

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

IKONOGRAFIE ŽENY V ČESKÉM SYMBOLISMU MEZI LETY 1880 – 1914

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, PhD.

Autor práce: Tereza Svobodová

Studijní obor: Dějiny a filozofie umění

Ročník: 2.

2017

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 9. května 2017

Tereza Svobodová

Ráda bych tímto poděkovala doc. PhDr. Tomáši Winterovi, PhD. za vedení práce a cenné rady při zpracovávání, dále své rodině za obrovskou podporu a Pavlu Procházkovi za finální korektury.

Tato práce má za cíl zpracovat vývoj a proměny v zobrazování ženských postav u českých symbolistů v časovém rozmezí 1880 – 1914. Zaobírá se veškerými symboly a personifikacemi ženství, a míří tak ke zpracování uceleného ikonografického přehledu. Ten by měl zodpovědět otázku, zda se české symbolistní hnutí zabývalo předně ženou jako destruktivní antihrdinkou, nebo jestli zobrazuje i její kladný protipól. Práce je zároveň podložena studiem dobové dekadentně-symbolistní literatury, která se symbolice ženy věnuje.

This thesis aims to study and describe the evolution and transformations of female archetypes appearing in the production of symbolist art movement during the time period 1880 – 1914. It focuses on all used variants of symbols and personifications of womanhood, and it tries to present the complete iconographic overview. The main goal is to learn whether symbolists were using mainly symbols of a destructive antiheroine or whether there was a wider spectrum of positive and honorable female icons. There are also examples used from the decadent literature which include those symbolic figures.

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod | 7 |
| Literatura | 9 |
| Přelom století - návrat i cesta vpřed..... | 10 |
| Dekadence a symbolismus..... | 11 |
| Dekadenti a symbolisté v českých zemích..... | 12 |
| 1. Femme fatale..... | 14 |
| 1.1 Salomé, hrdinka dekadentů | 14 |
| 1.2 Salambo a Matho | 19 |
| 1.3 Zrzavého fascinace: Messalina a Kleopatra | 20 |
| 2. Žena Démon | 22 |
| 2.1 Prvotní hřích | 23 |
| 2.2 Žena satanova | 24 |
| 2.3 Nemrtvá..... | 27 |
| 3. Ženské alegorie a personifikace..... | 29 |
| 3.1 Mládí v rozpuku | 29 |
| 3.2 Amor a Psyché | 31 |
| 3.3 Léda a Grácie | 33 |
| 3.4 Hudba života | 34 |
| 3.5 Otázka pohlaví..... | 35 |
| 4. Ženy z mýtů, bájí a pohádek | 37 |
| 4.1 Paridův soud | 37 |
| 4.2 Tam u potoka..... | 38 |
| 4.3 Múza básníkova | 42 |
| 4.4 Oféliina tragédie..... | 45 |
| 4.5 Tristan a Isolda..... | 46 |
| 4.6 Preislerovy pohádky | 47 |
| 4.7 Ctirad a Šárka..... | 49 |
| 4.8 Kejklířka..... | 50 |
| 5. Žena v kontemplaci | 51 |
| 5.1 Libušino proroctví | 52 |
| 5.2 Ženská spiritualita | 53 |
| 5.3 Žena ve snách..... | 55 |
| 5.4 Melancholie..... | 56 |

| | | |
|-----|------------------------|----|
| 5.5 | V měsíčním svitu..... | 58 |
| 6. | Žena ženou..... | 59 |
| 6.1 | Dospívání..... | 59 |
| 6.2 | Mladí milenci..... | 60 |
| 6.3 | Láska mateřská..... | 65 |
| 7. | Žena a smrt..... | 67 |
| 7.1 | Tanec smrti..... | 68 |
| 7.2 | Zemřela tak mladá..... | 69 |
| 7.3 | Paní Smrt..... | 71 |
| 7.4 | Opuštěná..... | 72 |
| | Závěr..... | 74 |
| | Seznam zdrojů..... | 77 |
| | Seznam vyobrazení..... | 80 |
| | Obrazová příloha..... | 95 |

Úvod

Francouzský básník a kritik Albert Aurier se vyslovil o vnímání ženy ve své době takto: „*The sensualism of this century has denied us the ability to see in a woman something else than flesh suitable for the appeasement of our physical desires. The love for a woman is no longer permitted us. The skepticism of this century has denied us the ability to see in God anything else than a nominal abstraction, perhaps nonexistent. The love of God is no longer permitted us.*“¹ Aurier vyzdvihuje senzualismus, skepsi a materialismus jako hnací síly moderní doby, které však okrádají společnost o plné vnímání duchovní hodnot, které potřebujeme k oceňování nejen umění, ale i života samého. V našem zájmu je sledovat právě zmínku o ženě jako o pouhém objektu sexuální touhy, kde je láska nahrazena pudem a celá epocha je tímto ovlivněna. Něco, co se patrně vybaví při pozorování karikatur Aubrey Beardsleyho. Je tomu však skutečně tak? Žena nikdy nepřestala být jistou modlou erotismu. Ale nová vlna dekadentních umělců přináší mnohem více než pouhé oslavy ženského těla, také ukazuje touhu opatřit díla významy, které překračují hranice realismu a obyčejné tělesnosti, aspirující k vyšším duchovním hodnotám a skrývající v sobě odkaz k novým interpretacím. Snové ostrovy a fantaskní scenérie často ponechávají nahotu jako druhotný prvek a žena se mění z objektu touhy na zprostředkovatelku nových kvalit. Dívky v období symbolismu budeme tedy moci vidět nejen v tradičních rolích milenek a svůdkyň, ale především i v rolích matek, múz a prorokyň. A také budou zachyceny v kontemplaci, která přísluší obvykle mužskému protějšku.

Ženská ikonografie se může jevit jako zobrazování nadčasového, zcela základního principu, kde dualita muže a ženy je dána už biologicky. Nicméně výběr symbolu ženy právě v období přelomu století má své opodstatnění v tom, že jde o výbornou ukázkou snahy zachytit ženství v mnoha rovinách významu a dobrat se blíže jeho podstaty – co žena představuje, co vzývá a co ovládá? A tudíž jaký vztah mají vůči ní umělci a literáti? Míra interpretací bude samozřejmě z jistého hlediska vždy diskutabilní, ale

¹ Volně přeloženo: „Senzualismus tohoto století nám zabraňuje vnímat ženu jinak než jen jako kus masa k uspokojení našich fyzických tužeb. Láska k ženě je nám zapovězena. Skepse tohoto století nám brání vidět v Bohu něco víc než jen jakýsi formální abstraktní pojem, který snad ani neexistuje. Bůh je nám zapovězen.“

Albert Aurier, Essay on a New Method of Criticism in: *Theoris of modern art*, Henschel Browing Chipp, California 1984, str 88.

protože jsme zásobeni značným množstvím ženských vyobrazení a pestrou škálou motivů, od přirozeně alegorických až po velmi osobní a složité aluze umělce vedomí, můžeme vytvořit výběr těch nejzásadnějších a ilustrovat tak touto prací, jak je žena nahlížena z pozice symbolistního výkladu přelomu století.

Pokusíme se zastoupit uměleckou tvorbu v příkladné šíři, a to v oblasti malířské, grafické i sochařské, a v neposlední řadě i v tvorbě literární. Náš záběr bude sledovat formální znaky motivů a hlubší symbolistní interpretace. Pokusíme se mezi jednotlivými díly vytvořit souvislou vztahovou linii, ve které figurují vazby novátorské i přenesené. Začneme nejpopulárnějším zastoupením osudových žen, kde budeme analyzovat jejich tělesnost i pozadí vzniku legend, které je obklopují, a navážeme zcela vyhroceným portrétem ženy s přímou asociací čistého zla a destrukce. Dále se přesuneme k alegorickým scénám, kde ženy vynikají pozitivními silami a představují ideu mládí, harmonii a spojení s přírodou. K alegoriím přiřadíme také výjevy z širšího spektra literárních děl, dramatu a bájesloví, kde se pokusíme dosavadní obsáhlý výčet zastoupit co nejvhodnějšími příklady. V předposlední kapitole opustíme doposud převažující ženskou tělesnost a soustředíme se na vnitřní pochody ženské mysli i mysli umělce, kde se setkáme se zachycením melancholie, spirituality a exaktických prožitků. A na závěr uvedeme téma smrti, nejvážnější témata, které dekadence představuje. Zde nahlédneme, jak se obě roviny výkladu, tělesné i duchovní, spojují a představují vyvážený ideál vnímání ženské figury.

Literatura

Tato práce čerpá především z vynikajícího katalogu k výstavnímu projektu *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880–1914* Otty M. Urbana. Představuje souhrnný přehled nejvlivnějších symbolistních děl, doprovázených řadou statí a studií přinášejících kontext dobové morálky, literární tvorby a tvorby umělecké. Urban dále spolupracoval s Lubošem Merhautem a Danielem Vojtěchem na katalogu k výstavě *Dekadence: V barvách chorobných*, která dále rozšiřuje povědomí o nejzásadnějších symbolistech i dekadentech. Oproti *Tajemným dálkám*, které se pokouší o řazení chronologické, nabízí *Dekadence* řazení na tématické okruhy, stejně, jako to převzala tato práce. A to z toho důvodu, že pokus o chronologické řazení tematiky ženy v umění by komplikovalo srozumitelnost a vztahy mezi jednotlivými motivy. Vynikající přehledovou publikaci sestavili opět Urban s Merhautem, a to výbor *Moderní revue 1894–1925*, která mapuje chronologii přispěvatelů do dekadentního magazínu Arnošta Procházky, a také nejzásadnější charakteristiky dané publikační tvorby. Mimo tuto publikaci jsem pracovala i s těmi svazky *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, kde jsou publikovány práce symbolistních básníků, jako je Antonín Sova, Otokar Březina či Karel Hlaváček. Mimo básnickou tvorbu se můj zájem zaobírá i dobovými romány a povídkami na pokračování, které svědčí o oblibě jednotlivých ženských symbolů.

Obecné shrnutí období přelomu století přináší Petr Wittlich, který tvoří stavební kámen většiny pozdějších publikací a novějších interpretací. Jedná se o tituly *Česká secese* a *Horizonty umění*. Faktograficky lze řadu citovaných děl v pozdějších studiích dohledat a relevantně porovnávat díky škále, kterou přináší starší i novější autoři publikací.

Specifičtější seznámení s jednotlivými autory skýtá rozsáhlý seznam monografií, předně grafika Jana Konůpka, malířů Jana Zrzavého, Jana Preislera a Gabriela von Maxe, kde vystupují i méně frekventovaná díla, která často v mnoha ohledech překonávají očekávání diváka.

Primárním cílem práce není poskytnout hlubokou studii dekadentní společnosti, a tak nám postačí nastínění obecných charakteristik jak ve světovém symbolismu, tak v jeho

české odnoži. Pro tyto účely slouží již zmiňované práce Wittlichovy, Urbanovy, Merhautovy, a také několik specializovaných diplomních prací.

Pro drobnou exkurzi do zahraničních příkladů symbolistní tvorby jsem použila i anglicky psané publikace specializující se na Edvarda Muncha, Gustava Moreaua a další, které přináší dostatečný náhled pro naše potřeby. Je třeba vyzvednout i práci Ewy Kuryluk *Salome and Judas in the Cave of Sex*, která byla využita i pro mou bakalářskou práci *Postava Salomé v díle Gustava Moreaua*.

V neposlední řadě jsou nosnou složkou beletristické romány inspirující citovaná díla, a to dílo Shakespearovo, historické romány *Messalina* a *Salambo*, a také tvorba Gustava Flauberta a Oscara Wilda. Tyto díla fikce přinášejí symbolistům nové možnosti interpretace a zároveň pomohou přiblížit řadu příběhů a mýtů ne vždy známých běžnému publiku.

Práce se primárně soustřeďuje na analýzu námětů a symbolů pomocí ikonografického výkladu, soustředění na formální prvky a detaily spojené s asociacemi obdobných motivů a vytvářením tématických skupin symbolů, alegorií, personifikací apod. Za použití příkladných uměleckohistorických studií a literárních děl se pokusím vytvořit ne pouze příkladnou řadu motivů žen v symbolistním umění, ale zároveň kontextuální zařazení do epochy v rámci sepjatí s poezií, mýty a beletrií.

Přelom století - návrat i cesta vpřed

Epocha přelomu 19. a 20. století s sebou nesla celou řadu změn. Vliv industrializace a rozmach kapitalismu přetvářel lidské hodnoty a fungování společnosti a rodily se nové způsoby, jak se s revoluční dobou vypořádat. Umělecká tvorba přirozeně reagovala rozštěpováním, rebélií a utvářením nových zásad a nástup moderny byl doprovázen touhou po vlastní individualitě a odpoutání se od všeho překonaného. Rozporuplný vztah k pokroku a krize identity doprovází první dekadentní umělce, kteří brojí proti naturalismu a zavládá pocit melancholie a vykořenění. Nová umělecká generace dekadentů a nedlouho nato prvních symbolistů se obrací nazpět k ideám romantismu, k přírodě jako učitelce všeho vědění a k zachycení duchovní hloubky, kterou materialistická společnost ženoucí se kupředu ztrácí.

Dekadence a symbolismus

Zrod pojmu dekadence můžeme datovat do 80. let 19. století, kdy je ve Francii používán jako dehonestující označení následovníků Charlese Baudelaira, postupně však byl přijat samotnými umělci jako transparent skutečných zájmů.² Literární dílo, které se stalo nositelem dekadentní estetiky a etablovalo ji jakožto „hnutí“, vyšlo roku 1884 – román *Naruby* J. K. Hyusmanse, komentujícího skrze fiktivní postavu šlechtice úpadek měšťáckého prostředí, vrtochy, hýření a degeneraci aristokracie.³

Hovoříme zde o pojmu dekadence, protože nalézáme paralely se symbolismem a vztah mezi těmito pojmy je velmi úzký. Z dnešního pohledu je vnímání těchto dvou označení nejlépe postihnuto Petrem Wittlichem, který hovoří o třech formách umělecké produkce v období přelomu století, kdy vzniká secesní hnutí a jeho odnože, tj. naturalisticko-impresionistická, symbolistní a ornamentálně dekorativní, z nichž právě symbolistní je pro nás klíčová.⁴ Wittlich poznamenává, že vztah dekadence a symbolismu je chápán lineárně, což je do určité míry akceptovatelné, a dekadentní proud ve své podstatě předznamenává a udává tón symbolistnímu zobrazování. Můžeme konstatovat, že dekadence je charakterizována jako dobové naladění upadající morálky a značného bohémství, kde se mísí široká škála názorů, které je těžko jednoznačně definovat. Přesto ale můžeme zmínit obecně převládající odpor a znechucení nad dobovým stavem společnosti, odtrhnutí se od pokrokových vymožeností a značně pesimistický rozhled do budoucnosti. S tím přichází tvorba, která se nezdráhá ukázat nejhorší stránky lidského bytí a poněkud ponuře oslavovat rozkol, degradaci a rozpad. Dekadenci nemůžeme označit slohem, protože díla tvořená v tomto duchu nepředstavují ucelenou a definovatelnou formu, ale tematika je povětšinou vždy určitelná svým deprimujícím tónem, tělesnou i duševní rozervaností a náměty od toho se odvíjející, kdy je hlavním pojátkem tragédie, bolest, pomíjivost a vybíjení se v tělesných rozkoších.

Symbolistní díla oproti tomu můžeme rozeznat díky používání prvků mystična, zastřených hranic mezi realitou a snem a využití mnohavýznamovosti výkladů pomocí symbolu, který odkazuje na formy v obraze nepřítomné. Můžeme odečítat alegorické principy, asociovat prožitky a vydat se na dlouhé cesty (neboli slovy Otokara Březiny

² Dobrava Moldanová, *Česká literatura v období modernismu (1880 – 1918)*, Ústí nad Labem 1996, s. 53.

³ Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 15.

⁴ Ibidem, s. 14.

do „*Tajemných dálek*“) pouze za pomoci klíčových předmětů, barev či postav ve výjevu. Symbolismus může být obecně chápán jako jakási odnož dekadence, a manifestoval své zásady prostřednictvím Jeana Moreáse roku 1886 v pařížském deníku Figaro.⁵ Nelze ovšem říci, že symbolisté zcela dodržují svůj manifest a že je lze označit za jasně označitelné seskupení. Paříž do přelomu století udržovala v těsné blízkosti širokou škálu různých hnutí a směsí nemanifestovaných umělců, kteří rebelovali proti akademické půdě různými způsoby, a podobné snahy o zobecnění byly kritizovány samotnými umělci.

Nepřekvapivě je období symbolismu poměrně krátké a následující avantgardní směry znejasňují jeho hranice a do popředí se postupně dostává abstraktní umění a expresionismus. Nicméně je toto období nesmírně plodné a pestrá škála motivů se zasloužila o to, že na symbolismus je dnes nahlíženo jako na jedno z nevlivnějších období pro pozdější vývoj umění.⁶

Dekadenti a symbolisté v českých zemích

V českém prostředí, které pro nás zmapoval především Petr Wittlich, nalzáme v 90. letech 19. století zrod nové generace umělců, slučujících se v seskupení Spolku výtvarných umělců Mánes, kdy první velký výstavní projekt otevírá cestu k modernímu pojetí umění. Jedná se o výstavu v Topičově salonu z roku 1898, kde mluví představitelé „modernity“ o odporu k eklekticismu předchozích let a touze o osamostatnění umění, které má stejnou váhu ve všech rozměrech tvůrčí činnosti, ať už jde o díla kresebná, literární či hudební.⁷ Je zde patrná obroda přírody, která je oceňována jako ta pravá cesta k porozumění a zachycení umělecké podstaty, a tvorba podle zásad přírody by měla být klíčová v boji proti dobovému úpadku. Spolek umělců Mánes byl v polovině 90. let natolik vlivný, že od roku 1898 začal publikovat v časopisu *Volné směry*, kde se kriticky vyjadřoval k umělecké tvorbě.⁸

Velmi významný bod také představuje založení časopisu *Moderní revue* Arnoštem Procházkou a Jiřím Karáskem ze Lvovic, a to roku 1894. Tento měsíčník se stal prostředníkem mezi světovou tvorbou a českým prostředím a je znám jako ultimátní

⁵ Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 72

⁶ Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 10.

⁷ Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982, s. 7.

⁸ *Ibidem*, s. 8

„tribuna dekadence.“ Procházka byl obdivovatelem dekadentně-symbolistní literatury a francouzského umění (periodika *Mercure de France* a *Lé Decadent* mu byla inspirací)⁹ a díky tomu bylo českému publiku zprostředkován náhled děl a ukázky J. K. Huysmanse, St. Przybyszewskiho, Edvarda Muncha, Odiona Redona, Gustava Moreaua, Stephané Mallarmé a dalších.¹⁰ Z řad českých přispěvatelů to byli Otokar Březina (který zde publikoval své *Tajemné dálky* už v nadcházejícím roce), dále Antonín Sova, Karel Hlaváček a S. K. Neumann, jejichž básně i próza promlouvaly k tématům odcizení, duchovního rozpoložení i lásky k ženě.

První generace symbolistů vycházela především z tvorby novoromantismu H. Schwaigra a M. Pirnera. Člen Mánesu František Bílek spolu s Janem Preislerem a Maxem Švabinským tvoří asi nejvlivnější postavy této doby.¹¹ Druhou generaci symbolistů mapuje založení Uměleckého sdružení *Sursum*. Tento zásadní počín proběhl v roce 1910 a u zrodu stálo pět osobností. Jan Konůpek, Emil Pacovský, Josef Váchal, Jan Zrzavý a František Kobliha, který byl postaven do čela jako jeden z nejzkušenějších výtvarníků.¹² Tvorba tohoto uskupení byla úzce propojena s literaturou, knižními ilustracemi a *ex libris*.¹³ Inspirací byla mimo jiné spolupráce s redakcí katolického časopisu *Meditace*, kde se pojila snaha spojit moderní, tj. symbolistní umění a výklad náboženských textů. Dá se říci, že víra v Boha byla jediným zavazujícím faktorem, vše ostatní se neslo v podpoře uměleckého individualismu. Zakládající pětice umělců *Sursa* se později rozrostla i o Miroslava Syllu, Rudolfa Adámka a další.¹⁴ Ideově měl spolek za cíl vymezit mnohem užší záběr témat než s jakými pracovali doposud, nicméně bez restrikcí jasně stanovených pravidel. Ovlivnění přišlo od F. X. Šaldy a jeho eseje *Nová krása*, kde mluví o nové generaci symbolismu, která by měla ukazovat „*nevyzpytatelnost, nevypočitatelnost a temnotu života*“, kombinovat „*nové dojmové i představové asociace*“ a má být „*jednou velikou, vášnivě vtíravou a bolestnou otázkou*.“¹⁵ Tato slova dávají značnou svobodu výkladu členům, kteří se budou zabývat jak tělesností, tak duchovní hloubkou a mysticismem. Akademismus, se kterým se první

⁹ Jaroslav Med, K ideovému profilu *Moderní revue*, in: Otto M. Urban, Luboš Merhaut, *Moderní revue 1894 – 1925*, Praha 1995, s. 45.

¹⁰ *Ibidem*, s. 116.

¹¹ Viz Med (pozn. č. 9), s. 13.

¹² František Šmejkal, *Sursum 1910 – 1912*, Hradec Králové 1976, s. 4.

¹³ Lenka Bydžovská, Hana Lavrová (ed.), *Umělecké sdružení Sursum*, Praha 1996, s. 19.

¹⁴ *Ibidem*, s. 25.

¹⁵ Viz Šmejkal (pozn. č. 12), s. 9.

vlna symbolistů ještě musela potýkat, je definitivně pryč a umělci jsou na cestě k expresivitě.

Nicméně trvání spolku Sursus bylo epizodické a roku 1912 přišel rozchod po několika neúspěšných výstavních akcích. Někteří bývalí členové (předně Kobliha) se přidali do řad přispěvatelů *Moderní revue*. Úpadek mohl být také zaviněn tím, že symbolistní tvorba byla vyčerpána a do popředí vstoupil kubismus spolu s expresionistickými tendencemi, se kterými experimentovali v pozdější době i sami symbolisté.

1. Femme fatale

Pravděpodobně nejznámější a nejrozšířenější archetyp ženskosti, na který pomyslí čtenář při studiu dekadence a symbolismu, je portrét ženy jako svůdné a nebezpečné krásky. Ženy, která je dravcem a idolem muže, který je ochoten pro ni udělat cokoli, dokonce se vzdát vlastního života. Takovou moc ovládá žena „osudová“. Nemusí to nutně znamenat ženu s nadpřirozenou mocí, i samotná ženskost a ryzí sexualita může zapříčinit zkázu. Velmi často je na vině vypočítavost, svody a lascivita, která nemusí být nutně patrná na povrchu. Osudové ženy jsou i mladé dívky, na hranici přerodu mezi dítětem a ženou, kde je jejich destruktivní síla do posledního okamžiku skryta. Velmi důležitým faktorem zůstává ženská tělesnost a krása působící na mužské smysly.

1.1 Salomé, hrdinka dekadentů

Tato hra neobyčejné ženy s obyčejným mužem má svůj archetypální základ v mnoha fiktivních i historických figurách, které se staly nesmírně oblíbené právě v období nástupu dekadentního a symbolistního umění. Jako prapůvodní vzor mýtů těchto destruktivních žen je záhodno uvést na prvním místě biblický příběh princezny Salomé. Její pravnučky vidíme kolem sebe neustále a můžeme je vystopovat všude – je to symbol, který proplouvá staletími už od antiky a ohlasy nalezneme i v současném umění. A právě symbolisté dokáží propojit své novátorské ideje spolu s využitím všeobecně známého motivu tak, aby se mohl význam odečítat v širším kontextu.

Evangelium podle Marka a evangelium podle Matouše jako první zmiňují Salomé v klíčové scéně, která předchází popravě sv. Jana Křtitele:

„Příhodný den však přišel, když Herodes na oslavu svých narozenin uspořádal hostinu pro své velmože a velitele a pro přední muže Galileje. Když přišla dcera té Herodiady a zatančila, zalíbila se Herodovi i jeho hostům natolik, že král dívce řekl: „Požádej mě, o co chceš, a dám ti to.“ Odpřísáhl: „Splním ti jakékoliv přání až do polovice mého království.“ Šla tedy za svou matkou a ptala se jí: „O co mám žádat?“ „O hlavu Jana Křtitele!“ řekla jí matka.

A tak hned spěchala za králem a žádala: „Chci, abys mi hned teď přinesl na míse hlavu Jana Křtitele.“

Krále přepadla úzkost, ale kvůli svým přísahám a svým hostům jí to nechtěl odmítnout. Hned poslal kata s příkazem, ať přenese Janovu hlavu. Ten odešel, sťal ho ve vězení a přinesl jeho hlavu na míse. Dal jí té dívce a ta ji dala své matce.¹⁶

Z citace Marka je však patrné, že její jméno přímo nezaznělo. O dceři Herodiady jménem Salomé mluví až antický historik Flavius Iosephus ve svých *Židovských starožitnostech*: „But Herodias, their sister, was married to Herod [Philip], the son of Herod the Great, who was born of Mariamne, the daughter of Simon the high priest, who had a daughter, Salome;“¹⁷ Ač jsou tyto zmínky strohé, zavdaly rozšíření jednomu z nejmocnějších a nejoblíbenějších mýtů osudové ženy. Salomé je mladá kráska uhrančivá svou tělesností a tancem tak sensuálním a ovládajícím, že stačí k zavdání rozsudku smrti. Nadcházející staletí si spojilo tuto epizodu s reprezentací lásky, vášně a touhy, ale také smrti, utrpení a bolesti. Rovněž pakt mezi matkou a dcerou umocňuje sílu ženské vypočítavosti.

Interpretace poněkud hlubších rozměrů této legendy rozpoutala jednoaktová hra *Salomé* Oscara Wilda, vydaná roku 1893 a opatřená ilustracemi Aubrey Beardsleyho.¹⁸ Nese dekadentní prvky, neboť je koncipována jako britká satira perversnosti náboženství. Salomé je propůjčen atribut Měsíce a ve hře nese jeho cykličnost důležitý symbolický význam, odkazující na řadu atributů přeměny dívky v ženu.¹⁹ Na začátku je měsíc popsán jako bělostně bledý, stejně jako kůže princezny, později, když tančí, měsíc

¹⁶ MK 6, 21-28.

