vývoj naší civilizace a umění, napadl mě právě polibek Jidášovy zrady, který byl předzvěstí Ježíšovi smrti. Příkladů Jidášovy zrady v umění je například ve středověku mnoho ale najít tento motiv v moderním umění nebylo jednoduché. S touto problematikou pomohla kniha *Křičte ústa: předpoklady expresionismu* od Marie Rakušanové a Petra Wittliche, kde jsem uviděla druhé stěžejní dílo mé práce a to *Jidášův polibek* od Jana Konůpka (1912). Pro pochopení Konůpkova díla byla důležitá kniha *Jan Konůpek: poutník k nekonečnu* od

---

<sup>1</sup> Birgit Krols: *The Kiss, The world's most memorable kisses of all time*, Antverpy: Tectum, 2011

Hany Larvové a publikace o skupině *Sursum* též od Hany Larvové nebo Františka Šmejkal.

Věnuji se zde samotnému obrazu a jeho variacím též od Konůpka, v podobě grafik. Příkládala sem důležitost náboženským revui *Nový život* nebo *Meditace* a skupinám Katolická moderna nebo *Sursum*. V podkapitole jsem tedy nastínila jejich podstatu, protože jak víme, tyto skupiny a podobně smýšlející umělci, kterými se Konůpek obklopoval, měli přímý vliv na jeho zájem o náboženskou tematiku. U Jidášova polibku jsou celkem podkapitoly tři. Dvě zbylé sledují motiv ve výtvarném umění v průběhu století, srovnání rozlišností motivu na středověkých freskách s modernějšími plátny. A motiv v moderním umění celkově tj. v popkultuře a básni *La belle dame sans merci* Johna Keatse.

Když se řekne smrt, skoro každému přijde na mysl kostlivec s kosou nebo lebka, proto kapitola o *Polibku smrtky* byla samozřejmostí. Je překvapivé, že kromě obrazu Bohumila Kubišty, který polibek smrti tematizuje ve stejnojmenném obraze s výrazným zobrazením kostlivce, monumentální vyjádření polibku smrtky v českém moderním umění nenajdeme. Podkapitoly se věnují charakteristice díla a Kubištově cestě, která ho dovedla k tematice smrti. U Kubišty byla hlavním zdrojem informací poslední monografie editovaná Marií Rakušanovou: *Bohumil Kubišta a Evropa*. Kniha nabízí ucelený pohled na Kubištovu osobu, jeho dílo, inspirace a jeho cestování za hranice. Dále také Mahulena Nešlehová a její monografie o Kubištovi, ta mi poskytla techničtější pohled na jeho malby a význam barev. Nesmím také opomenout soupis Kubištovy osobní korespondence od Františka Čerovského a Františka Kubišty, která mi pomohla lépe pochopit Kubištovu osobnost.

Na závěr jsem věnovala kapitolu norskému malíři Edvardu Munchovi a jeho výstavě v Praze v roce 1905. Považovala jsem za důležité přiblížit Edvarda Muncha a jeho psychické rozpoložení, které dalo za vznik jeho umění, proto tyto události také zmiňuji. Pražská výstava byla zásadní pro avantgardu a Bohumila Kubištu, má tedy v této práci své místo. Pro ucelení Munchovy tvorby jsem použila monografii Petra Wittliche *Edvard Munch* ale nejdůležitější knihou pro napsání této kapitoly byla *Edvard Munch. Být sám*. od Otta M. Urbana, která poskytuje důkladný popis všeho dění ohledně Munchovy pražské výstavy. Urban zde popisuje celkový vliv výstavy na ranou avantgardu a dobové texty a reakce tehdejších kritiků a umělců.



# 1. Andělský polibek smrti – Josef Mandl

V této kapitole se zaměříme na motiv andělského políbení jako znamení smrti, na ukázkou jsem si vybrala obraz *Světice* [1] z roku 1905, dílo je prací plzeňského rodáka Josefa Mandla, kterému se dostalo pozornosti až v 21. století, kdy jeho dílo začalo být objevováno v souvislosti náboženského umění, symbolismu a dekadence. Zpočátku byl známý převážně mezi plzeňskými rodáky, této skutečnosti přispěl i Mandlův nezáměr vystavovat.<sup>2</sup> Obraz je ve sbírkách Západočeské galerie v Plzni. Dílo je typickým příkladem Mandlovy mystické tvorby. Obsahuje motiv smrti, smutku či jiné tragédie doprovázené fosforeskující nadpřirozenou figurou. Mandlova tvorba spadá do kontextu dobové salonní malby se spirituálním a symbolistním zaměřením, pro který byly náboženské motivy dobrou příležitostí předvést efektivní malířský projev s překvapivými technickými finesami a *Světice* [1] je toho důkazem.<sup>3</sup> Sám Mandl se o svém depresivním díle vyjádřil v jednom ze svých dopisů Františku Troppovi, českému překladateli: „*Cítím zvláštní rozkoš v tom, když mohu malovati pláč. Vyjádřit duši osamocení, trpící, tulící se k sobě vesvě opuštěnosti a hynoucí v zoufalství - to má pro mě tolik půvabu jako nic na celém světě. Co mě žene k těmto láskám, proč miluji lidi nešťastné nevím. Snad maluji svou budoucností..*“<sup>4</sup> Je tedy možné, že se Mandl snažil zachytit sebe, svou duši bloudící světem hledající pevný bod.<sup>5</sup> Děj se většinou odehrává na prázdných místech jako je hřbitov, pláň nebo jeskyně ve skalách. O Mandlovi víme, že se učil u Františka Sequense, později u Václava Brožíka, ale na jeho dílech se nejvíce projevuje vliv symbolistního díla Maximiliána Pirnera. Podobnost vidíme například na obraze *Konec všech věcí* [2] roku 1887. Dílu dominuje personifikovaný život jako všemocná, okřídlená a zářící Poesie s harfou v ruce, ležící na sarkofágu. O ten se opírá smrt, v podobě démona s hlavou Medusy kterou doprovází kostlivec. Z jejich vzájemného pohledu lze vyčíst napětí před možnou konfrontací. Tragédii umírajícího světa zosobňují zhrzené osoby v popředí.<sup>6</sup> Tento obraz je jen příkladem z Pirnerova díla, které by se dalo považovat za Mandlovu inspiraci a to díky alegorické a okřídlené zářící postavě, podobné jako u Mandlovy *Světice* [1].

---

<sup>2</sup> FILIP (ed.) 2023, s. 58

<sup>3</sup> FILIP - MUSIL 2006, s. 121

<sup>4</sup> Dopis Josefa Mandla Františku Troppovi ze 14. 6. 1903. Cit. podle Petra Kratochvílová (Zíková): Josef Mandl, život a dílo, 1992, s. 35

<sup>5</sup> KRATOCHVÍLOVÁ 1992, s. 6

<sup>6</sup> WITTLICH 1985, s. 32

## 1.1. Charakteristika obrazu Svěťice, okolnosti vzniku Mandlova díla

*Svěťice* [1] je olej na plátně o rozměrech 75 x 115 cm který, Západočeská galerie získala v roce 1955. Obraz byl ještě za své doby komentován redaktorem Jaroslavem Kvapilem v týdeníku *Zlatá Praha* v čísle 49 v roce 1900, samotný autor obraz blíže nespécifikoval. Ve zmíněném týdeníku popsal postavu vcelku přesně, viděl v ní křesťanskou mučednici. „*Leží mladá a mrtvá kdesi v katakombách, položena na bílém prostěradle, lilie nevinnosti a palmy mučednictví po jejím boku. Průlinou se řine do tmavé kobky světlo a snáší se s fosforeskující svatozáří anděla, který kleče úctyplně líbá voskové ruce mrtvé na ztuhlých, nehybných prsou zkříženě.*”<sup>7</sup> Jinak temnému obrazu dominuje světlý anděl, jehož modelem byl mladý hoch, ten osvětluje celou scénu na obraze. Anděl je na kolenou a shýbá se k mrtvé dívce a líbá ji na ruku. Dívka má zlatou svatozář a leží na kamenném loži kdesi v podzemí. Dílo nedisponuje náboženskými atributy a tím pádem je postava anděla teologicky diskutabilní.<sup>8</sup> Autor textu k obrazu v katalogu Západočeské galerie, doktor Aleš Filip poukazuje na podobnost s dalším Mandlovým dílem *Duše* [3], které dnes nese název *Překopaný hrob* (1899), kde nás na první pohled zaujme odhmotněný, zářivý přízrak - duše ženy, který jakoby vychází ze zrušeného, rozkopaného hrobu, který kontrastuje s vedlejším udržovaným hrobem s planoucí lampou. *Duši* [3] spolu s *Příchodem jara* Mandl vystavil na 60. výroční výstavě Krasoumné jednoty v roce 1899. Nebýt reprodukce *Duše* [3] v tehdejší katalogu výstavy, pravděpodobně nevíme že se jedná o totožný obraz s dnešním *Překopaným hrobem*.<sup>9</sup> Filip v katalogu také píše, že obraz odkazuje na dílo, dalšího Mandlova vzoru, na generačně staršího malíře Gabriela von Maxe. Světelný kontrast, raně křesťanská tematika a latentní erotismus spojený s mladou mučednicí, to vše má odkazovat na mnichovského Maxe. Erotiku v obraze evokují dlouhé rozpuštěné vlasy a andělův polibek na semknuté ruce mezi ňadry. Mandlovi pravděpodobně nešlo o teologické vyjádření. Mandl pobýval tou dobou v Paříži kde jej mohl inspirovat i tamější symbolista Carlos Schwabe, což by ale nevyvracelo tradičnější způsob Pirnerův.<sup>10</sup>

Maximilián Pirner, student rakousko-českého malíře Josefa Matyáše Trenkwalda, v roce 1887 se stal vedoucím školy žánru na Akademii. Pravděpodobně se tak stalo na základě jeho cyklu *Démon lásky*. Vývoj Pirnerovy tvorby zaznamenáváme například v

<sup>7</sup> KVAPIL: *Zlatá Praha* 1900, č. 49, s. 588

<sup>8</sup> FILIP - MUSIL 2006, s. 121

<sup>9</sup> FILIP (ed.) 2023, s. 58

<sup>10</sup> FILIP (ed.) 2023, s. 60

obraze *Balada o rytíři* (1876), který je provázen ironií, naopak v triptychu *Matka* (80. léta 19. století) se přiklání k sociálnímu realismu. Ale po jmenování do funkce na Akademii tvoří velká ideální témata.<sup>11</sup> Pirnerovou ústřední alegorickou postavou se stala Poesie, s tím mohla souviset spolupráce a přátelství se spisovatelem Jaroslavem Vrchlickým. V té době nebyl spisovatelský vliv zvláštností, například i přátelský vztah Josefa Václava Myslbeka a Julia Zeyera ovlivnil sochařovu práci nazvanou *Labutí zpěv* (1894)<sup>12</sup>. Alegorická Pirnerova díla vznikala mezi 80. a 90. lety. Příkladem může být triptych, na jehož křídlech vidíme alegorii *Myšlení, lásky a života* na jedné straně a na druhé *Šílenství, nenávisti a smrti*. Uprostřed tohoto triptychu vzlétá básník na pegasu do výšin směrem ke Géniovi, přičemž je stahován démony zpět k zemi. Tento dynamický střed připomíná barokní oltářní obraz.<sup>13</sup> Pirner se snažil prosadit v jinak naturalistické společnosti novoromantický idealismus, u běžného publika však nepřicházelo pochopení, proto od těchto tendencí upustil.<sup>14</sup> Pirner se nechal okouzlit i dílem Josefa Mánesa, romantickou přírodu doplňoval o zjevy víl, tato skutečnost se později projevila u Jana Preislera či Maxe Švabinského.<sup>15</sup> Pirner bral svou pedagogickou úlohu velmi vážně a krom dokonalého umění kreslit, předával studentům i své zkušenosti.<sup>16</sup> Výše zmíněnému Maxi Švabinskému, díky svým konexím s vídeňskými nakladateli, dokonce zařídil účast na *Gerlachovských alegoriích* (1895), na kterých se podílel i secesní umělec Gustav Klimt.<sup>17</sup> Kolem roku 1899 mladí kritici zastávali názor, že alegorie už není aktuální téma, proto když Pirner téhož roku vystavoval na výstavě Jednoty umělců výtvarných, schytl ostrou kritiku od Miloše Jiráňka: „*Vzácnou událostí pro Prahu je dosti poměrně četná expozice Maxe Pirnera. Tak dlouho slibována a tak dlouho odkládána, přichází, myslím, dneska už pozdě. Už příliš všichni cítíme, že takovéto filosofování do malířství nepatří: a namáhavým jinotajům a symbolizování pomocí atributů jsme již valně odvykli.*”<sup>18</sup> Toto nebyla jediná Jiráňkova negativní reakce na Pirnera, je tedy možné, že tyto komentáře přispěly k tomu že se Pirner později stáhl do svého ateliéru. Pesimismus v jeho díle mohla ovlivnit filosofická četba, kterou Pirner konzumoval, konkrétně dílo Arthura Schopenhauera, mělo mít vliv na dílo *Homo homini lupus*.<sup>19</sup>

---

<sup>11</sup> WITTLICH 1985, s. 32

<sup>12</sup> WITTLICH 1985, s. 39-40

<sup>13</sup> WITTLICH 1985, s. 32

<sup>14</sup> Tamtéž.

<sup>15</sup> WITTLICH 1985, s. 33

<sup>16</sup> WITTLICH 1985, s. 32

<sup>17</sup> WITTLICH 1985, s. 53

<sup>18</sup> WITTLICH 1985, s. 129

<sup>19</sup> Tamtéž.

Ráda bych zde zdůraznila návrh vitrážové práce [4] Maximilliána Pirnera pro katedrálu sv. Bartoloměje v Plzni, kde se později setkává s prací Josefa Mandla. Pirner užívá, pro něj typický kolorismus a svatováclavskou tematiku. Pirnerův návrh se ale nakonec uskutečnil v kostele Narození Panny Marie v Písku. Zatímco vitráž, navazujícího Mandla nese námět Golgoty a Piety [5] a ve svatém Bartoloměji se nachází dodnes.<sup>20</sup> Tato dvě díla dělí od jejich vzniků sedm let ale podobnost jejich provedení je značná. Svatováclavský motiv [4] (1900) Pirnerův se dá námětově rozdělit na dvě části. V horní vidíme Pannu Marii s Ježíškem klečící v ozdobném kruhovém pruhu s hvězdami. Svým pohledem komunikuje se sv. Václavem na koni v dolní části. Ten se modlí a vzhlíží k Panně Marii. Nad ním se vznáší anděl s ptačím brkem v ruce. Scénu s Václavem doplňují světci a Václavovo vojsko. Na vitráži [5] Josefa Mandla (1907) pozorujeme Ukřižování Krista na Golgotě oplakávaného Pannou Marií a dalšími postavami. Nad ním létají andělé a svými gesty ho vítají v nebi. Výjev je ohraničen stylizovanými kořeny stromu a pod ním je nový námět svatého Jiří bojujícím s drakem.

## 1.2. Anděl jako znamení smrti, umělecký kontext

Anděl jako znamení smrti, je méně obvyklý námět. Setkáváme se spíše s okřídlenou smrtkou nebo andělem, který doprovází duši na onen svět. Anděl je bytost kladná, proto je se smrtí spíše spojován jeho opak, tj. padlý anděl nebo démon, ten který se odvrátil od Boha a byl svržen z nebes.<sup>21</sup> Políbení anděla v umění bývá spíše spojováno s námětem políbení múzou, jako je tomu u obrazu *Polibek* (1895) od Jana Preislera. Anděl smrti je méně častý motiv výtvarného umění, některé příklady následně uvedu... Anděl, je postavou biblickou. Je to duchovní tvor, který neustále oslavuje Boha a slouží mu. Tato stvoření také obklopují Krista a slouží mu při naplňování jeho poslání spasit lidstvo.<sup>22</sup>

Anděla, jako posla smrti, pojal ve svém díle sochař Vilím Amort. Amort byl českým, ve své době velice populárním sochařem, který se vyučil u svého strýce, štukatéra, v Olomouci. Podobně jako Ladislav Šaloun, prošel praxí v ateliéru Bohuslava Schnircha. Vyhrál první soutěž o *Pomník Jana Husa* v Praze (1915), který se nakonec

---

<sup>20</sup> FILIP - MUSIL 2006, s. 111

<sup>21</sup> Katechismus katolické církve 2001, s. 108 - 109

<sup>22</sup> Katechismus katolické církve 2001, s. 100

neuskutečnil.<sup>23</sup> Použil se nakonec návrh zmíněného Ladislava Šalouna, který na Staroměstském náměstí stojí dodnes.

Svou štukatérskou zkušenost využil pro reliéf *Mistr Jan Hus na hranici* [6] z roku 1900. Nachází se na průčelí domu v ulici U Divadla č. p. 621, v Pardubicích. Tento reliéf najdeme mezi okny a sahá až do štítu budovy. Amort zachytil omdlévajícího Jana Husa na zapálené hranici. Z levého rohu výjevu k němu z oblak sestupuje anděl, s velkými křídly, Husa objímá a líbá na tvář. Hus má na hlavě kacířský klobouk, za nímž je naznačena trnová koruna. V pozadí je vidět věž neznámého kostela, pravděpodobně jde o katedrálu Konstanzer Münster,<sup>24</sup> kde byl v roce 1415 Hus za své učení odsouzen. V dolním levém rohu reliéfu, vidíme postavu natahující se směrem k andělu, mohlo by se jednat o Husova odpůrce, nesouhlasícím s jeho vysvobozením.<sup>25</sup> Na vrchu reliéfu z oblak vychází ruka a sluneční paprsky, to by mohlo znázorňovat Boha Otce dávajícího požehnání Janu Husovi. Nad tímto výjevem je ještě vyobrazený kalich. Celá tato scéna působí, jako by anděl svým políbením Husa vysvobodil z útrap v podobě smrti. Existuje řada menších reliéfních desek, které jsou dnes ve sbírkách Muzea hl. města Prahy či Národního muzea. Na základě deníků Vilíma Amorta víme, že si zmenšenou plaketu objednali pracovníci Národopisného muzea v Praze.<sup>26</sup> Rozdíly mezi originálním dílem a plaketami jsou patrné převážně ve tváři a na křídlech anděla. Fasáda domu byla v roce 1891 restaurována F. Tomiškem,<sup>27</sup> a není přesně známo, jak moc se držel původního návrhu, je tedy možné že jeho práce reliéf lehce pozměnila. Vilím Amort tento reliéf vytvořil při jedné ze svých cest do Pardubic v roce 1900, spolu s reliéfem sv. Ludmily. Tato cesta je doložena zápisy z jeho deníku ze dnů 8. a 19. 10. 1900.

Příkladem díla světového umění, kde je zobrazen anděl ve spojitosti se smrtí, nám může být *Dantův sen* [7] jejímž autorem je Dante Gabriel Rossetti, představitel prerafaelitů. Rossetti, uchvácen dílem Dantovým, se věnoval i překladu jeho děl. Zásadní inspirací pro jeho obrazy byl Dantův prozaicko-básnický text *Nový život*, v originále *La Vita Nuova* z roku 1295, nebo *Božská komedie* (1307-1321).

---

<sup>23</sup> URBAN 2015, s. 84

<sup>24</sup> Tuto skutečnost jsem usoudila na základě porovnání věže z reliéfu a fotografie zmíněné Kostnické katedrály.

<sup>25</sup> SVITÁKOVÁ 2012, s. 68

<sup>26</sup> Svitáková zde cituje Amortovy deníky z let 1884 - 1912, uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, fond Vilíma Amorta, deník č. 50, zápis z 19. 3. 1900; deník č. 51, zápis z 15. 6. 1900

<sup>27</sup> SVITÁKOVÁ 2012, s. 68

*Dantův sen* [7], obraz který vznikl mezi lety 1869-71, zachycuje Dantovu lásku Beatrici na smrtelné posteli. U lože stojí dvě ženy odkrývající závoj Dantovi, kterým byla Beatrice zakryta. K Beatrici se sklání anděl a líbá ji na tvář. Tento výjev je taktéž inspirací textem *La Vita Nuova*.