¹⁷ Volně přeloženo: „...Herodias, jejich sestra, ta byla provdána za Heroda, syna Heroda Velikého, který byl narozen Mariamne, dceři vysokého kněze Šimona, ta měla dceru Salomé;“ Flavius Iosephus, William Whiston (překl.), *Antiquities of the Jews*, Book 18, Chapter 5, in: *The Works of Flavius Iosephus*, <http://www.ncbible.info/MoodRes/History/WorksofFlaviusIosephus.pdf>, vyhledáno 24. 12. 2016.

¹⁸ Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 237.

¹⁹ Ewa Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Evanston 1987, s. 213 - 223.

krvavě zrudne a po popravě proroka je zahalen černým mrakem. Hra končí Salominou smrtí. Zastřená perverzita je v otevřených zpovědích Salomé, která je prorokem fascinována a mluví ve větší či menší míře explicitně o polibcích, panenství i o samotném sexu, aby hra následně vyvrcholila, podobně jako samotný akt. Janovo stětí lze číst také jako brutální pomstu ženy na těle muže - kastraci.

Postava Salomé vyvstává svou důležitostí také díky zmínce J. K. Hyusmanse, kde ve svém klíčovém románu *Naruby* popisuje obraz *Salomé tančící před Herodem* [1] francouzského symbolisty Gustava Moreaua, jedno z ikonických děl přelomu století (výše zmíněnému Wildovi byl taktéž inspirací). Zde je vyzdvihována zastřená atmosféra, prvky exotiky a erotické napětí, které zachycuje Salomé ve svém tanci.

Pro české prostředí byly zásadní překlady Wildovy hry i Flaubertových povídek, které vycházely v *Moderní revue*. Obecně vzato byl Procházka velkým obdivovatelem femme fatale, kdy podle jeho slov představuje „*přirozenou studnici všeho zla*.“²⁰ A právě zmíněná Wildova hra byla později ilustrována dřevoryty Františka Tavíka Šimona a vydána před rokem 1920.²¹ Mimo to obsáhl Gustave Flaubert Salomé ve své povídce s názvem *Herodias* z roku 1877, kde přiřknul hlavní intriky a moc Salomině matce. Karel Hlaváček později (mezi lety 1896 – 1898) vydal báseň se stejným názvem, kde popisuje tanec její dcery:

„*Po celý večer nespustil z ní zraky svoje,
jak opájel ho její kyprý bok a prsy,
jež zpola zahaleny byly do závoje...
Ret její svítil červení jak malin trsy
a oko její mezi chvějivými řasy
se blýskalo jak velká krůpěj v tamaryšku...
A kol jak šla, tu zavoněly její vlasy
a její zvonil smích v čest kastanět a plíšků...“²²*

Do českého prostředí francouzské vzory dorážely v té době s určitým zpožděním a motiv Salomé se začíná šířit až po přelomu století, což můžeme vidět hlavně

²⁰ Viz Wittlich (pozn. č. 7), s. 116.

²¹ Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 226.

²² Ibidem.

u představitelů skupiny Sursum.²³ Nejznámější grafiky vychází z rukou Františka Koblihy a Jana Konůpka, ale Salomé najdeme i u Váchala a dalších.

Jana Konůpka všudypřítomná erotika a sexualita v symbolismu inspirovala k vytvoření Salomé poněkud ambivalentní.²⁴ Ač by se zdálo, že fenomén femme fatale je pro všechny účastníky dekadentní vlny uchvacující a obecný archetyp, Konůpek jakoby se zdráhal na tuto hru přistoupit a vytváří ženy proměnlivé, nestálé a těžce odečitatelné. Jedna je strnulá, zastřená ve svých myšlenkách a téměř němá. A další se zase zmítá v hořčnatém sensuálním tanci.

První stojí za zmínku lept z roku 1909 s názvem *Tlení* [2], kde vidíme polopostavu štíhlé ženy z profilu, vlasy jsou rozpuštěné a splývají do nedohledna a její hlava je smyslně zakloněna, pohroužená do svého požitku. Na dlani jí tančí černý plamen, který jí téměř olizuje tvář. Podobnosti vidíme i na kolorované kresbě *Salome* [3] z roku 1910, kde je žena zachycena ve velmi podobném postoji. Zde je ale plamen vycházející z otevřené dlaně spíše temným stínem, připomínající pramen prýšticí vody. Salomé zde není erotizována, je naopak sebejistá, stojí téměř v pozici orantky,²⁵ tvář hrubých a ostrých rysů a rozpuštěné prameny vlasů připomínají spíše Medúzu. Konůpek si s tematikou černého plamene pohrával i v další kresbě z téhož roku, *Salome (Černý plamen)* [4], kde ale pozměnil formu – dívka je zachycena v tanci, jako by byla plamenem stravována a v pozadí můžeme vidět popravu proroka. Rok 1910 dal vzniknout i dalším variacím tohoto tématu, velmi distinkující je kresba *Extaze (Salome)* [5], kde je tanečnice netypicky položena na zádech, a utnutá hlava Jana Křtitele je zavěšena nad její hrudí, kam pozvolna stéká světcova krev v tenkém prameni. Všechny tyto variace skýtají pohled na temnou substanci „plamene,“ který můžeme odečítat jako symbol vášně a touhy, a docílení mystické či tělesné extáze.²⁶

Oproti tomu suchá jehla z roku 1912, *Salome I* [6] nabízí zcela odlišné pojetí. Žena je zachycena v tanci tak divokém, že se její tělo prohýbá do fyzicky nemožných poloh. Tanečnice z prvního desetiletí byly mystické a pasivní, nová Salomé skýtá animální sílu a energii, se kterou obecně spojujeme její archetyp. Cesta od těchto protipólu naznačuje, že Konůpek pracuje předně s křesťanskou mystikou, v čemž se odlišuje například od

²³ Ibidem, s. 240.

²⁴ Hana Larvová, *Jan Konůpek: poutník k nekonečnu*, Praha 1998, s. 31.

²⁵ Viz Wittlich (pozn. č. 7), s. 346.

²⁶ Viz Šmejkal (pozn. č. 12), s. 25.

spolučlena skupiny Sursum Rudolfa Adámka a obecných tendencí vyobrazovat tento motiv jako syntézu biblických a orientálních vlivů, odkud patrně pramení sensualita pohybu a dekorativnosti.²⁷ Adámek je čistým vizionářem, promlouvajícím ve snách, Konůpek spíše zůstává u tělesnosti – k porovnání Konůpkovy Salome můžeme přiřadit Adámkovu éterickou postavu *Extase (Hvězdné sny)* z roku 1911 [7].

Nejstarší člen Sursum František Kobliha (který ale sdružení velmi záhy opustil) vytvořil mezi lety 1910 – 1911 několik cyklů s tématem osudové ženy, předně ten s názvem *Ženy mých snů*, kde se objevuje Salome po boku ikon jako je Messalina, Salambo i Kleopatra. Salomé [8] je zachycena z profilu v tanečním úkroku velmi podobnému tomu, který použil Gustave Moreau pro svou tanečnici (viz. *Salomé tančící před Herodem* [1]), a mimo to vidíme odkaz i v orientálních střevících a závoji. Dívka je plně soustředěna na své kroky a chystá se stoupat po schodech – což můžeme vykládat jako předstupeň Herodova trůnu, či hlouběji jako jeden ze symbolů sexuálního aktu. Provedení je čisté a nese spíše náboj mystický než erotický – ten se více ozývá v cyklech *Pohlaví a Žena*.²⁸

Josef Váchal ukazuje na dřevořezu *Salome* z roku 1909 [10] prazvláštní výjev dvou postav, vlevo bezhlavá figura v bělostném rouchu, vpravo temná figura pozvedající uťatou hlavu. Mohli bychom dvojici číst jako Salomé a tělo Jana Křtitele, transcendentně přítomné jejímu triumfu. Nicméně tento motiv je zajímavější díky vztahu Váchala k tomuto tématu a otázce náboženství obecně. Právě v této době se zajímá o podstatu a vymezenost lidského bytí a dekadentní doba představuje nové a atraktivní alternativy k lidské spiritualitě. Ovlivněn Medkovou poezií,²⁹ zajímá se o pohanskou mytologii, okultismus a začíná se svými „úspornějšími“ výtvarnými prostředky cestu směrem k expresionismu. Jeho tvorba je plná teplých tónů, kontrastní černé a obsahuje překvapivě mnoho ženských postav, které jsou spoře oděné a asistují při různých rituálech. Nebránil se ani podle svých slov personifikacím vášní a pudů.³⁰ A možná právě toho můžeme vidět na dřevořezu *Salome*, kde na pravé straně stojí pud a ďábelské svody, zatímco strana levá (umocněno bílou holubicí) je duchovní čistota. K tématu Salomé se Váchal ještě vrátil roku 1913, kdy zobrazil její tanec [11], kdy sama sebe korunuje před zraky velkého davu.

²⁷ Viz Larvová (pozn. č. 25), s. 32.

²⁸ Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 222.

²⁹ Viz Bydžovská (pozn. č. 13), s. 146.

³⁰ Ibidem, s. 142.

1.2 Salambo a Matho

Gustave Flaubert poskytl ještě další motiv inspirace ke zrodu dalšímu typu femme fatale, a to ve svém historickém románu *Salambo*, vydaném roku 1862. Zde je představena stejnojmenná postava kněžky velmi podobných rysů Salomé, která je dcerou kartágského generála. Matho, vůdce barbarského povstání proti městu se do ní zamiluje a stojí ho to život.

Kobliha na jednom ze svých listů cyklu *Ženy mých snů* Salambo také vyobrazil [9]. V podstatě se jedná o stejný archetyp ženy jako objektu touhy, která vyzařuje Salomé – dívka s bělostnou pletí, dlouhou kadeří černých vlasů a u nohou se jí ovíjí had. Odkaz na černá háďata je přítomen v románu na mnoha místech a sama Salambo vlastnila velkého černého hada, kterého Kartágijci uctívali jako fetiš. Had byl obecně vnímán jako symbol plodnosti, bohaté krajiny a odtud vede výklad až k Uroborovi, nekonečné cykličnosti všeho bytí.³¹ Sama kněžka je hadem často reprezentována a lze mu přiřknout i symbol nebezpečné touhy. Právě touha po Salambo dohnala vojevůdce Martha k tomu, aby ukradl posvátný šál bohyně Tanif, pro který doufal, že si Salambo přijde – a když se tak stalo, podařilo se mu jí i svést. Vina ale padla na oba milence, kde mezi vyostřenými boji v obléhaném Kartágu zneuctění posvátného artefaktu a spřažení se s nepřítelem znamenalo, že si kněžka vyslechla tato slova:

„Pojď se podívat na svou dceru v náručí barbara! Oblékla si roucho Bohyně, aby se mu líbila, když se mu oddala tělem, a vydala tím na pospas ... vznešenost bohů, pomstu vlasti, ano i spásu Kartága!“³²

Salambo zde tedy stojí jako klíčová figura mystické prorokyně, která nese tíhu svých vlastních činů a citového vzplanutí, kdy strhává s sebou vlastní město, svého milence i sebe samu. Oba totiž tragicky zemřeli nedlouho po sobě a pád Kartága je následoval. Dodatkem lze také zmínit velmi intimní ztvárnění dvojice Flaubertových milenců, a to v drobné plastice Ladislava Šalouna z roku 1903, *Salambo a Martho* [12]. Sousoší připomínající ve své jemnosti Rodinův *Polibek* ukazuje pevné sevření, kde je Salambo téměř extaticky prohnutá vzad.

³¹ Gustave Flaubert, *Salambo*, Praha 1962, s. 139.

³² Ibidem, s. 160.

1.3 Zrzavého fascinace: Messalina a Kleopatra

Mimo Salomé a její nepřilíš vzdálenou družku Salambo jsme zmínili ještě dvě jména, a to Messalinu a Kleopatru. Tyto dvě ženy mají společné mimo svůj půvab a svůdnost, které je řadí k významným představitelkám osudových žen, hlavně to, že dosáhly výjimečně vysokého postavení. Svůj vliv si udržely za pomoci manipulace, síly intelektu i tělesnosti, což jim zajistilo nadvládu nejen nad jedním mužem, ale nad celou říší. V případě Kleopatry se jednalo o samostatnou vládu nad Egyptem, a Messalině jakožto manželce císaře chybělo velmi málo, aby byla zodpovědná za politický převrat.

Postavu egyptské vládkyně Kleopatry není třeba příliš představovat vzhledem k obecnému povědomí, ale Messalina může být pro mnoho čtenářů neznámou – ač se jedná o historicky pevně doloženou figuru. Byla manželkou císaře Claudia, jak dokládá zápis Flavia Iosepha v *Židovských starožitnostech*: „*NOW Claudius Caesar died when he had reigned thirteen years, ... He had before this slain his wife Messalina, out of jealousy, by whom he had his children Britannicus and Octavia.*“³³ Pozice císařovny by sama o sobě znamenala mnoho, co ale odlišovalo Messalinu dále, byla její krutá povaha, kdy se nezdráhala popravít dokonce členy rodiny, ohrožující její postavení. Mimo to byla známa jako velmi chtivá a požitkářská žena, a to do takové míry, kdy to hraničilo se sexuální deviací. Brávala si pravidelně milence a navštěvovala nevěstince, nicméně císař neučinil žádná opatření a její sexuální apetit se stal takříkajíc veřejným tajemstvím. Velmi rychlý konec však nastal, když se pokusila oženit s nově zvoleným konzulem – zde už Claudius zasáhl, a Messalina dostala nabídku uchovat si svou čest tím, že spáchá sebevraždu, ke které byla přes své zdráhání také donucena.³⁴ Popularitu tato deviantní svůdnice dostala hlavně v beletrizovaném ztvárnění jejího „tajného“ života, pro nás stěžejní novela *Messalina* francouzského dekadentního literáta Alfréda Jarryho z roku 1902. V českém prostředí byla publikována o dva roky později v *Moderní revue*, přeložena Kamilem Fialou. Hned v úvodu je popisována jako „vlčice“ na lovu, což byla skutečně její přezdívka:

„V tu noc, tak jako častokráte za noci, sestoupila ze svého paláce na Palatinu, vyhledat Blaha.

³³ Volně přeloženo: „... Císař Claudius zemřel po třinácti letech vlády, ... Předtím dal zabít svou ženu Messalinu, ze žárlivosti, s níž měl děti Britannica a Octavii.“

Viz Iosephus (pozn. č. 19), Book 20, Chapter 8.

³⁴ Jiří Bartůněk, Valeria Messalina, císařovna římských loží, in: *Dějiny a současnost*, leden 2017, s. 36.

Je to opravdu císařovna Messalina, která právě ukrádá pružné svoje tělo nádheře hedvábí a perel ložnice Caesara Claudia a která nyní krokem vlčice bloudí oplzlými ulicemi Suburry?

*... Ta postava, bloudící s šelestem vlečky nebo drápiů, má vskutku cosi společného s dravcem na lovu, ...*³⁵

Motiv ženy jako dravce je příkladným rysem všech osudových žen, v případě Messaliny je ještě posílen její enormní požívačností a můžeme říci, že podobě jako Salomé představuje jednu z mála žen, které aktivně trestají muže. Svě milence degraduje na objekty sloužící pouze k jejímu uspokojení, což je často viděno právě jako typicky mužský rys, a vzhledem k tomu, že dekadentní kultura ráda operuje ve výrazných kontrastech a protikladech, je tato reverze mužských a ženských rolí nasnadě.

Postavy císařovny Messaliny a královny Kleopatry (dokonce i Salomé) se objevují u jednoho z nejoceňovanějších představitelů symbolismu Jana Zrzavého, kde jeho obraz *Kleopatra II* tvoří dnes již ikonické dílo. Jako pro většinu umělců, po přelomu století bylo téma fatálních žen blízké i Zrzavému, mimo to je důležité zmínit i jeho silné pouto k matce a tak často diskutovanou umělcovu sexualitu, obojí klíčové pro výklad řady jeho komplikovaných portrétních kompozic a vyobrazování ženské postavy jako takové. Messalinu zobrazil v kresbě z roku 1908 [13], kde jí pojal jako štíhlou mladou dívku s kaskádou vlnitých vlasů (prvek, který se bude později upakovat u *Kleopatry*), ale přesto působí i lehce chlapecky, především ve stavbě těla. Tato bilance mezi feminitou a maskulinitou je pro Zrzavého typická. Zvláštní detail představuje Mesallinin vyholený klín, a její ruka která se k němu přibližuje, jakoby tato postava zosobňovala kromě lidské pudovosti i určitý druh rafinovanosti.³⁶

Velmi podobnou ženu vidíme na oleji *Kleopatra I* [14], na které začal Zrzavý pracovat roku 1912, dokončil ji však až 1942. Kleopatra má stejné kučeravé vlasy jako Messalina, její tělo je více ženské, plnější a je navíc opatřena atributy kalichu a lotosu, které se ale k jejímu příběhu přímo nevztahují – jediným vodítkem je průhled za postavou do pouště s pyramidami. Zrzavý se totiž inspiroval pro vlastní ztvárnění

³⁵ Alfred Jarry, *Messalina – román ze starého Říma*, in: Arnošt Procházka, *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, svazek XV, Praha 1904, s. 243

³⁶ Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 232.

Kleopatry u Julia Zeyara v jeho povídce *Král Menkera*, kde je popisována egyptská princezna Isema:

„Isema právě milostné své tělo lázni ochladila, a otrokyně její byly ze zlatých a alabastrových nádob jemný déšť sladkopáchnoucích voňavek a mastí na ni deštily. Vedly ji na pohovku trůnu podobnou, jejíž mozaikovitý vzorek zvláštní jemností jak kresby, tak barev vynikal, představoval rozkvetlý lotos, vždycky mezi dvěma poupaty. Strídající se s jemně rysovanými sfingami a řadou posvátných sokolů, vše bílé na bledě červené a střídavě modré půdě. Isema klesla nyjíc v měkké, zlatotkané polštáře.“³⁷

Odtud tedy nejspíše pramení květ lotosu a kalichu vyvedené ve zlatě a usazení Kleopatry do místnosti s rudým baldachýnem. Asociaci trůnu můžeme vidět ve způsobu, jakým je usazena a jak drží svůj kalich s květinou, evokující vladařku třímající žezlo a jablko. V návrzích předcházejících variacím pro *Kleopatru I* i *Kleopatru II* by tento Zeyerův popis spadal i na pastel *Egypt'anky* z roku 1908 [15], kde zachytil obě postavy vedle sebe, jak Isemu, tak Kleopatru. Rudá barva je zcela potlačena, interiér září žlutí a modří, Isema je skutečně zachycena ležící a výrazná prostorovost chrámového interiéru působí mysticky jako malby Gustava Moreaua.³⁸ Ač by se zdálo že pro symbolisty bude Messalina více žádanou figurou kvůli své dráždivé sexualitě, pro Zrzavého je Kleopatra mnohem ikoničtější femme fatale, ke které se nesčetněkrát vracel a kterou budoval tak dlouho. Navíc se domníváme, že tvoří určitý protipól k jeho oleji *Melancholie I* [79] (více o tomto námětu v podkapitole **Melancholie**), obě práce projektují umělcovo nitro, kde na straně Kleopatry stojí „svůdná vstřícnost“ a na straně *Melancholie* „transcendentální sevřenost.“³⁹

2. Žena Démon

Ne pouze osudové ženy znamenají pro muže hrozbu ve své svůdnosti. Vrátime-li se k Bibli, nalezneme v knize Genesis samotný kořen destruktivní povahy žen. Stvoření Evy jako dokonalého protějšku Adama znamenalo budoucnost v ideální harmonii obou pohlaví, dokud žena neselhala ve svém poslání a svedena ďáblem okusila jablko poznání. Eva jako první hříšnice zapříčinila vyhnání z ráje a proto všechny „dcery

³⁷ Julius Zeyer, *Král Menkera*, in: *Báje Šošany*, Spisy sv. 21, Praha 1907, s. 64.

³⁸ Karel Srp, Jana Orliková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 72.

³⁹ *Ibidem*, s. 208.

Eviný“ nesou své břímě osudu. Tento příběh je dnes zajisté v povědomí každého čtenáře, ale je na místě ho připomenout, protože právě od tohoto momentu můžeme sledovat fascinaci ženskou sexualitou jako prvku manipulace, svodu a nevyhnutelné zkázy – ne nepodobnou již probranému archetypu femme fatale. Kde však svůdnost a často tragický osud pramení z ženiny omamné esence a silné osobnosti, žena jako hříšná, d'ábelská bytost už patří do kategorie odlišné. Umělci znalí biblických motivů se nezdřáhali posunout hranice a vytvářet osobní příběhy bojů s pokušením a neřestí. Žena se pozvolna démonizovala od čisté dívky svedené hříchem přes posedlou d'áblem až téměř do personifikace samotného zla. Téměř všechny variace těchto témat nalezneme u kreslíře a grafika Emila Holárka, kterému věnuji největší pozornost. Mimo něj stojí i příkladné práce Váchala a Hlaváčka.

2.1 Prvotní hřích

Motiv Evy s jablkem poznání můžeme vidět u Josefa Váchala na oleji *Pokoušení* z roku 1906 [16].⁴⁰ Evin výraz zračí stále čistotu a nevinnost, vše je podpořené světlými tóny její pleti a jasných očí. Obrovský kontrast představuje démonická animální hlava, která upřeně pozoruje dívku s rudým jablkem, které ještě ale neokusila. Je něco velmi zneklidňujícího, snad až perverzního v pohledu tohoto monstra, a fakt že nenese hadí podobu, jak bychom očekávali, je dalším klíčem k novým interpretacím. Eva ukusující jablko poznání může být chápána jako sexuální metafora, a tvor podobný psu či šelmě ukázkou lidské pudovosti – ať už nahlížíme na motiv tak, že vnímáme démona jako její personifikaci, nebo jako aluzi sexuálního aktu jako takového. Pro dekadentní dobu by byla typická skrytá perverznost v kontrastních pozicích muže a ženy a jejich vzájemného působení při svádění, které ve finále připomíná dravce a lovenou zvěř. Lascivní pohled této obludy s krví podbarvenýma očima určitě lze vnímat jako pohled predátora, číhajícího na nic netušící kořist. Možná proto je Evin pohled tak zastřený a naivní, evokující falešný pocit bezpečí před tím, než se do jablka zakousne.

Dále se s postavou Evy často pracuje i poněkud klasičtěji, kde stojí po boku Adama a ilustruje spíše mileneckou a partnerskou dynamiku. To nalezneme v poměrně intimním podání u Josefa Mandla na obraze *Adam a Eva* z roku 1910 [17], kde sedí dvojice již v poznání, Adamova bedra jsou zahalená a výrazy obou tíží skličující

⁴⁰ Viz Merhaut (pozn. č.3), s. 227, 229.

smutek. Přesto, že jsou jejich pohledy od sebe odvrácené, každý pohroužen ve své vlastní melancholii, Adam stále drží ochránářské gesto nad Evou, evokující silné citové pouto.

Téhož roku začíná vytvářet Emil Holárek cyklus *Adam a Eva*, obsahující čtyři listy litografií, které ve své výmluvné kompozici výborně ilustrují měnící se hierarchii páru. List I [18] ukazuje Evu v pokorném pokleku u Adamových nohou, plnící svou úlohu oddané družky. Na listu II [19] vidíme jasnou ukázkou obrácené dominance a submisivity v jejich polohách, kde je Eva ve svém postoji a gestu spojnicí mezi Stromem Poznání a stále nevědomým Adamem, tedy bránou mezi hříchem a nevinností. List III [20] navrácí dvojici zpět do původních pozic, kde je Eva podřízena Adamovi, tentokrát však v agonii ze zhřešení. Muži je navrácena jeho vůdčí role, a to v pevném postoji s hlavou pozdviženou k Bohu, očekávající rozsudek, který narozdíl od ženy nese nezlomen. Závěrečný list IV [21] osvobozuje Evu a přináší vykoupení v narození syna Kaina, kterého povznáší vítězně na ruku jako symbol nového počátku, zatímco Adam pokleká po jejím boku, jednu ruku položenou na oradle a druhou ovinutou kolem boku své ženy, neztrácející svůj úděl ochránitele a pečovatele.⁴¹ Ač je tento cyklus spíše akademického provedení, symbolika je v něm obsažena jak v rovině biblické, tak v širším chápání vztahu muže a ženy. Eva je portrétována velmi lidsky, stejně tak Adam a ve své transparentnosti gest i těl ukazují překonání prvotního hříchu jako cestu úpadku i prosperity, kde vládne mužský i ženský princip v harmonii.

2.2 Žena satanova

Povaha hříchu se však v díle českých symbolistů mnohem více kloní k jeho tělesné stránce, takže motiv svodů a sexuálních vášní se odráží právě v ženě, která je řečeno archaicky jejich „nádobou,“ a tvoří tím v rámci reprezentace náboženských motivů paralelu ke světskému svádění a lascivité každodennosti. Období dekadence přeje pokleslé morálce i uvolněným mravům, ale stále je zde přítomná spiritualita a je zde nasnadě stylizace umělců do postav světců, kteří jsou pokoušeni svody d'ábla – potažmo ženy. Oproti ženské světici zde vyvstává žena pokušitelka, vábící svou nespoutaností muže, kteří se snaží následovat stezku cudnosti. Nejpopulárnějším námětem pokoušeného světce je pochopitelně Pokoušení Svatého Antonína, a to právě pro svou

⁴¹ Holárek tento cyklus dokončil až roku 1919, proto ve finálním provedení (především u posledního listu) můžeme očekávat ovlivnění poválečnou politickou situací.

jasnou symboliku, do které lze projektovat osobní zážitky umělce. Dekadentní doba si žádá takových témat, kde figuruje představa překonání všech svodů k nalezení vlastní duševní síly a morálního vítězství nad sebou samým – a je otázkou, zda si umělec zvolí vykoupení nebo podlehnoutí. Velmi transparentní je v tomto Váchalův dřevoryt *Pokoušení sv. Antonína* z roku 1912 [22], vyveden v sytých barevných tónech, které jsou pro něj typické, především kontrastní červeně s modří, zvyšující expresivitu celé scény. Světec je zachycen v krajině připomínající téměř džungli, zvláště když je obývána přeludy skřetů, čertů a nestvůr, společně rozehrávajících kakofonii zvuků. Antonín klečí nezlomen v modlitbě, ale svůj pohled odvrací od kříže směrem k ženské figuře, kterou můžeme číst jako d'áblovo vtělení. A nejenom to, žena-satan drží v ruce hůlku, kterou celý orchestr démonů diriguje, jasně dokazující svou manipulativní moc. Svatý Antonín podle legendy odolal všem trýznivým svodům, avšak zde je zachycen právě moment distrakce, moment kdy mohl podlehnout, a znamenalo by to ze všech pokoušení podlehnout právě tomu, co skýtá žena.

Variace tohoto tématu se dále různí, některé s větší mírou explicity, jako je tomu například u Holárkovy lavírované kresby *Pokoušení sv. Antonína* (před 1905) [23], kde je světec obklopen nahými ženami ve velmi dráždivých pozicích a navíc se objevuje i další oblíbený motiv spojovaný s náboženskou perverzností – nahá žena na místě Ukřižovaného. Holárek ale zachází ještě dál v tom, že je dívka umístěna tak, aby středobodem kompozice byl pohled na její obnažený klín.

Hříšnost ženy, resp. smilstvo jako jeden z kardinálních hříchů, ukázal dále Holárek ve svém souboru perokreseb *Reflexe z katechismu* (kolem 1913), kde je podle katolické doktríny vyobrazena řada kardinálních cností a neřestí a cyklus jich obsahuje přes padesát. Nejznámější tvoří list *Ženy* [24], zachycující skupinu osmi žen a mladých dívek, každá nesoucí jiné charakteristiky, až na nahou ležící dívku všechny pečlivě ustrojené. Za nimi drží oponu temná d'ábelská figura, jako by sám satan pozoroval diváka, zatímco se mu před očima rozehrává tragikomedie s názvem ženství. Tato alegorická scéna v sobě nese skryté zlo a úpadek, který potenciálně hrozí v každém jednání se ženami, kde je nutná obezřetnost a kajícnost do nejvyšší míry.

Spojení ženy a d'ábla můžeme ještě ilustrovat u Josefa Hodka a Karla Špillara, a to ve dvou rovinách nadvlády. Hodkův dřevoryt s názvem *Žena v objetí Satanově* (po 1910) [25] představuje vypjatou scénu se silným erotickým nábojem, kde se žena extaticky

vztahuje k ďáblu a společně vytvářejí určitý souboj, kde žena podléhá naléhání a nadvládě hříchu. Oproti tomu Špillar usazuje ženu doslova do satanova sedla, jak je tomu na akvarelu *Žena jedoucí na ďáblu* z roku 1900 [26]. Žena tedy jakožto hříšná bytost není už obět' ovládána hříchem, naopak ho začíná sama ovládat.

Obdobná hra nevhodného svádění platí i pro světská témata, kde umělec portrétuje sebe sama a ukazuje, že kreativní duši jsou svody ženského těla tou největší zhoubou – sice ne tak fatální, ale představují značné a nechtěné rozptýlení. To vidíme na karikaturně laděné kresbě Františka Kupky z roku 1903 s názvem *Myslitel* [27], kde podtitul hlásá „*Nerušte mě, povrchní bytosti, necht' se moje myšlenka může v klidu rozvíjet. Jasně panáčku, každý rozvíjí, co umí.*“⁴² Zde se hloubavý intelektuál v podrážděném gestu odvrací od ženy, která se mu nabízí v koketním podřepu a s výrazně odhaleným dekoltem. Tento motiv berme spíše s nadsázkou karikatury vlastní, neboť zde není žena portrétována jako větší hrozba, nicméně faktem zůstává, že lidská kontempace je velmi často v rozporu s reálným světem kolem nás a je třeba se dualitou mezi lidskou tělesností a duchovní stránkou zabývat.⁴³ Ženský element pokušení stojí v protikladu k umělcově múze, která je sice často personifikována jako krásná polonahá žena (kapitola **Ženy z mýtů, bájí a pohádek**), ale její tělesnost nepředstavuje riziko svodů, naopak skýtá umělcově mysli tvůrčí impulsy a představuje veskrze pozitivní stránky ženskosti.

Obdobu pokoušeného myslitele je obraz *Démon* Emila Holárka (před rokem 1907) [28], kde je muž usazen v kontemplativní pozici, velmi se podobající Rodinově *Mysliteli*, ostrý pohled prozrazující horečné soustředění na své niterné pochody, ale je rušen skupinou dívek, které se ho pokoušejí dotknout a upoutat jeho pozornost. Tento boj mezi duševním naplněním a tělesnou chtivostí je pro symbolistně-dekadentní generaci klíčový, zvláště pokud se zabýváme pozicí ženy, která v sobě pojímá nesčetné polohy a drobné niance nahlížení na danou problematiku těla a duše.

⁴² Markéta Theinhardtová, Pierre Brullé (eds.), *Orbis Pictus Františka Kupky*, Plzeň 2014, s. 64.

⁴³ *Ibidem*, s. 66.

2.3 Nemrtvá

Jeden z vrcholů v démonizaci ženy můžeme nalézt u přispěvatelů *Moderní revue*, a to především v tvorbě Karla Hlaváčka. Obecná fascinace nebezpečím a svůdností ženy je jak jsme již řekli esenciální v produkci dekadentních umělců, a kromě femme fatale je žena portrétoována i v mnohem temnějším odstínech.

Na Hlaváčkově návrhu obálky pro svazek 5 *Moderní revue* (1896) [29] figuruje žena zcela už opouštějící naše chápání femme fatale či ženy hříšnice – zde je již stvůra pouze připomínající nahou ženu, s ostrými hadími zuby a dvěma ocasy, které přecházejí do dračích hlav. Tato „démonka“ měla být očividně symbolem a reprezentantkou dobové morálky, estetiky a tvůrčích ideálů publikování v *Moderní revue*.⁴⁴ Hlaváček viděl nebezpečnou ženu jako skutečné a vtělené zlo. Animální prvky v povaze žen nejenom že vyplouvají na povrch, ale skutečně je fyzicky přetvářejí do podob sukub, chimér a dračic. Tyto tendence vidět v ženě a v obecně v lidské povaze destruktivní chtíč, nelidskost a amorálnost, daly vzniknout určitému trendu vampyrismu. Ženy jsou spojovány s mýty o upírech v jejich sexuálních svodech a manipulaci, vedoucí ke zkáze muže stejně, jako by ho doslova vysávaly zaživa. A je nedůležité, o co muže připravují, ať už se jedná o obligátní svádění pro své vlastní potěšení, nebo o duševní a fyzickou energii, nebo třeba o jeho majetek - žena vamp dostane, co chce a kráčí po boku muže jako temný stín, který ho připraví o všechno.

Zdrojem inspirace pro tematiku upíří ženy pro Hlaváčka (ale obecně i pro celou dekadentní estetiku) byl Edvard Munch. Tento norský malíř představuje velký zlom v rámci moderního umění, kdy ze symbolismu postupně vyrůstají základy expresionistické malby. Jako mnoho umělců téže generace i jeho neminula fascinace tématem osudové ženy, tělesnosti i lidské zkaženosti, a důkazem je právě obraz *Vampyr* – nebo také *Láska a Bolest* z roku 1893 [30]. Titul *Vampyr* totiž nebyl původně Munchův, ale literáta Stanisława Przybyszewskiho, který roku 1894 popsal motiv na obraze jako „zlomeného muže, kterému se do krku zakusuje upír.“⁴⁵ Při pozdějších variantách už byl tento název použit i samotným umělcem. Na obraze skutečně vidíme pár, kde muž je skloněn, poddávající se ženě sevření v náručí, zatímco ona mu

⁴⁴ Otto Urban, Luboš Merhaut, *Moderní revue 1894 - 1925*, Praha 1995, s. 91.

⁴⁵ Gregorio Kohon, *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the uncanny*, Londýn 2015, s. 101 - 102.

příkládá ústa na zátylek. Zajisté lze výjev chápat podle vlastních Munchových slov jednoduše jako „ženu libající muže na krk,“⁴⁶ ale fakt že přízvisko vampýra začal sám používat, naznačuje hlubší symboliku. Také ohnivě rudé vlasy, které ženě splývají přes ramena a jako by obrůstaly mužova záda, naznačují určitou dráždivost a nebezpečí, ženskou nadvládu a symbol svůdnosti, které dobře známe z motivů femme fatale. Bílé paže ovinuté kolem muže v jemném, téměř mileneckém sevření mohou pouze klamat a působit falešný pocit bezpečí a útěchy, zatímco nic netušící muž je vysáván zaživa.

Možný zrod podobné démonky můžeme vidět na Hlaváčkově pastel *Přízrak* z roku 1897 [31], kde se vynořuje postava zcela zakryta černými předlouhými vlasy, až na dvě světlé ženské paže s ostrými drápy. Nemůžeme pohlédnout stvoření do obličeje, nevíme co se ukrývá pod závojem černých vlasů a kde její tělo končí a začíná – má-li vůbec tělo kromě žensky působících paží. A tato nejistota a obavy propůjčují *Přízraku* naléhavost a divák se ocitá v pozici oběti, ke které se démon pozvolna blíží. Zajímavostí je stylizovaná svatozář nad hlavou přízraku – Hlaváček podobných prvků využíval u svých autoportrétů a postav Krista, kde ale chtěl zachytit pravý opak svátosti.⁴⁷

Druhou možností je vykládat tento kotouč jako lunu, obecně asociovanou s ženou a její cykličností (podobně jako u Wildovy hry *Salomé*, kapitola **Femme fatale**), protože motiv Měsíce Hlaváček často používal ve spojitosti s nahým ženským aktem. Lze tedy vidět ženu jako temné noční stvoření s obrovskou magickou mocí.⁴⁸ I když si nemůže být jisti, co vlastně vidíme, zcela jistě vidíme ztělesnění samotného zla.

Vampyrismus do jisté míry zasáhl i Jaroslava Panušku, který ale formuje figury svých upírů jako táhnoucí se přízraky, vyvěrající patrně z nočních můr. Na jedné z kreseb [32] (před 1903) zobrazil mladou dívku v pokojném spánku, ke které se tato monstra přikrádají. Upíři působí tělesněji a pevněji, než aby se jednalo o pouhé stíny. Navíc se zdá, jako by vydávali jasnou zář - umocňující fakt, že nejsou z tohoto světa. Panuška ženu nezobrazil jako démona a zasadil ji naopak do pozice oběti, a o to tragičtější lze tuto scénu vnímat. Vracíme se totiž na začátek, k čisté, nevinné ženě, která je v nebezpečí a podléhá temné síle, která jí ničí a přetváří k nepoznání k tomu, aby se stala sama součástí temnoty. Ať už vnímáme Panuškovy *Upíry* jako metaforické lidské strachy, preludy či doslovná vysávající monstra, u obojího platí, že pokrývají ducha

⁴⁶ Robert Rosenblum et al., *Edward Munch: Symbols and Images*, Washington 1978, s. 42.

⁴⁷ Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 131.

⁴⁸ Viz Wittlich (pozn. č. 7), s. 117-118.

a tím pádem i tělo, které následkem toho páchá zlo a zkázu jak na sobě, tak hlavně na okolí.

3. Ženské alegorie a personifikace

Symbolisté ve svých námětech už z principu vrstvení významů a hlubších asociací oslavovali alegorické kompozice i personifikace. A to ne jako nějaký přežitek z minulosti, ale jako možnost využít pevně zakotvené kompozice a dát jim nový význam. V případě zobrazování ženské figury se může jednat o spojení s atributy, ale ještě častěji promlouvá samotná postava zasazená do krajinného rámce, kde právě až celek vypovídá o symbolickém významu. Mimo mytologické alegorie či výjevy (kapitola **Ženy z mýtů, bájí a pohádek**) se stal velmi oblíbený prvek spojení ženy s kvetoucí zahradou nebo listnatým hájem, který odkazuje na lidské mládí, ženskou krásu, která je v rozpuku, a také současně strasti mladíků a mužů s tímto obdobím spojené. Vždy se totiž jedná o vzájemný vztah mezi mužem a ženou, kdy umělec zobrazuje buď svou ideální dívku, personifikaci či alegorické spojení ženy s přírodou, a vždy se do tématu promítá jeho osobní vize. V očích dekadentů žena ovládá přírodu, stejně tak jako ovládá muže. A zpětně je příroda ta magická prasíla, která bude vždy ovládat muže i ženy a jejich přirozenost a nadále zůstane velkým tématem pro uměleckou tvorbu. Právě v období industrializace je téma přírody zvlášť aktuální, ať už se jedná o vzrůstající kult oslavy umělosti, nebo naopak o touhu se k přírodním principům navrátit.

3.1 Mládí v rozpuku

Jedním z nejznámějších vyobrazení ženy v asociaci s přírodním rozpukem a mládím je triptych *Jaro* Jana Preislera z roku 1900 [33]. Na středovém kuse vidíme hluboce zadumaného mladého muže, usazeného v březovém háji, opírajícího se o kmen, který tvoří určitou bariéru mezi ním a éterickou dívkou, svlékající se ze svých šatů posetých drobnými kvítky. Postranní plátna zachycují po každé straně další dívku, obě plavovlasé a naopak zahalené, jejich pohledy upřené do dálí. Tato skupina postav zajisté vybízí k alegorickým interpretacím, kdy polonahá žena může být čtena díky květnaté drapérii

jako bohyně Flóra,⁴⁹ samotná vládkyně kvetoucí přírody, doprovázena dvěma dívkami, nejspíše personifikacemi a společně vytvářejí probouzející se přírodu, ve které se ocitá člověk, aby zde prožil své mládí. Ale mladíkova grimasa není oslavná ani toužebná, jeho melancholické přemítání ve společnosti těchto vysněných žen značí vnitřní boj a jaro života tedy nemusí být nutně to nejšťastnější lidské období, naopak přináší mladíkovi trápení. Ženy na obraze nemusí nutně reprezentovat přírodu, ale mohou v rámci své tělesnosti odkazovat na milostnou touhu, která se probouzí právě v mládí a značí velký mezník v životě muže i ženy, a to s sebou nese i příznačné obavy a nepřipravenost. Můžeme tedy vidět dívky na obraze jako ideály v představách ještě nedospělého muže, který je ve značných rozpacích z přechodu do dospělosti a jeho vnitřní puzení a představy ho pronásledují ven z civilizace, až nakonec spočinul v klidné hostinné krajině, aby zde meditoval. Interpretace se však mohou značně rozcházet, už z toho důvodu, že nám není dáno pevnější vodítko kromě kompozice, řeči gest a výrazů tváří. V. V. Štěch popsal *Jaro* jako „*velkou báseň puberty, smutné, čisté mládí, kde umělec podal duši kraje, vůni jeho stromů, okouzlení, které probouzí v duších.*“⁵⁰ Pocit smutku značně ovlivnil snad všechna čtení obrazu, O. Urban například nevidí v obraze žádnou pozitivní energii, pouze sklíčenost doby, která neočekává nic dobrého, co by mohlo přijít. Řada dalších výkladů přenáší tuto mladíkovu melancholii na alegorii moderního světa a společnosti, která buď ví, že nedosáhne svých kýžených cílů a pociťuje z toho strach, nebo se snaží zabrzdit uspěchaný kolotoč změn a navrátit se k prostšímu, ale naplňujícímu životu.⁵¹

Motiv jara provázel Preislera po celou jeho tvorbu, kdy triptych *Jaro* představuje skutečný vrchol v rámci jeho symboliky. Mimo to ale začínal s klasickou alegorií, a to roku 1895, kdy vyhotovil oválný olej s totožným názvem [34]. Zde vidíme ženu s atributem květinového koše, napůl zahalenou podobnou drapérií jako později dívka na triptychu, ovšem zde působí celý výjev značně barokně (v té době byl žákem v ateliéru Františka Ženíška, a jeho barevná paleta se v žákovi odrazila).⁵² Zajímavý je i obraz *Rozsévač* z roku 1900 [35], který triptychu předcházela a je to velmi patrné. Výjev ukazuje muže rozhazujícího semena na poli, který je doprovázen dívkou, téměř přesným předobrazem Flóry. I krajina s tenkým pramenem je povědomá, akorát zde máme

⁴⁹ Petr Wittlich et al., *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003, s. 79.

⁵⁰ Otto Urban, Švabinského Splnutí duší respektive mentální vampyrismus, in: *Ateliér 10*, 1997, č. 9, s. 6-7.

⁵¹ Viz Wittlich (pozn. č. 49), s. 79.

⁵² Ibidem, s. 17, 19.

v pozadí pučící vrbu místo pozdějších břízek. Prvek zasévání a samotná bohyně nemohou odkazovat jinak než na alegorii jara, nicméně skryté významy, které jsme pozorovali u triptychu, mohou být obsažené i zde. Mužův pohled je upřen před sebe, místo aby byl soustředěn na svou práci, je spíše ponořen do svých vlastních myšlenek. Zato dívka hledí přímo na něj, jako by se dožadovala jeho pozornosti, což vytváří určité sexuální napětí mezi párem.

S Preislerovým dílem je spojován také Max Švabinský, který vyobrazuje ženy a dívky v krajině snad ještě častěji. Zatímco motiv žen je u Preislera spíše jako doprovod a reflexe jeho hlavních hrdinů – mladíků a mužů jistých autoportrétních rysů, u Švabinského nalezneme více přímých ženských personifikací a žen, které figurují jako hlavní námět obrazů. Ideální ukázkou tvoří *Chudý kraj* z roku 1900 [36], zobrazující prostě oděné děvče usazené na vyvýšeném travnatém pahorku s hlubokým průhledem do hornaté krajiny. Obecně je tento výjev vnímán jako personifikace přírody Českomoravské vysočiny.⁵³ V obraze převažují studené tóny oblohy a vřesoví, a výraz dívky je zastřený, značně melancholický – spolu s přídomkem „chudý kraj“ působí jako hořkosladká vzpomínka. Kraj není pustý ani nehostinný, v pozadí je dokonce zalit sluncem, a přesto se neubráníme pocitu sklíčenosti. Tuto náladovost, zachycenou pečlivým výběrem tónů, vytvářejících silný dojem okamžiku, lze vnímat jako dohasínající prvek impresionismu.⁵⁴ Tato mladá žena zosobňuje přírodu a další představitelku síly a živelnosti, spojované s alegoriemi a personifikacemi jara a krajiny. I když v tomto případě jde spíše o zachycení obecné charakteristiky místa. Krajina v *Chudém kraji* může být jarní, už podle listnatých břízek. Může být i na sklonku léta či podzimu, protože vidíme v popředí pár hub a keř obsypaný plody. Jako by kraj pozvolna směřem od zadního plánu k divákovi chřadl a přecházel z jarního jasu do podzimní sychravosti.

3.2 Amor a Psyché

Kontrast mezi přechodem letních období ideálně ilustruje *Alegorie jara* Josefa Mandla, datovaná před rok 1900 [37]. Zobrazuje nahou dívku s motýlími křídly a rozevlátou drapérií, kterák přistupuje ke spádu potoka. Výjev je ponořen do tmy, zatímco na

⁵³ Miroslav Racek, Taťána Bulionová, Zuzana Švabinská (eds.), *Max Švabinský 1873 - 1926*, Praha 1973, s. XIV.

⁵⁴ *Ibidem*.

obzoru prosvítují první zlatavé paprsky slunce. Kameny jsou stále místy zahaleny sněhovou pokrývkou, kterou přicházející jaro doprovázené Sluncem rozpustí. Netypickým prvkem jsou dívčina křídla, která na postavách a personifikacích jara často nevidíme. Bez určujícího názvu by se nabízela interpretace víly nebo bohyně Psyché, pro kterou jsou motýlí křídla určující proto, že je personifikací lidské duše a Řekové jí spojovali s motýlem.⁵⁵ I když podle tradice antické mytologie alegorická díla spjatá s oslavami jara a ročních dob Psyché nezobrazují, spíše uvidíme typickou bohyni přírody Flóry a jejího manžela Zefyra, boha západního větru, který doprovází jaro a přináší vláhu květinám.⁵⁶ Popřípadě je také přítomný Amor, milenec Psyché, jakožto obecný symbol lásky a lidské přirozenosti, která je právě na jaře v plném rozpuku.

Pokud bychom přesto chtěli najít postavu Psyché zachycenou ve vztahu k okolní krajině, najdeme ji u Antonína Hudečka na stejnojmenném obraze z roku 1901 [38]. Zde je Psyché zachycena na travnaté mýtině v otevřené krajině s malým hájkem stromů a drobnými jezírky, ve kterých se odráží měsíční svit. Dívka se otáčí směrem k divákovi, ale nezdá se, že by ho viděla – spíše se rozhlíží kolem, jako by ztracena na své pouti. Její legenda⁵⁷ totiž vypráví, že kvůli své kráse byla trnem v oku bohyni Venuši, a ta přikázala Amorovi, aby jí zasáhl šípem lásky a nechal jí vzplanout pro toho nejhoršího možného muže. Amor se však sám do Psyché kvůli její kráse zamiloval a navštěvoval jí, ale nesměla ho vidět v jeho skutečné podobě. Psyché přemožena zvědavostí to jedné noci porušila a když ji rozhněvaný Amor opustil, dívka pak začala bloudit celým světem, aby ho znovu našla. Dostala od Venuše zdánlivě nesplnitelné úkoly, jedním z nich bylo proniknout do podsvětí k vládkyni Proserpině a přinést v malé krabičce část její krásy – právě takovou krabičku si tiskne Psyché k hrudi na Hudečkově obraze.

Příběh Psyché hledající svého milence je obecně interpretován jako alegorie, kdy se Duše pokouší sjednotit s Touhou, a z toho mají vzniknout Rozkoši. Tento renesanční výklad už samozřejmě nemusí období dekadence stačit, ale můžeme ho uvést jako vodítko k hlubším asociacím. Psyché je nahá a její bělostná kůže v kontrastu s noční krajinou vytváří pocit, že žena není reálná, ale spíše přelud asociující transcendenci lidské duše, kterou personifikuje. Ale fakt, že dívka je pevně spojena s krajinou, přivádí

⁵⁵ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008, s. 123-124.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 138.

⁵⁷ Viz Hall (pozn. č. 55), s. 243.

k myšlence, že prchající Psyché se může vztahovat k našemu tématu jara, mládí a jeho proměn – protože právě symbolika umělcova prchajícího mládí je jedním z výkladů tohoto motivu.⁵⁸ Pokud ale symbol prchavosti okamžiku, očekávání věcí příštích a hledání toho, co nás činí šťastnými vztáhneme na náladu celého dlouhého století, vracíme se oklikou zpět k Preislerově triptychu *Jaro* [33], které nese stejně silné sdělení.⁵⁹

3.3 Léda a Grácie

Pozoruhodnou variantu jarní tematiky vytvořil Karel Šillar. Jedná se o obraz *Jaro* z roku 1912 [39], kde vidíme rusovlasou dívku s drapérií ovinutou kolem nohou, nahá záda otočená k divákovi, nejspíše česající si vlasy po koupeli v nedalekém rybníce. Ten je obklopen bohatými korunami vrb a uprostřed pluje párek labutí. Polonahá dívka s labutí by asociovala bohyni Lédu a převtěleného Dia, ale zde je párek labutí přeneseným symbolem lásky, a v tomto výjevu plném kvetoucích pampelišek a košatých vrb by se mohlo jednat o zobrazení samotné Venuše. Spolu s Flórou je nejčastěji asociována s jarní přírodou a dvě labutě bývají jejím atributem, protože pro ni táhnou dvoukolový kočár. Zároveň mají labutě také spojitost s jarními paprsky a jsou tedy atributem slunečního boha Apollóna.⁶⁰

Labutě ale také bývají zobrazovány v dramaticky odlišné úloze. I když se jedná o elegantní zvíře spojované s krásou, hudbou a láskou – tedy ideální symbol pro jarní přírodu, také může být opačně spojována s podzimem lidského života, s uvadáním a smrtí. Labutí zpěv je totiž slyšet těsně před tím, než zvíře uhynie. Možná proto použil Jan Preisler dvě odlétající labutě na svém obraze *Podzim* z roku 1897 [40]. Středobodem je mladá žena s odhalenou hrudí a volnější drapérií, typický prvek u Preislerových alegorických postav. Je opřena o útlý stromek, který už shazuje uhynulé listí, a tóny barev použité na dívčích vlasech a tmavé drapérii korespondují s okolní přírodou a listovím stromu. Krajina je sychravá a studená, vítr rozevlává dívčiny šaty a rozhání padající listy. Labutě opouštějí nehostinnou krajinu a navrátí se až na jaře, kdy příroda opět rozkvetne, vytvářející symbolický cyklus ročního období a lidského života, kdy jaro vládne mládí a podzim si vybírá svou daň na stáří.

⁵⁸ Jaroslava Urbánková, *Antonín Hudeček, Psyché* (bakalářská práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2010, dostupné z http://is.muni.cz/th/215611/ff_b/Bakalarska_prace.pdf, vyhledáno 26. 2. 2017, s. 23.

⁵⁹ Viz Urbánková (pozn. č. 58), s. 24.

⁶⁰ Viz Hall (pozn. č. 55), s. 244-245.

Za zmínku ještě stojí zvláštní spojení prvků jara a podzimu na obraze *Podzimní slunce* Františka Kupky z roku 1906 [41]. Zde vidíme v zlatavém zapadajícím slunci stát tři nahé ženské figury, opírající se o kmen jabloně s bohatou úrodou jablek nad svými hlavami. Ženy jsou fyzicky velmi odlišné. Zleva stojí žena plných a ideálních tvarů, uprostřed velmi štíhlá a poměrně nevyvinutá dívenka a vpravo robustní dáma barokní postavy, a všechny se vzájemně objímají za svými zády. Toto vše nám stačí k interpretaci, že se jedná o motiv tří Grácií, opět mytologické téma, kde ženy personifikují půvab a krásu, a také mohou symbolizovat štědrost v trojitě podobě – dávání, přijímání a opětování.⁶¹ Jablko, pro které se jedna z nich natahuje, bylo jedním z atributů. Tři Grácie nalezneme často na alegoriích jara v renesanci a baroku, proto je Kupkova asociace s podzimem nezvyklá. Avšak nemusíme nutně číst všechny alegorie za pomocí antických vzorů. Trojice může symbolizovat různé věky ženy, kdy je v pubertě dívka často štíhlá, ve zralém věku nabude plných tvarů a pokročilejším věku má zase tendenci nabrat více váhy. Také tělesné odlišnosti každé z nich mohou naznačovat různé preference milenců a symbolizovat touhu či lásku v různých podobách.

3.4 Hudba života

Jarní symbolika je často vyjadřována i hudbou, kdy jsou dívky personifikující mládí a jarní přírodu, nebo celé alegorické skupiny, zachyceny s hudebními nástroji, aby hrály přenesenou symfonii barev, zvuků a vjemů. Vidíme to hlavně u Františka Jakuba a Karla Vítězslava Maška.