Dante Alighieri: *Tu děla Láska: - Zjevná bud' už líci:*

*pojd' naši paní zřít, kde spočívá -  
Tu zřivost tíživá  
mě vedla, abych paní mrtvou spatřil,  
a jak jsem na ni patřil,  
zřím paní v šlár ji halit vzdalující:  
a měla v líci pokornost a víru,  
jež jako by mi děla: - Jsem ted' v míru -.<sup>28</sup>*

Rossetti ke svému obrazu napsal ekfrázis (1881), ke které přepsal i tento úryvek Dantovy básně, tudíž s jistotou víme, že ho tato část inspirovala. Píše: „*Námět obrázku je čerpán z 'Vita Nuova' od Danteho, autobiografie jeho života. Ztělesňuje jeho sen v den smrti Beatrice Portinari; ve kterém je po mnoha předzvěstích a znameních veden samotnou Láskou k lůžku své mrtvé paní a vidí, jak ji ostatní dámy zakrývají závojem, zatímco leží mrtva. Scéna je komnata snů, kde je Beatrice spatřena ležící na pohovce zapuštěné ve zdi, jako by právě upadla zpět do smrti. Okřídlená a zářící postava Lásky (Dante lásku ve Vita Nuova personifikuje) vede Danteho za ruku, který kráčí při vědomí, ale pohroužený jako ve spánku. ... Když došel k már, Láska se na okamžik sklonila k Beatrice s polibkem, který jí její milenec nikdy nedal; zatímco dvě vysněné dámy drží na okamžik závoj plný květu, než navždy zakryje její tvář. Tyto dvě zeleně oděné ženy upřeně hledí na snílka, jako by snad ani nemluvily, se smutnýma, ale ne beznadějnýma očima. Komnata snů je poseta vlčími máky; a po obou stranách zapuštěné pohovky vedou dva otevřené průchody ke schodišti, jeden nahoru a jeden dolů. Na těchto schodištích jsou vidět létající dva ptáci, stejné zářící barvy jako postava Lásky – emblémy jeho přítomnosti naplňující dům. V těchto otvorech a nad místem, kde je také otevřená střecha, jsou vidět zvony zvonící za mrtvé; a dál v dálce je vnější svět reality – město Florencie, které jak říká Dante, „seděl na samotě“ za smrt své dámy.*

---

<sup>28</sup> ALIGHIERI 1945, s. 52

*Nad tím vším se andělé vznášejí vzhůru, jako v jeho snu, „mají před sebou malý obláček“ – oblak, jemuž je dávana určitá podoba blahoslavené Beatrice.*<sup>29</sup> *Danteho sen [7]* je Rossettiho největším obazem, plným sytých barev a symbolů. Zelená barva šatu dam značí naději a květy na zemi čistotu. Červené holubice jsou symbolem lásky a vlčí máky věčného spánku.<sup>30</sup> Ač jde primárně o postavu Lásky, anděl mohl být jakýmsi poutníkem, který pomohl Beatrici s klidným odchodem. Originální olej dnes patří do sbírek Liverpoolského muzea, zatímco méně kvalitní akvarel [8] se stejným námětem najdeme v londýnském Tate.<sup>31</sup>

V závěru kapitoly bych ráda poukázala na dílo od amerického ilustrátora Deana Cornwella. Ten roku 1918 namaloval obraz s příhodným názvem *The Other Side [9]* neboli ‘‘Druhá strana’’. Na obraze vidíme anděla smrti s velkými křídly. Líbá zářivou duši dívky, která ho hladí po tváři. Při pozorném zkoumání, si v levém dolním rohu můžeme všimnout postavy na smrtelné posteli se sepjatýma rukama, ze které duše dívky vychází. Od pŕlky tĕla se rozplývá a její části putují k nebi. Autor rozplynutím vykreslil odchod její duše na onen svĕt. K dílu nemáme autorský popis, ale zaujal mne typ zobrazení andĕla, má na sobĕ červený plášť a vavřínový věnec na hlavĕ. Takto se ve většinĕ děl zobrazoval na historických malbách výše zmínĕný Dante Alighieri. Mohlo by se tedy jednat na jeho odkaz, popřípadnou paralelu na jeho lásku k Beatrici. Toto dílo [9] bylo k vidĕní na výstavĕ *Masters of the Golden Age: Harvey Dunn and His Students* v muzeu Normana Rockwella v USA pořádanĕ v roce 2016. Dean Cornwell patřil mezi studenty Harveyho Dunna a velmi ho obdivoval za jeho přístup k umĕní.<sup>32</sup>

Závĕrem této kapitoly se věnujme motivu andĕlského polibku a následné smrti v literatuře, v básni *Démon* od Michaila Jurjeviče Lermontova, představitelĕ ruského romantismu. Tuto báseň, roku 1880, ilustroval maďarský malíř Mihály Zichy. Na litografii [10] vidíme dívku klečící na posteli, zdánlivĕ objímající a líbající okřídleného démona v pokoji s otevřeným oknem. Démon jakožto padlý

<sup>29</sup> <http://www.rossettiarchive.org/docs/23p-1881.broadside.radheader.html> (navštívĕno 1. 6. 2023)

<sup>30</sup> <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/dantes-dream> (navštívĕno 1. 6. 2023)

<sup>31</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-dantes-dream-at-the-time-of-the-death-of-beatrice-n05229> (navštívĕno 1. 6. 2023)

<sup>32</sup> <https://www.nrm.org/2016/06/masters-golden-age-harvey-dunn-students/> (navštívĕno 3. 6. 2023)

anděl je zde ztvárněn spolu s křídly a svým vzhledem, jak ho Zichy vyobrazil, připomíná spíše anděla než ďábla. Na dívce je znát, že se z ní vytrácí život.<sup>33</sup> Lermontova poéma vypráví o padlém andělovi, který byl za vzpouru vůči Bohu zatracen a vystavěn věčnému trápení. Bezradného anděla rozčílí šťastně zamilovaná gruzínská princezna Tamara, která se má vdát. Démon proto způsobí smrt jejího přicházejícího ženicha a truchlící dívku se snaží konejšit svým hlasem a tím si ji získat. Tamaru ale hlas spíše děsí a tak se odebere do kláštera, kde doufá, že najde klid. Hlas ji stále pronásleduje a začne se jí zdát o tom, jak se spolu líbají. Démon se jí konečně zjeví a začne ji přesvědčovat o tom, že ho její láska může spasit. Tamara mu uvěří a políbí se, netuší však že ji polibek přinese smrt. „*Jed polibku smrtelnou mocí jí vnikl v ňadra chvílí tou... Mučivý, strašný výkřik tmou rozvlnil hluboký klid noci... V něm poslední zněl prosby sten, výčitka, láska, utrpení i beznadějně rozloučení, loučení s mladým životem...*“ píše Lermontov.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> <https://www.meisterdrucke.cz/umelecke-tisky/Mihaly-von-Zichy/764423/Tamara-a-d%C3%A9mon.-Ilustrace-k-b%C3%A1sni-D%C3%A9mon-od-Michaila-Lermontova.-c.-1880.html> (navštíveno 10. 4. 2023)

<sup>34</sup> LERMONTOV 1954, 47



## 2. Jidášův polibek – Jan Konůpek

Obraz, kterému se v této kapitole budeme věnovat, jsem během rešerše k této bakalářské práci, našla v knize Petra Wittlicha a Marie Rakušánové (ed.) *!Křičte ústa!*. Dílo zde nebylo blíže specifikováno, bylo zde uvedeno v kontextu s Felixem Jeneweinem a jeho triptychem *Jidáš Iskariotský* [28] [29] [30] (1896), kterému se věnuji v jiné kapitole mé práce. Konůpek, své *Jidášovo políbení* [11] namaloval kolem roku 1912, kdy se pomalu začínal věnovat kubismu. Dovolím si říci, že na tomto díle konkrétně, se tato změna ještě zcela nestihla projevit. Autor užil techniku kvaše na kartonu. Dílu dominují dvě ústřední postavy, Jidáš a Ježíš. V pozadí můžeme vidět další dvě, pravděpodobně se jedná o apoštoly. Autor zachycuje chvíli před polibkem, označením Krista, jeho zrazením. Postavě Jidášově, dominuje zelená barva, což je vcelku neobvyklé, Jidáš bývá obecně spojován s barvou žlutou<sup>35</sup>, která symbolizuje jeho závist. Volba barvy mu ale na významu neubírá, Konůpek ho namaloval více zastřeně než Ježíše, temně a v nepřírozeně zakroucené pozici, už z toho může i Bibli neznalý člověk usoudit, že se nejedná o kladnou postavu. Vypadá spíše jako zlý stín, než jako člověk. Ježíš, oděn do světlejších barev, je více definován. Ač podle Nového zákona věděl že ho Jidáš zradí, označit se nechal, ale na této malbě to působí jako by se od něj spíše odvracel. Ve výrazu je zřetelné jeho utrpení, ale zároveň smíření s jeho osudem. Na druhé výstavě Sursa byla, kromě tohoto díla, představena i stejnojmenná grafika.

V díle Konůpkově se motiv Jidáše a Ježíše vyskytuje vícekrát, pokaždé v jiné podobě. Ve sbírkách Moravské galerie v Brně nacházíme lept *Kristus a Jidáš* [12]<sup>36</sup>, jehož datace je neznámá, kde jsou oba zobrazení sami v ulici, Ježíš, stojící vedle svého kříže, je polonahý a zdá se vyděšený. Zatímco oblečený Jidáš sedí zkroušeně naproti němu. Brněnská galerie vlastní další Konůpkův lept, pocházející z knihy *Jidáš Iskariotský* [13] (1927)<sup>37</sup> od F. V. Kříže, kde stojí Ježíš jako kdyby před soudem a Jidáš se k němu vztahuje s neštěstím ve tváři, litující svého činu. Ve sbírkách nacházíme i litografii *Kristus a Jidáš* [14]<sup>38</sup> (neznámá datace), kde také dochází k polibku.

---

<sup>35</sup> PFLEIDERER 2008, s. 133

<sup>36</sup> lept na papíře, 24,2 cm x 17,6 cm, [https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C\\_14538](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_14538) (navštíveno 1. 4. 2023)

<sup>37</sup> Rozměry grafiky v knize F. V. Kříže: 212 mm x 148 mm, signováno tužkou pod leptem, [https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.BF\\_92](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.BF_92) (navštíveno 1. 4. 2023)

<sup>38</sup> litografie, 34,2 cm x 22,2 cm, [https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C\\_14757](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_14757) (navštíveno 1. 4. 2023)

## 2.1. Charakteristika obrazu Jidášův polibek, okolnosti jeho vzniku

Pro Jana Konůpka, není dílo s náboženským motivem žádnou raritou, věnoval se tématu víry dlouhá léta, užíval ho jako nástroj k hledání pravdy. Mystika ho fascinovala, i proto možná opustil své původní studium architektury a zaměřil se na umění výtvarné. Symbolismus byl pro něj ideálním prostředkem, jak se umělecky projevit. Symbolistní směr si dokázal přizpůsobovat podle trendů a inspirací ze světa. K náboženství si našel cestu sám podpořen skupinami ve kterých tvořil, jako byla například skupina Sursum, popř. se podílel na jejich vzniku a jakými lidmi se obklopoval. Náboženství vnímal mnoha způsoby.

Jan Konůpek, umělec obdivovaný především bibliofily, vystudoval malbu v ateliéru Maximilliána Pirnera. Zpočátku tvoří v podobném duchu jako jeho kolega, malíř, Rudolf Adámek ale později se odklání k mystice křesťanské, konkrétně té novozákonní. Velký vliv na jeho ranou tvorbu měla skupina, kterou Konůpek 30. července 1910 spolu s Josefem Váchalem, Emilem Pacovským a Františkem Koblihou založil, skupina Sursum. Ještě před vznikem Sursa, se v 90. letech u nás rozvinul symbolistní trend, který úzce souvisel s časopisem *Moderní revue*, která se snažila poskytnout prostor modernistické, symbolistně-dekadentní tendenci a kulturu doby minulé upozadit<sup>39</sup>. *Moderní revue* byla ve své době ideálem redaktorské práce a formální kultury, její tvůrci se snažili odprostit od všech povinností klasifikačních, moralistních a diktatizujících.<sup>40</sup> Mezi léty 1896 - 1907 také vznikalo nové hnutí Katolická moderna, kterou vedl farář a spisovatel Karel Dostál-Lutinov a zasloužil se o vydávání katolického tisku *Nový život*.<sup>41</sup> Ten se snažil nově užívaný symbolismus obohatit o náboženské aspekty.<sup>42</sup> Přispívalo sem i pár umělců, jako byl František Bílek nebo Lutinovův oblíbenec, malíř Jano Köhler<sup>43</sup>, byly to práce právě Köhlera které ve velkém doplnily poslední číslo tohoto časopisu.<sup>44</sup> Jinak se ale *Nový život* soustředil primárně na literaturu. Do Nového života psali především katoličtí duchovní, ovlivnění neoromantickou literaturou. Snažili se najít pravou podstatu křesťanství a aktualizovali výklady evangelií. Postupně si členové Katolické moderny uvědomili, že nesměřují k správnému cíli a začali se rozcházet. Někteří přešli do nově vznikající revue. *Meditace*, ve které kromě literátů dostali větší

---

<sup>39</sup> URBAN - MERHAUT 1995, s. 45

<sup>40</sup> URBAN - MERHAUT 1995, s. 43-44

<sup>41</sup> BATŮŠEK 1996, s. 8

<sup>42</sup> LARVOVÁ (ed.) 1996, s. 15

<sup>43</sup> BATŮŠEK 1996, s. 165

<sup>44</sup> BATŮŠEK 1996, s. 179

prostor i výtvarníci. *Meditace* roku 1908, založil historik Vilém Bitnar spolu s Josefem Kratochvílem a malířem Emilem Pacovským. V časopise dávali prostor novým umělcům, psali recenze a řešili otázky křesťanské mystiky. Publikovali proto překlady textů středověkých mystiků - například traktátu od Dionýsia Aeropagity<sup>45</sup>, který byl pro tuto mystiku stěžejní. Pro vznik Sursa bylo toto dění velice důležité. Emil Pacovský, redaktor *Meditace*, byl vyhledávaným odborníkem v uměleckých oborech a spojovacím prvkem budoucího Sursa. Své otázky s ním konzultovali právě zakladatelé Sursa, Konůpek, Váchal i Zrzavý. Společně vytvořili skupinu, jejímž programem bylo ‘zduchovnění umělecké ideje i umělecké formy’<sup>46</sup>. Pacovský se stal díky svým organizačním schopnostem hlavním iniciátorem vzniku skupiny.<sup>47</sup> Podle jeho slov: „*Program spolku byl založen naším přesvědčením uměleckým i ideovým, vyvěrajíc z ducha náboženského /ať již křesťanského či jiného/ vyjadřovalo se spekulací idealisticko romantickou v práci i životě.*“<sup>48</sup> Už samotný název skupiny vypovídá o jejím zaměření. Slovo sursum, vychází ze zvolání "*Sursum corda!*" tedy "*Vzhůru srdce!*" které předchází vrcholu mše, kdy dochází k proměně eucharistie.<sup>49</sup> Vedení se ujal František Kobliha, který byl dlouhá léta fascinován duchovním souladem, který členy spojoval.<sup>50</sup> Sursum však nemělo dlouhého trvání, nedostatek financí a celková nepopularita výstav, vedla skupinu k zániku. Nepochopení umělci ztratili motivaci a skupina se kolem roku 1912 samovolně rozpadla. Josef Váchal a Jan Zrzavý, jako jediní optimisté neztráceli a snažili se o znovuoživení spolku. Obrátili se na Emila Pacovského, ale ten se plně věnoval nové revui *Veraikon*.<sup>51</sup> Revui založil spolu s Antonínem Dolenským a právě Janem Konůpkem v téže roce 1912. *Veraikon* byl od samého začátku populární, zaměřoval se především na grafiku.<sup>52</sup> Konůpek se zde mohl projevit i jako teoretik umění. Název doslova znamená ‘pravý obraz’, vychází z legendy o svaté Veronice, která Kristu, při jeho cestě na Golgotu, podala svou roušku na otření potu a do roušky se měla otisknout jeho tvář, jeho pravý obraz. S názvem přišel právě Konůpek, jak se dozvídáme ze soukromé korespondence mezi Konůpkem a Pacovským: „[...] *myslím dosti symbolisující celou myšlenku a časem snad věčný, a sice: „Veraikon“, psalo by se pak ale Vera-Ikon. Je to otisk obrazu tváře a*

<sup>45</sup> LARVOVÁ (ed.) 1996, s. 16

<sup>46</sup> LARVOVÁ (ed.) 1996, s. 25

<sup>47</sup> ŠMEJKAL 1976, s. 4

<sup>48</sup> Fond E. Pacovský, Přípis Pacovského na lístku, nedatováno. Cit. podle Hana Larvová (ed.): *Sursum 1910-1912*, 1996, s. 128

<sup>49</sup> ADAM (ed.) 2008, s. 405

<sup>50</sup> František Kobliha: *Zánik bez zániku* in: *Okénko do dílny umělce* č. 2, 1947 s. 38

<sup>51</sup> ŠMEJKAL 1976, s. 7

<sup>52</sup> Tamtéž. Revue *Veraikon* byla Pacovským vydávána a redigována mezi lety 1912 - 1937.

co je jiného grafický list, nežli otisk přímý skoro tváře umělcovy? Podtitul byl by ,edice grafická'.“<sup>53</sup> Konůpek byl pro tuto revui velice nadšený a i přes jeho přesídlení do Plzně, udržoval s Pacovským kontakt, staral se o nakladatelství a sám do *Veraikonu* přispíval. Když přeskočíme do budoucích let a to do 30. let 20. století, nacházíme v dílech *Veraikonu* studie díla Konůpkova mezi lety 1920 - 1929 od Arna Sáňky<sup>54</sup> nebo úvodní článek ve dvacátém ročníku s názvem *Náboženské obrazy Jana Konůpka k právě probíhající výstavě tohoto umělce v Praze*. Autorem je E. Pacovský.<sup>55</sup>

Jan Konůpek se věnoval ilustrační tvorbě, která též vypovídá o jeho náboženské inspiraci. Ilustroval například díla Komenského či Léona Bloye, katolického, francouzského spisovatele. Nesmíme určitě opomenout jeho ilustrátorskou práci v *Bibli kralické*.<sup>56</sup>

Ježíš Kristus se stává ústřední postavou jeho výtvarného díla už v roce 1908, dva roky před vznikem *Sursa*, kdy Konůpek vytváří *Krista na Jordáně*, dílo, které předjímá celou tuto autorovu uměleckou fázi. Náboženství má v Konůpkově díle, ostatně jako všechny jeho inspirace, obecný smysl a smysl života vůbec.<sup>57</sup> Jakub Deml, kněz, umělec, spisovatel a dlouholetý Konůpkův přítel a spolupracovník, v jedné ze svých knih popsal vztah mezi Konůpkovým dílem a vírou takto: „*Umění Konůpkovo je hluboce morální, ne však moralistní a toto právě je známka jeho katolicity, nosí své svaly a údy a nervy na kosmické páteři dogmatu. Ano, dogma napíná hřbety jeho apokalyptických zvířat, dogma týčí nad chumlem zatracenců postavu Dantovu, dogma hloubí skálu, do které kladou Tělo Ukřižovaného, dogma napájí až k přesycení Konůpkovy krajiny Krví Kristovou. Při tom však Konůpek není tendenční a dogmatický.*“<sup>58</sup> Není náhodou, že se s Demlem seznámil, přes Josefa Váchala,<sup>59</sup> při vydávání dekretu Pia X., jenž Konůpek ilustroval. Význam Krista v Konůpkově díle se též vyvíjel. Od Krista jakožto spasitele a vrchol esoterické moudrosti, který popírá svou pozemskou smrtelnost a tím umožňuje setkání s Bohem, po pojetí velice lidské, kde je, ač pozemský je vnímán jako ten, kdo sestoupil z nebes, a takto

---

<sup>53</sup> Fond E. Pacovský, oddíl Korespondence vlastní přijatá, kart. 7, inv. č. 1940: složka: Konůpek Jan, dopis z 26. 8. 1911. Cit. podle Šárka Hribová: *Výtvarník Emil Pacovský jako organizátor a vydavatel*, 2010, s. 59

<sup>54</sup> Arno Sáňka: *Grafické dílo Jana Konůpka*. *Veraikon* 16, 1930, č. 1, s. 9–27. Cit. podle Šárka Hribová: *Výtvarník Emil Pacovský jako organizátor a vydavatel*, 2010, s. 86

<sup>55</sup> *Náboženské obrazy Jana Konůpka*. *Veraikon* 20, 1934, č. 1, s. 1–2. Cit. podle Šárka Hribová: *Výtvarník Emil Pacovský jako organizátor a vydavatel*, 2010, s. 90-91

<sup>56</sup> Jednalo se o nový výtisk Bible Kralické vytištěné Jaroslavem Pickou, o této skutečnosti psaly noviny *Pestrý týden*, autor signován jako Fdl., 10. ročník, 1935, s. 7

<sup>57</sup> LARVOVÁ (ed.) 1998, s. 34

<sup>58</sup> DEML 1997, s. 59 - 60

<sup>59</sup> LARVOVÁ (ed.) 1996, s. 148

vychází z představ prostých lidí.<sup>60</sup> Po roce 1912, se Konůpek začne přiklánět ke kubismu a to se projeví i v jeho náboženské tvorbě. V každém díle se soustředí na jeden kubistický princip a nepodceňuje důležitost souladu plochy a obrysové linie. Zpočátku užívá tzv. krystalinickou formu a po roce 1913 osamostatňuje geometrické části a skládá je do ornamentálních celků. Používá také kombinaci kubismu a expresionismu, spolu s kubismem analytickým a již zmíněnými obrysovými čarami.<sup>61</sup> Po roce 1910 Konůpek hledá způsob, jak kubismus využít co nejlépe a podpořit tak expresivitu díla. Nezajímal se o stýlotvorné problémy kubismu, používal ty znaky, které dokázaly vizualizovat duchovní obsah a zdůraznit jeho patos.<sup>62</sup> Konůpek využívá principy analytického kubismu v novém, duchovním světle. Jeho kubistické experimenty lze paralelně sledovat na dílech *Kristus v zahradě Getsemanské* z let 1912 a 1913. V první polovině 20. století však vzniká i jeho realističtější tvorba, důkazem toho je cyklus *Maria Magdalena*. Expresionismus se v jeho díle projevil na obou výstavách Sursa, kde Konůpek vystavil několik leptů z roku 1909. Je jasné, že na Konůpka také dopadla Munchovská inspirace, vyvolaná jeho, dnes již legendární, výstavou pořádanou SVÚ Mánes v roce 1905. Tato výstava, expresionisticky ovlivnila celou jak kubistickou tak symbolistickou generaci.<sup>63</sup>

## 2.2. Proměny motivu Jidášův polibek v průběhu století

Tento motiv nacházíme na obrazech, freskách, v iluminacích dokonce i v sochařství ve většině uměleckých obdobích. Zaměřím se v tuto chvíli na příkladná díla, na rozdílné kompozice a ikonografii.