Jakub roku 1906 vyhotovil obraz s názvem *Píseň přírody* [42]. Zachycuje dvě postavy, v popředí zahalenou dívku s odloženými houslemi a v pozadí nahou figuru hůře určitelného pohlaví s andělskými křídly, která na housle právě vyhrává. Dvojice je zastřešena korunou vrby a po pravé straně se před nimi rozprostírají zelené lány a pahorky jarní krajiny. Při výkladu můžeme uvažovat nad tím, že dívka v šatech a s šálem přes ramena, ozdobena navrch květinovým věncem, připomíná bohyni Flóru, zobrazovanou například Preislerem. Okřídlená figura nemusí nutně nést mytologické odkazy, zvláště pokud třímá housle a nevidíme žádné jiné atributy. Můžeme jí vnímat pouze jako společníci, vzdálenou personifikaci hudby nebo jako andělskou bytost

⁶¹ Viz Hall (pozn. č. 55), s. 454.

spojenou s harmonií přírody. Zda jde o chlapce nebo dívku je z pozice velmi těžko určitelné, i když dlouhé sčesané vlasy by znamenaly dívku, stejně tak jako lehký stín v podpaží, naznačující drobná ňadra. Kdyby šlo spíše o chlapce, při spojení s Flórou se může vybavit okřídlený bůh Zefyr nebo Amor, který je asociován se spolutvořením přírody a obecně je hnací pudovou silou pro lidstvo, jak bylo zmíněno u *Alegorie jara* Josefa Mandla [37].

Karel Vítězslav Mašek ukazuje spojení přírody s hudbou na obraze *Jaro (Píseň ranní)* z roku 1888 [43]. Zde zobrazuje mladičké děvče, usazené vysoko v haluzi stromu, zpola zahalené do tenké drapérie, která připomíná ranní mlhu. V pravici drží drobnou dvojitou píšťalu a levicí diriguje píseň probouzející se přírody. V 19. století byl tento nástroj často používán v personifikacích jara a je odkazem na antickou mytologii a boha Pana.⁶²

Velmi podobnou scénu vidíme na obraze *Idyla* (1894) [44]. Středobodem je opět velmi mladá dívka, tentokrát ve skalnaté krajině s výhledem do údolí, ověšená květy z blízké jabloně a také hrající na píšťalu. Je zachycena z profilu a její tělo s lehce vypouklým bříškem je nápadně podobné andělské postavě z Jakubovy *Písně přírody* [42]. Obě předchozí Maškovy personifikace ale poněkud zastíňuje ambiciózní dílo *Alegorické panneau* z roku 1889 [45]. Zde vidíme skupinky mladíků a dívek, oslavujících a tančících za hudby a zpěvu v kvetoucí přírodě, všichni společně. Zajímavým detailem je jedna z dvojic, kdy dívka prchá před mladíkem, který se jí snaží rozvázat pás. Opět se můžeme vrátit k symbolice Preislerova mladíka a dívek z triptychu *Jaro* [33] – bezmála každá alegorie jara v sobě nese radosti i strasti mládí, dospívání a objevování své vlastní tělesnosti a sexuality.

3.5 Otázka pohlaví

Maškovy postavy, a to i postavy děvčátek z *Písně ranní* a *Idyly* jsou teprve před fází puberty, jejich těla jsou stále dětská a neurčitelná, téměř androgynní. Tato estetika erotizující adolescenty a nechávající splynout pohlaví v jedno je pro období dekadence a symbolismu typická. Idea vychází z Platonova dialogu *Symposion*. Zde jeden z diskutujících, básník Aristofanés, mluví o vzniku světa a lidí následovně: „*Nejprve musíte poznat lidskou přirozenost a její osudy. Za dávných dob totiž nebyla naše*

⁶² Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, s. 30.

*přirozenost taková, jako je nyní, nýbrž jiná. Za prvé bylo trojí pohlaví lidí, ne jako je nyní dvojí, mužské a ženské, nýbrž ještě k tomu bylo třetí, složené z těchto obou, ... bylo totiž tehdy jedno pohlaví androgynů.*⁶³ Vzhled takové bytosti byl na hony vzdálen tomu, co dnešní společnost považuje za prvky androgynie. Šlo prý o dvě identická těla spojená v jedno svými zády, s dvěma páry nohou i rukou, a pohyb takového člověka byl sice velmi podobný tomu našemu, ale přirozeně s takovým počtem končetin vyžadovalo běžné fungování důslednou koordinaci a prvky akrobacie. Aristofanés se i zmiňuje o původu lidí: *„Trojí pohlaví takového způsobu bylo proto, že mužské pocházelo od slunce, ženské od země a to, které bylo složeno z obou, od měsíce, poněvadž i měsíc má něco společného s oběma;*⁶⁴ Symbolika měsíce a slunce je nám zajisté povědomá, především spojitost ženy s lunární cykličností, kterou použil např. Oscar Wilde ve hře *Salome* nebo Karel Hlaváček v obraze *Přízrak*. Také fakt, že žena pochází od země, je ustálená asociace, protože žena jakožto matka dětí je přeneseně i matkou přírody, jako je třeba mytologická bohyně Gáia, samotná personifikace Země. A v neposlední řadě jsou důkazem přírodní a jarní alegorie, které jsme si zde ilustrovali.

Nejvýznamnějším propagátorem ideje androgyna na přelomu 19. a 20. století byl francouzský básník Joséphin Péladan, který navazuje na Platóna slovy:

*„Teorie zrodu ukazuje, že muž nemůže existovat bez ženy, že touha je motorem veškeré lidské aktivity, že touhu probouzí v srdci muže žena, ale ten nemusí zůstat u ní, neboť předmětem lásky není láska sama, ale absolutno, ten nenávratný bod, kdy milostné vzrušení přivodí smrt a vzkříšení v záhrobí původního androgyna.*⁶⁵

Na fakt, že muž je bezprostředně spjat s ženou, bylo poukázáno už u Adama a Evy, a také je nám známo, že v alegoriích se ženskými postavami tedy nikdy nemůže jít jen a pouze o postavu ženy – vždy bude někde přítomen její protipól a je jen otázkou, do jaké míry žena ničí či naopak podporuje harmonii mezi oběma pohlavími. Idea androgynní bytosti je dohnaná v rámci vztahu mezi mužem a ženou do určitého extrému. Tento návrat podle řeckých mýtů k prapočátku všeho je však do jisté míry osvobozující. Ilustruje jasněji než cokoliv jiného, že obě bytosti splynuvší v jeden celek jsou ideálem přirozeného řádu věcí.

⁶³ František Novotný (překl.), Platón, *Symposion*, Praha 2005, s. 33.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Viz Fabelová (pozn. č. 62), s. 31-32.

4. Ženy z mýtů, bájí a pohádek

Jak předchozí kapitola ukázala, antická mytologie je bohatým zdrojem inspirace pro období dekadence, stejně jako i pro předchozí epochy. Alegorické motivy mládí a ženství mohou symbolizovat pomocí archaické personifikace nebo figury atributy moderní ženy a situaci dospívání v moderní společnosti. A nezůstáváme pouze u mytologie, díky novým tématům a zvýšenému zájmu o morálnost a opačně nemorálnost, úpadek a perverzitu se objevují ženské archetypy a oslavy hrdinek z folklóru, dramatu i pověstí.

4.1 Paridův soud

Pokračujme s antickou mytologií, kde se u alegorií jara objevují nejčastěji bohyně Venuše a Flóra. S nimi spojený motiv tří Grácií jsem zmínila u *Podzimního slunce* [41], kde Tři Grácie zosobňují trojjedinost, ať už tělesnou, nebo symbolickou. K tomuto se blízce váže další téma, Paridův soud. Zde pastýř rozsuzuje tři bohyně – Venuši, Minervu a Juno, všechny se dohadujíc, která je nejkrásnější. Tento úděl byl na Parida seslán samotným Diem, který odmítl bohyně rozsoudit sám. Ženy se snažily vyhrát za každou cenu a nabízely úplatu, od slávy po vítězství, ale vyhrála Venuše s příslibem, že Paridovi podlehne ta nejkrásnější žena světa. A tou byla Helena, žena spartského krále, kterou Parid unesl a rozpoutal válku o Tróju.⁶⁶

Téma Paridova soudu zobrazil roku 1894 Vojtěch Hynajs na svém stejnojmenném obraze [46]. Zachycuje sedícího Parida, pozorujícího zcela nahou Venuši a vedle ní zády k divákovi Minervu a Juno. Podle držení Paridova těla usuzujeme, že tento ležérně a naivně působící mladík si není vědom, jaké následky by mohly z dané situace vzniknout, a celá scéna působí svěže, komorně a lehce, jako pouhá nedělní kratochvíle. Bez znalosti antické mytologie by se podobná scéna mohla odehrát v žánrové malbě, portrétující milence v rozkvetlých zahradách nebo alegorickou scénu mládí, podobné té na *Alegorickém panneau* od Vítězslava Maška [45]. Hynajs používá tradiční naturalismus a francouzské vlivy, které jsou pro symbolistní generaci tak uchvacující,⁶⁷ a spojuje klasickou legendu s hlubším významem pro novou éru. Soustředění na

⁶⁶ Viz Hall (pozn. č. 55), s. 421.

⁶⁷ Viz Wittlich (pozn. č. 7), s. 36 – 37.

ženskou tělesnost a krásu, která může mít fatální následky – toto téma bylo detailně popsáno v předchozích kapitolách. Nicméně pod povrchem stojí ještě patronace, které zastupují všechny tři ženy: Venuše představuje sexualitu, lásku a krásu, Minerva naopak zosobňuje moudrost a spravedlnost, a Juno, jakožto panovnice Olympu, je ochranitelkou mateřství a manželství. A zde stojí Paris jakožto moderní člověk, na rozcestí mezi těmito lidskými stezkami pudů, duchovna, rozumu a ideálů, vedoucí boj s měnící se společností i se sebou samým.

Druhým příkladným obrazem tohoto tématu je *Paridův soud* Geoga Jilovského z roku 1910 [47]. Scéna je více statická, bez valérů a nádechu mystična než jak tomu bylo u Hynajse. Ženy nejsou tentokrát stejně ošacené, Minerva je v plné zbroji tak, jako bychom jí viděli na klasických historických malbách, a Juno s Venuší jsou zcela nahé, jasně prezentující svá těla. Parid je zachycen z profilu, opřen v přemýšlivém gestu a je rovněž nahý – jako by se klonil k tělesnému chtíči, který nakonec skutečně ovlivní jeho rozsudek.

V tomto bodě si opět můžeme připomenout Jana Preislera a jeho triptych *Jaro* [33], které nám může nyní jistou adaptaci Paridova soudu asociovat. Tři dívky, z nichž jedna je vítězkou a nejbližší mladíkovi v kontemplaci, navíc je to dívka nejvíce tělesná, polonahá a lascivní, zatímco dvě ženy opodál jsou oděné a oduševnělé, podobně jako Juno a Minerva. A mladík je na rozcestí.

4.2 Tam u potoka...

Ne vždy je mytologická inspirace soustředěna pouze na hlavní božstva a legendy, velmi často se umělci snaží zachytit prostředí, ze kterého mýtus vyrůstá, a tak popisují kromě krajiny i stvoření, která jí obývají – a mytologie představuje obrovskou plejádu hybridních i magických postav. Nejčastěji se vybaví nymfy, fauni a kentauři. Pro zobrazování žen jsou nejpoblárnější právě postav víl a nymf, protože zavdávají ideální příležitost portrétovat nahé ženy a zasazovat je do fantaskní krajiny s tvory a netvory, kteří mohou symbolizovat plodnost, vášň i dynamiku mileneckých svodů.

Max Pirner byl v tématice mytologických alegorií velmi produktivní, a jeho kompozice mohou ve své složitosti a skrumáži figur připomínat Gustava Moreaua. Nejčastějším motivem byla pro Pirnera postava víly neboli nymfy, které opatrovaly podle řecké mytologie vodní toky, lesy a horskou přírodu. A právě vodní víly (také nazývány

najády) jsou stěžejní na mnoha obrazech. Ideálním příkladem je obraz *Potok (Ústí)* z roku 1903 [48], kde se na říčním spádu setkávají dva prameny symbolizovány dvojicí dívek, jedna ležící na vrcholku, druhá stojící v prameni. Dívky se setkávají v jemném doteku, tváře blížící se k sobě snad v očekávání polibku. Tomuto obrazu nejspíše předcházela olej *Nymfa a kentaur* (kolem 1890) [49], kde je podobná dynamika i motiv spádu potoka. Obraz zachycuje nahou dívku v lesní tůni, s bělostnou, téměř bledou pletí a vlasy splývajícími až na vodní hladinu. Nad ní se sklání o poznání temnější a hrubá postava kentaura, v gestu sice jemném a laškovném, kdy se dotýká dívčiných vlasů, ale jeho koňské tělo je přikrčeno v pozici, jako by se mělo každou chvíli vymrštit a lapit ženu pod svou vahou. Dívka se od stvoření odvrací, patrně ve strachu či znechucení, a celá scéna asociuje dravé svádění, podobně jako jsme vyčetli u obrazu *Pokušení Jana Váchala* [16]. Zranitelnost a nevinnost dívky je postavena do kontrastu s animálním zjevem muže, a to i v tónech jejich pleti a hierarchii těl. Pád vody vlévající se do tůně zní metaforicky, zvláště pokud je doplněn mužským a ženským elementem, naznačující tělesné splynutí. V případě nymf z *Potoka* je poetičtější, u *Nymfy a kentaura* explicitnější, dráždivější.

Mimo tyto komornější výjevy je Pirner znám pro své mnohafigurové alegorie, jedna z nich nese název *Pohřeb víly* z roku 1888 [50]. Zde je zachycen v temné posmrtné krajině smuteční průvod vodních nymf postupujících vodou, nesoucích na nosítkách zesnulou dívku s aurou připomínající světici. Mezi truchlícími vílami je dvojice nám již známá, žena s motýlími křídly a po jejím boku okřídlený mladík, Psyché a Amor. Nejedná se zde o výjev pouhé tělesnosti, lidská schrána bude pohřbena, ale duše odejde na věčnost. Nahé víly nenesou svůj obvyklý erotický podtón, jsou spolunositelkami hlubšího významu celého alegorického voje o cestě duše do záhrobí.

Tématiku vodních nymf zachytil i Beneš Knüpfer. Byl značně fascinován oceánem a jeho mytologické kompozice jsou obývány kromě satyrů a nymf i tritóny, bájnými muži s rybím ocasem, kteří jsou posly moře a spolu s najádami provází boha Neptuna.⁶⁸ Můžeme je vidět na obraze *Mořská idyla* z roku 1904 [51], kde na skalisku leží odpočívající najáda, zatímco u jejích nohou v mořské pěně leží dva tritóni, oba s kradným úsměvem a jeden si sugestivně popotahuje vous. Vodní polobozi jako tito

⁶⁸ Viz Hall (pozn. č. 55), s. 448

tvoří přímou paralelu k nymfám na zemi a satyrům, kteří pronásledují dívky a neustále je dobývají, symbolizující pud vyhrávající nad čistotou.

František Kupka zachytil lesní nymfu na grafice *Lesní žínka* (kolem 1901) [52]. Nahá dívka je usazena v lehce shrbené poloze, její pohled je nejistý, plachý. V rukou drží spletený květinový věnec a je doprovázena kozou, ukazující opět alegorickou dynamiku čistoty a pudovosti.

Motiv tritónů a satyrů lačnicích a dobývajících křehké víly není ojedinělý pouze v malířství. Velmi vlivná byla i poezie, a je záhodno zmínit Stephané Mallarmého, jednoho z předních francouzských básníků období dekadence. První překlady jeho děl spadají do 90. let 19. století a zhostili se ho Procházka a Vrchlický.⁶⁹ Na stránkách *Moderní revue* byla publikována třeba jeho báseň *Herodia*. Jedno z jeho populárních děl představuje právě báseň o nymfách a milostném vzplanutí, nazvaná *Faunovo odpoledne*.

*"jak jsem řezal dutý stvol,
krotil jej důvtipem; tu v siném zlatu svůdné
zeleně, stínící révovím temné studně,
se zvlní úběl těl, jež zmohla únava;
při tichém ladění, z něžž šalmaj povstává,
to hejno labutí, ne! najád se hned noří
do vln..."⁷⁰*

Verše popisují procitnuvšího fauna, který přemítá, zda se mu v horkém letním žáru o skotačivých nymfám zdálo nebo to byla skutečnost. Faun vyhrával na svůj nástroj a spatřiv najády v blízkosti, vyplašil je a toužebně je volal zpět, a dvě z nich přivábil k tomu, aby se s nimi mohl sblížit. Jednu z dívek se mu podařilo sevřít v objetí, ale i ta mu nakonec unikla.

*„Ó hněve panen, jak tě zbožňuji, ó dravá
rozkoši břemene, které se vysmekává,
nahé, žhavému rtu, jenž, lstivý nepřítel,*

⁶⁹ Vendula Trnková, *Francouzská literatura v českých meziválečných časopisech* (diplomová práce), Katedra české literatury PF MU, Brno 2007, s. 24.

⁷⁰ Stéphane Mallarmé: *Faunovo odpoledne* (překlad Jiří Pelán), <http://www.ceskaliteratura.cz/translate/mallarme.htm>, vyhledáno 12.3.2017.

*chce bleskem vypít děs, ukrytý v noci těl:
od pat té nadlidské k srdci té, jež se zdráhá,
zatímco nevinnost se loučí, dosud vlahá
bláhovým proudem slz i rosou šťastnější.*⁷¹

Celá balada je laděna ve fantaskní snové atmosféře, kde jsou vzpomínky zastřené a realita, i když jasná a popisná, stále nechává prostor k hlubším interpretacím. Můžeme jí číst jako oslavu jarních tělesných rozkoší spjaté s postavou fauna a zobrazující jak mužskou chlípnost a dravost, tak umírněnější a lyričtější tón básníka jakožto muže reflektujícího své mládí a mileneckou touhu.

Obdobu můžeme najít u Jiřího Karáska ze Lvovic v jeho kontroverzní sbírce *Sodoma*, poprvé vydané roku 1895 a podruhé 1905.⁷² V básni s názvem *Antický triptych o lásce a písni* promlouvá faun k nymfě následovně:

*„Ne před mou prchala jsi láskou, nymfo, zřely
Tvé oči tělo mé, tak odporné tvé touze,
A poděsily se. Však přitom zapomněly,
Že z rodu bohů jsa, mám kozlí nohy pouze. ...*

*Já snil jsem o chvíli, kdy objetím zpít ženy,
V sluch něžně zašeptám jí slova okouzlený.
Teď v třtinu nevzhlednou se touha může dívat.*

*Mám v píseň proměnit svou lásku? Mám jen hráti
Na syrinx, jiný bůh kde zlíbá, tělo schvátí?
O lásku oloupen, mám jiným lásku zpívat?*⁷³

Podle slov Jaroslava Meda „*hledí Karásek na antiku očima zvludgarizovaného nietzscheovství jako na dobu vypjatých smyslových vášní, temných pudů a dionýského opojení*“⁷⁴ – tento pohled sdílím i já při výkladu Mallarmého *Faunova odpoledne*

⁷¹ Viz Mallarmé (pozn. č. 70).

⁷² Jaroslav Med, *Sodoma*. Kniha pohanská 1895, in: Miroslav Červinka et al., *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*, Praha 1990, s. 296.

⁷³ Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 160.

⁷⁴ Viz Med (pozn. č. 72), s. 295.

i obrazů lesních víl a satyrů. Navíc vnímám i přesah do dobové světské tematiky sexuality a mileneckých her.

V lesní krajině se podle pověstí také vyskytovaly bludičky, lesní víly mihotající jasným světélkem, které vábí poutníky do močálů. Lev Lerch takovou dívku zobrazil na monumentálním plátně s názvem *Bludička* (před 1890) [53], kde se vznáší nahá figura mladé ženy, které nad hlavou tryská z rukou plamének světla, ozařujíc jí natolik, aby působila skutečně ve své tělesnosti, ale zároveň jako iluze. Její forma se směrem k hlubině močálu, nad kterým levituje, rozplývá a nechává tak diváka na pomyslném rozcestí. Bludička je opět záhodný motiv k prezentaci nahého ženského aktu, ale zároveň je motiv světla neseného touto dívkou vícevýznamový. Můžeme si vybavit Pirnerův *Pohřeb víly* [50], kde je mýtické téma prostředkem k reprezentaci spirituality a lidské duše na pomezí života a smrti. Postavy bludných žen mohou být metaforou k blízkému konci, k světlu na konci tunelu.

4.3 Múza básníková

Velmi častým archetypem provázejícím umělce od nepaměti jsou múzy. Podle antické tradice bylo celkem devět bohyní tvůrčí inspirace, původně šlo o nymfy opatrující horské prameny a později, zejména v baroku, se ustálil jejich atribuční řád i oblast vlivu.⁷⁵ Zatím jsme si mohli všimnout, že mytologické náměty a alegorické kompozice jsou dodržovány a zobrazovány značně klasicky, pouze přinášející nový význam v našem čtení. Ale zobrazení umělcovy múzy nejen že v období dekadence nese nové významy, i samotné zobrazení je novátorské – můžeme to vidět například u Viktora Olivy a jeho *Pijáka absintu* (kolem 1910) [54], který nese podtitul *Básník a múza*, utvářející dobově aktuální symboliku. Básník je usazen u stolu v potměnělém podniku bez dalších hostů, a muž je soustředěně pohroužen do práce, lapající po inspiraci, pohledem fixován na zjev před ním. Tím je sotva viditelná silueta ženy, sedící na okraji stolu a lehce se naklánějící vstříc básníkovi. Ženský přízrak je zabarven zeleně, stejně jako alkohol ve sklenici, který má muž před sebou. V tento moment už nemusíme spojovat múzu s antickou mytologií, ale přenášíme se do zcela nové generace, která ač stále využívá prvky klasického zobrazení jako personifikace a tělesné figury odkazující na skryté symboly, nyní se nově nabízí čtení nehistorické, vycházející pouze

⁷⁵ Viz Hall (pozn. č. 55), s. 288.

z předloženého materiálu. Jasná spojitost mezi alkoholem jako substitucí pro bohatší imaginaci a ženského přízraku, která může vést divákovi asociace až k antickým tradicím, ale také nemusí. Tento výjev by bez atribuce básníka a múzy mohl působit velmi negativně, jako ukázka dobové zvrhlosti a hýření, které vede k alkoholismu a zahálce, v horších případech k halucinacím a nepřičetnosti. Umělec je zde na pokraji sil, osamocen a vidící to, co ostatním zůstává skryto, opustil realitu pro svůj vnitřní svět a oddávání se své melancholii.

Podobně složité čtení námětu představuje jeden z ikonických obrazů české symbolistní malby, a to dílo Maxe Švabinského s názvem *Splynutí duší* z roku 1897 [56]. Na obraze vidíme usazeného mladého muže, který hledí mimo obraz s obtížně čitelným výrazem ve tváři. Jeho oči jsou široce rozevřené, ať už v úleku, rozpoznání či soustředění. Nad ním se sklání dívka v bělostných šatech s dlouhými rudými vlasy, oči zavřené a objímající mladíkovu hlavu. Obecně můžeme vycházet z Wittlicha, který tento výjev vykládá jako umělce, jehož objímá milující múza a současně „*tiší jeho rozbouřenou hlavu.*“⁷⁶ Klíčem ve čtení tohoto motivu je mladíkova tvář a celkové gesto, ve kterém dívka objímá mužovu hlavu a zároveň nechává tu svou odpočívat na jeho temeni. Se zavřenýma očima působí skutečně mírumilovně jako pokojná a láskyplná bytost, a muž může být zastižen v momentu, kdy ho z rušné vidiny právě jeho múza vrací zpět do reality.

Ale nemůže tomu být naopak? Neponouká múza silný zážitek, který se odráží v básníkově tváři? Vzpomeňme na kompozice, které jsou nám už známé, a to Munchova *Vampýra* [30] a Preislerův triptych *Jaro* [33]. Na obou kompozicích vidíme muže, u Muncha s hlavou skrytou v dívčině objetí, u Preislera je mladík usazen v téměř totožné pozici jako muž u Švabinského. A výrazy obou jsou si rovněž podobné, a proto by bylo záhodno odečítat emoce blížící se sebezpytování, zádumčivosti a melancholii. Tato melancholie je typická pro náladu romantiků 18. století, ze které první vlna symbolistů stále vycházela. A stěžejní jsou pro nás společnice těchto mužů – u Preislera je identifikace a výklad dívky opřené po jeho boku spornější, nicméně její rudé vlasy a celková erotičnost může souviset s výkladem zbývajících dvou obrazů. Munchova vampýrka a Švabinského múza nejenže mají stejné rudé vlasy, tak často používané pro mladé svůdné ženy, zároveň zaujímají stejnou pozici – obě se naklánějí nad mužem

⁷⁶ Viz Wittlich (pozn. č. 7), s. 53,57.

a objímají ho, vytvářející zároveň láskyplné pouto i nebezpečí nadvlády. Záleží tedy na kontextu našeho čtení, budeme-li negativní konotace spojovat s předlohou Muncha a nepřiznáme Švabinskému milující pozitivní múzu, anebo budeme spíše hledět na Preislerovu alegorickou kompozici.

Další atribuce múzy také může příslušet obrazu Emila Holárka, *Umělcův sen* (kolem 1900) [55]. Zde podobně jako u Olivova *Pijáka absintu* [54] je tvůrce usazen u stolu v potměném interiéru, zcela sám a hlavou v dlani zabrán do své práce. Kolem něj se prostor rozplývá z reálných forem do mlhavé fantasmie, kde se po jeho boku a na pracovním stole objevují nahé i oděné dívky, zatímco za ním se zjevují temné a rudé stíny válečníka a davu, a za okny v povzdálí zuří bitevní scéna. Dívky jsou ze všech mlhavých výjevů nejpevnější, zaujímavější čestná místa múz po umělcově boku, a rozehrávají fantaskní scénarii kolem něj.

Múzickou inspiraci v podobě přízračných levitujících žen vidíme i na obraze *Symfonie* Tavíka Františka Šimona z roku 1902 [57]. Zde je středobodem dívka v modrých šatech, sedící na kamenné lavičce v kvetoucí přírodě. Její výraz je sklíčený, lítostivý a podle svěšených rukou, ve kterých odpočívají housle, lze usuzovat, že jejímu hraní schází inspirace. Jedna z mlžných figur se natahuje a dotýká se nástroje v dívčiných rukou v podobném gestu, jakým často barokní andělé vedou ruku světcům a apoštolům při psaní evangelií.

Podobnou scénu představil Šimon na obraze *Dívka a harfa* z let 1898 – 1899 [58], kde si lze na první pohled všimnout detailnější práce se světlem a stínem. Drapérie působí plastičtěji a přírodní scénérie má větší hloubku než pozdější stylizovaná *Symfonie*. Dívka může představovat múzu hudby a tance Terpsichoré, která má harfu jako svůj atribut běžně od 17. století.⁷⁷

Je záhodno zde připomenout obraz *Píseň přírody* Františka Jakuba [42]. Alegorie jara ve spojení s hudbou je nasnadě, nicméně při seznámení s múzickými atributy bychom mohli hrající okřídlenou postavu interpretovat jako na violu hrající múzu zpěvu a tance Terpsichoré. A také zmíněné obrazy *Idyla* [44] a *Jaro (píseň ranní)* [43] Karla Vítězslava Maška, zobrazující v obou případech dívku hrající na dvojitou píšťalu, tu lze odečítat jako múzu hudby a lyrické poezie Euterpé. Tyto interpretace samozřejmě

⁷⁷ Viz Hall (pozn. č. 55), s. 288.

nevyklučuju původní fakt, že celková scéna je alegorické zobrazení probouzející se přírody v jarním období, spojené navíc s rostoucí kreativitou a inspirací pro umělce a hudebníky.

4.4 Oféliina tragédie

Pro přelom století je rovněž důležitá inspirace dílem dramatickým. Předně skupina Sursum a Jan Konůpek, který ilustroval dílo Williama Shakespeara, a to roku 1908, kdy dokončil cyklus grafik *Hamlet*.⁷⁸ Příběh o dánském princí nás zajímá hlavně z toho důvodu, že umělci se soustředili na zobrazení tragického konce ženy – Ofélie, dcery komořího Polónia. Ofélie byla velmi ovlivňována svým otcem, a když se mu svěřila s city pro Hamleta, varoval jí před ním. Hamlet předstírající šílenství Ofélii odmítl a její city neopětoval, i když se jí z počátku dvořil. A kvůli velkému nedorozumění si spletl Polonia se špehem a zabil ho, natož Ofélie, milující svého otce nade vše, žalem zešílela a utopila se v potoce nedaleko hradu.

„**Královna:**

Tam nad potokem naklání se vrba a zrcadlí své šedé listy v proudu; tam uvíjela divné věnce z kopřiv, 109 narcisů, chudobek a pryskyřníků, jimž bujní mládci přezdívali hrubě, však dívky zvou je prsty mrtvých mužů. Když na převislé loubí chtěla věšet svůj planý věnec, zrádná větev praskla, ubohé trofeje a ona padly do plačícího proudu. Chvilí nesly ji jako vílu rozprostřené šaty; tu zpívala si trosky starých písní, jako by nevěděla o své zkáze neb jako tvor, jenž zrodil se a patří do toho živlu; avšak zanedlouho přec šaty, ztěžklé napojením, strhly tu ubožačku od dojemné písně k blátivé smrti.“⁷⁹

Moment, kdy Ofélie klesá ke dnu, zobrazil Konůpek na akvarelu *Ofélie* z roku 1906 [61]. Věrný královnině replice o hrozně nehodě, dívka je zachycena s tváří stále nad vodní hladinou, která je pokryta drobnými kvítky a masou dívčích vlasů, tak dlouhých, že jsou stále zamotány do nedalekých větví. Pod hladinou se prudce zvedá suknice šatů, která svou vahou stáhne tělo do hlubiny. Co by se zdálo jinak jako poetické ztvárnění tragédie, je poněkud rušeno zobrazením hejna ryb, které tělo Ofélie

⁷⁸ Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 110.

⁷⁹ William Shakespeare, *Hamlet, princ Dánský* (př. František Nevrla), Praha 2005, s. 109.

obklopují. Každá z ryb upřeně hledí před sebe a zírá na diváka, vytvářejíc ještě větší naléhavost a pocit ohrožení, než jaký plyne z pozorování tonoucí se dívky.

Mimo to zachytil Ofélii ještě na jednom z grafických listů Hamletova cyklu [59], kde v popředí stojí temná figura Hamleta, odvrácena zády k dívce v pozadí, která sedí na balustrádě se zavřenýma očima, pohrává si se svým dlouhým pramenem vlasů a je obsypána květinami. Mimo to má na hlavě svůj květinový věnec. Obě postavy, černě oděný Hamlet a bělostná Ofélie silně připomínají jiný pár, o kterém se záhy zmíníme – a to Tristana a Isoldu z cyklu Františka Koblihy. Protože Konůpek velmi často pracoval s motivy negativních psychických stavů, lze odečítat z tragické Hamletovy postavy vnitřní rozervanost, kdy je sice odvrácen tělem, ale jeho tvář se přece jen otáčí směrem k Ofélii, která může a nemusí být stále živa – může být již přízrakem, který souží Hamletovu již tak tíživou mysl.

4.5 Tristan a Isolda

Kromě všeobecně oblíbené mytologie se dekadentní umělci navrací také do bájí cizokrajných nebo se znovu navrací rytířské eposy či balady středověku. Jednou z nich je legenda o Tristanovi a Isoldě, pocházející z Francie, zpracovávající původně keltskou legendu. Příběh vypráví o nenaplněné lásce milenců, rytíře Tristana z královského rodu a princezny Isoldy. Isolda byla přislíbena Cornwallskému králi Marcovi, v jehož područí Tristan sloužil, a on se vydal na nebezpečnou cestu, aby nevěstu pro krále získal. Porazil draka, který sužoval město, a Isolda mu byla vydána. I když se skutečně za krále Marca provdala, nedopatřením jí byl podstrčen nápoj lásky, který vypila spolu s Tristanem a zapečetil se tak jejich osud věčných milenců. Po dlouhé snaze udržet vše v tajnosti se ale jejich scházení prozradilo a byli několikrát od sebe odloučeni. Jen řadou lstí a intrik se jim podařilo zůstat v kontaktu. Když se odloučili na delší dobu, Tristan pojal podezření, že už ho Isolda nemiluje a oženil se s jinou ženou. Když však zjistil, že je stále milován, vrátil se do hradu a scházeli se do té chvíle, než byl zraněn v boji a umíral. Toužil naposled Isoldu vidět a poslal pro ni, ale jeho manželka vše vyslechla a zatajila mu, že jeho láska skutečně přijela. Než se mohla Isolda k Tristanovi dostat, ztratil svou vůli žít a zemřel. Když ho tak našla, neunesla ten pohled a žalem také

zemřela.⁸⁰ Takto tragický konec zajisté připomíná Shakespearova Romea a Julii, kdy milenci nejenže nemohou spolu žít kvůli rozdílnému postavení, jsou ve své poslední hodině odloučení tak nešťastně, že chybělo velmi málo, aby byli vykoupeni a osvobozeni ze svých nenaplněných tužeb.

František Kobliha, inspirován tímto příběhem, ilustroval a pod názvem *Tristan* vydal sérii deseti grafik (1909 – 1910) [60]. Postava Isoldy je vždy bělostná, ostře kontrastující s černě oděným Tristanem. Na listu, kde uhání pár na koních, je Tristanův kůň černý a princeznu je bělouš. Tristan není bojujícím rekem, jakým je v legendě popisován, je velmi často otočen zády k divákovi, zahleděn do dálek, přemítající, odevzdán melancholii tak typické pro dekadentní dobu.⁸¹ Není ani oblečen v brnění, je ošacen v dlouhém rouchu, velmi podobném tomu, které použil Konůpek pro svého Hamleta [59]. V tomto duchu lze chápat dynamiku páru tak, jak už bylo několikrát ukázáno na mnohých příkladech, že kontrastní temno a světlo tvoří vždy spojení tělesnosti, duchovnosti a pohlaví. Isolda je rovnocenně sklíčena, často zcela odvrácená od Tristana, nebo hlavu zkroušeně složenou na jeho rameni. Není tu místa pro vášnivou lásku, ale pro lásku útrpnou, kde je bezvýchodnost situace často reprezentovaná temným a táhlým oceánem. Vztáhneme-li to opět na dekadentní smýšlení, je to ideální ukázka hledání a neustálé putování, které nepřináší vyvrcholení ani zadostiučinění. Moderní člověk je v rozpacích ze svého údělu a bojí se budoucnosti, a zároveň je vykořeněn z vlastní minulosti, a tak nezbyvá než se v přítomnosti pokusit se svým údělem vyrovnat.

4.6 Preislerovy pohádky

Mimo báje a legendy tvořily tvárnou půdou také pohádkové příběhy, v období dekadence především ty, které ilustrují lásku mezi princem a princeznou, nebo ukazují hrdinu, který musí překonat překážku k tomu, aby dobyl ženu svého srdce. Tomuto se věnoval opět Jan Preisler, který pracoval na středovém plátně *Cyklu o dobrodružném rytíři* (1897 – 1897) [62]. Do středu umístil mladého štíhlého muže v rytířské zbroji, stojícího na lesní mýtině, a u jeho nohou polehává celý zástup nahých dívek. Všechny ho pozorují, koketně položeny v trávě s květinami ve vlasech, jedna z dívek se dokonce

⁸⁰ Alžběta Zezulová, Téma lásky v legendě o Tristanovi a Isoldě (bakalářská práce), Seminář estetiky FF MU, Brno 2011, s. 3-11.

⁸¹ Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 181.

přímo natahuje a dotýká se jeho pasu. Muž však nedbá pozornosti a je zahleděn do dále, soustředěn sám na sebe a na své poslání, a zajisté čtenáři neunikne další paralela k Preislerovu melancholickému mladíkovi z triptychu *Jaro* [33]. Dívky kolem muže interpretujeme jako lesní víly, které se pokouší svést cnotného rytíře v jeho cestě za vyšším cílem – ať už jím je podle oblíbených legend svatý grál, vnitřní spása sebe sama nebo neurčitý ideál snílka.⁸² Rytíř je pokoušen ženami právě proto, že na cestách reků je vždycky prvek zkoušky, která má podlomit odhodlání či cnost k tomu, aby mohl nakonec prokázat, že je hoděn toho, co čeká na konci cesty. Tyto motivy středověkých balad jsou ale v období symbolistů přetvářeny v nový koncept, jak zde Preisler dokazuje. *Cyklus o dobrodružném rytíři* totiž nekončí heroickým triumfem, muž je spíše zlomen, vyčerpan na své cestě, která se zdá nemá zdárného konce, a je zachycen v klasickém gestu kontemplance, zatímco za jeho zády v krajině vidíme přízrak sedící ženy. Nejde tu totiž o portrét fyzické síly a ideálu, ale soustředění je v duchovní síle jedince, jak už jsme si mnohokrát ukázali ne jen u Preislera, ale třeba u Emila Holárka a jeho *Démona* [28]. Muž je myslitel, prorok a filosof, je to kreativní bytost, která je pokoušená a rozptylována pudem a lascivitou žen okolo. A tato dynamika se tak zračí ve většině námětů, kde stojí žena a muž - ať už po boku, nebo proti sobě.

Dalším podobným námětem je obraz *Pohádka* (1901 – 1902) [63]. Zde chybí motiv rytíře, středobodem je to, o co by mohl usilovat – o princeznu. Vidíme sedící dívku na travnaté mezi před architekturou připomínající hradní zdi, s hlavou otočenou k divákovi. Pozice, ve které je dívka usazena, opět není bez návaznosti, opakuje sedící dívku z pravého křídla triptychu *Jaro* [33], a to i barvou a stříhem jejích šatů.⁸³ Hned za dívkou leží natažena tmavá bestie s ostrým hřbetem, dlouhým krkem a úzkou plazí hlavou připomínající draka. Na první pohled je dynamika těchto dvou figur obrácena, než jak by se zdálo obvyklé. Dívka by měla být ohrožována obrovským monstrem, zatímco zde je to princezna, kdo je středobodem, a drobný dráček u jejího boku spíše připomíná ochočené zvíře. Jako kdybychom opět viděli onu temnou stránku ženství, které si podmaňuje muže a sexualitu pro své vlastní potěšení, a Preisler zde obrací legendu naruby. Princezna nepotřebuje zachránce, naopak je ona hrozbou, která na rytíře číhá.

⁸² Viz Wittlich (pozn. č. 49), s. 41.

⁸³ Ibidem, s. 83.

4.7 Ctirad a Šárka

Pro české umělce, zvláště po období národního obrození, nebylo neobvyklé čerpat a oživovat náměty ze starých pověstí a folklóru. Vzpomeneme-li na první kapitolu o femme fatale, kde jsme rozebírali ničivou a lstivou moc žen, které obelhávají muže a svádí je svou ženskostí, podobnou osudovou ženu v určitých aspektech můžeme vidět v postavě Šárky. Pověst o Ctiradovi a Šárce, pocházející původně z Kosmovy kroniky, byla nejvíce známá díky zpracování ve *Starých pověstech českých* Aloise Jiráka.⁸⁴ Mimo to ji převyprávěl v epické básni s názvem *Šárka* také Jaroslav Vrchlický, a to roku 1874. Legenda popisuje Dívčí válku, kdy vedla Vlasta vzpouru dívek a žen proti nadvládě mužů, a za svou tvrz pojaly hrad Děvín. Muži se snažili hrad oblehnout, ale ženy hrubou silou i lstí získaly převahu a muže porazily. Jeden z vojevůdců Ctirad byl Vlastě trnem v oku, protože zahubil mnoho jejích spolubojovnic, a tak nastražila léčku právě pro něj. Nechala dívku Šárku svázanou v lese, volající o pomoc. Když ji Ctirad našel se svou družinou, slitoval se a osvobodil ji. Šárka měla u nohou lesní roh a čturu medoviny, kterou nabídla svému zachránci. Ctirad opilý medovinou a unešen krásou a nevinností Šárky nakonec zatroubil na lesní roh, když se dívka ptala, jaký asi má zvuk. A na tento signál se přihlížely dívky v plné zbroji a Ctirada a celou jeho družinu pobily.⁸⁵ Šárka se tedy stala návnadou a osudovou ženou tím, že pomocí svého osobního kouzla pomohla uskutečnit smrtelnou a promyšlenou past na důvěřivé muže.

Šárku zobrazil sochař Quido Kocián na stejnojmenné sošce z mramoru a alabastru z roku 1897 [64]. Dívka je připoutána k silnému kmeni a její šaty jsou rozevláté, odhalující její ňadra a celou figuru pod tenkou látkou. Detailní práce s alabastrem nechává vyniknout formě dívčina těla a barevná kompozice symbolizuje její povrchní delikátnost a čistotu. Je ukázkovou „dívkou v nesnázích“, která čeká na svého osvoboditele, a přitom je její vyzývavá garderoba silně erotizující a naznačuje podobnou skrytou perverzitu, kterou můžeme pocítovat u výjevů svatého Šebestiána či ukřižovaného Krista.

⁸⁴ Alois Jirásek, *Staré pověsti české s obrázky*, V MKP 1. vyd. Praha 2011, vyhledáno 16.3. 2017, http://www.pdfknihy.maxzone.eu/books/jirasek/stare_povesti_ceske_s_obrazky.pdf

⁸⁵ Ibidem, s. 57 – 64.

4.8 Kejklířka

Zvláštní skupinu vyobrazování žen tvoří folklórní i mytologické postavy s magickými schopnostmi. Čarodějky mohou být vyobrazeny velmi podobné femme fatale, kdy krásná žena využije svých schopností k „ošálení“ a „očarování“ muže, ale symbolisté využívají i přímočařejší zobrazení – a to skutečné, temné ženy s destruktivní magickou mocí. Často to nejsou mladé krásky, ale stařeny, soužené zlem a kejklemi, které se na jejich těle podepisují.

Karel Vítězslav Mašek takovou čarodějnici zachytil na obraze *Kupalo* z roku 1914 [65]. Příhrbená vrásčitá stařena je usazena u velké vatry, kterou přeskakuje nahý mladý pár. Za ohněm vidíme rej přihlížejících žen a mužů, popíjejících a veselících se. Podle názvu lze určit tento výjev jako pohanskou oslavu slunovratu. Podle pozdějších tradic se mluví spíše o svatojánských slavnostech, tedy držených u svátku Sv. Jana Křtitele. Příroda se v této době ukládá k odpočinku, a zapalované ohně mají symbolicky posílit sluneční žár pro nadcházející rok.⁸⁶ Jsou to oslavy mládí, hýření a tanců a s tím spojené nahoty a uvolněných mravů, ale Mašek tu zobrazuje něco zcela jiného. Zaměří-li se divák na detaily, tváře mladíků a dívek nejsou radostné a plné energie, jsou často v úšklebu anebo v bolestné křeči, ani pár přeskakující oheň není zachycen v radosti. Mladá silná těla vůbec nesedí k usouzeným a rozporuplným grimasám. Jediná postava, která působí, že je na svém místě, je temná figura čarodějnice v popředí. Sama nejvíce ozářena žářem slunce pozoruje skákající dvojici ostrým a vševidoucím okem, jako by je právě uhranula. Celý výjev asociuje spíše pohled na pekelné ohně a duše v mučivé agónii, které může mít na svědomí ničivá síla v ruce čarodějnice.

K Maškově *Kupalu* lze přiřadit podobný obraz Richarda Teschnera *Sabat* z roku 1905 [66]. Už podle názvu víme, že se díváme na slet čarodějnic, které probíhaly často po setmění v horských úpatích či v odlehlé krajině, kde nerušený mohly provádět své kejkle a zaříkávání. Výjev je temný a osvětlený ohništěm, stejně jako u Maška. Ve středu je u ohniště s kotlíkem shromážděna skupina stařen, některé nahé, jiné oblečené, s dlouhými šedivými vlasy kolem vrásčitých karikovaných obličejů. Nad jejich hlavami je okrouhlý průhled na noční oblohu, signalizující, že se ženy utábořily patrně v jeskyni či horské kotlině. Uprostřed průhledu je usazená sova s pronikavým jasným pohledem,

⁸⁶ Viz Fabelová (pozn. č. 62), s. 125.

který směřuje přímo na diváka. Tento samý motiv uvidíme i u následujícího umělce, u Jaroslava Panušky.

Panuška totiž zobrazil sabat také, a to na suché jehle z roku 1908 [67]. Středobodem je táhlá kostnatá figura, velmi typická pro Panuškovy výjevy upírů a přízračných strašidel. Zohyzená tvář – snad ženská, orámovaná křtící černých vlasů, drží hrůzný úšklebek s otevřenými ústy, a ruce s mohutnými prsty kázající a poroučejí davu před nimi. Tím je hejno černých havranů usazených na klestí kolem dokola, bedlivě pozorujících čarodějnic. Tuto variantu později přepracoval na oleji s názvem *Čarodějnice na hřbitově* (kolem 1910) [68]. Tady už můžeme vidět postavu stařeny jasněji, v podobném gestu tentokrát stojící nad ohništěm, nejspíše v zaklínání. Kolem dokola jsou osázeny zbytky lidských koster a lebek, které se probouzejí k životu s jasným svitem v očích důlcích. Společnost představují opět havrani v hojnějším počtu a po pravici čarodějnice je zapíchnuta hůl s odpočívající sovou, která jako jediná přímo pozoruje diváka. Výjev se odehrává v noci, jediné světlo vychází z mohutně dýmajícího ohniště a oči čarodějnice, sovy a oživlých lidských lebek. Zde je tedy výborně ilustrováno, že postavy žen s magickou mocí jsou spolčené s temnými silami a nebezpečí zračící se v jejich vzezření i úkonech je skutečné a je třeba se jich obávat. Můžeme to vnímat jako další paralelu k archetypu destruktivní ženské síly, kterou jsme viděli ve femme fatale i démonických ženách.

5. Žena v kontemplaci

Doteď jsme se zabývali ženou předně jako tělesnou bytostí, která je plna energie a je oslavována pro svou krásu nebo zavrhována pro své manipulativní sklony. Ale zatím jsme nehovořili o duchovní stránce ženy, o její pozici vůči archetypu muže proroka a muže v kontemplaci. I když doba dekadence preferuje ženskou tělesnost a určitý souboj pohlaví, stejně najdeme řadu příkladů soustřeďujících se na vnitřní stránky ženy a její mysl. Sice jsme již viděli některým archetypům žen prisuzované magické schopnosti, které vedly ke zkáze muže, ale opomenuli jsme dary pozitivní, jako věštby budoucnosti, vidiny a proroctví. Současně také uvidíme řadu obyčejných žen a dívek, které jsou zachyceny v zamyšlení nad sebou či okolním světem, a jejich tělesnost už nebude primárním cílem – nyní bude klíčem k tomu odhadnout a vyčíst jejich vnitřní pochody a naplnění.

5.1 Libušino proroctví

„Město vidím veliké, jehož sláva hvězd se bude dotýkat.

*Tam v lese je místo, třicet honů odtud vzdálí, Vltava řeka je obíhá. To na půlnoc
ohrazuje potok Brusnice hlubokým ouvalem, na polední pak straně skalnatá hora vedle
lesa Strahova. Tam když přijdete, najdete člověka prostřed lesa, an tesá práh domu.
I nazvete hrad, jež stavíte, Prahou. A jakož knížata, vojvodové proti prahu klanějí
hlavu, tak budou se klaněti i proti městu mému. Budeť mu čest a chvála a bude slovatno
světu“⁸⁷*

Takto předpověděla kněžna Libuše dle pověsti založení Prahy, hlavní metropoli českých zemí. Jirásek portrétoval panovnici Libuši ve svých *Starých pověstech českých* jako moudrou a spravedlivou ženu, která soudila rozepře s rozvahou a nadána věšteckým darem oznámila lidu, kde najdou dobrého vladaře, který by se jí stal manželem a naplnil tak přání lidu mít muže ve svém čele na místo ženy. A tím mužem byl Přemysl Oráč, zakládající dynastii Přemyslovců na českém trůně.⁸⁸

Karel Vítězslav Mašek zobrazil Libuši na stejnojmenném obraze (kolem 1893) [69], v této době ovlivněn secesním dekorativismem. Jedná se o vyobrazení celé ženské postavy zahalené do těžkého bílého roucha, kdy Libuše stojí čelem k divákovi, hluboké oči však upřeny stranou. Levici má upaženou a drží v ní olistěnou větévku jako nějaký magický artefakt. Žena na plátně je zachycena v temných studených tónech ostře kontrastujících se zlatými doplňky a šperky. Její pleť je nezdravě temná, nazelenalá a oči rudě podbarveny. Celý výjev působí snově a přízračně, i když šatstvo a šperky jsou velmi reálně zpracovány. Tento pocit umocňuje prostředí, kde je postava zasazena – v neurčité noční krajině s nízkým horizontem, v popředí s dlážděním, které do přírodní pustiny určitě nepatří. Libušina figura je velmi statická, připomínající modlu nebo oranta, a přece je zde divoký pohyb závoje za její hlavou, snad symbolizující auru vidiny či spirituality. Tato žena není zobrazena jako tělesná bytost, spíše jako snový ideál mocné prorokyně, jako vidina sama o sobě. Mašek navíc použil keltské ornamenty na ženíně rouchu, které symbolizují deset fází pohybu Měsíce⁸⁹ – další aspekt prohlubující aluzi snového vytržení. Pro nás má navíc měsíční cykličnost další význam

⁸⁷ Viz Jirásek (pozn. č. 82), s. 48.

⁸⁸ Ibidem, s. 39 – 40.

⁸⁹ Viz Fabelová (pozn. č. 62), s. 119.

v tom, že je spjata s ženskostí jako takovou, jak jsme si ukázali u Oscara Wilda v kapitole **Femme fatale**.

K obrazu Libuše je také záhodno zmínit hlubší interpretaci Matthewa S. Witkovskyho, který vidí v Maškově díle ne jenom symbol ženské prorokyně, ale zároveň i její mužský protipól. Libuše je tzv. „*falickou matkou*,“ nesoucí v sobě aspekty sjednocení obou pohlaví stejně, jako Libušina věštba přiřkla sjednocení české země ve své budoucí metropoli Praze.⁹⁰ Praha totiž zosobňuje centrum, tudíž střed všeho – střed národního zájmu a identitu středu, která dále vede k vytvoření střední rodu a středního pohlaví. Libuše jakožto ženská hrdinka a věštkyně, nesoucí předně klady ženství, je přetvořena k obrazu národní sjednocenosti právě v době vrcholící ženské emancipace a vyostření debat ohledně rolí obou pohlaví. Maškova figura je tedy ideálním příkladem takového „středového“ pojetí ideálu, neboť její tělo nenese výrazné prvky ženskosti – ač je matkou, její roucho jí zakrývá ňadra i boky a vidíme pouze táhlou neforemnou figuru zahalenou ne pouze oděvem, ale i nočním mlhavým oparem. Již zmíněná bledá nazelenalá pleť a ostré podbarvené oči jí propůjčují vzhled spíše nemrtvé bytosti než plodné matky, a právě toto vzezření, umocněné její protáhlou figurou, má v sobě jasnou falickou symboličnost. Kontradikce těchto dvou prvků jsou to, co vytváří onen střed, onu harmonii oboupohlavnosti, o které jsme mluvili už u vyobrazení androgynů (kapitola **Ženské alegorie a personifikace**). Navíc se Witkovsky opírá i o fakt, že dobové konvence dávaly pojmenování potomka jako úděl mužům, a právě Libuše tuto tradici bortí v tom, že samotná matka dává zrod novému potomku – městu (potažmo národu) a zároveň ho i sama pojmenovává.⁹¹

5.2 Ženská spiritualita

Zůstaneme-li u tématu proroctví, další tímto nadané ženy zobrazil Gabriel von Max, a to nejprve na oleji *Extatická panna (Anna) Kateřina Emmerichová* z roku 1885 [70] a *Věštkyně z Prevorstu ve vytržení* z roku 1892 [71]. Obě díla nesou podobné znaky, mimo to že zobrazují ikonické ženy s věšteckou schopností, v případě Kateřiny Emmerichové řeholnici římskokatolické církve. Výjevy jsou situovány do temnělé

⁹⁰ Matthew S. Witkovsky, *Envisaging the Gendered Center: Prague's Municipal Building and the Construction of a „Czech Nation,”* c. 1880 – 1914, in: *Umění XLVII*, 1999, s. 203 - 213.