Mozaika z pašijového cyklu v raně-křesťanské bazilice sv. Apolináře v Raveně [15] je z 6. století. Na třetím panelu tohoto cyklu dominují výjevu dvě mužské postavy - Jidáš a Ježíš. Za Jidášem vidíme skupinu velekněží s holemi a pochodněmi, jeden z nich má dokonce meč a dotýká se Jidášova ramene. Za postavou Ježíše, nacházíme jeho pět učedníků v čele se svatým Petrem. Za zmínku stojí ještě výjev z jiného panelu, kde stojí Ježíš před radou. Na mozaice poznáváme i Jidáše, který vrací měšec s penězi, které za

---

<sup>60</sup> LARVOVÁ (ed.) 1998, s. 34

<sup>61</sup> LARVOVÁ (ed.) 1998, s. 40

<sup>62</sup> LARVOVÁ (ed.) 1998, s. 37

<sup>63</sup> URBAN (ed.) 2006, s. 194

udání Krista obdržel.<sup>64</sup> Měsíc je jeden z Jidášových atributů. Motiv označujeme *Kající se Jidáš*.<sup>65</sup>

Známějším příkladem Jidášova polibku je *Zrazení Krista [16]* od předchůdce renesančního umění, Giotto di Bondone z roku 1305. Jedná se o fresku v kapli kostela S. Maria dell' Arena v Padově vystavěné zakladatelem Enricem Scrovegnim. Freska je součástí většího cyklu s výjevy ze života Panny Marie a Ježíše Krista. Je zcela jasné, že fresky měly didaktický význam. Giottovo cyklické sepětí, je zřejmé od umístění světelného zdroje, přes jednotné modré pozadí fresek až po umístění, které na diváka působí v souvislém a nepřetržitém vyprávěcím sledu.<sup>66</sup> Celé toto vyprávění začíná příběhem Jáchyma a Anny, historií Panny Marie, následuje zásadní výjev Zvěstování, na které navazuje Kristovo dětství a poté už přichází dramatický zvrat - Jidášova zrada. Giotto své biblické vyprávění, které vede podél stěny, zakončil Posledním soudem, a to na konci lodi kostela. Pro tuto práci je však nejdůležitější výjev s Jidášem . Na fresce [16], s modrým pozadím vidíme několik postav. Ve středu je zobrazen z profilu nehybný Kristus hledící na Jidáše, který ho objímá a pomalu dochází k polibku. Jidáš je oděn do typické žluté barvy, kterou tato postava bývá zobrazována, jak jsem již uvedla v kapitole o Janu Konůpkovi. Jidášova tvář je oproti Kristově ošklivá, tato skutečnost byla typická pro středověké umění, kdy bylo v normě zobrazovat hříchem poznamenanou tvář. Postavy jsou obklopeny vojáky s pochodněmi. V levé části fresky jsou zobrazeni i apoštolové, kteří se snaží marně pomoci Kristu. Giotto zde také vyobrazil moment, jak jeden z Kristových učedníků, usekl jednomu z vojáků ucho. Je to jasně napsáno v Bibli. - Matouš 26: „*Jeden z těch, kdo byli s Ježíšem, náhle vytasil meč, rozmáchl se, zasáhl veleknězova sluhu a usekl mu ucho.*“<sup>67</sup>

Dalším italským malířem, který Jidášovu zradu zobrazil byl sienský Ugolino di Nero. Ugolino byl autorem rozsáhlého oltáře pro františkánskou baziliku Santa Croce ve Florencii. Hlavními tématy oltáře bylo Umučení Krista a Vzkříšení. Tento oltář byl později rozebrán a jeho části dnes najdeme v galeriích po celém světě. Díky kresbám z 18. století ale víme, jak oltář mohl vypadat. V této části vycházím ze sbírek londýnské Národní galerie, která vlastní panely oltáře s anděly, svatými (Bartoloměj, Ondřej, Šimon, Tadeáš), *Žehnajícího Krista, Izajáše, Mojžíše, Krále Davida, Cestu na Kalvárii, Snímání*

---

<sup>64</sup> BIBLE, Matouš 27

<sup>65</sup> BLAŽÍČEK 1991, s. 19

<sup>66</sup> PEŠINA 1949, s. 10

<sup>67</sup> BIBLE, Matouš 26

z *Kříže, Vzkříšení a Zrazení Krista*.<sup>68</sup> *Zrazení Krista* [17] bylo součástí predelly. Opět vidíme ztrápeného Krista s Jidášem s apoštoly bojujícími s velekněžími v pozadí. Je zde i moment řezání ucha. Je zajímavé, že helmy vojáků byly původně stříbrné, časem však ztmavly.

Velice přesnou interpretaci tohoto momentu najdeme na fresce [18] od raně renesančního umělce, Fra Angelica v konventu svatého Marka ve Florencii, z let 1441-43. Angelico zde scény ze života Krista a Marie rozvrhl na výzdobu křížové klenby a kapitulní síně. Fra Angelico jakožto člen dominikánské církve, cyklus pojal jako dominikánskou manifestaci.<sup>69</sup> Úkolem dominikánů bylo zdokonalování vědomostí evangelia nutné pro jeho kázání, takže mniši pobývající v San Marco mohli tyto znalosti čerpat z fresek, zhotovených jejich bratrem, Fra Angelicem. Autor zobrazuje Getsemanskou zahradu [18] a v ní Jidáše označujícího Ježíše. Kolem nich jsou už připravení vojáci zatýkající Krista. Na výjevu se opět nachází scéna, popisovaná v evangeliu, kde má jeden z Kristových učňů useknout vojákovi mečem ucho. Fra Angelico tuto scénu zachytil perspektivně lépe než Giotto [16] a více akčněji. Apoštol zkrouceného vojáka hrubě drží za ucho, s připraveným mečem, ve snaze chránit spasitele.

V baroku tuto scénu pozorujeme na obraze *Zajetí Krista* [19] (1602), jejímž autorem byl Michelangelo Merisi neboli Caravaggio. Na obraze zachycuje smutného ale smířeného Krista se sepjatýma rukama k modlitbě, po kterém se již sápe vojáci, zatímco ho po pravé straně líbá Jidáš na tvář a pevně ho svírá. Na levé straně vidíme přecházejícího Jana Evangelistu. Caravaggio do tohoto obrazu vnesl i svůj autoportrét, je jím muž v pozadí s lucernou.<sup>70</sup> Hrůzu momentu Caravaggio zdůraznil šerosvitem, kdy světlo dopadá hlavně na tváře všech aktérů a gesta postav.<sup>71</sup>

Událost z Getsemanské zahrady zobrazil i vlámský malíř Anthonis van Dyck. Dyck se vyučil u jiné výrazné osobnosti baroka a to Petera Paula Rubense. Rubensovo učení bylo znát převážně v Dyckově rané tvorbě<sup>72</sup>, jejímž příkladem je i obraz *Zajetí Krista* [20] (1618-1620). Rubensovi tento obraz v minulosti dokonce patřil. Na obraze je chytře využit jeden světelný zdroj, pochodeň, což

---

<sup>68</sup> <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ugolino-di-nerio-the-betrayal-of-christ> (navštíveno 3.6. 2023)

<sup>69</sup> MATĚJČEK 1942

<sup>70</sup> <https://www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/taking-christ-michelangelo-merisi-da-caravaggio> (navštíveno 3.6. 2023)

<sup>71</sup> GUASTI a NERI 2018, s. 87

<sup>72</sup> MUTHER 1911, s. 424 (Svazek II.)

podobně jako u Caravaggiova díla [19] přidává na dramatické síle momentu. Co se týče hlavních postav, Ježíše a Jidáše, Dyck zachytil moment těsně před polibkem, kolem postav však už započal chaos. Jidáše poznáváme podle typicky žlutého pláště.

Anthonysem van Dyckem, bych starší období uzavřela a dále se zaměřila na některé příklady z 19. století. Klasicismus jsem vynechala, protože se tehdejší umělci soustředili spíše na antické vzory nebo hrdinská témata. Zatímco v nadcházejícím směru - romantismu dokonce existovala skupina zaměřená přímo na náboženské motivy.

Jidášův polibek jako klíčové téma obrazu, si v 19. století oblíbili umělci hledající inspiraci ve středověkém umění. V romantismu vznikla skupina, která si říkala Nazaréni. Ti hledali podněty pro svá díla, například v okruhu florentské gotické malby a u Giotta. Jejich krédo takto popsal německý historik umění Richard Muther „*Chodili v ošňůvaném sametovém kabátci, s vlajícími kadeřemi a otevřeným límcem u košile. Chtěli být němečtí, chtěli s pokorou středověkých umělců oddávat se pocitům před přírodou.*”<sup>73</sup> Jejich členem byl i Julius Schnorr von Carolsfeld, student vídeňské akademie a první kustod Belvederské obrazárny ve Vídni. Schnorr von Carolsfeld v roce 1817 odcestoval do Itálie, působil chvíli ve Florencii a pokračoval do Říma, kde se připojil právě k Nazarénům.<sup>74</sup> Asi nejznámější dílo tohoto autora byl soubor grafik *Die Bibel in Bildern* neboli Bible v obrazech publikované v roce 1860. Z této obrazové Bible pochází i grafika *Zrada Ježíše* [21]. Datace této konkrétní grafiky je neznámá. Pojetí motivu odpovídá inspiracím zmíněných výše, můžeme tedy vyvodit vliv italských mistrů, s jejichž díly se na svých cestách mohl setkat. Ve středu grafiky se nachází Jidáš líbající Ježíše, zatímco se kolem nich houfují vojáci a Ježíše zatýkají. V pozadí tohoto dění vidíme dva vyděšené apoštoly, což u předchozích výjevů nebylo. Příčinou by mohlo být zobrazování sentimentu a vnitřního prožitku osob, typické pro romantismus.

Během rešerše podkladů pro tuto kapitolu jsem procházela sbírky muzea Tate Modern v Londýně, kde mne zaujal tématický obraz anglického malíře a

---

<sup>73</sup> MUTHER 1911, s. 366 (Svazek III.)

<sup>74</sup> OTTO 1905, s. 21



básníka Williama Blakea. Obraz *Zrazení Jidáše* [22] vznikl mezi lety 1803-1805. Na tomto akvarelu autor vystihl moment překvapení apoštolů, když Jidáš Ježíše zradil. Jediný, kdo má klidnou tvář je Ježíš, protože podle evangelia věděl, co se stane. Toto dílo je součástí více než 80 akvarelů s biblickým námětem, které William Blake vytvořil pro svého mecenáše Thomase Buttse.<sup>75</sup> Blake byl navíc silným věřícím, takže k inspiraci v křesťanské víře se obracel celý život.

Při hledání motivů Jidášova polibku v českém gotickém umění, jsem se rozhodla do své práce zařadit Oltář z Graudenz [23], který byl vytvořen původně pro kapli Řádu německých rytířů v polském Graudenz neznámým českým autorem z přelomu 14. a 15. století.<sup>76</sup> Tuto informaci víme na základě vizitační zprávy biskupa Andrzeje Olszowského z roku 1669.<sup>77</sup> S českým prostředím ho jako první spojil historik Josef Neuwirth, jeho názor potvrdily pozdější restaurátorské práce.<sup>78</sup> Wilfried Franzen, další autor zabývající se Graudenzským oltářem [23], se domnívá, že řád německých rytířů si oltář objednal na českém území a předpokládá účast více malířů, včetně dílny Mistra Třeboňského.<sup>79</sup> Podobnost s Třeboňským oltářem vidí například na desce *Krista na hoře Olivetské*. Oltář [23] je při otevření dělen na dvě etáže a má dvě pohyblivá křídla. Na vrchu se nachází osm trojúhelníkových nástavců. Náměty uvnitř oltáře jsou věnovány výjevům ze života Panny Marie. Na křídlech jsou výjevy z počátku Kristova života, jako je Adorace Krista nebo Klanění tří králů. Důležitější jsou pro tuto práci obrazy viditelné při druhém otevření oltáře. Zde jsou pašijové náměty včetně Zajetí Krista [24]. Jedná se o druhou desku zleva v horní řadě. Jidáš opět ve žlutém hábitu zrazuje Ježíše v přítomnosti vojáků. Velkým rozdílem od Třeboňského mistra jsou zřetelnější kontury obličejů a záhyby draperie.<sup>80</sup>

Motiv Jidášovy zrady se hojně vyskytuje na Slovensku, nacházíme jej hned na několika místech. V evangelickém raně gotickém jednolodím kostele v Kyjaticích [25], byla část maleb (1. čtvrtina 15. století) poničena. Avšak v horní

---

<sup>75</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-judas-betrays-him-t06606> (navštíveno 3.6. 2023)

<sup>76</sup> ROYT 2013, s. 191

<sup>77</sup> *Visitationes episcopatus Culmenis Andrea Olszowski, Culmensi et Pomesaniae episcopo Anno 1667-72 factae*, s. 311. Cit. podle Jan Royt: *Mistr Třeboňského oltáře*, 2013, s. 191

<sup>78</sup> ROYT 2013, s. 189

<sup>79</sup> Wilfried Franzen píše o Oltáři z Graudenz. Cit. podle Jiří Fajt: *Karel IV. - Císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, 2006, s. 418-419

<sup>80</sup> ROYT 2013, s. 190

části zdi nad průchozím obloukem je vyobrazen christologický cyklus, ze kterého je Jidášův polibek jasně patrný.<sup>81</sup> Dále tento motiv zdobí zdi ve farním kostele sv. Ladislava v Nespalech (14. století), evangelický kostel v obci Ochtiná, kde jsou fresky (asi 1. čtvrtina 15. století) rozděleny do tří pásem, nebo severní stěnu presbyteria (asi konec 14. století) v evangelickém kostele v obci Štítník.<sup>82</sup> Asi nejlépe zachovaná freska s Jidášovým polibkem (přibližně 1360) je součástí christologického cyklu v římskokatolickém kostele sv. Šimona a Judy [26] ve Sliáčích.<sup>83</sup> Dvořáková ve své knize *Středověká nástěnná malba na Slovensku*, několikrát zmiňuje *Jidášův polibek* [27] v presbyteriu kostela (počátek 15. století) v Rimavské Bani.<sup>84</sup> Tato freska zdobící prostor nad triumfálním obloukem, byla svého času jistě vyjmečná, dnes z ní bohužel podstatná část - moment polibku, chybí.

V českém umění 19. století najdeme motiv Jidášova polibku ojediněle, výjimečným je dílo Felixe Jeneweina. Jenewein byl vyučován v nazarénském duchu po vzoru Josefa Führicha nebo Petra Cornelia, což se později výrazně projevilo na jeho obrazech. Náboženská tematika se u Jeneweina objevuje hlavně kolem 90. let. Zásadní pro toto dění byla jeho cesta do Itálie v roce 1891, kdy se seznámil s dílem italských renesančních malířů jako byl například Fra Angelico nebo Luca Signorelli a přijal je za své osobní vzory.<sup>85</sup> Tyto vzory měly vliv na jeho hlavní díla z této doby, mezi nimi byl i *Jidáš Iškariotský* [28] [29] [30] z roku 1897. Aby autor zjemnil mnohovrstevnost Jidášova příběhu rozdělil jej do triptychu. Jenewein v tragických postavách ze Starého i Nového zákona reflektoval vlastní pocity. Proti jeho subjektivnímu pojetí křesťanských legend se vyhrzovala katolická církev, dokonce mu byla odebrána státní zakázka na *Obrazové listy pro školu a dům*.<sup>86</sup> Jeho ojedinělý přístup k náboženským námětům ale oceňovala katolická moderna spolu s časopisem *Nový život*. Ti dávali prostor křesťansky smýšlejícím autorům, kteří svým dílem zároveň

---

<sup>81</sup> DVOŘÁKOVÁ 1978, s. 112

<sup>82</sup> DVOŘÁKOVÁ 1978, s. 153

<sup>83</sup> DVOŘÁKOVÁ 1978, s. 141

<sup>84</sup> DVOŘÁKOVÁ 1978, s. 135

<sup>85</sup> MUSIL 1991, s. 22

<sup>86</sup> MUSIL 1996, s. 23

reagovali na dobové smýšlení.<sup>87</sup> *Nový život* svou podporu Jeneweinovi vyjadřoval opakovaným publikováním jeho reprodukcí. Felix Jenewein ve své korespondenci svému příteli Sigismundu Bouškovi, přímo uvedl: „*Převelmi by mě těšilo, kdyby Jidáš byl v Novém životě uveřejněn. Práce starší, ale velmi dobrá.*”<sup>88</sup>

O jeho díle kritici polemizovali i po Jeneweinově smrti. Hodnotil ho i grafik Jan Konůpek. Přirovnává dílo Felixe Jeneweina k Františku Bílkovi a poukazuje na jeho nazarénskou inspiraci.<sup>89</sup> Triptychu *Jidáš Iškariotský* [28] [29] [30] se dostalo pozitivních reakcí na vídeňské výstavě Künstlerhaus v roce 1897, dokonce za něj obdržel čestné uznání.<sup>90</sup> Jenewein zde jako jeden z prvních, znázorňuje *moderního antihrdinu v náboženské malbě*.<sup>91</sup> Celý triptych věnoval Jidášovi a zobrazuje morální pochybení člověka. Zkoumá myšlenky Jidáše, postupné zešílení, které ho dovedlo k sebevraždě. Dílo má tři části, *Pokušení, Zoufání, Smrt*. [28] [29] [30] Na *Pokušení*, [28] vidíme Jidáše s měšcem peněz, které za zradu obdržel, bloumavě si mne bradu a hledí na úplatek ve své dlani. Prostřední a největší obraz, *Zoufání*, [29] je výjevem čistého neštěstí, moment kdy si Jidáš uvědomil, co zavinil. Skoro leží, v jeho tváři je zjevné přicházející šílenství a rve si vlasy. Oslabenou postavu navíc konfrontují přírodními podmínky. Jde o psychologický portrét traumatizovaného Jidáše.<sup>92</sup> V pozadí jsou dvě postavy nesoucí kříž, můžeme usuzovat, že jde pravděpodobně o moment před ukřižováním. Na posledním výjevu *Smrt*, [30] jsou vyobrazeny v popředí dva kříže a v pozadí na stromě oběšený Jidáš. Motiv odkazuje k pasáži ze Skutků apoštolů: „*Jidáš za své špinavé peníze získal pole. Poté, co se oběsil, roztrhl se v půli a vyhrězly mu všechny vnitřnosti.*”<sup>93</sup> *Vědělo se o tom po celém Jeruza- lémě, takže to pole dostalo v jejich řeči jméno Chakel-dama, totiž Krvavé pole.*”<sup>93</sup>

---

<sup>87</sup> Tamtéž.

<sup>88</sup> MUSIL 1996, s. 135

<sup>89</sup> MUSIL 1996, s. 30

<sup>90</sup> MUSIL 1996, s. 24

<sup>91</sup> FILIP (ed.) 2006, s. 109

<sup>92</sup> FILIP (ed.) 2006, s. 112

<sup>93</sup> BIBLE, Skutky apoštolů: Nový apoštol

V dopise z roku 1899, jeho ženě Marii Jeneweinové, Felix Jenewein odkazuje všechny své obrazy včetně *Jidáše*.<sup>94</sup> [28] [29] [30] Dnes je *Zoufání* [28] součástí sbírek Národní galerie v Praze. *Pokoušení* [29] a *Smrt* [30] jsou ve sbírkách Galerie Felixe Jeneweina v Kutné hoře.<sup>95</sup> Dílo sice nezahrnuje přímo Jidášovu zradu, ale tuto práci obohacuje faktem, že není autora, co by této záporné postavě věnoval celý triptych.

### 2.3. Motiv Jidášova polibku v moderním umění

S Jidášem Iškariotským, hlavním aktérem tohoto motivu se setkáváme v Novém zákoně. Narodil se roku 3 před naším letopočtem. Podle legendy, nezačal jeho život šťastně. Rodiče se ho vzdali a malý Jidáš v košíku doplul až k ostrovu Iškariot, který mu ta dal jeho přízvisko Iškariotský.<sup>96</sup> Zde se ho ujala sama královna, která o něj pečovala jako o vlastního. To vše se z pohledu Jidáše změnilo, narozením skutečného potomka královny. Jidáš žárlil natolik, že nevlastního sourozence zabil. Ze strachu před trestem utekl do Jeruzaléma, kde vstoupil do služeb Piláta. Při pokusu splnit jeho přání, ukrást jablka z Rubenovy zahrady, byl přistižen svým skutečným otcem, kterého při střetu zabil. Následně se oženil s jeho ženou - svou matkou. V té době se seznámil s Kristem, ještě netušil, jak ho tato událost v budoucnosti ovlivní. Když Jidáš zjistil pravdu o své ženě, vydal se za Ježíšem o radu a Ježíš ho přijal mezi své učence.<sup>97</sup> Onomu polibku předcházela Poslední večeře, na které Ježíš prohlásil, že ho ten večer jeden z apoštolů zradí. Když se po večeři Kristus spolu s učenci odebrali k modlitbě do Getsemanské zahrady, netušili, že je již pronásledují vojáci. Úkol zatknout Ježíše byl v té chvíli už jednoduchý. Gesto domluvené s Jidášem "zatkněte toho, koho políbím" se naplnilo.

Tato scéna se v novém zákoně vyskytuje hned ve třech evangeliích, podle Marka, Matouše a Lukáše. Výklad scény se v evangeliích, ač v detailech, liší, níže je proto cituji.

Marek 14 : „*Ještě to ani nedořekl, když vtom přišel Jidáš, jeden ze Dvanácti, a s ním zástup s meči a holemi, poslaný od vrchních kněží, znalců Písma a starších. Jeho zrádce s nimi měl smluvené znamení: „Je to ten, kterého políbím. Chopte se ho a ved'te ho*

---

<sup>94</sup> MUSIL 1996, s. 142

<sup>95</sup> FILIP (ed.) 2006, s. 313

<sup>96</sup> ROYT 2013, s. 96

<sup>97</sup> Tamtéž.

opatrně. „Jakmile přišel, hned přistoupil k němu a políbil ho se slovy: „Rabbi!“. V tu chvíli se na něj vrhli a zajali ho.“<sup>98</sup>

Matouš 26 : „Ještě to ani nedořekl, když vtom přišel Jidáš, jeden z Dvanácti, a s ním veliký zástup s meči a holemi, poslaný od vrchních kněží a starších lidu. <sup>48</sup>Jeho zrádce si s nimi domluvil znamení: „Je to ten, kterého políbím. Toho se chopte.“ <sup>49</sup>Ihned přistoupil k Ježíši a políbil ho se slovy: „Bud' zdrav, Rabbi!“<sup>99</sup>

Lukáš 22: „Ještě to ani nedořekl a byl tu houf lidí v čele s Jidášem, jedním z Dvanácti. Přistoupil k Ježíšovi, aby ho políbil, <sup>48</sup>ale ten mu řekl: „Jidáši, zrazu- ješ Syna člověka polibkem?“<sup>100</sup>

Jidáš se stal v českém jazyce synonymem pro proradného člověka a zrádce.<sup>101</sup> Ale můžeme na něj nahlížet různě, dodnes se vedou polemiky o jeho činu. Dante Alighieri svůj názor na Jidášův čin vyjádřil ve své *Božské komedii* tím, že ho umístil přímo do středu devátého kruhu svého stupňovitého pekla, kde spolu s Cassiem a Brutem obývá jednu ze tří Satanových tlam a ten je navždy žvýká. „*Ta duše vpředu, kterou nejvíc drásá, je Jidáš Iškarjot, ' Mistr řek, „ jen lýtka už mu trčí z huby d'asa. ' "*<sup>102</sup>

Naopak v knize *Kdo jsi, Jidáši?* se najdou autoři, kteří o jeho zradě polemizují, či dokonce Jidáše litují. Knihu napsalo třináct německých autorů, mezi kterými najdeme teology, žurnalisty, psychology, duchovní, křesťany ale i židy. Konkrétně Marcel Braumann<sup>103</sup>, políbení považuje za rozloučení, nikoli zradu. Polibek v zahradě Getsemanské je poslední moment, kdy se ti dva setkali. Braumann se přiznává, že neví proč se Jidáš rozloučil, ale komentuje jeho odchod jako změnu názoru kudy chce, aby se jeho cesta ubírala a hraje si s myšlenkou, že Jidáš mohl být prvním vědomým pohanem. Říká, že někdo by zase mohl tvrdit že Jidáš miloval Ježíše nejvíce a proto na sebe vzal tak těžký úkon, protože již ve Starém zákoně byla zrada a smrt spasitele předpovězena. Braumann dále píše, že mu políbení jako znamení zrady přijde zbytečně dramatické a třicet stříbrných, kvůli kterým měl Jidáš zradu spáchat, jako směšná almužna. Braumann svou úvahu zakončuje výrokem že Jidáš byl člověk který lidi chladně miloval a odloučení

<sup>98</sup> BIBLE, evangelium podle Marka, 14

<sup>99</sup> BIBLE, evangelium podle Matouše, 26

<sup>100</sup> BIBLE, evangelium podle Lukáše, 22

<sup>101</sup> NETTELHORST 2008, s. 176

<sup>102</sup> ALIGHIERI 2015, s. 173

<sup>103</sup> Marcel Braumann je redaktor a bývalý člen řádu, který se rozhodl řeholní život nakonec opustit. Autor o sobě neuvádí více informací.

od nich ho netrápilo. Proto se uchyluje k myšlence přehnané démonizace Judy a pouhého políbení na rozloučenou.<sup>104</sup>

Jidášův čin a jeho příběh je po staletí námětem malířů, sochařů a dalších umělců. První fresky s motivem události v Getsemanské zahradě nacházíme již ve středověku, kde bývá zobrazován převážně jako součást Kristovy pašije. Později mu malíři začínají věnovat celá plátna a díla nazývají jako "Zajetí Krista" nebo "Jidášova zrada". Kolem 19. století umělci zrcadlí v Jidášově příběhu a jeho dalším osudu moderní dobu nebo dokonce sami sebe. Téma Jidášova polibku ve výtvarném umění je natolik bohaté, že jsem mu v této práci dala samostatnou kapitolu, z toho důvodu téma výtvarného zobrazení prozatím opustím a zaměřím se na inspiraci Jidášovým polibkem v pop kultuře a poesii.

Motiv polibku jakožto smrtonosného znamení, se transformoval v popkultuře 20. století do mafiánského prostředí. Těžko říci zda se začal užívat pro větší dramatickosti či se tak mafiáni skutečně označovali. V italštině se tento znak nazývá *il bacio della morte*, a don jím označuje na smrt zrádce mafie. Jak píše Carl Sifakis ve své mafiánské encyklopedii.<sup>105</sup> Perfektním příkladem je scéna z filmu *Kmotr II.* z roku 1947 kterou zprostředkoval Mario Puzzo. Hlavní postava kmotrovské trilogie, Michael Corleone, zjistí že jeho jediný bratr Fredo stojí za jeho napadením. Na Nový rok, Michael svého bratra chytne za krk, políbí ho na rty a řekne mu: *"Vím žes to byl ty Fredo. Zlomil si mi srdce,,"*<sup>106</sup> Krátce na to, Freda najdou mrtvého v řece.

I v současné hudbě je téma *Jidášova polibku* stále oblíbené. Například americká zpěvačka Lady Gaga věnovala Jidášovi celou skladbu, kterou najdeme na jejím albu *Born This Way* z roku 2011. Píseň zmiňuji hlavně kvůli videoklipu, kde Gaga ztvárňuje Máří Magdalénu. K políbení dochází v závěru klipu, kde se Gaga pokusí Ježíše zabít, nedokáže to a prosí o odpuštění. V ten moment přistoupí Jidáš a políbí ho na obě tváře.

V knize *The Kiss* od od Birgit Krols narazila na báseň od Johna Keatse *La Belle Dame sans Merci*, ta se stala oblíbeným námětem preraphaelitů, kteří rádi zobrazovali záhadné ženy, proradnost, lásku či smrt. Konkrétně to byl například Frank Dicksee, který namaloval stejnojmenný obraz - *La Belle Dame sans Merci* [31] v roce 1901. Na obraze vidíme, krásnou dlouhovlasou ženu na rytířově koni, sklánějící se pro polibek k omámenému rytíři v úžasu, v romantické idylické přírodě.<sup>107</sup> „*Já vzal ji na svůj klidný*

---

<sup>104</sup> BRAUMANN (ed.) 2004, s. 37 - 43

<sup>105</sup> SIFAKIS 2005, s. 245-246

<sup>106</sup> KROLS 2011, s. 34

<sup>107</sup> KROLS 2011, s. 146

*kůň, ten den nic víc pak nespátril, vždyť pěla, na bok schýlena, mně píseň víl.*"<sup>108</sup> Jediné co naznačuje smrt jsou uschlé listy, dotýkající se rytířovy paže. Baladu Keats napsal v roce 1819, má dvanáct strof a její francouzský název pochází ze stejnojmenné básně od Alaina Chartiera. Pojednává o překrásné víle která svede neznámého rytíře. Po polibku rytíř sám, pomalu umírá ve světě - „[...] *tady prodlévám a sám a bled tu bloudím tak, nechť uschlo síť v jezeru a zmlkl pták*". Tak zní konec básně.<sup>109</sup>

Báseň jsem pojala jako jakousi parafrázi na Jidášův polibek. Kde ten, co polibek dává, zároveň zrazuje políbeného, který následně umírá.

Jak můžeme vidět, motiv Jidášova polibku je stále aktuální i v současné době. Umělci z různých uměleckých odvětví se stále vrací a pracují s tímto novozákoním symbolem. Jistě by se dalo dohledat více příkladů, ale to už by bylo mimo rozsah této práce.

---

<sup>108</sup> KEATS 1928, s. 23

<sup>109</sup> KEATS 1928, s. 24

### 3. Polibek smrtky – Bohumil Kubišta

Smrtka, kostlivec nebo zubatá je asi nejznámějším motivem a znamením smrti v obraze. Kostlivec jako znamení smrti nacházíme již ve středověku. Původně se smrt zobrazovala jako zosobnění Háda či Furie s netopýřimi křídly, později, kolem 13. století přichází více reprezentativní lidská kostra. Tato zobrazení se vyskytovala převážně na náhrobcích, neměla znázorňovat strach ze smrti nýbrž naději na spásu Kristem.<sup>110</sup> Typickým atributem smrtky bývají přesýpací hodiny a kosa. Na dřevorezu z knihy *Oráč z Čech* [32] z roku 1461, jejímž autorem je Jan ze Žatce, zase kostry drží meč nebo luk a šíp a sedí na vyhublých koních.<sup>111</sup> Kniha měla vzniknout v Českých zemích ale první výtisky textu pochází z Bamberku z roku 1460 a 1463. Smrtka vystupuje i ve francouzské legendě ze 13. století, *Setkání tří živých a tří mrtvých*, kde se tři králové setkají se třemi kostrami<sup>112</sup>, existují ilustrace ve středověkých knihách například v *De Lisle Psalter* anglickém žaltáři ze 14. století.<sup>113</sup> Dalším oblíbeným středověkým námětem byl tzv. Tanec smrti. Tento motiv úzce souvisel s morovou ránou, kdy byli lidé rychle pohřbíváni do hromadných hrobů. Kolem roku 1348 měl údajně jeden würzburgský dominikánský mnich vidění, při kterém byli tito zesnulí donuceni smrtí vylézat z hrobů a tančit, aby odčinili své hříchy, vyzývali při tom do tance i živé.<sup>114</sup> Smrt bývá zpodobována jako tanečník, umírání pak jako tanec smrti.<sup>115</sup> Tento motiv byl zobrazován v kostelech a na hřbitovních zdech v domnění, že bude daná lokalita ochráněna před morem.

Přesuneme-li se do období baroka, pozorujeme změnu podoby kostlivece. „*Už neměla odkrývat zkázu podzemního práchnivění lidskému pohledu. Hrůzostrašného poloshnilého umrlce, o nějž se perou červi, hadi a ropuchy, nahradil krásný, čistý a zářivě bílý kostlivec, morte secca, s nímž si dodnes hrají děti – v Itálii na Dušičky, v Mexiku neustále. Nenahání takový strach, není tak zlý. Lidé ho nevnímají jako pomocníka a spojence démonů, jako dodavatele pekel.*“ Píše ve své zásadní knize o smrti francouzský badatel Philippe Ariès.<sup>116</sup> Příkladem oblíbeného zmiňovaného námětu Tance smrti nám v 18. století můžou být nástěnné malby [33] špitálu v Kuksu od neznámého autora. V

---

<sup>110</sup> ROYT 2004, s. 17

<sup>111</sup> Tamtéž.

<sup>112</sup> ROYT 2004, s. 18

<sup>113</sup> <https://www.bl.uk/collection-items/the-three-living-and-the-three-dead-princes-from-the-de-lisle-psalter> (navštíveno 10. 5. 2023)

<sup>114</sup> ROYT 2004, s. 18

<sup>115</sup> OHLER 2001, s. 324

<sup>116</sup> ARIÉS 2000, s. 47



roce 1987 pardubická restaurátorka Hana Vítová definitivně vyvrátila dřívější spojitosti s barokním kreslířem Michaellem Heinrichem Rentzem, který rytiny s tímto motivem vytvářel (1753) a se Šporkem také v Kuksu spolupracoval.<sup>117</sup> Jejich hlavním sdělením je, že před smrtí jsme si všichni rovni. Mají čtvercový tvar a smrt na nich doprovází například Adama a Evu při vyhnání z ráje, královnu, faráře ale i obyčejné lidi.<sup>118</sup> Význam umístění těchto fresek v hospitálu byl jednoduchý, hrabě František Antonín Špork je nechal vystavit pro vysloužilé vojáky za účelem péče. Malby jim měli připomínat, že smrt si své oběti nevybírání a čeká na každého.<sup>119</sup>

V 19. století, téma smrti už nebylo jen legendou pro věřící nebo strašák pro hříšníky. Zobrazení smrti bylo osobním vyjádřením umělce, ignorující ikonografii.<sup>120</sup> Již víme, že smrt v podobě smrtky se v umění vyskytuje skutečně dlouhá století, můžeme tedy tvrdit, že Bohumil Kubišta vědomě hledal inspiraci v tradiční ikonografii, když si smrtku zvolil jako symbol ve svém díle *Polibek smrti*. [34]

### 3.1.1. Cesta k obrazu *Polibek smrti* v Kubištvě díle

Než přistoupíme k samotnému *Polibku smrti* [34], vysvětlíme si význam a vzhled tohoto obrazu v kontextu Kubištvova díla. Zmiňuji zde i nešťastné životní události a zážitky, které autora na jeho cestě za uznáním potkaly, jsou nedílnou součástí podoby jeho díla.

Bohumil Kubišta pocházel z chudé rodiny, z jeho soukromé korespondence víme, že největší podporou mu byl strýc Oldřich, který mu zasílal finanční prostředky. Kubišta, stejně jako umělci jeho generace nebyl zcela spokojen s tím, jak se v Čechách vyučovala malba, tak podnikal četné cesty do zahraničí. Pro *Polibek smrti* [34] byla zásadní jeho druhá cesta do Paříže, v roce 1909, kdy se seznámil s tvorbou Picassa a Braqua a jejich kubistickými obrazy.<sup>121</sup> Kubišta byl v Paříži od prosince 1909 až do června 1910, doufal, že v tomto hlavním francouzském městě načerpá nové kontakty, pochopí co je moderní umění a také jak obohatit svou tvorbu. Věděl, že francouzské umění má velký význam pro moderní umění celkově a v Čechách neměl tolik příležitostí, jak toto umění blíže zkoumat. Je zajímavé, že ač Kubišta nepatřil k elitě (francouzština v té době nebyla

---

<sup>117</sup> ŠERÝCH (ed.) 1995, s. 13

<sup>118</sup> KOLDA 2015, s. 58

<sup>119</sup> KOLDA 2015, s. 14

<sup>120</sup> POMAJZLOVÁ 1998, s. 230

<sup>121</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, s. 86

jazykem, kterým by se mohl učit někdo z chudého venkovského prostředí)<sup>122</sup> musel umět alespoň trochu francouzsky. Kubišta byl pravděpodobně samouk, věděl že znalost vícero jazyků bude prospěšná. Studoval cizojazyčnou literaturu nebo ilustrované časopisy, aby prohloubil svou znalost jazykovou ale i uměleckohistorickou.<sup>123</sup> Kubišta ve Francii navazoval vztahy z tehdejšími osobnostmi, zaujal například básníka Apollinaira, který byl v té době jeden z nejrespektovanějších kritiků moderního umění...<sup>124</sup> Dalším důležitým spojencem, se (nejen) pro Kubištu stal sochař Émile - Antoine Bourdelle, žák Auguste Rodina. Bourdelle Kubištu ve Francii vřele přijal na základě vlastní příjemné zkušenosti z jeho návštěvy Čech. Kubišta doufal, že mu Bourdelle pomůže se ve Francii začlenit. Bourdelle ho doporučujícím dopisem spojil se samotným Rodinem, se kterým se Kubišta později setkal.<sup>125</sup>

Roku 1910 vzniká tzv. *Pařížský náčrtník*, kde Kubišta sám sebe portrétoval a poprvé zde uplatnil geometrizující tvary, které viděl na Picassových obrazech na výstavě v rue Vignon<sup>126</sup>. Na geometrizaci a celkové nové pojetí portrétů mělo vliv i reprodukce starých mistrů (El Greco) nebo dílo Cézannovo či Derainovo.<sup>127</sup> Kubišta se zde pokoušel provázat poměry zlatého řezu, odvozené z díla Cézannova, a geometrizující pojetí nově vznikajícího kubismu.<sup>128</sup>

V červnu 1910, překvapila Kubištu nepříjemná situace, francouzský Salon nezávislých žádal po Kubištovi šest obrazů, malíř ale v tu dobu obrazy neměl. Poté mu přišla poslední finanční podpora od strýce z Prahy i výplata za článek a podpora od F. X. Šaldy, kterou na čas pobíral. Byl psychicky i fyzicky na dně, bez životních prostředků, totiž vše co měl dával na svůj úkor do umění.<sup>129</sup> Zahořkl, došel k poznání, a že se nemá o co opřít.<sup>130</sup> Věděl, že bez pravidelného vystavování nebude mít komu díla prodávat a byl pevně rozhodnut, že pokud tuto krizi překoná, najde si v Praze trvalé místo, aby už nemusel nikoho žádat o pomoc. V tomto duchu napsal svému strýci dopis, ví že už od něj žádal mnoho ale ještě jednou by potřeboval finanční výpomoc aby se mohl vrátit do Prahy a slibuje že vše vrátí. V tomto dopise se projevil Kubištovy sebevražedné sklony a

---

<sup>122</sup> Zuzana Raková: *Francophonie de la population tcheque 1848–2008*. s. 117-131. Cit. podle Marie Rakušanová (ed.): Bohumil Kubišta a Evropa, 2020, s. 100

<sup>123</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 100

<sup>124</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 104

<sup>125</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 110

<sup>126</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 170

<sup>127</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 171

<sup>128</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 182

<sup>129</sup> URBAN 2009, s. 172

<sup>130</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, s. 83 - 84

oslabená psychika, píše: „ .. *Po listu, který jste mi posledně zaslal, je mi strašně těžko žádat Vás o pomoc, a činím tak jen proto, že po všech nezdařených pokusech, které jsem činil, abych sehnal peníze na cestu, mi nezbývá než poslední útěcha ve Vás neb v samovraždu... Nemůžete - li mi pomoci, prosím Vás snažně, nezmiňujte se ani tetičce o tom co píše, a nechte mě zmizet, jako byste o ničem nevěděl. Co jsem si připravil, sklidím takto alespoň sám. Podle všech okolností jsem s to ještě asi 3-4 dny se udržet, asi do té doby, kdy dostanete tento list, pak nevím již, co se stane, a nemyslím na to. ... Na mém rozhodnutí vzít místo to ovšem nemění nic. Není-li Vám možno pomoci mi, jsem ovšem ztracen na vždy.*”<sup>131</sup> Kubišta, nakonec 28. června odjíždí zpět do Prahy.