⁹¹ Witkovsky cituje Lacana, který hovoří o určité „ererci, která sama sebe anuluje.“

komůrky, kdy prorokyně jsou uloženy v bělostných peřinách. Max se zabýval parapsychologií, takže téma vytržení smyslů je jedním z jeho mnohých studií. Ženy působí velmi nezdravě, jsou mrtvolně bledé, a fakt, že jsou připoutány na lůžko, značí bezmocnost nad svou tělesnou i psychickou schránou. Věštkyň z Prevorstu [71] působí klidněji, snad v odpočinku, oproti tomu Kateřina [70] je v nesmírných bolestech. Můžeme to odečítat z jejího upřeného pohledu na krucifix a jasné gestikulace značící migrénu či skutečnou fyzickou újmu, kterou její vidina přináší. Tento námět právě díky tomu, jak reálně ukazuje žena svou trýzeň, nemusí nutně oslovit pouze spirituálně laděného diváka. Obraz by působil stejně silně, kdyby neměl přímé konotace s náboženskou vidinou, jak je doloženo krucifixem, biblí a dokonce krvavými stigmaty.⁹²

Emanuel Krescenc Liška je další, kdo postihl náboženskou mystiku, která rezonovala s dobovou melancholickou náladou a oblibou psychologizace postav.⁹³ Na obraze *Hagar a Izmael na poušti* z roku 1883 [74] zachytil biblický příběh ze starého zákona nově a neotřele. Podobně jako je Maškova Libuše zasazena do neurčité snové krajiny, která hraničí s realismem, zde vidíme skalnatou poušť s hloubkou táhnoucí se do nedohledna, a v popředí sedící žena Hagar vedle svého syna Izmaela, který je nahý přikryt bílým plátnem, podle biblického textu sužován žízní a na pokraji smrti. Hagar byla otrokyně, kterou vlastnil Abraham a jeho žena Sára. A protože nemohla Sára otěhotnět, nabídla svou egyptskou otrokyni Abrahamovi, a s tou skutečně zplodil Izmaela. Bůh se však nad starým párem slitoval a dopřál Sáře v pokročilém věku počít vlastního syna, Izáka. Jakmile měla Sára dítě vlastní krve, nabádala Abrahama, aby Hagar spolu s Izmealem zapudil, a tak to také udělal. Matka s dítětem bloudili pouští, a když došla voda, kterou s sebou nesli, Hagar se obávala nejhoršího a čekala, kdy jí syn zemře. Hospodin ale její dítě zachránil, nechal v poušti zjevit studnu, ze které dala dítěti pít a přislíbil jí, že Izmaelova rodová linie bude silná a bude pokračovat.⁹⁴ Liška se od biblického verše poněkud odchýlil. Hagar totiž syna opustila a odešla od něj, zničená a na pokraji sil: „*nedokážu se dívat na to, jak dítě umírá.*“⁹⁵ Zde ale ukazuje matku a syna pospolu, jejich duševní i fyzické pouto umocněné tím, že matka se obrací tváří vzhůru k nebesům, v kontemplaci a poslední naději o spasení. Syn je

⁹² Pavel Kalina, *Umění a mystika. Od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu*, Praha 2013, s. 263.

⁹³ Viz Urban (pozn. č. 6), s. 34.

⁹⁴ Gn 21, 1 – 21.

⁹⁵ Gn 21, 16.

mrtvolně bledý, matčin výraz je kamenný, a pokud bychom neznali biblickou předlohu, mohli bychom se domnívat, že vidíme truchlící ženu, které syn skutečně zemřel. V obou případech je síla výrazu ženy a motiv pustiny, nad kterou zapadá slunce, velmi skličující a vypovídá spíš o obecné kontemplaci nad životním údělem a tragédií předčasného úmrtí, kterému si budu dále věnovat v závěrečné kapitole **Žena a smrt**.

Zvláštní námět v oblasti ženské spirituality představuje Štursovo drobné sousoší *Sudičky* z let 1904-1905 [80]. Jsou zde usazeny čtyři figury s kápěmi na hlavách, umístěné do čtverce a tvářemi křížem k sobě. Čtyřka se zde opakuje ještě dvakrát, a to na sedadlech, na kterých postavy sedí – jsou opět čtverhranné a celý podstavec tvoří rovněž čtverec. Tento mnohavrstvý motiv připomíná magické rituály samotného věštění budoucnosti, kdy může být numerologie odkazem na dobové chápání této magie. Ať už je ale tento prvek opakujících se hran použit záměrně či nikoliv, otevírá nám další možnosti chápání duchovna.

5.3 Žena ve snách

Pozici mezi halucinací a éterickým vypětím smyslů zachytil i Maxmilián Pirner na svém oleji s názvem *Sommambula* z roku 1878 [72].⁹⁶ Tento latinský výraz pro náměsíčnici vypovídá zcela přesně, co se na obraze odehrává. Vidíme ve středu mladou dívku ve volné košili se zavřenýma očima, která stojí na úzké okenní římse budovy. Za ní se rozprostírá večerní hornatá krajina a dívka je bělostně osvětlena měsíčním svitem. Směřuje kupředu s rukama slepě ale jistě pokládanýma před sebe, a divák může jen hádat její další krok. Dívka je velmi blízko otevřenému oknu se záclonou, ale také balustrádě, kde leží rozevřená kniha – možný symbol dalšího výkladu. Bloudí žena nocí bez příčiny, nebo je vedena vnitřním voláním k jasnému cíli?

Karel Vítězslav Mašek zobrazil hluboké pohroužení také v kresbě *Modlíci se žena* (po 1900) [73], kde je zachycen portrét mladé ženy s typicky sepjatýma rukama, hlavou zakloněnou a tváří v opojení modlitby. Její tvář a ruce jsou ostře osvětleny, jako by božským světlem přicházejícím z hůry. Nicméně nemáme bližší atributy, proto můžeme tento výjev obecně vztáhnout na zasnění či melancholické ponoření, jak je pro

⁹⁶ Aleš Filip, Roman Musil (eds.), *Gabriel von Max (1840-1915)*, Plzeň 2011, s. 302.

dekadentní dobu zvykem.⁹⁷ Jako u předchozí *Sommambuly* [72], ne vždy je spjatost s náboženským motivem určující a naopak.

Vojtěch Preissig portrétuje na barevném leptu *Zasněná dívka* z roku 1900 [75] mladé děvče usazené na balkóně s rozhledem do krajiny s hlubokým jezerem a s noční oblohou posetou hvězdami. Dívka sedí zády k divákovi a má hlavu opřenou o dlaň, typické gesto přemítání. Hvězdná obloha a pohled do dálek je klíčový námět pro nastolení pocitu melancholie sužující ne pouze vyobrazené aktérky, ale ta samá tíha se přesouvá i na diváka. Kdyby byl tento výjev zachycen ve dne, kdy je příroda v rozkvětu, patrně bychom mohli interpretovat zasněnou dívku jako milenkou čekající na svého muže, ale fakt že je osamocena v noci ji spíše propůjčuje melancholickou duši intelektuála.

Další výjev křehké ženské formy v meditaci zachytil Ladislav Kofnár, který vytvořil roku 1906 mramorovou bystu s názvem *Snění* [76].⁹⁸ Zde si mladá žena hledí přes rameno, podpírající si bradu o hřbet jedné ruky. Velmi intimní a prosté ztvárnění psychické mystiky a dobového citového rozpoložení, které je nám touto dobou už známé.

5.4 Melancholie

Obdobu *Snění* [76], i když unikátní ve svém zpracování, představuje Jan Štursa a jeho socha *Melancholické děvče* z roku 1906 [77]. Toto ikonické dílo balancuje mezi tematikou tělesnosti a duševní stránky ženy. Portrétovaná dívka je usazena s pokrčenými koleny a ohlížející se přes rameno má hlavu ovinutu jednou ze svých paží, druhou si hravě podpírá bradu. Náznak sexuality a svůdnosti zde značí, že Štursa na rozdíl od předchozích příkladů neupírá dívce její fyzickou sílu, děvče je nahé a jedná se o lehce erotický akt. Nicméně, pohled dívky značí mnohem více. Je sice přítomna svým tělem, ale duchem je zcela jinde, překračující hranice našeho vnímání. Tímto se pouhý dívčí akr mění na psychologickou studii.

Jan Zrzavý rovněž nazval jedno ze svých děl *Melancholie I* [79], jedná se o olej z roku 1912. Zachycuje nahou sedící dívku s rukama složenýma v klíně, připomínající renesanční portrétované postavy. Je usazena v nízkém křesílku, patrně na balkóně

⁹⁷ Viz Fabelová (pozn. č. 62), s. 161.

⁹⁸ Viz Wittlich (pozn. č. 7), s. 243.

budovy, ze kterého je vidět do noční krajiny plné kostelních věží a ostrých skalisek hor v pozadí. Toto plátno můžeme porovnat s Adolfem Gartnerem, který spolupracoval se Zrzavým ve skupině Sursum.⁹⁹ Gartner dokončil roku 1910 pastel s názvem *Tvář* [78], kde vidíme portrét hlavy jemných ženských rysů, která zírá před sebe s pootevřenými ústy v momentu překvapení a levou rukou se dotýká své tváře. Oči má široce rozevřené a temné a tato jednoduchá psychologizace nám nechává prostor k pohroužení se do vnitřních pochodů její mysli. Zrzavého *Melancholie* je výrazněji konturována, a přece vypovídá o podobném rozpoložení. Dívka je zahleděna mimo, stejně jako Gartnerova dívka má i ona pootevřená ústa v momentu soustředění a realizace.

Melancholie I [79] představuje jedno z klíčových děl rané Zrzavého tvorby. Propojení dívky s krajinou a silné napětí, zračící se v její tváři, odkazuje na spojitost s jiným dílem. Hraje zde roli to, že Zrzavý často kladl proti sobě dva odlišné principy chápání či výpovědi – jak bylo zmíněno u plátna *Kleopatra I* [14] (kapitola **Femme fatale**). Kleopatra je protějškem *Melancholie* ve své tělesnosti, zatímco druhá je spjata s duševní stránkou ženskosti či osobnosti obecně. Mohlo by se zdát, že obě ženy jsou ve své nahotě stejně reálné a stejně lascivní, obě s obnaženými prsy a přitom si cudně zakrývající klín. Pojetí jejich figur je však odlišné, *Melancholie* je usazena spíše jako da Vinciho *Mona Lisa*, jako aristokratka trůnící vysoko v paláci. Kleopatra je sama o sobě ikonou vladařky, ale je v prostřední mnohem intimnějším, navíc není trůnící – pod ní se nachází lehátko, jasně odkazující na pudovost a asociace s ženskou sexualitou. Rudá barva baldachýnu nad jejím ložem rovněž podporuje erotickou rovinu výkladu. Jejich tváře jsou také pojety kontrastně – *Melancholie* dostávající svému označení hledí mimo obraz, nemá přímý kontakt s divákem, distancujíc se od okolí a přece spojena s okolní krajinou zračí pohnutky, které se dějí uvnitř. Kleopatra hledí přímo beze studu do očí diváka a její úsměv je kradmý, vědoucí, ale neproniknutelný – jako by to byla pouhá maska, stejně jako celý její výjev – hledíme na tělesnou schránku bez možnosti proniknutí za ni.

⁹⁹ Viz Urban (pozn. č. 93), s. 344.

5.5 V měsíčním svitu

Zůstaneme-li u magie, bude nás opět zajímat Jan Konůpek a jeho vazby k Janu Zrzavému. Konůpek dokončil roku 1909 dvě kresby s tématem kontemplace, jednu stejnojmennou [81], kde vidíme nám už známou ženskou tvář z profilu s bohatými stylizovanými prameny vlasů, které plynou vzhůru. Podobné vyobrazení ostrých ženských profilů jsme viděli už u jeho zpracování Salomé, hlavně v kresbách *Salome* [3] a *Tlení* [2] z téhož roku. Konůpek je fascinován jistou temnou energií, která prýští z ženských rukou, a možná proto kresba *Kontemplace* přesouvá tento význam do jiných grafických prvků – do pramenů vlasů, které vstávají na hlavě a umocňují rozpoložení extatické mysli.

Druhou Konůpkovou kresbou je *Gentiana Asclepiadea* (1907 – 1909) [82], pojmenovaná podle květiny v obraze zobrazené – hořce. Vidíme ženu z profilu, strnule sedící jako médium, s rukama předloženýma před sebe, oči zavřené a výraz neproniknutelný. Mezi dlaněmi vyrůstá stylizovaná rostlina, která je osvětlena silným paprskem přicházejícím z horního levého rohu. Mohli bychom zůstat u interpretace, kdy vidíme ženu pohrouženou do meditace a snad magického rituálu, když vidíme rostlinu tak jasně osvětlenou. Nicméně když vezmeme v úvahu další pokračovatele Konůpka a jeho přátele ve skupině Sursum, jedním z nich byl právě Jan zrzavý, který roku 1913 (či 1914) dokončil olej s názvem *Luna s konvalinkami* [83], dostaneme novou perspektivu.¹⁰⁰ Tato vazba na velmi podobnou rostlinu a měsíční záři nám napovídá, že hořec a meditující postava u Konůpka je také zachycena v noční temnotě, kdy osvětluje květinu jasná měsíční záře.

Luna s konvalinkami [83] zachycuje stylizovanou nahou postavu ženy v pokleku, která se zavřenými očima v silném soustředění vztahuje ruce k zemi, kde začínají kvést drobné rostlinky konvalinek. Je obklopena stromy a průhled do krajiny za její hlavou ukazuje hornatou krajinu a těsně nad ženiným týlem jasně září měsíc v úplňku. Celý obraz je podnícen touto září, protože zde nejsou jiné barevné tóny než jasná světlá záře měsíce spolu s ženskou bělostnou figurou, a všechny osvětlené části rostlin a i stromů září totožně, zatímco zbytek je v chladném modrém stínu.

¹⁰⁰ Viz Srp (pozn. č. 38), s. 140 – 143.

Interpretace se váží zejména na jasné pojmenování obrazu Luna, tudíž je dívka patrně personifikací měsíčního svitu.¹⁰¹ Pro náš výklad je zásadní rozpoložení a stylistické zachycení této postavy, protože stejně jako se podobá Konůpkově ženě z *Gentiany Asclepiadey* [83], tak si její expresivní výraz a vztažené ruce můžeme s vytržením smyslů a kontemplaní pevně spojovat. Žena Luna působí svou mystickou mocí na růst rostlin a vše souvisí s jejím vnitřním opojením. Stejně tak jako mystičky, prorokyně a věštkyně, tak tato figura zosobňuje ženskou duchovní moc. Ženské spojení s Měsícem jsem doteď asociovala spíše s ženskou tělesností (například v případě Salomé), ale mimo cykličnost, která se odráží na ženském těle, je právě tato nová rovina výkladu o to víc utvrzující v tom, že muž je z principu spjat se sluncem a s měsíční ženou tak tvoří ideální protipóly k dynamickému vztahu pohlaví. Mimo to je fascinace Měsícem velmi typická pro celkové naladění dekadentní doby. Umělci nejenže stylizují sebe a své aktérky na obrazech do rolí melancholiků a myslitelů, navíc se vše odehrává právě v noci, kdy Měsíc osvětluje vše negativní i špatné, co se děje ve společnosti, která by měla touto dobou v klidu spát. Vzhůru tedy musí být intelektuálové, rozervané duše a také milenci, o kterých se rozepíší v následující kapitole.

6. Žena ženou

Ženskost má mnoho podob a rozličných interpretací, jak jsme si zatím ukázali. Neméně důležité je ale také soustředit se na aspekty všední a obecné, které neplatí pouze pro období symbolismu a dekadence, ale které většina témat zobrazování žen ukazuje neustále – a to ženu v samé ryzí podstatě. Ženu naplňující své role ne pouze společensky udávané, ale především biologicky dané. Cyklus dospívání, dospělosti a mateřství je nedílnou součástí umělecké tvorby dekadentů, i když může z hlediska dobové módy převažovat určitý typ sexualizace mladých žen a jejich rolí svůdnic.

6.1 Dospívání

Zachycení přerodu dítěte v mladou dívku můžeme vidět u Jana Štursy a jeho sošky *Puberta* z roku 1905 [84] (vyvedenou v bronz, o rok dříve také v patinované sádře).¹⁰² Dívka je zachycena ve volném postoji, přesto působící jako akademický model. Jedná

¹⁰¹ Viz Srp (pozn. č. 38), s. 140.

¹⁰² Viz Merhaut (pozn. č. 3), s. 184.

se o opravdu mladé děvčátko, kde už ale její tělo ukazuje známky ženskosti, a to v náznaku boků a drobných ňader. Její tvář je však stále dětsky hladká a jemná, perfektně uchováající nuance počínající proměny. Hlava dívky je lehce nakloněna k rameni, jako by se odvracela od pohledů diváků a středobodem se stává její torso, modelované téměř impresionisticky tak, aby její tělesná stavba byla detailní a kontrastní.

Vzorem Štursovi mohl být Edvard Munch a jeho slavný olej *Puberta* z roku 1894 [85].¹⁰³ Ten totiž ukazuje velmi podobnou dívku, opět zcela nahou a sedící na lůžku. I když má své štíhlé ruce zkříženy tak, aby jí zakrývali klín, přesto je její tělo zachyceno tak, že vidíme náznaky probíhajících změn – oblé boky a rostoucí ňadérka. Její pohled je na rozdíl od Štursovy dívky přímý a ostrý, i když její držení těla stejně vyjadřuje určitý ostych. Opět je zde důrazná práce se světlem, které bělostně modeluje to nejdůležitější na obraze – torzo dívky a její boky. Její obličej je zahalen zlatavou září, která téměř splývá se stěnou pokoje, v němž je dívka usazena. Obě dívky jsou z určitého hlediska zachyceny velmi střízlivě tak, jak by měl model vypadat, přesto se neubráníme jisté snaze vidět tento motiv jako opětovnou variantu sexualizace žen. Z dítěte se stává eroticky přístupná bytost, což je pro umělce neskonalé fascinující prvek. Štursova *Puberta* [84] je další variací tématu mladé dívky, se kterou jsme se již setkali, a to s *Melancholickým děvčetem* [77]. Důraz je však tentokrát kladen na tělesnost, kdežto předchozí socha ukazovala vnitřní pochody mládí skryté za mladým tělem.

6.2 Mladí milenci

Od značné fetišizace mladých dívek je jen krok ke skutečné partnerce a svádění dospělých mladíc. Milenecká hierarchie se nám nyní obrací, kdy z nebezpečné femme fatale se stává opět oběť svodů muže. Karel Hlaváček představuje pro pojetí mileneckého vztahu velkou inspiraci svými sbírkami *Mstivá kantiléna* a *Pozdě k ránu* z let 1898 a 1896.¹⁰⁴ Melancholicky laděné balady z pozice muže, vracejícího se od své milé, jsou ideálním zachycením dobové nálady umělců. V básni *Za noci březnové*

¹⁰³ Vojtěch Lahoda, Marie Rakušanová (et. al.), *Křičte ústa! – předpoklady expresionismu*, Praha 2007, str. 162 - 164.

¹⁰⁴ Bohumil Hanák (ed.), *Karel Hlaváček: Pozdě k ránu; Mstivá Kantilena; Žalmy*, Blansko 2001, s. 91.

popisuje Hlaváček procházku zahradou po boku dívky (symbolicky pojaté fyzické sblížení), teskný nad tím, že není její první milenec:

*„Když k ránu měsíc padal karmínově zarudlý
za řekou, jeho zlat kde rozpuštěný tak se chvěl,
a polibek Tvůj byl, ač delikátní, přec jen mdlý...
v té noci březnové Tvou zahradou jsem pozdě k ránu šel.*

*A středem záhonů, jež přes noc rudě vzkvetly mi,
já ved Tě znavenou; jen jednoho mi bylo žel:
proč já tu neměl štěstí býti mezi prvními,
proč někdo přede mnou již tady vedle Tebe šel?“¹⁰⁵*

*Mstivá kantiléna*¹⁰⁶ zachycuje oproti tomu milostný vztah Manon Lescaut, vztahující se ke stejnojmennému francouzskému románu Abbé Prévosta. Verše pro Manon jsou toužebné a oddané, ale odrážejí ničivou sílu boje v kraji a neduhy, které vedou ke mstám, a samotná opěvovaná dáma se stává naivním spoluvůrcem úpadku. Milenec Manon pro ni opustil své spolubojovníky, je pevnější a tvrdší ve svém vystupování a doznává, že je dívka nenasytaná a změna v jeho chování se jí přičítá, i když si jí původně přála. Proto volí ve svém milostné řeči spíše vyčítavý tón:

*„Já schvalně opustil své soudruhy a rodná pole,
bych zazpívat Vám mohl kantilénu při viole,*

*a mstivou kantilénu, v níž by moje ústa chabá
Vám vyčetla, že jste spíše hladem nežli nudou slabá, ...“*

V závěrečném čtyřverší, po vylíčení všech vzpour a bojů, které zničili celý kraj, se motiv kantilény opět vrací. Žalostná balada na violu je sice spojena s láskou k ženě, ale je vášnivá i po stránce vzdoru a lítosti nad pleněním rodného kraje:

¹⁰⁵ Viz Hanák (pozn. č. 104), s. 13.

¹⁰⁶ Kantiléna jakožto hudební termín označuje melodii delšího trvání.

„Po polích sirné plameny nad mrtvolami svítí -
oh, moje Manon ješitná – hle konec, konec žití,
jen plačte s mojí violou – i její struny cítí:
neb mrtvo Geusů království – oh, muselo tak býti.“¹⁰⁷

Hlaváčková sbírka *Pozdě kránu* byla roku 1909 ilustrována Františkem Koblihou, z nichž u již citované básně *Za noci březnové* volil Kobliha výjev [86] svého typického černě oděného muže zády k divákovi, kterak stojí v parku a při měsíčním světle vidí tančit shluk bělostných ženských figur, které se drží za ruce v kole. Melancholická figura muže, přemítajícího nad údělem nejen svým, ale i své milenky, má skutečně blízko k zasněné tvorbě Hlaváčka a drží podobnost i s určitým rukopisem Konůpka.¹⁰⁸ Na většině ilustrací vidíme iluzivně realistickou temnou krajinu, ve které vystupuje kontrastní bílé tělo ženy či dívek, více či méně pěvně popisnou – ideálním příkladem je ilustrace *Podmořských pralesů* [87], kde snový svět vlastní mysli vizualizuje písčité dno s nesčetným rostlinstvem, táhnoucím své větvoří kolmo vzhůru, a obklopena touto vegetací jakoby vyplývá na povrch nahá dívka, ukotvena na místě a přece se nevzpouzející.

Další sbírkou poezie, soustředující se na milenecká pouta a strasti lásky, je *Démon láska* Jaroslava Vrchlického, vydána roku 1893 a ilustrovaná třinácti obrazy Maxe Pirnera.¹⁰⁹ Vrchlický člení své básně na symbolický životní běh, ve kterém je láska v rozpuku, poté v rozkvětu, následuje v rodině a nakonec v odkvětu, kdy poukazuje především na ničivou sílu emocí a hoře plynoucí z nenaplněné lásky či z tragédie osudu. Tématika se odráží od dané fáze, kdy nás nejvíce zajímá rozpuk a rozkvět, kde můžeme zachytit Pirnerem modelované milenecké scény. Stejně pojmenovaná báseň *V rozpuku* popisuje první setkání budoucích milenců a galantnost mladíka k dívce, která opětuje jeho náklonnost. Dvojici ilustroval Pirner velmi klasicky [88], kdy mladík pohlíží na dívku s přívětivým a snad naivním úsměvem a drží nad nimi deštník, jakýsi token sblížení a osudovosti. Dívka stydlivě odvrací pohled stranou, přidržujíc si klobouk do čela a v druhé ruce nese složené parapličko, které díky chlapci nepotřebuje rozevírat.

¹⁰⁷ Viz Hanák (pozn. č. 104), s. 51, 65.

¹⁰⁸ Viz Bydžovská (pozn. č. 13), s. 107.

¹⁰⁹ Jaroslav Vrchlický, *Démon láska. Řada třinácti obrazů Maxe Pirnera*, Praha 1893, dostupné z: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=20894>, vyhledáno 2. 4. 2017.

Následující tři básně v tomto oddíle rozpuku však portréty ženy a dívky soužené odříkáním lásky a distancí od tohoto tělesného i duševního prožitku, a tato premisa se nese i zbytkem souboru. Pár v básni *V Rozpuku* je tedy pomyslným rozcestníkem, kdy se mládí může vydat na dvě odlišné stezky, stejně jako láska mateřská či milenecká má svá úskalí, které rozdvouje budoucí dráhy osudu.

Druhá úvodní báseň pro další oddíl *V Rozkvětu* [89] je doplněna Pirnerovým výjevem jezera a loďky, na kterém je usazen milenecký pár, kde muž objímá dívku a sdílí polibek, žena je smyslně prohnuta a vytváří tak netypicky dráždivý moment, který je umocněn mladíkovou rukou, spočívající na ženině hrdle. Vidíme zde nám již známé prvky hierarchie jednoho pohlaví nad druhým, avšak doplnění básně přiznává oběma milencům plnohodnotnou úlohu, kdy nebylo třeba toliko svodů muže, ale spíše vzájemné atrakce:

*„Padla vesla z mojich rukou
a tys klesla v náruč mou!
Cítím v hudbu sladkozvukou
kterak se nám ňadra dmou!
Ztichl šepot ve rákosí,
jen mé oko toužně prosí —
pamatuješ?

A již tvoje hlava světlá
na mou hrud' se chýlí níž,
jako růže bílá zkvětlá,
duše na rtech k sobě blíž
jak dvě zářné kapky rosy . .
Pod jezem tam u rákosí —
pamatuješ? ¹¹⁰*

Zároveň se nám opakuje u obou výjevů rozkvětu i rozpuku kontrastní použití barev, kdy muž je oděn tmavě a žena bělostně světlá, jak jsme viděli běžně u Konůpka, Váchala a dalších.

¹¹⁰ Viz Vrchlický (pozn. č. 108).

Jan Preisler naplňuje příkladnou ideu mladické touhy na obraze *Svádění* z let 1901 – 1902 [90]. Oproti nám již známým námětů *Jara* [33] a melancholického mladíka pokoušeného dívkami [62] staví právě muže do role svůdce a pokušitele. Výjev je složen z dvojice v popředí, kdy se mladík naklání nad dívkou, beroucí ji do náruče a oba jsou obklopeni třemi sedícími ženami. Zajisté můžeme scénu číst jakožto poněkud agresivní akt muže, beroucího bezbranné děvče a vytrhující ji z okruhu družek,¹¹¹ nicméně je na místě ohlédnout se k předchozí tvorbě. Velmi nápadné je totiž opětovné využití všech nám už známých postav. Variace těchto tří možných personifikací a dvojice střídající svou aktivní a pasivní úlohu v rámci sebezpytování, pudovosti a alegorického mládí, ukazuje Preislerův záměr na této dynamice stavět svou hlubší vizi. Mladík v aktivní pozici třímající dívku, která mu pokojně či odevzdaně spočívá v objetí, v očekávání polibku či pevnějšího sevření zakloněna, může původní téma z triptychu posouvat do další etapy, kdy muž pokoušen svody překračuje práh puberty a aktivně podléhá hře, která se rozvíjí mezi mladými milenci. V tomto momentu si nemůže být jisti, kdo je strůjcem a kdo je obětí, protože Preisler nesčetnými variacemi komponuje složité pochody tělesnosti i duševnosti mladého muže a žen kolem něj, které dospějí později v jeho portréty mladíků u černých jezer, v každém případě ilustrující hlubiny svých niterných pochodů.

V návaznosti na komplikovanou dynamiku můžeme zmínit Bohumila Kafku a jeho sousoší *Věčné drama* [91] z roku 1906, spolu s druhým sousoším *Jarní vzdechy* ze stejného roku [92]. Oba náměty ilustrují mileneckou dvojici, a navíc v totožné hierarchii, kdy žena je usazena výš či postavena, zatímco muž je shrben, objímajíc ženin trup (*Jarní vzdechy*) nebo pokleknut a odvrácen ke straně. Dynamika milenecké lásky je zachycena téměř jako neustálý boj o dominanci, kdy žena je překvapivě tou z dvojice, která vyhrává a muž je usazen do role pokorné, pečující a obdivující. Ač jsou akty obou protagonistů vyvedeny velmi detailně, připomínajíc impresionistické sochaře zachycující tělesno intenzivní hrou světél a stínů, je pro nás více imponující psychologizace daných témat než obvyklé tělesné erotično.

Ferdinand Staeger vyhotovil roku 1905 olej s názvem *Milenci* [93], představující odlišnou polohu zobrazení milenecké tematiky. Ve středu obrazu vidíme usazenou dvojici, úhledně ustrojenou, kdy žena se opírá muži o rameno a ruku láskyplně

¹¹¹ Viz Wittlich (pozn. č. 49), s. 122.

a nenuceně pokládá na mužovo stehno. Kolem páru je mlhavá neurčitá krajina plná dýmu, ze které vybíhá stádo koní a pegasů, mívající ničím nerušené milence. Jak tato mohutná zvířata, tak pár osvětluje teplá zář patrně zapadajícího slunce, propůjčující výjevu zastřený snový nádech. Tento alegorický motiv, vylíčený za pomoci koní symbolizujících sílu a vášně, bychom nejspíše vnímali ryze sexuálně, nicméně pár není zachycen v takovém aktu. Naopak jejich klidný zevnějšek naznačuje spíše spojení duchovní, pouto lásky a spojení intelektuální než pouto tělesné. Můžeme proto zasadit dvojici, která má zavřené oči a tváře sklopené jako ve spánku právě do snového světa ideálů, ve kterých se tyto dravé a silné teprve pudy probouzí.

6.3 Láska mateřská

Tato vyspělejší poloha vztahu milenců nás přivádí k dalšímu údělu ženy, která po milence se může stát manželkou a matkou. Karel Vítězslav Mašek tak zobrazil svou dceru a vnučku na obraze *Matka* z roku 1912 [94]. Mladá maminka leží na bělostném lůžku a na klíně je usazené její dítě. Ženina tvář je zahalená stínem, ale do místnosti proniká jasná sluneční záře a vytváří tak bohatou kontrastní hru. Stejně tak jako matka, která stále drží v ruce stužku přivázanou k bubínku, kterým zajisté bavila své dítě. To je stále dovádějící, spokojené a vztahující své ručky k matčině hrudi. Žena má blažený, radostný výraz, i když působí vyčerpaně, vytvářející tak ideál mateřství sám o sobě. Těžký úděl matek je odměněn zdravým a radost působícím potomkem, který se stane středobodem jejich života.¹¹²

Gabriel von Max se tématu mateřství věnoval hojněji. Ideálním příkladem je obraz *Nalezenec*, řazený do 70. let 19. století [95]. Tento námět několikrát varioval, první návrh vyhotovil v roce 1870. Ten zobrazoval celou postavu jeptišky v interiéru, držící na prsou malé děťátko ovinuté v látce. Po jejím boku stála kolébka a židle s několika medicínskými lahvičkami. Pozdější obraz zachycuje tutéž ženu, ale tentokrát už její polopostavu, stejně si tisknoucí ke své hrudi novorozeně. Ač první varianta názorně zobrazuje lásku a péči, kterou jeptiška dává nalezenému dítěti, prostší vyhotovení nese mnohem silnější náboj ve své intimitě. Nic zde neruší pohled na ženu se zavřenými očima, tisknoucí svou tvář k hlavičce dítěte, které jí objímá kolem krku. Není pochyb nad tím, že výběr řeholnice dokazuje sám o sobě záslužnou a obětavou úlohu ženy, ale

¹¹² Viz Fabelová (poz. č. 62) s. 104-106.

fakt, že je zde nad to zachycena v roli náhradní matky, je pro její dobrosrdečnost a základní ženský úděl umocněn na čistý ideál mateřské lásky.¹¹³

Kontrastní téma zachytil Max na obraze *Vražedkyně dítěte* z roku 1877 [96]. Zde je vyobrazena v přírodě ženská figura v podřepu, v náručí držící bezvládné tělo dítěte, jemuž líbá čelo. Inspirace tohoto výjevu pramení z balady Gottfrieda Augusta Burgera *Dcera faráře z Holubí*. Ta byla vydána v Gotinském almanachu roku 1872¹¹⁴ a vypráví o dceři místního faráře, kterou svedl tamní šlechtic. Když se objevilo, že je dívka těhotná, zřekl se jí nejdříve otec a pak i samotný milenec, který si nemohl dívku vzít kvůli propasti jejich společenských postavení. Dívka tedy žije sama bez střechy nad hlavou a zoufalá se rozhodne zabít své novorozené dítě, aby ho ušetřila pochmurné budoucnosti.

Maxův obraz [96] zachycuje právě pietní scénu loučení matky se svým dítětem, kdy je skutek dokonán a není cesty zpět. Velmi morbidní téma je však pojato bez jediné kapky krve, dítě není zachyceno vleže. Jediné, co napovídá tomu, že je děťátko mrtvé, je jeho ručka, která visí bez života a zbytek těla podpírá svými rukama matka. Před jejími koleny je rozprostřena bílá zástěra a v ní kniha, nejspíše bible, kterou použila k pomodlení se nad svým dítětem, dokazujíc své hoře a pevnou oddanost Bohu, kterému odevzdává svého syna. Max tedy dokázal přenést zločin a odsouzení matky do polohy spíše tklivé a hodné politování, kdy je žena zachycena jako bytost bezmezně milující i ve chvíli úpadku.

Uznání a oslava mateřství je zastoupena i v básnické tvorbě, například u Antonína Sovy. Ten zachycuje matku u novorozeněte v básni *Píseň u kolébky*:

*„Zpívala matka nad kolébkou nejtíšší
svou píseň zrání, jež srdce cítí.
Tak svěže voněla jak ovocné stromy z léta,
jak louky, kde vysoká tráva a všechno zkvétá, ...*

...

Tak mlčí matka nad kolébkou a znavena

¹¹³ Viz Filip (pozn. č. 93), s. 165-166.

¹¹⁴ Ibidem, s. 108.

*Jakousi umdlenou rozkoší schýlila ramena,
a zdá se, že také na chvílku zdřímala si.* ¹¹⁵

Sova svou typickou lyričností portrétuje mateřství jakožto plodnou sílu stejně mocnou jako sama příroda v letním rozpuku, kdy je život tak blažený, že se až zalyká radostí a únava matky není horečné vyčerpání, nýbrž slastné štěstí, které je pokojné a kolíbá matku ke spánku stejně jako její děcko.

František Bílek vnáší do tématu mateřství mnohem komplexnější ideologii, a to na rozměrném kartonu *Matko!* Z roku 1899 [97].¹¹⁶ Ve své grafice zachycuje typickou protáhlou figuru, tentokrát bílou a jasnou snad až přízračnou, s tváří jemných ženských rysů. Tělesně je figura neurčitá, sestávající pouze ze světla a tváře, a je obklopena krajinou s nízkým horizontem a po boku jejího zjevu se tyčí silný kmen stromu s protáhlou trhlinou, ze které jako by se přízrak vynořoval. Můžeme tedy do tohoto projektovat nám již známé téma spojení ženy s přírodou, v tomto ohledu dokonce s celým řádem kosmu a duchovnosti, skýtající mateřství (a tím pádem i otcovství) jako prioritu lidské existence. Oduševňování přírody by bylo samo o sobě příhodné dobové morálce a náladě melancholiků, ale i přízvisko mateřství a ženství upoutává pozornost, protože se jedná o specifický důraz na již opěvované ženy a ženské stránky v umění.

7. Žena a smrt

Ve finální kapitole se zaměřím na velmi reflektované téma, kterému se nevyhnuli ani představitelé dekadence. Co více, jejich nejhlubší fascinace ležela právě zde – v tématu smrti. Již v rozboru melancholie a psychických pochodů žen a dívek jsme si dokázali, že profilace autorů do svých portrétovaných žen je zastoupena četnými příklady a dobová nálada tíhne spíše k zániku, pomíjivosti bytí a negativním asociacím s lidskou existencí. Z toho pramení rozbor a hloubání nad posmrtným životem, momentem úmrtí a předcházející depresí a strachem z neznáma.

¹¹⁵ Ladislav Fikar (ed.), *Antonín Sova: Básně*, Praha 1958, s. 93.

¹¹⁶ Viz Wittlich (pozn. č. 7), s. 122 – 128.

7.1 Tanec smrti

Námět, který bychom stále mohli zařadit k pokračovatelům klasické historické malby, je Tanec smrti. Tedy výjev, kdy je personifikovaná smrt vyobrazena spolu s osobou, která ponese konečný úděl, a Smrt namísto obvyklého atributu kosy třímá hudební nástroj, v devatenáctém století a ve středověku nejčastěji housle. Takovýto výjev zachytil August Brömse ve svém cyklu akvatintových grafik *Dívka a Smrt* z roku 1902. Na listu *Tanec* [98] ukazuje dvojici, mladou dívku ve volné košili, která předvádí divoký taneční postoj, zatímco vedle se tyčí štíhlá zahalená postava Smrti, hrající na housle a pozorující dívku svými prázdnými dŕlky. Tento specifický a doslovný úkaz tance, který předvádí žena, je symbolickým aktem umírání, paradoxně působící pozitivně a rozverně, skvěle zachycující tragikomičnost a rozporuplné vnímání existence dekadentních umělců. Velmi podobnou variantu, poněkud temnější, představuje další list z cyklu *V parku* [99]. Zde je v popředí zachycena Smrt ve stejném odění, tentokrátě černém hábitu a k tomu zlověstně překryta stínem stromů, opět hrající svou symfonii, a v pozadí v jasném světle strnule stojí dívka pozorující postavu bez hnutí, bez náznaku pohybu až na své ruce, které drží v gestu fascinace. Tento motiv je spíše předzvěstí smrti, vidinou, kdy dívka ještě není zachycena v posledním okamžiku, a Smrt je v dohledu jako věčná připomínka nevyhnutelného, která jí bude až do hořkého konce provázet na cestě životem.¹¹⁷

Po Tanci smrti můžeme dále mluvit o více názorném a více populárním mottu, známém už od středověku, *Memento mori* (Pamatuj na smrt). Právě tak čteme kresbu Františka Koblihy s názvem *Vanitas* (Pomíjivost) [100] z roku 1910. Zobrazuje prohnutou nahou ženskou postavu, která v gestu ne nepodobném uctívání vztahuje své paže k obrovské lebce, kterou nabízí paže vynořující se z pusté neurčitelné prázdnoty. Marnost žití, ikonografický motiv obvykle zachycen kostlivcem s nápisovou páskou nebo symbolem lebky a kostí, je zde Koblihou novátorsky pozměněn. Symboly *vanitas* či *memento mori* bychom našli především na renesančních a barokních sakrálních malbách a samozřejmě také epitafech, kde je přítomna lebka u nohou figur či jako součást zátiší nebo architektury. Vždy je ale ponechána hierarchie nadvlády člověka, který ač neschopen smrti uniknout, stále je svým vlastním pánem a v životě vítězí nad smrtí tak, že ho odžije správně, mravně a bohubíh. Kobliha tuto dynamiku obrací, člověk je malý

¹¹⁷ Viz Merhaut (pozn. č.3), s. 197.

a bezvýznamný oproti obřím symbolu smrti, který vládne lidstvu bez rozdílu a melancholicky laděnému dekadentovi nezbyvá než jí přivítat s otevřenou náručí, jakožto vidinu něčeho neznámého, fascinujícího a nekonečného.

7.2 Zemřela tak mladá...

Tragédie předčasného skonu reprezentují nejvíce Gabriel von Max a Jakub Schikaneder, který tematiku mortality probádal velmi důkladně a společně tvoří tato dvojice nejprříkladnější autory sociálních témat a úmrtí žen.

Gabriel von Max zachycuje smrt mladé dívky na několika obrazech, jako je *Anatom* z roku 1869 [101] a *Dceruška hostinské* z roku 1876 [102]. *Anatom* představuje jedno z nejznámějších Maxových děl s tématem smrti, a je unikátní právě svým pojetím. Výjev je zasazen do temného interiéru, kde kontrastuje na stole položená mrtvá dívka, zcela zahalena plátnem, které je mírně pozvedáno nad jejími řadry rukou sedícího anatoma, odhalujíc více její bělostné pleti. Dívka se díky tomu může na první pohled jevit jako spící, nicméně bližší pohled upoutají nazelenalé rty a temné kruhy pod očima. Za mužem v typickém gestu zamyšlení vidíme pracovní stůl plný knih, vybavení a dvojici lebek – lidskou a primáta. I když je výjev pojmut jako kontemplace nad smrtí a lebky v pozadí nám mohou evokovat jisté novátorské zátiší vanitas, stejně možná více zarazí diváka, že se v realitě skutečně dívá na pitevní stůl, u kterého bychom očekávali emocionální distanci místo soucitu a filosofického ponoření.

Zato u obrazu *Dceruška hostinské* [102] můžeme naopak zcela zabřednout do intimnějšího prostředí, kde je velmi podobně, v těžce čitelném temném interiéru zachycena bledá dívčí postava v bělostném rouchu. Narozdíl od mrtvé dívky na pitevním stole je tato žena pokojnější, rty bezkrvé a ruce úkladně složeny na hrudi. V temnu pokoje se nad dívkou naklání několik postav, z nichž jedna je zhroucena na jejím těle, takže nevidíme do tváře téměř nikomu. Paradoxně tedy působí postava lékaře z obrazu *Anatom* [101] mnohem naléhavěji a přináší více citu a bolesti ze skonu těchto mladých dívek. I když je dcera hostinské uložena v mnohem důstojnější poloze než dívka v pitevně, přece jsou si rovny a není zde známka degradace, oboje doprovází výrazný sentiment a nabádá k pozastavení a valuaci lidského života.

Podobné výjevy najdeme u Jakuba Schikanedera na obraze *Utonulá* (kolem 1893) [105] a na ikonickém oleji *Vražda v domě* (1890) [103]. *Vražda v domě* totiž přináší do oblasti

našeho zájmu nový motiv, a to násilnou smrt s jasným místem činu. Dívky z Maxových obrazů zemřely předčasně, ale vidíme je již jako mrtvá těla a zvláště u *Dcerušky hostinské* [102] se můžeme domnívat, že žena skonala z nemoci poklidně ve své vlastní posteli. Na Schikanederově *Vraždě* [103] však vidíme prostorné nádvoří, kde po levé straně stojí roztroušený dav, pohledem směřujícím na gestikulujícího muže, který ukazuje na bezvládné ženské tělo, které leží v kaluži krve u vchodových dveří. Téměř Caravaggiovsky pojatá kompozice gest, pohledů a rozmístění aktérů nám dává jasně čitelnou scénu plnou paniky a děsu, o to víc umocněnou pozicí, ve které je mrtvá dívka zachycena. Kaluž krve pod mrtvou nám umožňuje zpětně vystopovat, že dívka nebyla nutně zabita na nádvoří, ale podle krvavých stop na zídce v průchodu se mohl násilný čin odehrát mimo. O to silněji scéna působí, protože nechává svědky na pochybách, co se skutečně odehrálo.

V tomto bodě je záhodno porovnat *Vraždu* s dalším zmíněným Schikanederovým obrazem *Utonulá* [106], který rovněž zachycuje bezvládně ležící mladou dívku, avšak bez publika a na osamocené pláži. Dívka leží na zádech s hlavou k nebi, ruce složené v typickém gestu pro zobrazení důstojného úmrtí – jedna složena na hrudi blízko srdci, druhá umocňující tragédii, bezvládně natažena od těla. I dívka na obraze *Vražda* má ruku nataženu, ale leží tváří k zemi a tím tu nastává důležitá distinkce mezi „krásnou smrtí“ a smrtí nehodnou důstojnosti. Je tedy otázkou, zda se díváme na oběť vraždy nebo na úspěšnou sebevraždu, v obojím případě jde o fascinující scénu.¹¹⁸ Schikaneder se tímto radikálním krokem odlišil a zariskoval, neboť předchozí tvorba se vždy nesla v konotaci smrti a melancholie, které jsou zajisté bolestné, ale utrpení je přesto ctihodné. Výsledná pozice mrtvolky na tomto obraze však nebyla prvotním záměrem, při pohledu na přípravnou studii [104] vidíme, že umělec zamýšlel dívku uložit naznak, tak jak skutečně učinil později na obraze *Utonulá*. Oba tyto obrazy můžeme vnímat jako typické příklady novátorské práce s tématem morbidity, kterou skýtá násilná smrt, i jako další etapu v pokračování historické malby a spirituální zachycení důstojnosti v umírání.

Za zmínku stojí i více poetické a nepřímé ztvárnění smrti, které přináší Karel Vítězslav Mašek v obraze *Nocula* (okolo 1894) [106]. Jistá varianta opěvovaného tématu osudové

¹¹⁸ Roman Prahel, *Vražda v domě jako prohrěšek*. Jakub Schikaneder, kritika umění a širší i kupující publikum, in: Lucie Peisertová, Václav Petrbok, Jan Randák (eds.), *Zločin a trest v české kultuře 19. století*, Praha 2011, s. 339.

ženy je zde umocněna temnou lesní květenou, v níž je usazena v podřepu drobná mladá dívka s obrovskými uhrančivými očima, pozorující nebezpečným pohledem cosi či kohosi za divákem. Na kolenou v otevřených dlaních sedí drobná ropucha, symbolizující odkaz smrti.¹¹⁹ Dívku můžeme vnímat díky jejímu květinovému věnci ozářeného světlouškami jako lesní vílu či přízrak, tolik již diskutované jako předzvěst skonu či hrozby, kterou ženskost skýtá, pevně propojena s nocí a měsíční září. Jistou paralelu můžeme vidět u již zmíněného obrazu *Psyché* Antonína Hudečka [38], kde mladé děvče svým pohledem v noční krajině opět promlouvá o hlubším sdělení, nesoucí mimo svůj mýtus i melancholickou náladu duchovna a odrazu vnitřního a vnějšího bytí.

7.3 Paní Smrt

Alfred Kubin představuje narozdíl od všech zmíněných autorů ženskou figuru jako přímo personifikaci Osudu či Smrti, která si vybírá na lidství svou daň. Grafický list s názvem *Lidský úděl* (nebo také *Lidský osud*) z roku 1903 [107] zachycuje nahou ženu, téměř titánku se zakrytou tváří, která stojíc v údolí třímá v ruce dlouhé hráblo, kterým prosívá a žene lidský dav ke strmému srázu. Tento zdánlivý náhodný výběr symbolizující nestálost bytí a neproniknutelnost budoucnosti, je naproti očekávání dána do rukou ženy, ne muže obvykle personifikujícího Čas či Osud. Oproti tomu Smrt bývá bezpohlavní, portrétována kostlivcem jako na Brömseho *Tanci smrti* [98], takže přiřazení určitého pohlaví těmto personifikacím závisí na daném umělci a dané dobové preferenci. A zdálo by se tedy, že symbolisté hlavně druhé generace preferují ženskost a setkáváme nejčastěji s názvy děl jako „Morová paní,“ „paní Svět“ či „paní Smrt.“¹²⁰

Právě morová paní, ženská personifikace této pustošící zkázy, je zachycena na kresbě Alfonse Muchy z roku 1899 [108]. Je oděna v hábitu s kápí připomínající jeptišku, a její zjev nepůsobí zlověstně ani agresivně, až na jasné zářivé oči, které až nepřítomně zírají na oběť, kterou drží ve svém náručí. Je jí mladá žena, která ve smrtelné křeči bezmocně zaklání tvář, oči přikryty dlaní. Výraz i řeč těla morové paní v divákovi spíše vzbuzují soucit než hrůzu, kdy žena teskně pokládá tvář na rameno umírající. Tato pozice tedy více zesobňuje pietu matky a dcery než smrtící chorobu vraždící nevinné - sentiment, který jsme již viděli například u *Vražedkyně dítěte* Gabriela von Maxe [96].

¹¹⁹ Viz Fabelová (pozn. č. 62), s. 109 – 110.

¹²⁰ Jako další příklady můžeme uvést *Přikrčenou smrt* a *Paní Svět* Alfreda Kubina. Ty se však řadí k dílům přesahujícím náš časový rámeček. Adam Hnojil, *Alfred Kubin & Sascha Schneider; Démoni ze země nevědomí*, Hluboká nad Vltavou 2014, s. 81, 112.

Obdobnou personifikaci smrti vyhotovil také Quido Kocián, který roku 1906 ulil sošku *Smrt* [109], táhlou štíhlou figuru se svěšenou hlavou a rameny, natolik tělesně neutrální, že pouze drobná vystouplá ňadra určují její pohlaví. Držení těla spolu s téměř zařatými pěstmi působí odevzdaně a smířlivě, jako by žena byla otrokem, v područí svazující síly. A příčinu vidíme u jejích nohou, kde jako tíživá koule spočívá tesaná lebka, umocňující celkovou nedobrovolnou robotu a vládu Smrti nad každým krokem, který bude následovat.

7.4 Opuštěná

Poněkud méně drastický konec lidského života můžeme vidět opět u Schikanedera, kdy se stárnutí jakožto přirozený průběh zobrazuje symbolickým odkvétáním a podzimem, dobou, kdy vše uvadá a připravuje se na pustou zimu. Právě obraz s názvem *Na dušičky* z roku 1888 [110] zobrazuje příkladnou kompozici signifikantní pro Schikanedera¹²¹ – postava pohroužená do svého přemítání s hlavou skloněnou, prostě a jasně vyzařující duševní pohnutky sama o sobě, a toto je ještě posíleno zlatavou sluneční září zapadajícího slunce, která umocňuje tíhu lidského údělu a deprimující pustotu kolem dokola. Obraz stařenky, opřené o trouchnivějící hřbitovní zídku, nedoprovází jediná svěží květina či jasné světélko ve stínu, naopak jsou stromy již bezlisté, přešlé vichrem a zem plná bláta a kaluží. Zajímavý prvek tvoří hřbitovní lampa s červeným sklem, ve které však neplápolá jasný plamen, naopak skomírá a je patrný jen bystrému oku. Už přírodní scénérie a celková melancholie by prozradila, že stojíme před obrazem ilustrujícím podzim života, nicméně znalost Schikanederových děl nám napoví právě v odlišném pojetí lucerny. Je to totiž obvyklý prvek, který na mnoha portrétech či žánrových scénériích používá, vždy je však okolní svět zahalen šerem, ve kterém tyto lampy jasně září jako příslibné majáky. Zde světlo uhasíná ne jen na obzoru, ale dokonce i v lampě, a nezbývá tedy než se smířit a upokojit s blížícím se koncem.

V neposlední řadě je záhodno také zmínit úlohu ženy ve smrti, která se však netýká přímo její osoby. Již jsme viděli mnoho příkladů, kdy matka oplakává svou dceru, ale centrem pozornosti byla vždy nebožka. Již zmíněný August Brömse vytvořil pohřební

¹²¹ Nejznámější a dnes nejdražší Schikanederovo dílo *Kontemplace* z roku 1893 zachycuje mnicha ozářeného zapadajícím sluncem na rozlehlé pláži, perfektně kombinující melancholickou atmosféru a silný prožitek v prosté a jasné formě. A právě postava stařenky z obrazu *Na dušičky* společně se zpracováním tónů zapadajícího slunce předjímá pozdější zachycení mnicha, a rovněž i ženu na obraze *Utonulá* ze stejného roku.

scénu s největším důrazem na pozůstalou ženu, manželku zesnulého muže. Obraz *Vdova* z roku 1910 [111] zachycuje prostornou ložnici s výhledem do krajiny, připomínající středověké a novověké sakrální malby. Vlevo před objemným zeleným závěsem leží otevřená rakev s mrtvým starcem, zdobena věnci a květy. Od rakve odchází pozůstalá, zahalená v černém hábitu s vlečkou, kterou přisedá drobné dítě s motýlími křídly, představující snad odkaz na Psyché a Amora. Vdova je kontrastně zachycena proti vyhlídce do krajiny, a po pravé straně je druhý mohutný závěs uzavírající prostor, tentokrát růžový. Takto rozdělený prostor na tři díly může asociovat tři stavy lidského života, ve kterém vidíme mrtvého muže, žijící manželku a drobné dítě u jejích nohou. Trojjedinost je velmi oblíbeným symbolistním prvkem, jak už jsme viděli v antických mytologických výjevech. K tématu smrti a pomíjivosti lidského života bychom také mohli odečítat tři stavy bytí v rámci křesťanství jako je život, smrt a vstup do ráje.

Antonín Sova používá ve své poezii tématu smrti velmi podobně, kdy odloučení a rozedránání citů od milované osoby musí být překonáno a těžkou životní ztrátu je třeba přenést. Zakończeme toto téma citací z básně *Od mrtvých k živým*, kde žena nese tíživou ztrátu svého milovaného, a napříč očekávanému melancholickému utonutí se přece probouzí touha po zdárné a perspektivní budoucnosti:

*„Až pohřbíš, až pohřbíš a zakopáš,
přej podsvětí tomu, jež slůvka nedí ...
Až zoufale za ním zavoláš,
ty nedočkáš se odpovědi ...*

*Však vzhopíš se přece ... A cestou pak
si všimneš, jak primule zlatě hoří ...*

...