Kubišta se po návratu z Paříže ubytoval u Emilla Filly a přivezl fotografie Picassa, kterého spolu s Braquem a Derainem měl za tvůrce nového vývojového postupu. V dopise Vincenci Beneši, se kterým, jak vychází z kontextu, musel polemizovat o barvě, píše: „ *Barva (jak píšeš) je v umění jen relativní věc, dostavuje se na ni reakce, Braque, Picasso a budou působit silným vlivem, nesmíme se zajímat jen o barvu, nýbrž sledovat vše dál. Kdybys viděl Picassa, mluvil bys snad trochu jinak.*”<sup>132</sup> Kubišta tvrdil že primitivní umělci vycházeli z gotiky, viděl spojitost mezi skicářem Villarda de Honnecourt (který studoval v pařížské Bibliothèque nationale) a trojuhelníkovou kompozicí v Derainově díle. V Paříži dokonce zakoupil knihu *La grande Danse Macabre*, ve které se nacházely přetištěné dřevořezy s námětem tance smrti z 15. století, což mohlo sloužit též jako inspirace pro *Polibek smrti*.<sup>133</sup> [34]

Další negativní událostí v jeho životě, která měla dopad na jeho dílo, byla rozepře s malířem Ullmannem a rozchod v názoru s jeho uměleckými vrstevníky v roce 1911.<sup>134</sup> Kubišta napsal na Ullmanna kritiku do tehdejšího *Přehledu*, ten si to nenechal líbit, osobně Kubištu navštívil a veřejně jej v kavárně udeřil. Ullmann své agresivní chování neobhájil ani u soudu který následoval krátce poté. Konflikt pozdější literatura interpretuje jako spor starší generace s avantgardou. Událost dobře dokumentuje Kubištovu povahu.<sup>135</sup> To podpořilo rozkoly v SVÚ Mánes, starší generace se neshodovala s tou mladou a umělci včetně s Kubištou začali ze spolku vystupovat. Emil Filla na rozvrat v Mánesu později vzpomíná: „*Rozvrat v Mánesu nebyl vyvolán jenom kubistickým hnutím. Všichni starší členové se nepokrytě vyjadřovali, že nás nepřipustí k životu. Byl to*

---

<sup>131</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, s. 84 - 85

<sup>132</sup> ČEŘOVSKÝ, KUBIŠTA 1960, s. 125

<sup>133</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 174

<sup>134</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, s. 119

<sup>135</sup> HLAVÁČEK 1968, s. 80-81

*boj o život a na smrt.*''<sup>136</sup> Období mezi roky 1911 - 1913 bylo pro českou avantgardu náročné, formování nové *Skupiny výtvarných umělců* nebylo úplně jednoduché, členové se názory podstatně lišili a Kubišta se rozhodl do *Skupiny* vůbec nevstoupit a začal se smířovat s tím, že je sám.<sup>137</sup>

V roce 1911, se Kubišta seznámil s citlivým Janem Zrzavým, což vyvolalo v Kubištovi zájem o obsah díla. Můžeme u něj pozorovat symbolistní tendence související s tragickými pocity. Kubišta navíc, jakožto nadšený matematik, využívá geometrickou metaforu, geometrickou konstrukci jako symbolickou formu. Můžeme tedy říci, že Kubištovo dílo, po roce 1911, závisí na dvou principech: hledání konstrukce objektu vycházející z kubismu a snaha o zduchovnění malby.<sup>138</sup> Kubišta dokonce vydává umělecko-teoretický spis *O duchovní podstatě moderní tvorby*, kde vysvětlil, jak přenáší význam náboženství pro umění, do doby moderní.<sup>139</sup> Ve spisu též naznačuje, jak je pro něj vznik uměleckého díla identický s transsubstanciací.<sup>140</sup> Příkladem tohoto smýšlení může být *Svatý Šebestián [35]* z roku 1912, který může být vnímán jako martyrium moderního umělce.<sup>141</sup> *Svatý Šebestián [35]* je klíčové dílo svým provedením. Mučedník, není renesančně ladný ani goticky expresivní, nýbrž deformovaný a cynický přičemž jeho výraz ve tváři je velice lidský.<sup>142</sup> Jan Zrzavý dokonce toto dílo označil za Kubištův autoportrét. „*Zmučená tvář světcova, bezbrannost rukou připoutaných k stromu, bezmocnost, ubohost obnaženého těla, smutek siré temně šedé červeně vyzářují tak sugestivně, tak hluboce lidsky bolest umělcova života, že není možno zapomenouti tohoto obrazu. Tomu kdo porozuměl, bude dlouho zaznívati ve snu tento mlčenlivý výkřik žaloby na lidskou společnost ubíjející umělce, dlouho bude ho obletovatismutný jeho stín.*''<sup>143</sup> Jako svatý Šebestián se zobrazil i Egon Schiele, na plakátu k jeho výstavě v galerii Arnot (1915). Obraz *Svatý Šebestián [35]* je plný metafor. Barvy značící duševní smrt a degradaci doplňuje spirálový pohyb poukazující na kolotoč života a smrti.<sup>144</sup> V té době měla na Kubištovu mysl vliv četba Arthura Schopenhauera, z dopisů Janu Zrzavému můžeme vyčíst, že Kubišta od Schopenhauera přejal výklad kvietismu, který se následně

---

<sup>136</sup> HLAVÁČEK 1968, s. 82

<sup>137</sup> HLAVÁČEK 1968, s. 85

<sup>138</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, s. 122

<sup>139</sup> Bohumil Kubišta: O duchovní podstatě moderní tvorby, *Česká kultura 1914*, ročník 2. č. 14-15.

<sup>140</sup> FILIP 2006, s. 183

<sup>141</sup> FILIP 2006, s. 188

<sup>142</sup> URBAN 2009, s. 172

<sup>143</sup> ČEŘOVSKÝ, ZRZAVÝ 1949, s. 140 - 141

<sup>144</sup> NEŠLEHOVÁ 1968, s. 140

zrcadlil právě například u *Svatého Šebestiána* [35].<sup>145</sup> Ač z dopisů vyplývá, že reálně Kubišta neuměl snášet nedostatky, tak je důležité vědět, že to umět chtěl.<sup>146</sup>

Vzhled díla Bohumila Kubišty procházelo po celou dobu změnami a vývojem, vliv na to měl i španělský manýristický malíř El Greco, s jehož uměním se také setkal v Paříži, v Louvre. Kubištu zaujal obraz *Ukřižování*, nechal se inspirovat zlomy drapérií, které sám později využil ve svých zátiších<sup>147</sup>, dokonce chtěl *Ukřižování* reprodukovat, nakonec k tomu nedošlo. Svým zaujetím El Grecem předznamenal budoucí zájem o něj v českém prostředí.<sup>148</sup> Vojtěch Lahoda dokonce tvrdí, že „*El Greco stojí v pozadí řady kuboexpresionistických obrazů českých malířů*”.<sup>149</sup> K dílu Grecově se vrací *Vzkříšením Lazara* [36] z roku 1911 a to produhovněním díla. Kompozicí připomíná dílo jiného francouzského malíře a to Nicolase Poussina a jeho dílo *Sklizení many* (1638), které stejně jako El Greca viděl v Louvre. Kubišta zde přebírá kulisu skály i figuru Krista nebo gesta sester Lazara.<sup>150</sup> Kubišta zde využívá pětiuhelníku, který v křesťanské ikonografii symbolizuje pět ran Ježíše Krista a nový život,<sup>151</sup> a opsané kružnice, symbol věčnosti a nekonečné existence. Geometrií zde Kubišta vykreslil ideu události Lazarova vzkříšení.<sup>152</sup> Barvy na obraze mají též svůj symbolický význam. Zemité barvy užitá na těle Lazarově odkazují na barvy země do které byl pohřben. Barvy na oděvu Lazarových sester, Marty a Marie zase symbolizují jejich osobnost. Funkce barvy je též odkazem na Poussina. „*Barevnost má bezprostřední sílu vypravování: každá tinta a barevný tón je slovem, plány větou, kterými je jasně vyslovena základní myšlenka obrazu.*”<sup>153</sup> píše Marie Rakušanová v poslední Kubištvě monografii. Výše uvedeného El Greca velice obdivoval i Kubištův kolega, Emil Filla. Kubišta, jak jsem již zmínila, byl matematickým a geometrickým nadšencem, *Lazarem* [36] začíná své myšlenky vyjadřovat geometrickými tvary.

Následující rok 1912 byl pro Bohumila Kubištu velmi těžký a rozhodující, díla z té doby jsou důkazem jeho přímého zápasu s existencí.<sup>154</sup> Tématika smrti se tím pádem stala hlavním námětem a důkazem toho je i obraz *Polibek smrti*. [34]

---

<sup>145</sup> Kvietismus je náboženský názor, hlásající trpný a pasivní vztah k životu.

<sup>146</sup> WITTLICH (ed.) 2007, s. 231

<sup>147</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 146

<sup>148</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 147

<sup>149</sup> LAHODA 1996, s. 23

<sup>150</sup> NEŠLEHOVÁ 1968, s. 112

<sup>151</sup> BIEDERMANN 2008, s. 263

<sup>152</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 191

<sup>153</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 223

<sup>154</sup> NEŠLEHOVÁ 1986, s. 148

### 3.1.2. Charakteristika obrazu Polibek smrti

Bohumil Kubišta tento obraz [34] vytvořil v roce 1912, jedná se o jedno z největších umělcových děl a je zajímavý svým vysokým, vertikálním formátem.<sup>155</sup> Námět s kostlivcem je jasně inspirovaný středověkem. V Kubištově obraze kostlivec objímá mužskou postavu v imaginárním prostoru, tvořeného komplikovaně vrstveným závěsem. Malba také vykazuje rysy analytického kubismu.<sup>156</sup> Zároveň je zde položen důraz na význam barvy. Pozadí je tvořeno odstíny zelené barvy a postavy jsou zvýrazněny barvou žlutou. Kombinace těchto barev dodávají dílu přízračnost, kterou podtrhuje právě fosforeskující magické žluté světlo. Tajemnost podporuje volba zelené na pozadí, která přechází do temné černé a vyvolává tím pocit chladu ze záhrobí.<sup>157</sup> Kubišta v jednom ze svých dopisů napsal: „*Smrt je zelená, život purpurový.*“<sup>158</sup> Možná se tímto výrokem řídil i v případě *Polibku smrti* [34]. Autor zajímavě vykreslil postavu člověka, jeho tvář je zkroucena v agónii a zároveň udržuje kontakt s divákem, jako by žádal o pomoc a zároveň sděloval, že stejný osud čeká i diváka obrazu.<sup>159</sup> Řečí těla naznačuje smíření se se smrtí a oddává se objetí, ale jeho levá ruka se ještě smrti vzpírá. Bez pochyb se jedná o další autorovu reflexi sebe samého a svého duševního stavu. Kubištovu existencionální krizi provázely stavy deprese a pesimismu. Již z dřívější doby znal knihy Dostojevského, četl i psychologické spisy.<sup>160</sup> Obraz byl zrcadlem Kubištovi destruktivní osobnosti. Zrcadlem neúnosnosti jeho pařížské finanční i životní krize, o které se dočítáme v jednom z dopisů, jehož část Emill Filla, ze strachu o přítele zaslal Kubištovým rodičům.<sup>161</sup> „*Jsem připraven na nejhorší, zlomen a opuštěn tak, že myšlenka sebevraždy se i zdá nejlepším východiskem ze všech trápení. Jsem jako vyhnanec opuštěný od všech, jemuž nezbyvá skutečně nic jiného než smrt.*“<sup>162</sup> Nebýt jeho přesvědčení, že jeho umělecká cesta má smysl, možná bychom dnes měli jen zlomek jeho díla. Na obraze vidíme intenzivní setkání člověka se smrtí. Alena Pomajzlová ve sborníku *Sacrum et profanum* tento výjev připodobňuje k dílům, kde autoři zobrazují sebe a smrtku, která je neočekávaně navštíví. Absence jakéhosi předstupně polibku smrti Pomajzlovou dovedla k této komparaci. Příkladem

---

<sup>155</sup> Bohumil Kubišta: Polibek smrti, olej na plátně, 154 x 89,5, Oblastní galerie Liberec

<sup>156</sup> HLAVÁČEK 1968, s. 91

<sup>157</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 270

<sup>158</sup> ČEŘOVSKÝ, KUBIŠTA 1960, s. 25

<sup>159</sup> WITTLICH (ed.) 2007, s. 350

<sup>160</sup> HLAVÁČEK 1968, s. 91

<sup>161</sup> SRP 2014, s. 307

<sup>162</sup> ČEŘOVSKÝ - KUBIŠTA 1960, s. 92

nám může být *Autoportrét se smrtí hrající na housle* od Arnolda Böcklina, kde ho z práce vyruší kostlivcova hra na housle. Daleko úzkostnějším příkladem je *Smrt a člověk* od Egona Schieleho z roku 1911. V tomto případě přichází Alena Pomajzlová s myšlenkou autorova destruktivního dvojníka, předznamenávajícího rozpad osobnosti a následnou smrt, to by se dalo aplikovat i na Kubištu.<sup>163</sup> Kompozičně však tato díla spíše připomínají Kubištův *Dvojportrét*, obraz z roku 1911. V souvislosti s Kubištovým *Polibkem smrti*, [34] Pomajzlová připomíná náměty středověké a barokní, jako je třeba tanec smrti, memento mori nebo vanitas. Je důležité říci, že podobnost je čistě vnější, téma polibku smrti je značně mladší. Vznik tohoto námětu souvisel s dobovým zájmem o dříve vynechávaná témata a potřeby spojovat diametrálně rozlišné motivy (erotika a smrt). V 19. století se motiv smrti začíná u některých autorů zlehčovat nebo symbolistně proměňovat. Příkladem může být námět *Smrt a dívka* [41] (1894) norského autora Edvarda Muncha. Mladá nahá dívka tančící v oběti se smrtkou odkazuje na nekonečný koloběh života a smrti a působí přímo eroticky. Dílo Edvarda Muncha a jeho pražská výstava, pořádaná SVÚ Mánes v roce 1905, měla na Kubištu a jeho generaci zásadní vliv, proto věnujme Munchovi vlastní kapitolu. Vraťme se k námětu polibku smrti.

K *Polibku smrti* [34] se vyjádřil i významný český kritik a teoretik mění Karel Teige který poukázal na podobnost Kubištova díla s dílem Hanse Baldunga *Smrt a žena* [37] (1518 - 1519). „*Polibek smrti, vykupující strážně života, kubistický překlad středověkých cyklů Tance smrti nebo basilejského obrazu Baldunga Griena, má šeré barvy hrobní plísně.*”<sup>164</sup> Na Baldungově díle, vidíme smrtu která se přímo zakusuje do hlavy ženě, smrtka by mohla být vnímána jako divák, který po zobrazené ženě také touží ale chtíč v hrůze zjevení ihned zaniká.<sup>165</sup>

Z korespondence Bohumila Kubišty jeho strýci Oldřichovi z jistotou víme, že se *Polibek smrti* [34] spolu s dalšími jeho obrazy objevil na jedné z výstav *Neue Secession* v Berlíně v roce 1912. Kubišta zmateně popisuje složité zaslání jeho obrazů *Novou secesí* v několika bednách.: „*Na druhou výstavu jsem poslal sedm obrazů v bedně takové, ve které bylo ještě místo pro ony tři obrazy, které již došly. [...] Názvy dalších sedmi: „ Polibek smrti”, „ Vražda”, „Lomy”...*”<sup>166</sup> V roce 1912 se v Berlíně téměř současně konala jednak pátá výstava *Nové secese*, pak také první samostatná výstava skupiny *Die*

---

<sup>163</sup> POMAJZLOVÁ 1998, s. 231

<sup>164</sup> SRP 2014, s. 303

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 303

<sup>166</sup> ČEŘOVSKÝ - KUBIŠTA 1960, s. 101

*Brücke*, ale také první výstava časopisu *Der Sturm*. Curt Glaser, jeden z mnoha kritiků tohoto dění napsal: „*Kubista dělá všechnu čest svému jménu, když rozšiřuje skupinu Picassových přívrženců.*”<sup>167</sup> Byl si vědom Kubištovi znalosti pařížských kubistů a podobně jako Apollinaire v téže době, poukázal na Kubištovo příhodné jméno. Kubištovu účast na *Neue Secession* dokládá také krátká kritika Friedricha Feigla vyzdvihující Kubištovo dílo, označuje ho za nejlepší na celé výstavě.<sup>168</sup>

V Kubištvě díle se kromě celé kostry objevují i námět zátiší s lebkou. Tato zátiší odkazují na tematiku pomíjivosti života, tzv. vanitas oblíbená v Nizozemí v 16. a 17. století. Typické pro tato zátiší bývají hodiny, vadnoucí květiny zmíněné lebky.<sup>169</sup> V Kubištvě repertoáru se objevuje malba z roku 1912 s názvem *Zátiší s lebkou* [38] vzdáleně připomínající Cézanovo dílo.<sup>170</sup> Obraz je oproti jeho *Polibku smrti* [34], uvolněnější a prezentuje obměňující se sílu života. V popředí vidíme hranaté tvary ‘mrtvých’ předmětů, nádoby a lebka laděné do hnědých barev. Před lebkou je postavena průhledná váza, zkreslující perspektivu, tento nápad mu také mohl utkvět v paměti po navštívení El Grecova díla, *Kající se Magdalény*.<sup>171</sup> Zatímco spirálovitá rostlina v pozadí, podporuje svým tvarem a zářivě zelenou barvou naději na nový život. Využití vícero kubistických principů a redukce barev vytvořilo svébytný organismus a skvěle vystihlo věčný souboj mezi životem a smrtí, vznikem a zánikem, které Kubišta, v jeho nově nabitě duchovní náplni, chtěl zobrazit.<sup>172</sup>

Na závěr zdůrazněme vzájemnou důležitost přátelství mezi Janem Zrzavým a Bohumilem Kubištou. Zrzavý ho vnímal jako skutečného přítele, proto jeho smrt nesl velmi těžce. Dokonce na jeho pohřbu pronesl smuteční řeč a poté shromáždil jeho pozůstalost.<sup>173</sup> SVÚ Mánes odmítlo uspořádat posmrtnou Kubištovu výstavu pro jejichž plakát Zrzavý přemaloval *Svatého Šebestiána* [35]. Také napsal úvahu do *Veraikonu*, kde se před Kubištvým obrazem *Polibek smrti* [34] tázal: „*Smrtná únava, agonie a plíživý stisk smrti, šero a plíseň hrobu. Tušil snad Kubišta svůj brzký skon?*”<sup>174</sup>

---

<sup>167</sup> Curt Glaser: „Von Ausstellungen” Cit. podle Marie Rakušanová (ed.): Bohumil Kubišta a Evropa, 2020, s. 242

<sup>168</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 242

<sup>169</sup> ROYT 2004, s. 28

<sup>170</sup> NEŠLEHOVÁ 1986, s. 150

<sup>171</sup> WITTLICH (ed.) 2007, s. 348

<sup>172</sup> NEŠLEHOVÁ 1986, s. 150

<sup>173</sup> SRP 2014, s. 255

<sup>174</sup> SRP - ORLÍKOVÁ 2003, s. 206



## 4. Polibek smrti v díle Edvarda Muncha a jeho vliv na ranou českou avantgardu

Výstava Edvarda Muncha roku 1905 a jeho dílo celkově, bylo pro vývoj českého moderního umění velmi důležitá, proto jsem se rozhodla mu věnovat celou kapitolu.

Edvard Munch pocházel z vesnice Ådalsbruk v Løten. Narodil se do rodiny vojenského lékaře Christiana Muncha. Matka mu zemřela v útlém věku což velice *poznamenalo* jeho otce, který posléze hledal útěchu ve víře. Na stejnou nemoc zemřela i nejstarší dcera Sofie, kterou si Edvard nahrazoval svou matku. Nešťastné události a přítomnost smrti v rodině prohlubovala v otci náboženské smýšlení, s čímž se Edvard neztotožňoval a toužil po úniku.<sup>175</sup>

Únik našel v kontroverzní skupině *Kristiánská bohéma*, jejíž hlavním představitelem byl anarchista Hans Jaeger který spolu s Christianem Kroghem viděli Munchův potenciál a pokoušeli se ho prosadit. Přátelství s Jaegerem a jeho pobuřující výroky jako bylo sousloví „*vřelá lidská krev*“, které Jaeger použil ve své soudní obhajobě, Muncha v díle ovlivnilo.<sup>176</sup> A také myšlenka, že základem díla má být prožitek a autorova osobnost.

Munch na začátku své výtvarné kariéry, díky stipendiím, cestoval do Francie. Jeho první návštěva v něm zanechala smíšené pocity. Petr Wittlich ve své monografii o Edvardu Munchovi píše: „*Ze Záznamů mluví rozpolcená bytost, kolísající mezi smyslovým nadšením z životní zkušenosti mezi deziluzí a sebevraždou.*“<sup>177</sup> Munch se zde setkal s dílem George Seurata či Vincenta van Gogha, kteří na něj mohli mít lehký vliv. Je proto zajímavé, že Munchovo dílo je vnímáno jako reakce proti impresionismu, pomocí expresionistických nástrojů se snaží vsadit do reálných forem niterné představy.<sup>178</sup> Jestli na něj měl mít někdo přímý vliv, tak to mohl být Paul Gauguin, protože ve svém díle spojoval reálný prostor s prostorem imaginárním.<sup>179</sup> Během Munchova pobytu v 90. letech v St. Cloud, se jeho fantazie začala rozvíjet díky prozaickým básním, které zde začal psát. Jeho první texty působily jako záznamy snů, pocitů a také vzpomínek. Díky jeho vlastní próze dnes můžeme lépe pochopit jeho dílo, například text z roku 1892, kde popisuje svůj vnitřní strach doprovázený zvláštním severským meteorologickým jevem,

---

<sup>175</sup> LAMAC 1963, s. 11

<sup>176</sup> WITTLICH 1985, s. 8

<sup>177</sup> WITTLICH 1985, s. 8

<sup>178</sup> LAMAC 1963, s. 8

<sup>179</sup> WITTLICH 1985, s. 14

přímo souvisí s jeho nejznámějším obrazem *Výkřik* [39] z roku 1893. Píše: „Šel jsem po cestě se dvěma přáteli - slunce zapadalo za horu nad městem a fjordem - pocítil jsem nápor smutku - nebe se náhle změnilo v krvavou červeň. ... díval jsem se na plápolající mraky nad fjordem, byly jak krev a meč, a město - modročerný fjord a město - mí přátelé šli dál a já tam stál a třásl se strachy - a cítil jsem jakoby velký, nekonečný výkřik šel tou nekonečnou přírodou.“<sup>180</sup> Kolem 90. let, když získal další stipendium do francouzského Nice, se už jeho další možný výjezd začal v norském tisku řešit, kvůli jeho prohlubující se depresi smíšené s pocity viny a osamělosti se na veřejnosti začalo pochybovat o jeho schopnostech.<sup>181</sup>

V roce 1892 byl pozván Spolkem berlínských umělců aby s nimi vystavoval, výsledkem byl obrovský skandál. Tamní kritik Adolf Rosenberg označil jeho obrazy za neumělecké.<sup>182</sup> Z této zdánlivě negativní situace na konec Munch vytěžil maximum. Jeho výstava se totiž v prosinci 1892 v Berlíně znovu otevřela a Munch získal své první kupce.<sup>183</sup> V Německu se v té době sešli mezinárodní umělci se Skandinávským jádrem, kteří byli pro Muncha velmi inspirativní, také toto období bylo Munchovým nejplodnějším. Byl mezi nimi i Polák Stanislaw Przybyszewski, který se později stal Munchovým blízkým přítelem. V této době vytvořil díla známá jako *Smrt v pokoji nemocné* (1895) nebo *U úmrtního lože* (1895).

Období mezi lety 1899 - 1909 bylo pro Muncha velmi těžké. Vyhladovělý pendloval mezi pařížskými a berlínskými hotely a ateliéry a pocíťoval celkové vyčerpání. Také se u něj projevila neuróza spojená s paranoiou, cítil pocit spiknutí proti jeho osobě. Tyto pocity vedly i k rozhádání se s přáteli z Kristiánie.<sup>184</sup> Jeho kritický stav podporoval i dlouhodobý boj s alkoholem. Koncem roku 1908 už byl Munch natolik vyčerpán, že se rozhodl vyhledat odbornou pomoc, a to na klinice prof. Jacobsona v Kodani. Na klinice vedl psychoanalytické rozhovory, abstinovat a znovu našel vnitřní rovnováhu.<sup>185</sup> Po roce 1910 zůstal Munch v Norsku, kde se také zlepšil přístup k jeho dílu. Tehdejší ředitel norské Národní galerie, Jens Thiis uskutečnil nákup Munchových obrazů.<sup>186</sup>

---

<sup>180</sup> WITTLICH 1985, s. 20

<sup>181</sup> WITTLICH 1985, s. 16

<sup>182</sup> Petr Wittlich ve své monografii *Edvard Munch*, neuvádí článek ve kterém se Rosenbergova kritika uveřejnila.

<sup>183</sup> WITTLICH 1985, s. 26

<sup>184</sup> WITTLICH 1985, s. 72

<sup>185</sup> WITTLICH 1985, s. 77

<sup>186</sup> Tamtéž.

Dílo Edvarda Muncha se po pobytu v léčebně promění, již z něj není cítit napětí, avšak jeho vnitřní démoni a ztráty z minulosti se v jeho obrazech objevovali stále.<sup>187</sup>

Munch dokázal ve svém díle obsáhnout tabuizovaná témata psychických stavů, jako osobnost představoval revoltu proti tehdejší společnosti. Ukázal temné síly v člověku, své dílo živil svými komplexy, což buržoazní společnost považovala za nebezpečné.<sup>188</sup>

Jako závěr mého úvodu do Munchova díla, použiji výstižnou definici práce tohoto norského malíře, od kritika Miloše Martena z jeho eseje o tomto autorovi z roku 1905: „*Dominantu jeho díla udává prudký dech lyrismu, horečný, vášnivý pathos, který se vznítil u vřidel bolesti, zla, smrtelné úzkosti, ale svou mocí zhustil jejich omamivé páry v mocně sklenuté sny lidské tragiky.*”<sup>189</sup>

Zásadní zlom pro českou modernu přišel v roce 1905, kdy spolek SVÚ Mánes uskutečnil Munchovu výstavu v Praze. Úvahy o této výstavě zde byly již dříve, v roce 1895, kdy manželka Stanisława Przybyszewského, polského spisovatele a Munchova přítele, Dagny Juel napsala Munchovi tento dopis: „*Tuto zimu budeme v Praze - Stachu tam má mnoho literárních přátel. Bylo by pěkné zaranžovat v Praze výstavu Tvých obrazů, když budeš chtít. Věřím, že je to pravé místo pro Tebe.*”<sup>190</sup> Nakonec se ale Munch dostal do Prahy až o deset let později. O Munchovi se v Praze psalo již v roce 1895, kdy *Moderní revue* otiskla recenzi Jiřího Karáska na monografii *Das Werk des Edvard Munch* psanou právě Przybyszewským.<sup>191</sup> Karásek zde uvažuje, jak by české publikum mohlo Munchovo dílo přijmout: „*Kdo u nás vůbec se stará o takové věci, jako je na př. umělecká methoda Munchova! U nás se malíř jeho rázu a jeho aspirací odbyl jednoduše parodií.*”<sup>192</sup> Jiří Karásek se ve svých *Vzpomínkách* vrátil do let 1894-1895 kdy se Munchem zabýval ve své recenzi: „*Uchvacoval mne Edvard Munch v dobách, kdy se nesnilo v Čechách o tomto velikém norském umělci. Napsal jsem tehdy o Edvardu Munchovi malou studii do Moderní revue, [...] Byl jsem proti každé naturalistické tendenci v malířství. Hlásal jsem, že i malíř musí býti vnitřní, ne vnější, že se má zabývati ne okreslováním skutečnosti, ale psychickými záchvěvy, subtilními emocemi duše, že se má zabývati duší, a ne mrtvou přírodou. Ideál takového malířství jsem našel ztělesněný u*

---

<sup>187</sup> LAMAČ 1963, s. 50

<sup>188</sup> LAMAČ 1988, s. 157

<sup>189</sup> MARTEN 1905, s. 27-28

<sup>190</sup> URBAN 2006, s. 196

<sup>191</sup> URBAN - MERHAUT 1995, s. 94

<sup>192</sup> Jiří Karásek: *Moderní revue I. 1894 - 95*, s. 119-120 Cit. podle Otto M. Urban: *Edvard Munch. Být sám.*, 2006, s. 198

*Muncha a hlásal jsem jeho přicházející slávu.*''<sup>193</sup> Tuto vzpomínku doplnil o jeho osobní setkání s Munchem, který Karáska uznával jako jednoho z prvních kritiků svého díla a rád mu to na banketu, pořádaným Mánesem k počtě Munchovy výstavy, připomenul.<sup>194</sup> Moderní revui v roce 1896 navázala kontakt s Przybyszewským, který byl pro časopis nadšen a také přispěl studií (mimojiných) právě o svém příteli, Munchovi. Studie byla doplněna reprodukcemi litografií jako jsou třeba *Zoufalství* nebo *Madona*.<sup>195</sup>

Edvard Munch ovlivnil řadu umělců i mimo expresionismus. František Bílek, inspirován *Výkřikem* [39], vytváří sochu *Prorok Isaiáš* (1905). Zkroucená postava si drží dlaněmi hlavu a ústa má nepřírozně protažená jako je tomu právě u Munchova *Výkřiku* [39]. Jako by vytvořil trojrozměrnou verzi tohoto obrazu.<sup>196</sup> Podobnou inspiraci *Výkřikem* [39] vidíme i v díle *Vyhnanec* (1896-1897) Karla Hlaváčka. Spojitost s Munchem můžeme pozorovat i u Jakuba Schikanedera, v jehož díle taktéž hrála smrt hlavní roli. Dokonce i členové SVÚ Mánes projevíli zájem o Munchovo dílo. Nejvíce asi Jan Preisler. Mohou to dokládat osamělé postavy trpící existencionální krizí či symbolické postavy znamenající skutečné prožitky. Munch mohl mít vliv i na barevnost Preislerových obrazů.<sup>197</sup>

Nutno zmínit, že jedno z prvních Munchových děl vystavených u nás byla jeho litografie *Vlastní podobizna s kostí paže* [40] (1895). Stalo se tak na výstavě Krasoumné jednoty v roce 1897. Tato litografie byla k vidění na výstavě *V kroužcích dýmu: Portrét moderního umělce* (2022-2023) v Národní galerii Praha. V roce 1904 Krasoumná jednota pořádala další výstavu, kde Munch představil šest svých pláten. Kritik Miloš Marten ve své recenzi vyzdvihl Munchova plátina: „Z malého počtu obrazů, jež vynikají nad průměr, svádějí oleje p. Edvarda Muncha pozornost především.”<sup>198</sup>

Ač v Praze rostl zájem o Munchovo dílo, dodnes je nejasné, kdo se o jeho výstavu zasloužil. Nápad na tuto výstavu se měl zrodit v hlavě nakladatele Jana Štence, který měl výstavu osobně vyjednat přímo s Munchem. Prý měl celý projekt držet v tajnosti, což je vzhledem k náročnosti provedení takové výstavy velmi zavádějící.<sup>199</sup> Vystavovalo se přes sto děl.

---

<sup>193</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC 1994, s. 127

<sup>194</sup> Tamtéž.

<sup>195</sup> URBAN 2006, s. 199

<sup>196</sup> URBAN 2006, s. 200

<sup>197</sup> URBAN 2006, s. 203

<sup>198</sup> Miloš Marten: výstava Krasoumné jednoty, Moderní revue XV., 1904, s. 351. Cit. podle: Otto M. Urban: Edvard Munch. Být sám., 2006, s. 204

<sup>199</sup> URBAN 2006, s. 204 - 205

Edvard Munch přijel do Prahy 2. února.<sup>200</sup> Tlumočnickem a průvodcem Prahou mu byl vydavatel Hugo Kosterka. Karel Svoboda, recenzent Volných směrů, napsal text do výstavního katalogu. Výstava byla otevřena 4. února. O výstavě psaly snad všechny důležité umělecké tisky jako byla *Zlatá Praha* nebo *Volné směry*, které Munchovi věnovaly samostatné číslo. Vstupní esejí přispěl F. X. Šalda. Našly se však i negativní až posměšné reakce. Jednou z nich byla reakce satirika Křenoslava Harfomila Špachtle v *Šípech XVIII.*, kde přemýšlí, zda obrazy na celnici nepopletli s cirkusem.<sup>201</sup> Zvláště nepříznivého komentáře se Munchovi dostalo od předních kritiků K. B. Mádl a F. X. Harlase. Mádl uznával autentičnost Munchova díla, ale neviděl v něm větší potenciál. Ve své kritice uvedl: „*Nejsem dost anarchistou, abych měl plné a povznášlivé potěšení z tohoto vášnivého rozbíjení a rozmetávání formy.*”<sup>202</sup> Z jeho kritiky byla cítit obava o domácí umělce, aby nezačali tvořit v podobném duchu.<sup>203</sup> V době zápasů mezi akademisty a nastupující avantgardou byla Munchova výstava dalším příspěvkem do sporu.

Výstava měla zásadní vliv především na členy skupiny Osma, ale i na starší autory jako byl například Antonín Slaviček. Ten, v jednom dopise, svému příteli Ladislavu Janíkovi zahrnul pozvánku na Munchovu výstavu: „*Drahý příteli, přijďte se podívat sem. Je tady výtečná výstava Munchova. Stojí za podívání a nejen za to, ale za více - mnohem za více.*”<sup>204</sup>

Jak bylo již řečeno výše, Munch zanechal asi největší stopu v členech formující se skupiny Osma. Munch jim ukázal cestu niterného prožívání reality a vyjádření vnitřních stavů člověka převážně barvou.<sup>205</sup> Munchovo umění bylo však nejvíce spojováno s Emilem Fillou. Filla dokonce napsal studii *Eduard Munch a naše generace*: „*Na počátku naší cesty stál Munch. Na začátku naší odvahy k vlastním projevům jsme měli štěstí, že to byl právě Eduard Munch.*”<sup>206</sup> Nejvíce podobností s Munchovými obrazy vidíme na *Čtenáři Dostojevského* (1907) nebo *Dítě u lesa* (1908). Právě *Čtenář Dostojevského* byl zosobněním vyjádření psychického života.<sup>207</sup>

---

<sup>200</sup> Tamtéž.

<sup>201</sup> Křenoslav Harfomil Špachtle: *Šípy XVIII.*, 1905, s. 259 – 260. Cit. podle Otto M. Urban: *Edvard Munch. Být sám.*, 2006, s. 206

<sup>202</sup> K. B. Mádl: *Národní listy*, 1905. Cit. podle Otto M. Urban: *Edvard Munch. Být sám.*, 2006, s. 250

<sup>203</sup> URBAN 2006, s. 207

<sup>204</sup> Antonín Slaviček: *Korespondence*, Praha 1910, s. 30-31 8

<sup>205</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, s. 17

<sup>206</sup> Emil Filla: *Eduard Munch a naše generace*, *Volné směry* XXXV, 1938-40, s. 169

<sup>207</sup> LAMAC 1988, s. 61

Také Bohumil Kubišta byl zasažen výstavou Muncha. Malířka Linka Procházková zpětně vzpomínala ve sborníku *Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků*: „*Mlčící Kubišta, zrudlý hněvem, uchopil největšího posměvače, kterému napadlo zazpívat potupnou písničku na Muncha, vyzvedl ho až ke stropu a vynesl ho rázně na chodbu, [...] se stručným rozkazem, aby se nevracel.*”<sup>208</sup> Byla to především Munchova barevnost, která sehrála důležitou úlohu ve vývoji Kubištova díla. Expresi v Munchově barvě popsal již F. X. Šalda v jeho interpretaci *Násilník snu* pro časopis *Volné směry*: „*Munch je kolorista absolutní, symbolický a irrealní: barva není mu pouhým měnným jevem světa, náhodným a daným podkladem pro život světla a atmosféry a tedy čímsi relativním, nýbrž samou podstatou věcí. [...] Barva u Muncha jest čistě vnitřní, hudební výraz věcí: v barvě zní mu podstata věcí řečí, od níž není odvolání. [...] Věci u něho doslova krvácejí barvu, vykřikují jí svojí muku a tajemství svého bytí, mokvají jí jako svým utrpením. Mohutné a dramatické affekty a vnitřní rozvraty - vášně, žárlivost, úzkost nebo vzpoura - zabarvují mu svět irrealním barevným pathosem, a barva není tu objektivním jevem, nýbrž lyrickým osudem.*”<sup>209</sup> Je zajímavé, že Kubišta začal zkoumat výtvarné možnosti barvy až od roku 1908, je tedy možné že se až tehdy s Munchovou barevností a její analýzou Šaldy teprve vypořádal.<sup>210</sup> Tuto skutečnost reflektují obrazy jako *Cestující III.* (1908) nebo *Hráči* (1909). Jak napsala Mahulena Nešlehová ve své Kubištovské monografii: „*[...] jeho (Muncha) bezprostřední záznam psychických jevů osobní barevnou symbolikou.*”<sup>211</sup> Kubištu ovlivnil i syntetický způsob zobrazování figury. *Podobizna ing. Václava Rejchla* (1908) Bohumila Kubišty nápadně připomíná, například gestem pravé ruky, Munchovu *Podobiznu Francouze* (1901) vystavenou na pražské Munchově výstavě.<sup>212</sup>

Edvard Munch vytvořil v roce 1894 litografii s námětem *Dívka a smrt* [41], kde hraje roli smrtka, k námětu se vrátil pak v roce 1899 v litografii přímo s názvem *Polibek smrti* [42] (1899). Tyto litografie též mohly být inspirací pro Kubištův *Polibek smrti* [34]. Zde Munch opět potvrdil jeho negativní postoj k ženám, zobrazil je, jakoby byly příbuzné přímo se smrtí.<sup>213</sup> Obecně ženy zobrazoval jako vampýry, vysávající život, triumfátorky nad muži nebo jako svůdné ale zlé manipulátorky. V *Polibku smrti* [42], vidíme hlavu

---

<sup>208</sup> ČEŘOVSKÝ (ed.) 1949, s. 147

<sup>209</sup> F. X. Šalda: *Násilník snu*, *Volné směry* IX., 1905, 103-107 7

<sup>210</sup> RAKUŠANOVÁ 2020, s. 67

<sup>211</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, s. 52

<sup>212</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, s. 39

<sup>213</sup> LAMAC 1963, s. 30

ženy líbající se s lebkou, smrtí. Zatímco v *Dívce a smrti* [41], spolu dívka a kostlivec tak úzce tančí, že by se dalo říci, že se dokonce milují.<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Tamtéž.

## Závěr

Tato práce sledovala motiv polibku smrti ve třech různých obrazových podobách – jako polibek andělský, Jidášův a polibek smrtky. Na základě rešerší galerijních sbírek a výstav vyplynula tři monumentální vyobrazení českého moderního umění, který polibek tematizují. Josef Mandl, Jan Konůpek i Bohumil Kubišta, každý pojali motiv polibku smrti jinak, a i ho malovali každý z jiného důvodu. Josef Mandl okouzlen Pirnerovými zářícími alegorickými postavami, Konůpek zaujatý náboženským námětem a Kubišta se svým zájmem o tradiční duchovní motivy vytvořili tak na pohled odlišné obrazy které však pojí jejich smysl.

Má bakalářská práce nezůstala jen u těchto tří děl - *Světice* (1905) od Josefa Mandla, *Jidášův polibek* (1912) Jana Konůpka a *Polibek smrtky* (1912) Bohumila Kubišty, ale snažila jsem se poukázat na motiv i mimo moderní české umění. Bohumil Kubišta během svých cest do Itálie nebo Francie načerpal spoustu inspirace od tamních autorů. Posílal do Prahy reprodukce děl tamnějších umělců a tím pomohl formovat místní umění. Tato skutečnost dokazuje, že i zahraniční staré umění například Giotta nebo El Greca bylo relevantní pro moderní umělce. Ať už barvou, námětem nebo třeba stylem malování drapérií.

U motivu anděla smrti je příkladů děl pomálu, ale za to jsou velmi různorodé. Podkapitoly jsem věnovala charakteristice *Světice* a zmínce o dobovém pramenu, týdeníku *Zlatá Praha*, kde se o existenci obrazu poprvé můžeme dočíst.<sup>215</sup> Zmiňuji zde i okolnosti vzniku takového díla a možné vlivy malíře Maximilliána Pirnera, velké Mandlovy inspirace. Poslední "andělskou" kapitolu tvoří příklady andělských polibků ze zahraničí a *Mistr Jan Hus na hranici* (1900) Vilíma Amorta, zajímavý štuk na fasádě domu v Padubicích. Tato kapitola nebyla jednoduchá, vzhledem k nedostupnosti literatury. Nejvíce jsem čerpala z katalogů právě Západočeské galerie v Plzni, konkrétně *Neklidem k Bohu* od Aleše Filipa a Romana Musila a z aktuálního katalogu výše zmíněné výstavy *Zlaté časy - 50 mistrovských děl českého umění, období Fin de siècle*.

Jidášův polibek jako výtvarný motiv je v této práci asi nejzastoupenějším dílem. Křesťanství bylo po staletí nejdůležitějším imaginací umělců, tak je příznačné, že se dalo dohledat tolik příkladů z historie, avšak v moderně to bylo trochu složitější. Díky skupinám jako byla Katolická moderna nebo Sursum, se křesťanské motivy objevovali i

---

<sup>215</sup> Jaroslav Kvapil: *Zlatá Praha*, úryvek článku věnován obrazu *Světice* Josefa Mandla číslo 49, Praha: J. Otto, 1900, s. 588



v avantgardě a umělci těmto motivům přikládali další smysl. Proto v kapitole rozebírám podstatu obou skupin, jací umělci do takovýchto skupin vstupovali a jak na sebe navazovaly. Katolická moderna, jak píše i ve své práci, předznamenala vznik *Sursa* a podpořila celkový budoucí zájem o náboženskou tematiku.

U polibků smrtkou jsme si dokázali, že každý autor tento motiv interpretuje po svém. Kubišta konfrontuje člověka se smrtí drsným objetím, z výrazu osoby lze poznat neštěstí a strach, nechce ještě odejít z tohoto světa. Zatímco norský Edvard Munch, a jeho grafika *Dívka a smrt* působí až groteskně, oproti dílu Kubištově, si zobrazená dívka přítomnost užívá, vzniká mezi nimi milostný kontakt. Smrt se v 19. století, u některých autorů přestává brát vážně, což v práci ukazují v kapitole věnované Edvardu Munchovi a jeho vlivu na ranou avantgardu.

Tématika polibku smrti, je aktuální téma s hlubokými kořeny sahajícími daleko do minulosti. Bylo velice zajímavé pozorovat jak se motiv měnil ať už hloubkou významu nebo způsobem pojetí. Ve středověku, malíři námět využívali například v podobě tance smrti a věřili, že je zobrazení zachrání před morem. Dále pak v renesanci nebo baroku, kde byla smrt zobrazovaná jako součást života nebo měla náboženský podkres. Až do moderního umění, kde se autoři ve svých dílech symbolicky zobrazovali a vytvářeli díla, která zrcadlila jejich psychiku. Je to téma, o kterém si dovoluji říci jen tak z umění nevymizí. Se smrtí se každý v životě setká a také každého jednou čeká. Polibek je velice něžný způsob jak umírání zobrazit, a v případě smrtky i způsob pro každého srozumitelný.

## Seznam literatury

ADAM (ed) 2008

Adolf Adam (ed.): Liturgika křesťanská bohoslužba a její vývoj, Praha: Vyšehrad, 2008

AJVAZ (ed) 1994

Michal Ajvaz - Petr Hruška - Josef Krouvor - Jan Pelánek: Josef Váchal, Praha: Argesteia 1994

ALIGHIERI 2015

Dante Alighieri: Božská komedie, Praha: Academia, 2015

ALIGHIERI 1945

Dante Alighieri: Nový život, Praha: J. Podroužek, 1945

ARIÉS 2000

Philippe Ariés: Dějiny smrti: Díl 2: Zdivočelá smrt, Praha: Argo, 2000

BATŮŠEK 1996

Stanislav Batůšek: Katolická moderna: Karel Dostál-Lutinov a jeho přátelé a spolupracovníci, Třebíč: Arca JiMfa, 1996

BIBLE 2009

Bible, překlad 21. století, Praha: Biblion, 2009

BIEDERMANN 2008

Hans Biedermann: Lexikon symbolů, Praha: Beta, 2008

BLAŽÍČEK 1991

Oldřich Blažíček: Slovník pojmů z dějin umění názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Praha: Odeon, 1991

BRAUMANN (ed.) 2004

Marcel Braumann (ed.): Kdo jsi Jidáš?, Praha: Návrat domů 2004

BYDŽOVSKÁ (ed.) 2016

Lenka Bydžovská - Karel Srp - Antonín Dudek: Krása bude křečovitá. Surrealismus v ČSR 1933 - 1939, Praha: Arbor vitae, 2016

BYDŽOVSKÁ (ed.) 2010

Lenka Bydžovská - Karel Srp: Jindřich Štýrský, Praha: Argo, 2010

DĚJINY ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ 2007

Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, díl 1 a 2, Praha: Academia, 2007

CAVENAGO a SPANO 2019

Margherita Cavenago a Livia Spano: Gustav Klimt: Život, osobnost a dílo, Čestlice: Rebo, 2019

ČEŘOVSKÝ, KUBIŠTA 1060

František Čeřovský, František Kubišta: Bohumil Kubišta: Korespondence a úvahy,  
Praha: Státní  
nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960

ČEŘOVSKÝ (ed.) 1949

František Čeřovský (ed.): Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků,  
Praha: Aventinum, 1949

DEML 1997

Jakub Deml: Jan Konůpek a jiné eseje, Olomouc: Votobia, 1997

DVOŘÁKOVÁ 1978

Vlasta Dvořáková: Středověká nástěnná malba na Slovensku, Praha: Odeon, 1978

FAJT 2006

Jiří Fajt: Karel IV. - Císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-  
1437, Praha: Academia, 2006

FILIP (ed.) 2023

Aleš Filip (ed.): 50 mistrovských děl českého umění, období Fin de siècle Západočeské  
galerie v Plzni, Londýn: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2023

FILIP - MUSIL 2006

Aleš Filip - Roman Musil: Neklidem k Bohu, náboženské výtvarné umění v Čechách a  
na Moravě v letech 1870 - 1914, Řevnice: Arbor Vitae, 2006

GUASTI A NERI 2018

Alessandro Guasti a Francesca Neri: Caravaggio, Život, osobnost a dílo, Čestlice: Rebo,  
2018

HLAVÁČEK 1994

Luboš Hlaváček: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha: Mladá fronta, 1968

KARÁSEK ZE LVOVIC 1994

Jiří Karásek ze Lvovic: Vzpomínky, Praha: Thyrsus, 1994

KATECHISMUS KATOLICKÉ CÍRKVE, KOSTRELNÍ VYDŘÍ 2001

Katechismus katolické církve, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001

KEATS 1928

John Keats: Básně, Praha: Fr. Borový, 1928

KOLDA 2015

Jindřich Kolda: Kuks, granátové jablko, Kuks, 2015

KOTALÍK 1982

Jiří Kotalík: Edvard Munch a české umění, Praha: Národní galerie, 1982

KROLS 2011

- Birgit Krols: The Kiss, The world's most memorable kisses of all time, Antverpy: Tectum, 2011
- KVAPIL 1900  
Jaroslav Kvapil: Zlatá Praha, úryvek článku věnován obrazu Svěťice Josefa Mandla číslo 49, Praha: J. Otto, 1900, s. 588
- LAHODA 1996  
Vojtěch Lahoda: Český kubismus, Praha: Brána, 1996
- LAHODA 2007  
Vojtěch Lahoda: Emil Filla, Praha: Academia, 2007
- LAMAČ 1963  
Miroslav Lamač: Edvard Munch, Praha: SNKLU, 1963
- LAMAČ 1988  
Miroslav Lamač: Osma a Skupina výtvarných umělců: 1907-1917, Praha: Odeon, 1988
- LARVOVÁ (ed.) 1998  
Hana Larvová (ed.): Jan Konůpek - Poutník k nekonečnu, Praha, 1998
- LARVOVÁ (ed.) 1996  
Hana Larvová (ed.): Umělecké sdružení Sursum, Praha: Galerie Hlavního města Prahy, 1996
- LERMONTOV 1954  
Michail Jurjevič Lermontov: Démon, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954
- LYNTON 1981  
Norbert Lynton: Umění 19. a 20. století, Praha: Artia, 1981
- MARTEN 1905  
Miloš Marten: Edvard Munch, Praha: Zdenka Braunerová, 1905
- MATĚJČEK 1950  
Antonín Matějček: Jan Preisler, Praha: Praha, 1950
- MATĚJČEK 1942  
Antonín Matějček: Mistři malířství, pohledy Čechů na světové umění (Fra Angelico), Praha: Orbis, 1942
- MUSIL (ed.) 1991  
Roman Musil (ed.): Felix Jenewein 1857-1905 : [katalog výstavy, Praha 12. listopad 1996 - 9. únor 1997, Praha: Národní galerie, 1991
- MUTHER 1911  
Richard Muther: Dějiny malířství Svazek III.18. a 19. století, Praha: F. Šimáček, 1911

- NEŠLEHOVÁ 1984  
Mahulena Nešlehová: Bohumil Kubišta, Praha: Odeon, 1984
- NETTELHORST 2008  
R. P. Nettelhorst: Sto postav z Bible, Praha: Slovart, 2008
- NETUŠIL 2003  
Lubomír Netušil: Jan Konůpek, stále ještě neznámý, Praha, 2003
- OHLER 2001  
Norbert Ohler: Umírání a smrt ve středověku, Jinočany: H & H, 2001
- OTTO 1905  
Jan Otto: Ottův Slovník Naučný: Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, 23. Schlessar - Starowolski, Praha: J. Otto, 1905
- PARTSCH 2012  
Susanna Partsch: Gustav Klimt - život a dílo, Praha, 2012
- PEŠINA 1949  
Jaroslav Pešina: Giotto, Praha: S. V. U Mánes, 1949
- PFLEIDERER 2008  
Rudolf Pflaiderer: Atributy světců, Praha: Unicornis, 2008
- POMAJZLOVÁ (ed.) 1998  
Alena Pomajzlová (ed.): Sacrum et profanum, Praha, 1998
- RAKUŠANOVÁ 2019  
Marie Rakušanová: Kubišta - Filla, Plzeňská disputace, Brno: B&P Publishing, Západočeská galerie v Plzni, 2019
- RAKUŠANOVÁ (ed.) 2020  
Marie Rakušanová (ed.): Bohumil Kubišta a Evropa, Praha: Karolinum, 2020
- RAKUŠANOVÁ (ed.)  
Marie Rakušanová (ed.), Křičte ústa: předpoklady expresionismu, Praha: Academia, 2007
- ROYT (ed) 2004  
Jan Royt (ed.): Memento Mori! Smrt jako brána k věčnosti ve výtvarném umění, Kašperské Hory: Muzeum Šumavy Sušice, 2004
- ROYT 2013  
Jan Royt: Mistr Třeboňského oltáře, Praha: Karolinum, 2013
- ROYT 2013  
Jan Royt: Slovník biblické ikonografie, Praha: Univerzita Karlova, 2013
- SIFAKIS 2005

Carl Sifakis: Kiss of death: Mafia murder signal, The Mafia Encyclopedia, New York: Checkmark Books, 2005

SRP (ed.) 2014

Karel Srp - Zuzana Novotná - Gabriela Pelikánová: Bohumil Kubišta - Zářivý krystal, Řevnice: Arbor vitae, 2014

SRP - ORLÍKOVÁ 2003

Karel Srp - Jana Orliková: Jan Zrzavý, Praha: Academia, 2003

ŠERÝCH (ed.) 1976

Jiří Šerých (ed.): Michael Jindřich Rentz: Tanec smrti, Litomyšl: Paseka, 1995

ŠMEJKAL 1976

František Šmejkal: Sursum 1910 - 1912, Hradec Králové: Krajská galerie v Hradci Králové, 1976

URBAN 2006

Otto M. Urban: Edvard Munch. Být sám., Řevnice: Arbor vitae, 2006

URBAN 2015

Otto M. Urban: Tajemné dálky, Řevnice: Arbor vitae, 2015

URBAN 2009

Otto M. Urban, Dekadence: V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880- 1914, Řevnice: Arbor vitae, 2009

URBAN 1995

Otto M. Urban - Luboš Merhaut: Moderní revue 1894–1925, Praha: Torst, 1995

PESTRÝ TÝDEN, ROČNÍK 10, PRAHA 1935

Pestrý týden, autor pod článkem signován Fdj., ročník 10, Praha: Grafické umělecké závody V. Neubert a synové, 1926-1945, 7. 12. 1935, s. 7, (článek)

WITTLICH 1985

Petr Wittlich: Česká secese, Praha: Odeon, 1985

WITTLICH 1985

Petr Wittlich: Edvard Munch, Praha: Odeon, 1985

WITTLICH (ed) 2003

Petr Wittlich (ed.): Jan Preisler, Brno: Obecní dům, 2003

### **Studentské práce**

HRIBOVÁ 2010

Mgr. Šárka Hřibová: Výtvarník Emil Pacovský jako organizátor a vydavatel [rigorózní práce], Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2010

KRATOCHVÍLOVÁ 1992

Petra Kratochvílová (Zíková): Josef Mandl, život a dílo [diplomová práce],  
Plzeň: Západočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1992.

SVITÁKOVÁ 2012

Andrea Svitáková: Sochař Vilím Amort (1864- 1913) [magisterská diplomová práce],  
Brno:  
Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012

### Internetové zdroje

BRITISH LIBRARY

British Library, *De Lisle Psalter*

<https://www.bl.uk/collection-items/the-three-living-and-the-three-dead-princes-from-the-de-lisle-psalter> (poslední návštěva 10. 5. 2023)

GALERIE TATE

Galerie Tate, *Danteho sen* (akvarel)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-dantes-dream-at-the-time-of-the-death-of-beatrice-n05229> (poslední návštěva 1.6. 2023)

GALERIE TATE

Galerie Tate, *Zrazení Jidáše*

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-judas-betrays-him-t06606> (poslední návštěva 3.6. 2023)

MEISTERDRUCKE

Meisterdrucke, Tamara a Démon

<https://www.meisterdrucke.cz/umelecke-tisky/Mihaly-von-Zichy/764423/Tamara-a-d%C3%A9mon.-Ilustrace-k-b%C3%A1sn%C3%A9mu-od-Michaila-Lermontova.-c.-1880.html> (poslední návštěva 10.4. 2023)

MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ

Moravská galerie v Brně, *Jidáš Iškariotský*

[https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.BF\\_92](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.BF_92) (poslední návštěva 1. 4. 2023)

MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ

Moravská galerie v Brně, *Kristus a Jidáš*

[https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C\\_14538](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_14538), (poslední návštěva 1. 4. 2023)

MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ

Moravská galerie v Brně, *Kristus a Jidáš*

[https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C\\_14757](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_14757) (poslední návštěva 1. 4. 2023)

#### NÁRODNÍ GALERIE IRSKO

Národní galerie Irsko, *Zajetí Krista*

<https://www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/taking-christ-michelangelo-merisi-da-caravaggio> (poslední návštěva 3.6. 2023)

#### NÁRODNÍ MUSEUM LIVERPOOL

Národní museum Liverpool, *Danteho sen*

<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/dantes-dream> (poslední návštěva 1.6. 2023)

#### NÁRODNÍ GALERIE LONDÝN

Národní galerie Londýn, *Zrazení Krista*

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ugolino-di-nerio-the-betrayal-of-christ> (poslední návštěva 3.6. 2023)

#### NORMAN ROCKWELL MUSEUM

Norman Rockwell museum, *Masters of the Golden Age: Harvey Dunn and His Students*

<https://www.nrm.org/2016/06/masters-golden-age-harvey-dunn-students/> (poslední návštěva 3. 6. 2023)

#### ROSSETTI ARCHIVE

Rossetti Archive, *Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice: 9th of June, 1290*

<http://www.rossettiarchive.org/docs/23p-1881.broadside.radheader.html> (poslední návštěva 1.6. 2023)



## Seznam vyobrazení

Obr.1: Josef Mandl, *Světice*, 1905, olej na plátně, zdroj: Filip - Musil, 2006, s. 187

Obr.2: Maximilián Pirner, *Konec všech věcí*, 1887, olej na plátně, zdroj:  
[https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O\\_4642](https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_4642), naposledy navštíveno 3.5. 2023

Obr.3: Josef Mandl, *Duše/Překopáný hrob*, 1899, zdroj: Filip, 2023, s. 59

Obr.4: Maximilián Pirner, *Madona se sv. Václavem, vitráž v kostele Narození Panny Marie V Písku*, 1900, barevné sklo, vitráž, zdroj: Filip - Musil, 2006, s. 109

Obr.5: Josef Mandl, *Ukřižování Páně (Golgota), Sv. Jiří, vitráž v katedrále sv. Bartoloměje v Plzni*, 1907, barevné sklo, vitráž, zdroj: Filip - Musil, 2006, s. 108

Obr.6: Vilím Amort, *Mistr Jan Hus na hranici*, 1900, štuk, zdroj:  
<http://www.socharstvi.info/realizace/relief-mistr-jan-hus-na-hranici-na-pruceli-domu-v-pardubicich/?f>, naposledy navštíveno 3. 6. 2023

Obr.7: Dante Gabriel Rossetti, *Dantův sen*, 1869-71, olej na plátně, zdroj:  
<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/dantes-dream>, naposledy navštíveno 3. 6. 2023

Obr.8: Dante Gabriel Rossetti, *Dantův sen*, 1856, akvarel, zdroj:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante\\_Gabriel\\_Rossetti\\_-\\_Dante%27s\\_Dream\\_at\\_the\\_Time\\_of\\_the\\_Death\\_of\\_Beatrice\\_%281856%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Dante%27s_Dream_at_the_Time_of_the_Death_of_Beatrice_%281856%29.jpg),  
naposledy navštíveno 8. 6. 2023

Obr.9: Dean Cornwell, *The Other Side*, 1918, olej na plátně, zdroj:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dean\\_Cornwell\\_-\\_The\\_Other\\_Side,\\_1918.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dean_Cornwell_-_The_Other_Side,_1918.jpg), naposledy navštíveno 3. 6. 2023

Obr.10: Mihály Zichy, *Tamara a Démon*, 1880, litografie, zdroj:  
<https://www.meisterdrucke.cz/umelecke-tisky/Mihaly-von-Zichy/764423/Tamara-a-d%C3%A9mon.-Ilustrace-k-b%C3%A1sn%D3%A9mon-od-Michaila-Lermontova,-c.-1880.html>, naposledy navštíveno 3.6. 2023

Obr.11: Jan Konůpek, *Jidášovo políbení*, 1912, kvaš na kartonu, zdroj: Wittlich - Rakušanová, 2007, s. 217

Obr.12: Jan Konůpek, *Kristus a Jidáš*, neznámá datace, lept na papíře, zdroj: [https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C\\_14538](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_14538), naposledy navštíveno 1. 4. 2023

Obr.13: Jan Konůpek, *F. X. Kříž: Jidáš Iškariotský*, 1927, lept na papíře, zdroj: [https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.BF\\_92](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.BF_92) naposledy navštíveno 1. 4. 2023

Obr.14: Jan Konůpek, *Kristus a Jidáš*, neznámá datace, litografie, zdroj: [https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C\\_14757](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_14757), naposledy navštíveno 1. 4. 2023

Obr.15: neznámý byzantský autor, *Jidášův polibek v bazilice sv. Apolináře v Raveně*, 6. století, mozaika, zdroj: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Byzantine-School/65814/The-Kiss-of-Judas,-Scenes-from-the-Life-of-Christ-%28mosaic%29.html>, naposledy navštíveno 9.4. 2023

Obr.16: Giotto, *Zrazení Krista*, 1305, freska, zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_31\\_-\\_Kiss\\_of\\_Judas.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_31_-_Kiss_of_Judas.jpg), naposledy navštíveno 4.6. 2023

Obr.17: Ugolino di Nerio, *Zrazení Krista*, nedatováno, tempera na desce, zdroj: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ugolino-di-nerio-the-betrayal-of-christ>, naposledy navštíveno 3.6. 2023

Obr.18: Fra Angelico, *Jidášův polibek v San Marco*, 1441 - 43, freska, zdroj: <https://gallerix.org/storeroom/217683978/N/9471/>, naposledy navštíveno 3.6. 2023

Obr.19: Caravaggio, *Zajetí Krista*, 1602, olej na plátně, zdroj: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Taking\\_of\\_Christ\\_%28Caravaggio%29](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Taking_of_Christ_%28Caravaggio%29), naposledy navštíveno 9.4. 2023

Obr.20: Anthonis van Dyck, *Brod*, 1901, tempera na lepence, zdroj: <https://www.webumenia.sk/cs/dielo/CZE:4RG.O0002>, naposledy navštíveno 8.5. 2023

Obr.21: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Zajetí Krista*, nedatováno, dřevoryt, zdroj: <https://www.meisterdrucke.cz/umelecke-tisky/Julius-Schnorr-von-Carolsfeld/921988/Je%C5%BE%C3%AD%C5%A1ova-zrada,-Matou%C5%A1ovo-evangelium.html>, naposledy navštíveno 2.6. 2023

Obr.22: William Blake, *Zrazení Jidáše*, 1803-1805, akvarel, zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-judas-betrays-him-t06606>, naposledy navštíveno 3.6. 2023

Obr.23: neznámý český autor, *Oltář z Graudenz*, přelom 14.-15. století, tempera na desce, zdroj: <https://creazilla.com/nodes/6630457-grudziadz-polyptych-16-illustration>, naposledy navštíveno 8. 6. 2023

Obr.24: neznámý český autor, *Zajetí Krista na Oltáři z Graudenz*, přelom 14.-15. století, tempera na desce, zdroj: <https://creazilla.com/nodes/6630457-grudziadz-polyptych-16-illustration>, naposledy navštíveno 8. 6. 2023

Obr.25: neznámý autor, *Jidášův polibek v kostele v Kyjaticích*, 1. čtvrtina 15. století, freska, zdroj: <https://www.regiongemer.sk/objavuj/romansko-goticky-kostol-v-kyjaticiach/>, naposledy navštíveno 7.6. 2023

Obr.26: neznámý autor, *Christologický cyklus (výjev Polibek Jidášův) v kostele sv. Šimona a Judy, Sliache*, 1326 - 1334, freska, zdroj: Dvořáková, 1978, s. 349

Obr.27: neznámý autor, *Jidášův polibek v v kostele v Rimavské Bani*, 1280-1300, freska, zdroj: Dvořáková, 1978, s. 270

Obr.28: Felix Jenewein, *Jidáš Iškariotský: Pokušení*, 1897, kvaš na papíře, zdroj: Filip - Musil, 2006, s. 111

Obr.29: Felix Jenewein, *Jidáš Iškariotský: Zoufání*, 1897, kvaš na papíře, zdroj: Filip - Musil, 2006, s. 111

Obr.30: Felix Jenewein, *Jidáš Iškariotský: Smrt*, 1897, kvaš na papíře, zdroj: Filip - Musil, 2006, s. 111

Obr.31: Frank Dicksee, *La Belle Dame sans Merci*, 1901, olej na plátně, zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_Belle\\_Dam\\_Sans\\_Merci.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Belle_Dam_Sans_Merci.jpg), naposledy navštíveno 9.6. 2023

Obr.32: neznámý český autor, *Smrt na vyhublém koni* (ilustrace z knihy *Oráč z Čech*), 1461, dřevořez, zdroj: Royt, 2004, s.17

Obr.33: neznámý autor, *Tanec smrti* (špitál Kuks), 18. století, freska, zdroj: [https://www.idnes.cz/hradec-kralove/zpravy/odkryte-barokni-malby-tance-smrti-na-kuksu.A140823\\_2093100\\_hradec-zpravy\\_pos](https://www.idnes.cz/hradec-kralove/zpravy/odkryte-barokni-malby-tance-smrti-na-kuksu.A140823_2093100_hradec-zpravy_pos), naposledy navštíveno 8. 6. 2023

- Obr.34: Bohumil Kubišta, *Polibek smrti*, 1912, olej na plátně, zdroj:  
[https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kubista,\\_Bohumil\\_-\\_Polibek\\_smrti\\_%281912%29.jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kubista,_Bohumil_-_Polibek_smrti_%281912%29.jpg), naposledy navštíveno 12.5. 2023
- Obr.35: Bohumil Kubišta, *Svatý Šebestián*, 1912, olej na plátně, zdroj:  
[https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O\\_3530](https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3530), naposledy navštíveno 12.5. 2023
- Obr.36: Bohumil Kubišta, *Vzkříšení Lazara*, 1911-1912, olej na plátně, zdroj:  
[https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Vzk%C5%99%C3%AD%C5%A1en%C3%AD\\_Lazara.jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Vzk%C5%99%C3%AD%C5%A1en%C3%AD_Lazara.jpg), naposledy navštíveno 12.5. 2023
- Obr.37: Hans Baldung, *Smrt a žena*, 1518-1519, olej na plátně, zdroj:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Baldung\\_-\\_Death\\_and\\_the\\_Maiden\\_-\\_WGA01190.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Baldung_-_Death_and_the_Maiden_-_WGA01190.jpg), naposledy navštíveno 8.6. 2023
- Obr.38: Bohumil Kubišta, *Zátiší s lebkou*, 1912, olej na plátně, zdroj:  
[https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O\\_12352](https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_12352), naposledy navštíveno 8.6. 2023
- Obr.39: Edvard Munch, *Výkřik*, 1893, olej, tempera, pastel na lepence, zdroj:  
<https://www.archiweb.cz/n/zahranicni/munchuv-vykrik-vytvoril-novy-aukcni-rekord>, naposledy navštíveno 8.6. 2023
- Obr.40: Edvard Munch, *Vlastní podobizna s kostí paže*, 1895, litografie, zdroj:  
[https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Edvard\\_Munch\\_-\\_Self-Portrait\\_%281895%29\\_G0192-59\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Edvard_Munch_-_Self-Portrait_%281895%29_G0192-59_-_Google_Art_Project.jpg), naposledy navštíveno 8.6. 2023
- Obr.41: Edvard Munch, *Dívka a smrt*, 1894, olej, litografie, zdroj:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369111>, naposledy navštíveno 8.6. 2023
- Obr.42: Edvard Munch, *Polibek smrti*, 1899, litografie, zdroj:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.40157.html>, naposledy navštíveno 8.6. 2023

## Obrazová příloha

Obr. 1: Josef Mandl, *Svěťice*, 1905, olej na plátně



Obr. 2: Maximilián Pirner, *Konec všech věcí*, 1887, olej na plátně



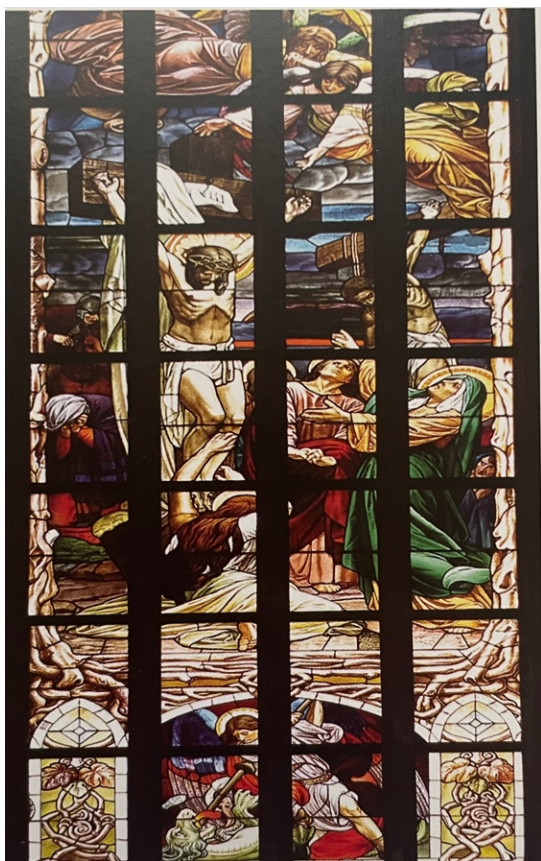
Obr. 3: Josef Mandl, *Duše/Překopáný hrob*, 1899, olej na plátně



Obr. 4: Maximilián Pirner, *Madona se sv. Václavem*, vitráž v kostele Narození Panny Marie v Písku, 1900, barevné sklo



Obr. 5: Josef Mandl, *Ukřižování Páně (Golgota)*, Sv. Jiří, vitráž v katedrále sv. Bartoloměje v Plzni, 1907, barevné sklo



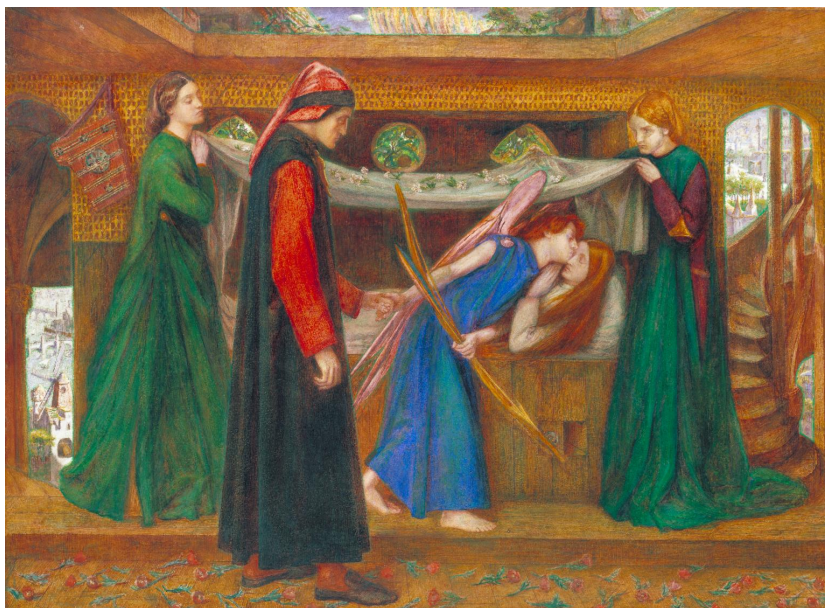
Obr. 6: Vilím Amort, *Mistr Jan Hus na hranici*, průčelí domu v ulici U Divadla 621, Pardubice , 1900



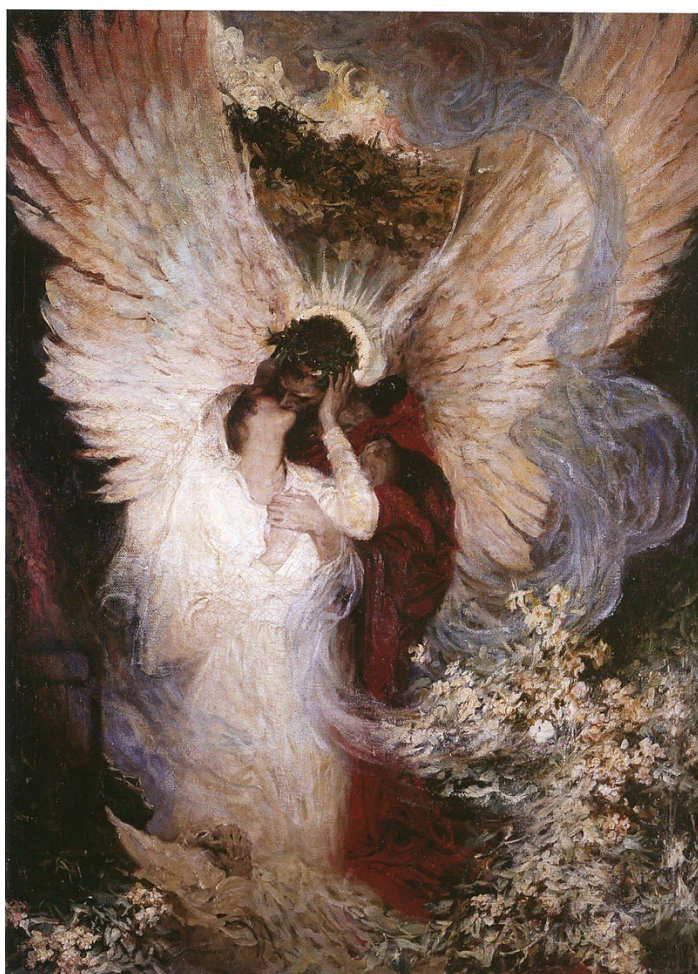
Obr. 7: Dante Gabriel Rossetti, *Dantův sen*, 1869-71, olej na plátně



Obr. 8: Dante Gabriel Rossetti, *Dantův sen*, 1856, akvarel



Obr. 9: Dean Cornwell, *The Other Side*, 1918, olej na plátně





Obr. 10: Mihály Zichy, Tamara a Démon, 1880, litografie



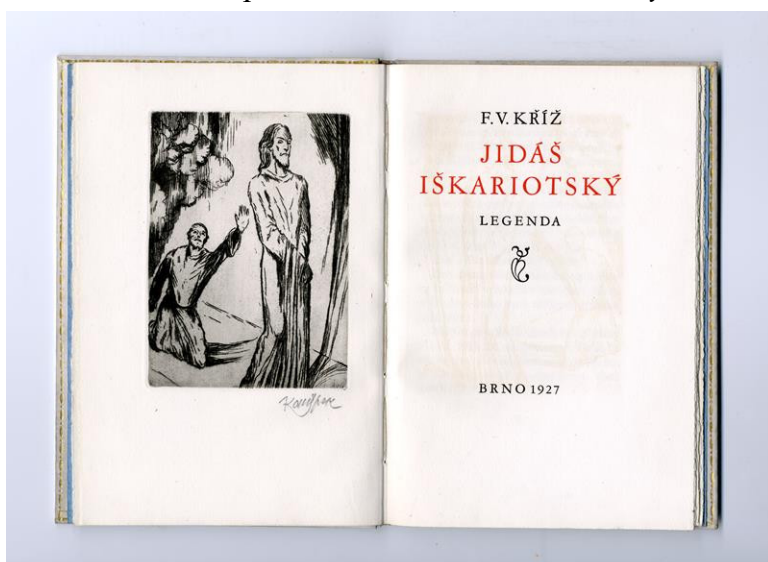
Obr. 11: Jan Konůpek, *Jidášovo políbení*, 1912, kvaš na kartonu



Obr. 12: Jan Konůpek, *Kristus a Jidáš*, neznámá datace, lept na papíře



Obr. 13: Jan Konůpek, *F. X. Kříž: Jidáš Iškariotský*, 1927, lept na papíře



Obr. 14: Jan Konůpek, *Kristus a Jidáš*, neznámá datace, litografie



Obr. 15: neznámý byzantský autor, *Jidášův polibek v bazilice sv. Apolináře v Raveně*, 6. století, mozaika



Obr. 16: Giotto, *Zrazení Krista*, 1305, freska



Obr. 17: Ugolino di Nerio, *Zrazení Krista*, neznámá datace, olej na desce



Obr. 18: Fra Angelico, *Jidášův polibek*, 1441 - 43, freska v San Marco



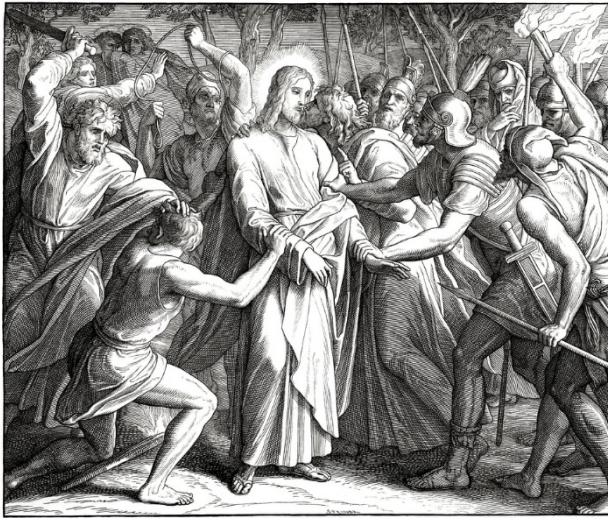
Obr. 19: Caravaggio, *Zajetí Krista*, 1602, olej na plátně



Obr. 20: Anthonis van Dyck, *Zrazení Krista*, 1618-1620, olej na plátně



Obr. 21: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Zajetí Krista*, neznámá datace, dřevoryt



Die Gefangennehmung Jesu.  
Und der Verräther hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: welchen ich küssen werde, der über, den greißet. Und alsobald trat er zu Jesu, und sprach: gegnisset seih du, Rabbi! und küßte ihn. Jesus aber sprach zu ihm: mein Freund, warum bißst du Fremden? Da traten sie hinzu, und legten die Hände an Jesum, und griffen ihn.  
Matth. 26, 45, 46, 47, 48.

Obr. 22: William Blake, *Zrazení Jidáše*, 1803-1805, akvarel



Obr. 23: neznámý český autor, *Oltář z Graudenz*, přelom 14.-15. století, tempera na desce



Obr. 24: neznámý český autor, *Zajetí Krista na Oltáři z Graudenz*, přelom 14.-15. století, tempera na desce



Obr. 25: neznámý autor, *Jidášův polibek v kostele v Kyjaticích*, 1. čtvrtina 15. století, freska



Obr. 26: neznámý autor, *Christologický cyklus (výjev Polibek Jidášův)* v kostele sv. Šimona a Judy, Sliče, cca 1360, freska



Obr. 27: neznámý autor, *Jidášův polibek* v v kostele v Rimavské Bani, počátek 15. století, freska



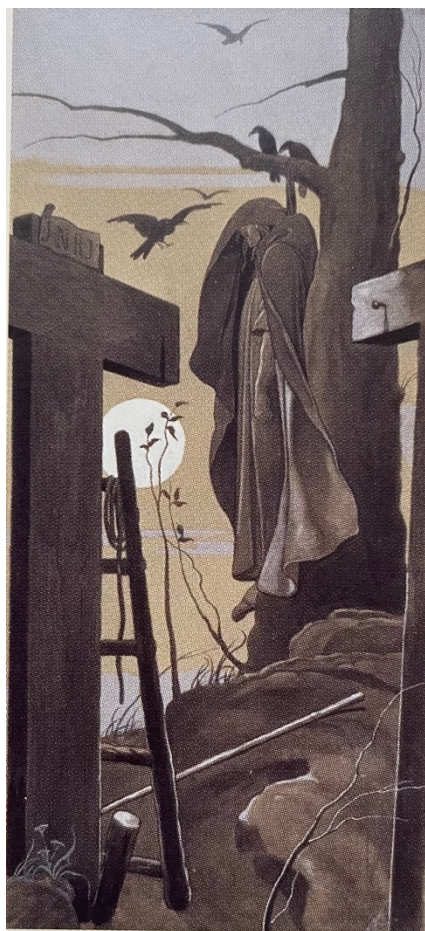
Obr. 28: Felix Jenewein, *Jidáš Iskariotský: Pokušení*, 1897, kvaš na papíře



Obr. 29: Felix Jenewein, *Jidáš Iškariotský: Zoufání*, 1897, kvaš na papíře



Obr. 30: Felix Jenewein, *Jidáš Iškariotský: Smrt*, 1897, kvaš na papíře





Obr. 31: Frank Dicksee, *La Belle Dame sans Merci*, 1901, olej na plátně



Obr. 32: autor dřevorezu neznámý, *Smrt na vyhublém koni* (ilustrace z knihy *Oráč z Čech*), 1461, dřevorez



Obr. 33: neznámý autor, *Tanec smrti* (špitál Kuks), 18. století, freska



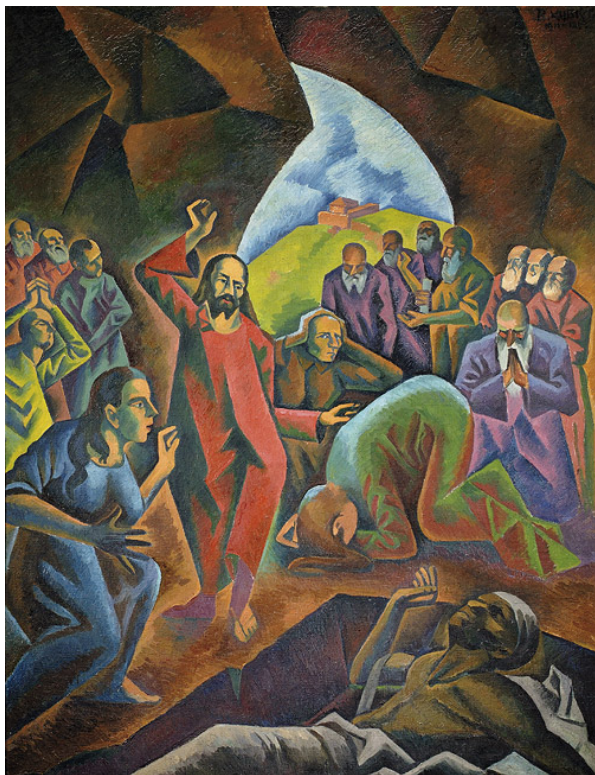
Obr. 34: Bohumil Kubišta, *Polibek smrti*, 1912, olej na plátně



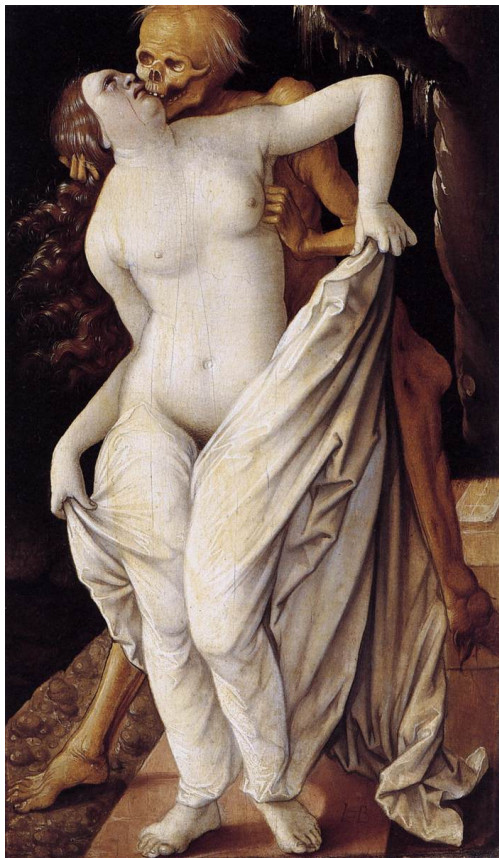
Obr. 35: Bohumil Kubišta, *Svatý Šebestián*, 1912, olej na plátně



Obr. 36: Bohumil Kubišta, *Vzkříšení Lazara*, 1911-1912, olej na plátně



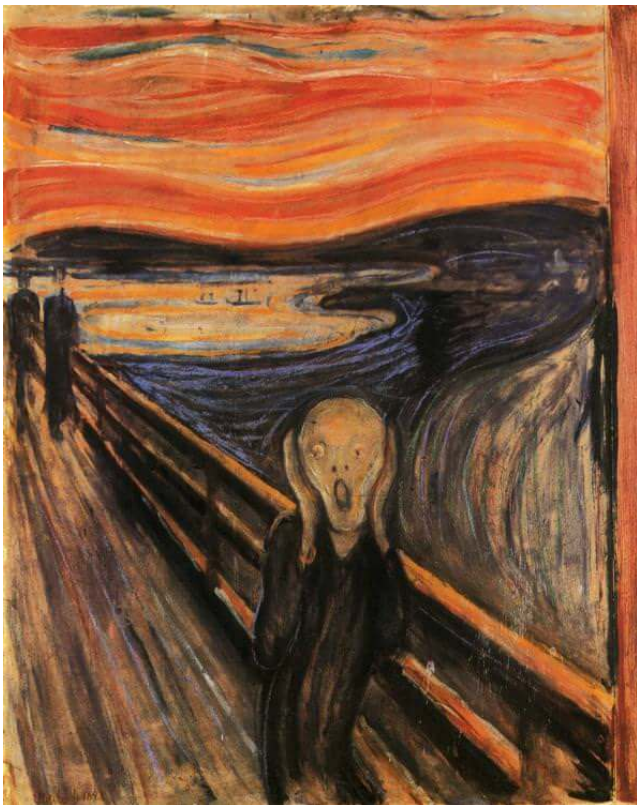
Obr. 37: Hans Baldung, *Smrt a žena*, 1518-1519, olej na plátně



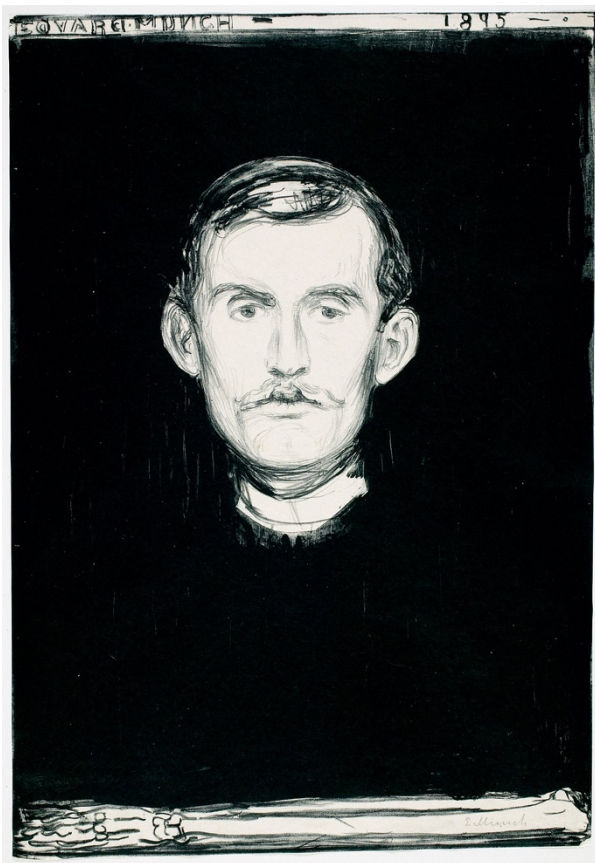
Obr. 38: Bohumil Kubišta, *Zátiší s lebkou*, 1912, olej na plátně



Obr. 39: Edvard Munch, *Výkřik*, 1893, olej, tempera, pastel na lepence



Obr. 40: Edvard Munch, *Vlastní podobizna s kostí paže*, 1895, litografie



Obr. 41: Edvard Munch, *Dívka a smrt*, 1894, olej, litografie



Obr. 42: Edvard Munch, *Polibek smrti*, 1899, litografije