*Až ze hřbitovních pak vyjdeš vrat,
tvůj těžký vlas vzeplá borové rusý ...
A oči tvé počnou se přec jen smát
vstříc všemu, co žítí chce a musí...“¹²²*

¹²² Viz Fikar (pozn. č. 115), s. 184.

Závěr

Seznámili jsme se s obsáhlou analýzou příkladných motivů ženství a rolí, ve kterých byly dívky a ženy v období symbolismu a dekadence vyobrazovány. Ač se může zdát, že největší představitelé jako je Preisler, Zrzavý či Kobliha poskytují dostačující zastoupení symbolů destruktivní síly a vilné ženské osudovosti, mým cílem bylo doplnit tato jména o mnohem pestřejší škálu umělců, a především jejich různých a často protichůdných zachycení ženské figury.

Skrze to se podařilo objevit nejčtetnější zastoupení právě v podobě symbolu, který je znám jako nosný pilíř dekadence v podobě femme fatale, obohacující dosavadní portrétování žen jakožto svůdkyň přinášejících obrovskou moc a zkázu. A tím staví symbolistní umělce do různorodých rolí snílků, moralistů i obdivovatelů, kdy každý pohled na tento motiv skýtá odlišný přístup, výklad i inspiraci. A právě inspirace a čtení motivů svádění žen muži a naopak mužů ženami mě přivedlo k samotnému základu vnímání morality a tělesnosti, ke křesťanskému motivu prvotního Evina hříchu. A odtud nejenže pramení výklad polarity ženskosti a mužnosti, ale také pomáhá pochopit vnímání ženy jakožto negativní síly spjaté s tělesným chtíčem, které kvantitativně převládá v tvorbě dekadentů.

Od biblické figury první ženy vedla jasná stezka ke spojení negativních a nebezpečných ženských rysů do přímého područí d'ábelské moci a postavilo ženu jakožto hříšnici proti světcí a mravnému muži, jemuž je přiřknuta duchovní síla, která je ženě upírána. Avšak tělesnost se neprojevuje pouze jasnou hrou obou pohlaví, jak dokázaly například Preislerovy alegorie. Z pohledu umělce je dynamika sexuality mnohem komplikovanější a rezonuje především v nich samých, kde se často střídá poloha pokusitele a pokoušeného. Proto nejenže vidíme ženy jakožto svůdnice, ale s využitím historických žánrových scén a mýtů vidíme ženy jako sváděné nevinné bytosti, které odolávají temné pudové síle mužů, karikovaných až do ohyzdných zvířecích podob.

Očekávání patrně naplnil rozbor bájných a mytologických motivů, kde bohaté zastoupení žen figuruje jakožto nositelky krásy, představitelky něžnosti i symboly věrnosti, ale především v případě příběhů Isoldy a Ofélie i tragických osudů, zklamání a nenaplnění citových tužeb. Dalo by se říci, že symbolistní tvorba obecně pracuje v polaritě, jako tomu je u formálních rysů mužů a žen, nebo u protichůdných pojetí

ženské sexuality či psychologických pochodů. U Paridova soudu jsme viděli ženy spíše symbolicky nadřazené, naopak u zachycení myslitelů a proroků jsou ženy portrérovány jako luzné a nízké. Ideální ukázkou kontrastních poloh je zajisté i využití postav Amora a Psyché, které symbolizuje nejen obvyklou tělesnou a citovou lásku, ale i tvůrčí zápas mezi těmito rovinami, který je pro dobu dekadence typický.

Překvapením může být také nezanedbatelné zastoupení duchovní stránky ženy v rolích, jako je věštkyně, melancholička či dívka bez důrazu na zevnějšek, aby mohla vyniknout její psychologizace. Je zde otázkou, do jaké míry je to díky obecné módní náladovosti, a do jaké míry je to zásluhou emancipace a experimentů s náměty a symboly, které udávají ženám právě tuto úlohu. U komplikovaných osobností, jako je Preisler a Zrzavý, může navíc nastat pochybnost, zda ženské postavy skutečně reprezentují ženskost či pouze část umělcova podvědomí a identity.

A možná tato myšlenka může mít souvislost s faktem, že zobrazování obyčejné ženy v každodenních situacích je sice zastoupeno řadou příkladů, ale poměrem mnohem mizivějším. Puberta, tak důležité téma reflektované především u mladých umělců, je v záběru na ženu sice reprezentováno ikonickou Štursovou sochou, ale drobné práce kolem nejsou nikterak početné. To samé vidíme u postav matek, které ač vždy respektovány a často zastoupeny významným dílem, stojí stále v pozadí zájmu, který obecně vyzývá ženy vymykající se každodennosti, ženám výjimečným a skutečně nebezpečným. Kladných hrdinek, které nevyužívají svou tělesnost či vypočítavost ke svému užitku, příliš není. I když o motivu kněžny Libuše můžeme hovořit jako o ikoně a kladné hrdince, opět zde vstupuje element mužské polarity a podprahové chápání matky lidu spíše jako oboupohlavní postavy reprezentující ideu češství.

Právě postava Libuše a její zastoupení ženské i mužské role nám také otevřelo další tématický okruh, a to androgynní figury mladých žen a dívek, kde se mísí projektování umělcova vlastního podvědomí, jak tomu bývá často u Zrzavého, nebo zobrazení ideálního těla a ducha spojené v jedno. U příkladů Karla Vítězslava Maška jsme se dokonce setkali i s určitým druhem sexualizace předpubertálních dívčích těl, kde právě v alegorických kompozicích vystupuje na povrch fascinace mládím jako takovým, kde je sice potlačena pohlavnost, ale zato zdůrazněný přechod mezi dětstvím a dospělostí.

A nakonec v tématice nejbližší dekadentní melancholii a oslav úpadku společnosti – v tématu smrti - jsme viděli ženy takové, jaké skutečně umělecká tvorba touží

vyzdvihnout – a to ženy mladé a krásné, u kterých je tragičnost dovedena do extrému. Ale protože nejsme ochuzeni ani o portréty žen starších, které reprezentují naopak duchovní stránku ženství, můžeme vyzdvihnout společně s tématem osudových a melancholických žen i roli trpitelnou a hloubavou, která ideálně zakončuje můj rozbor.

Je samozřejmě záhodno si uvědomit, že rozsáhlá tvorba dekadentních umělců a symboliky využívajících autorů děl jak výtvarných, tak literárních, musí být jen značně limitujícím výčtem, který je zde poskytnut, avšak pečlivě sledované detaily a asociace přináší velmi ucelený přehled motivů, který jen umocní dosavadní znalosti o roli ženy v umění přelomu století.

Seznam zdrojů

Alfred Jarry, *Messalina* – román ze starého Říma, in: Arnošt Procházka, *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, svazek XV, Praha 1904.

Julius Zeyer, *Báje Šošany*, Spisy sv. 21, Praha 1907.

Albert Aurier, Essay on a New Method of Criticism in: *Theoris of modern art*, Henschel Browing Chipp, California 1984.

Václav Bahník, *Slovník antické kultury*, Praha 1974.

Jiří Bartůněk, Valeria Messalina, císařovna římských loží, in: *Dějiny a současnost*, leden 2017.

Kristýna Brožová, *Smyslné linie: Erotické motivy secese a symbolismu*, Hluboká nad Vltavou 2015.

Lenka Bydžovská, Hana Lavrová (eds.), *Umělecké sdružení Sursum*, Praha 1996.

Jakub Deml, *Jan Konůpek a jiné eseje*, Olomouc 1997.

Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002.

Ladislav Fikar (ed.), *Antonín Sova: Básně*, Praha 1958.

Ladislav Fikar (ed.), *Otokar Březina: Básně*, Praha 1958.

Aleš Filip, Roman Musil (eds.), *Gabriel von Max (1840-1915)*, Plzeň 2011.

Gustave Flaubert, *Salambo*, Praha 1962.

Alexandr Flek (ed.), Jiří Hedánek, Jiří Pavlík (překl.), *Bible: překlad 21.století*, Praha 2009.

James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008.

Bohumil Hanák (ed.), *Karel Hlaváček: Pozdě k ránu; Mstivá Kantilena; Žalmy*, Blansko 2001.

Adam Hnojil, *Alfred Kubin & Sascha Schneider; Démoni ze země nevědomí*, Hluboká nad Vltavou 2014.

Michael Huig (et al.), *Prague 1900: poetry and ecstasy*, Amsterdam 1999.

Alois Jirásek, *Staré pověsti české*, Praha 1946.

Pavel Kalina, *Umění a mystika. Od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu*, Praha 2013.

- Gregorio Kohon, *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the uncanny*, Londýn 2015.
- Ewa Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Evanston 1987.
- Vojtěch Lahoda, Marie Rakušanová (et al.), *Křičte ústa!: předpoklady expresionismu*, Praha 2007.
- Hana Larvová, *Jan Konůpek: poutník k nekonečnu*, Praha 1998.
- Jaroslav Med, Sodoma. *Knih pohanská 1895*, in: Miroslav Červinka (et al.), *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*, Praha 1990.
- Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006.
- Dobrava Moldanová, *Česká literatura v období modernismu (1880 – 1918)*, Ústí nad Labem 1996.
- František Nevrla (překl.), William Shakespeare, *Hamlet, princ Dánský*, Praha 2005.
- František Novotný (překl.), Platón, *Symposion*, Praha 2005.
- Lucie Peisertová, Václav Petrbok, Jan Randák (eds.), *Zločin a trest v české kultuře 19. století*, Praha 2011.
- Miroslav Racek, Taťána Bulionová, Zuzana Švabinská (eds.), *Max Švabinský 1873 - 1926*, Praha 1973.
- Robert Rosenblum (et al.), *Edward Munch: Symbols and Images*, Washington 1978.
- Karel Srp, Jana Orliková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003.
- Tereza Svobodová, *Postava Salomé v díle Gustava Moreaua* (bakalářská práce), FF JU, České Budějovice 2016.
- Bohumil Svozil, *V krajinách poezie: realismus, impresionismus, dekadence, symbolismus: básnické vývojové tendence z konce 19. století*, Praha 1979.
- František Šmejkal, *Sursum 1910 – 1912*, Hradec Králové 1976.
- Markéta Theinhardtová, Pierre Brullé (eds.), *Orbis Pictus Františka Kupky: mezi symbolismem a reportáží*, Plzeň 2014.
- Vendula Trnková, *Francouzská literatura v českých meziválečných časopisech* (diplomová práce), Katedra české literatury PF MU, Brno 2007.

Otto Urban, Švabinského Splynutí duší respektive mentální vampyrismus, in: *Ateliér 10*, 1997.

Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015.

Otto M. Urban, Luboš Merhaut, *Moderní revue 1894 -1925*, Praha 1995.

Tomáš Vlček, *Jakub Schikaneder 1855 – 1924*, Praha 1998.

Matthew S. Witkovsky, Envisaging the Gendered Center: Prague's Municipal Building and the Construction of a „Czech Nation,“ c. 1880 – 1914, in: *Umění XLVII*, 1999.

Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982.

Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010.

Petr Wittlich (et al.), *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003.

Petr Wittlich, *Neklidná figura: exprese v českém sochařství 1880-1914*, Praha 2016.

Alžběta Zezulová, *Téma lásky v legendě o Tristanovi a Isoldě* (bakalářská práce), Seminář estetiky FF MU, Brno 2011.

Flavius Iosephus, William Whiston (překl.), Antiquities of the Jews, Book 18, Chapter 5, in: *The Works of Flavius Iosephus*, <http://www.ncbible.info/MoodRes/History/WorksofFlaviusIosephus.pdf>, vyhledáno 24. 12. 2016

Alois Jirásek, *Staré pověsti české s obrázky*, V MKP 1. vyd. Praha 2011, dostupné z: http://www.pdfknihy.maxzone.eu/books/jirasek/stare_povesti_ceske_s_obrazky.pdf, vyhledáno 16.3. 2017.

Stéphane Mallarmé: *Faunovo odpoledne* (překlad Jiří Pelán), <http://www.ceskaliteratura.cz/translat/mallarme.htm>, vyhledáno 12.3.2017.

Jaroslava Urbánková, *Antonín Hudeček, Psyché* (bakalářská práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2010, s. 23, dostupné z: http://is.muni.cz/th/215611/ff_b/Bakalarska_prace.pdf, vyhledáno 26. 2. 2017.

Jaroslav Vrchlický, *Démon lásky. Řada třinácti obrazů Maxe Pirnera*, Praha 1893, dostupné z: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=20894>, vyhledáno 2. 4. 2017.

Digitalizovaná sbírka Národní galerie v Praze: <http://ng.bach.cz/ng-vademecum/>

Obrazová příloha: <https://www.wikiart.org/>

Sbírka Patrika Šimona: <http://www.patriksimon.cz/home>

Seznam vyobrazení

[1]

Gustave Moreau, *Salomé tančící před Herodem*, 1876,
olej na plátně, 103,5 x 144 cm, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre,
Los Angeles

Dostupné z: <http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/salom-dancing-before-herod-1876>, vyhledáno 23. 4. 2017.

[2]

Jan Konůpek, *Tlení*, 1909

lept na papíře, 13,4 x 8,7 cm, Galerie hlavního města Prahy

Reprodukce: Lenka Bydžovská, Hana Lavrová (eds.), *Umělecké sdružení Sursum*, Praha 1996, s. 118.

[3]

Jan Konůpek, *Černý plamen (Salome)*, 1910

kolorovaný uhel na papíře, 88 x 66 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Karel Srp, Jana Orliková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 118.

[4]

Jan Konůpek, *Salome (Černý plamen)*, 1910

kolorovaný uhel na papíře, 88 x 60 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Lenka Bydžovská, Hana Lavrová (eds.), *Umělecké sdružení Sursum*, Praha 1996, s. 119.

[5]

Jan Konůpek, *Extaze (Salome)*, 1910

lept na papíře, 45 x 35 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Lenka Bydžovská, Hana Lavrová (eds.), *Umělecké sdružení Sursum*, Praha 1996, s. 121.

[6]

Jan Konůpek, *Salome I*, 1912

suchá jehla na papíře, 44,8 x 35 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Lenka Bydžovská, Hana Lavrová (eds.), *Umělecké sdružení Sursum*, Praha 1996, s. 122.

[7]

Rudolf Adámek, *Extaze (Hvězdné sny)*, 1911

dřevoryt na papíře, 20 x 14,6 cm, Galerie hlavního města Prahy

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 303.

[8]

František Kobliha, *Salome* (někdy interpretována jako *Salambo*), z cyklu *Ženy mých snů*, 1910 – 1911

dřevoryt na papíře, 18 x 13,5 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 262.

[9]

František Kobliha, *Salambo*, z cyklu *Ženy mých snů*, 1910 – 1911

dřevoryt na papíře, 18 x 13,5 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 226.

[10]

Josef Váchal, *Salome*, 1909

dřevořez kolorovaný akvarelem na papíře, 20 x 14,3 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 242.

[11]

Josef Váchal, *Salome*, 1913

dřevoryt na papíře, 30 x 20 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 242.

[12]

Ladislav Šaloun, *Salambo a Matho*, 1903

patinovaná sádra, v. 38 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 166.

[13]

Jan Zrzavý, *Messalina*, 1908

tužka na kartonu, 36,4 x 25,4 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Karel Srp, Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 82.

[14]

Jan Zrzavý, *Kleopatra I*, 1912 – 1942

olej a zlato na plátně, 46 x 35 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Karel Srp, Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 212.

[15]

Jan Zrzavý, *Egypt'anky (Kleopatra, Isema)*, 1907 – 1908

pastel na papíře, 18,8 x 22,3 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Karel Srp, Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 50.

[16]

Josef Váchal, *Pokoušení*, 1906

olej na plátně, 37 x 48 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 229.

[17]

Josef Mandl, *Adam a Eva*, 1910

olej na plátně, 92 x 140 cm, Západočeská galerie v Plzni

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 218.

[18]

Emil Holárek, List I, z cyklu *Adam a Eva*, kolem 1910

litografie na papíře, 29 x 21 cm, soukromá sbírka

Dostupné z:

<https://static2.flercdn.net/i2/products/i2a/4/5/4/223454/6/1/6186121/cgdwlnypnezyea.jpg>, vyhledáno 20. 4. 2017.

[19]

Emil Holárek, List II, z cyklu *Adam a Eva*, kolem 1910

litografie na papíře, 29 x 21 cm, soukromá sbírka

Dostupné z:

<https://static2.flercdn.net/i2/products/i2a/4/5/4/223454/6/1/6186121/cgdwlnypnezyea.jpg>, vyhledáno 20. 4. 2017.

[20]

Emil Holárek, List III, z cyklu *Adam a Eva*, kolem 1910

litografie na papíře, 29 x 21 cm, soukromá sbírka

Dostupné z:

<https://static2.flercdn.net/i2/products/i2a/4/5/4/223454/6/1/6186121/mwdfzcrjwssgdy.jpg>, vyhledáno 20. 4. 2017.

[21]

Emil Holárek, List IV, z cyklu *Adam a Eva*, kolem 1910

litografie na papíře, 29 x 21 cm, soukromá sbírka

Dostupné z:

<https://static2.flercdn.net/i2/products/i2a/4/5/4/223454/6/1/6186121/mwdfzcrjwssgdy.jpg>, vyhledáno 20. 4. 2017.

[22]

Josef Váchal, *Pokoušení svatého Antonína*, 1912

dřevoryt na papíře, 21 x 21 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 217.

[23]

Emil Holárek, *Pokoušení svatého Antonína*, před 1905
tužka a tuš na kartonu, 24,5 x 16 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze
Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 211.

[24]

Emil Holárek, *Ženy*, z cyklu *Reflexe z Katechismu*, kolem 1913
tužka na papíře, 33 x 49,5 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 108.

[25]

Josef Hodek, *Žena v objetí satanově*, po 1910
dřevoryt na papíře, 12 x 8,5 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze
Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 231.

[26]

Karel Špillar, *Žena jedoucí na d'áblu*, kolem 1900
pastel a akvarel na papíře, 32,3 x 23 cm, České muzeum výtvarných umění v Praze
Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 227.

[27]

František Kupka, *Myslitel*, 1903
fotomechanická reprodukce, 29 x 20,5 cm, soukromá sbírka v Paříži,
Reprodukce: Markéta Theinhardtová, Pierre Brullé (eds.), *Orbis Pictus Františka Kupky: mezi symbolismem a reportáží*, Plzeň 2014, s. 64.

[28]

Emil Holárek, *Démon*, před 1907
olej na plátně, průměr 120 cm, Galerie Kodl v Praze
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 107.

[29]

Karel Hlaváček, obálka pro 5. Svazek *Moderní revue*, *Upíří žena*, 1896
tuš na papíře, 30 x 24,2 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze
Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 221.

[30]

Edvard Munch, *Vampyr (Láska a Bolest)*, 1893

olej na plátně, 91 x 109 cm, Munch Museum v Oslu

Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Edvard_Munch_-_Vampire_%281895%29_-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 20. 4. 2017.

[31]

Karel Hlaváček, *Přízrak*, 1887

pastel na papíře, 35,5 x 48 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 214.

[32]

Jaroslav Panuška, *Upíři*, před 1903

Lavírovaná tuš na kartonu, 24 x 55 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 298.

[33]

Jan Preisler, triptych *Jaro*, 1900

olej na plátně, 112 x 70, 112 x 186, 112 x 70 cm, Západočeská galerie v Plzni

Reprodukce: Petr Wittlich (et al.), *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003, s. 80.

[34]

Jan Preisler, *Jaro*, 1895

olej na plátně, 96,5 x 146 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Petr Wittlich (et al.), *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003, s. 18.

[35]

Jan Preisler, *Rozsévač*, 1900

olej na plátně a překližce, 40,7 x 33,3 cm, Muzeum Českého krasu v Berouně

Reprodukce: Petr Wittlich (et al.), *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003, s. 78.

[36]

Max Švabinský, *Chudý kraj*, 1900

olej na plátně, 179 x 246 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 197.

[37]

Josef Mandl, *Alegorie jara*, před 1900

olej na plátně, 103 x 78 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 217.

[38]

Antonín Hudeček, *Psyché*, 1901

olej na plátně, 158,5 x 75 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 175.

[39]

Karel Špillar, *Jaro*, 1912

olej na plátně, 155 x 126,5 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 154.

[40]

Jan Preisler, *Podzim*, 1897

olej na plátně, 31 x 22 cm, Západočeská galerie v Plzni

Reprodukce: Petr Wittlich (et al.), *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003, s. 37.

[41]

František Kupka, *Podzimní slunce*, 1906

olej na plátně, 103 x 117 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 160.

[42]

František Jakub, *Píseň přírody*, 1906

olej na plátně, 140 x 140 cm, Česká spořitelna v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 231.

[43]

Karel Vítězslav Mašek, *Jaro (Píseň ranní)*, 1888

olej na plátně, 158 x 98 cm, Městské muzeum a galerie ve Vodňanech

Reprodukce: Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, s. 27.

[44]

Karel Vítězslav Mašek, *Idyla*, 1894

olej na plátně, 224 x 122 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, s. 99.

[45]

Karel Vítězslav Mašek, *Alegorické panneau*, 1889

olej na plátně, 180 x 258 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Michael Huig (et al.), *Prague 1900: poetry and ecstasy*, Amsterdam 1999, s. 41.

[46]

Vojtěch Hynajs, *Paridův soud*, 1894

olej na plátně, 244 x 411 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Michael Huig (et al.), *Prague 1900: poetry and ecstasy*, Amsterdam 1999, s. 43.

[47]

Georg Jilovsky, *Paridův soud*, 1910

olej na plátně, 145 x 257 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 319.

[48]

Maxmilián Pirner, *Potok (Ústí)*, 1903

olej na plátně, 104 x 63 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 43.

[49]

Maxmilián Pirner, *Nymfa a Kentaur*, kolem 1890

olej na plátně, 63 x 100 cm, Národní galerie v Praze

Dostupné z: [http://ng.bach.cz/ng-](http://ng.bach.cz/ng-vademecum/permalink?xid=a7a4ea07ae4e83f8dddd11e724f7d352)

[vademecum/permalink?xid=a7a4ea07ae4e83f8dddd11e724f7d352](http://ng.bach.cz/ng-vademecum/permalink?xid=a7a4ea07ae4e83f8dddd11e724f7d352), vyhledáno 20. 4. 2017.

[50]

Maxmilián Pirner, *Pohřeb víly*, 1888

kvaš na papíře, 41,3 x 71,6 cm, Muzeum umění Olomouc

Dostupné z:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Maxmili%C3%A1n_Pirner_-_Poh%C5%99eb_v%C3%ADly_%281888%29.jpg, vyhledáno 20. 4. 2017.

[51]

Beneš Knüpfer, *Mořská idyla*, 1904

olej na plátně, 80 x 160 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 29.

[52]

František Kupka, *Lesní žínka*, kolem 1901

suchá jehla na papíře, 39,5 x 24,5 cm, soukromá sbírka v Paříži

Reprodukce: Markéta Theinhardtová, Pierre Brullé (eds.), *Orbis Pictus Františka Kupky: mezi symbolismem a reportáží*, Plzeň 2014, s. 71.

[53]

Lev Lerch, *Bludička*, před 1890

olej na plátně, 243 x 135 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 67.

[54]

Viktor Oliva, *Piják absinthu (Básník a múza)*, kolem 1910

olej na plátně, 155 x 205 cm, Galerie Zlatá husa v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 81.

[55]

Emil Holárek, *Umělcův sen*, kolem 1900

olej na plátně, 114 x 158 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 107.

[56]

Max Švabinský, *Splynutí duší*, 1897

olej na lepence, 65,5 x 45,5 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 196.

[57]

Tavík František Šimon, *Symfonie*, 1902

olej na plátně, 171 x 186 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 233.

[58]

Tavík František Šimon, *Dívka a harfa*, 1898 – 1899

olej na plátně, 96,5 x 143,5 cm, Galerie Kodl v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 234.

[59]

Jan Konůpek, *List z cyklu Hamlet*, 1908

pero a tuš na papíře, 30 x 43 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 313.

[60]

František Kobliha, List z cyklu *Tristan*, 1906 – 1910
dřevoryt na papíře, 29 x 23 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 262.

[61]

Jan Konůpek, *Ofélie*, 1906
pero, tuš a akvarel na kartonu, 60 x 75 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 311.

[62]

Jan Preisler, *Cyklus o dobrodružném rytíři*, 1897 – 1898
olej na plátně, 6 polí: 26,5 x 13,5 cm, 26,5 x 5,5 cm, 26,5 x 26 cm, 26,5 x 26 cm, 26,5 x 4 cm, 26,5 x 13,5 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Petr Wittlich (et al.), *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003, s. 42, 43.

[63]

Jan Preisler, *Pohádka*, 1901 – 1902
olej na plátně, 105,5 x 79 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě
Reprodukce: Petr Wittlich (et al.), *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003, s. 94.

[64]

Quido Kocián, *Šárka*, 1897
mramor, alabastr, v. 90 cm, Galerie plastik v Hořicích
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 223.

[65]

Karel Vítězslav Mašek, *Kupalo*, 1914
olej na plátně, 200 x 200 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 93.

[66]

Richard Teschner, *Sabat*, 1905
olej na kartonu, 48 x 7 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 275.

[67]

Jaroslav Panuška, *Sabat*, 1908
suchá jehla na papíře, 18 x 24 cm, Sběrka Patrika Šimona
Dostupné z: <http://www.patriksimon.cz/autori-detail/jaroslav-panuska/307/>, vyhledáno 20. 4. 2017.

[68]

Jaroslav Panuška, *Čarodějnice* (také *Čarodějnice na hřbitově*), kolem 1910
tempera na papíře, 47 x 67 cm, soukromá sbírka
Dostupné z: <http://www.jaroslavpanuska.cz/malir-jaroslav-panuska/>, vyhledáno 20. 4. 2017.

[69]

Karel Vítězslav Mašek, *Libuše*, kolem 1893
olej na plátně, 193 x 193 cm, Musée d'Orsay v Paříži
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 89.

[70]

Gabriel von Max, *Extatická panna (Anna) Kateřina Emmerichová*, 1885
olej na plátně, 84,5 x 67,7 cm, Neue Pinakothek, Mnichov
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 25.

[71]

Gabriel von Max, *Věštkyň z Prevorstu ve vytržení*, 1892
olej na plátně, 99 x 12 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 24.

[72]

Maxmilián Pirner, *Sommambula*, 1878
olej na plátně, 157 x 87 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 271.

[73]

Karel Vítězslav Mašek, *Modlí se žena*, po 1900
uhel a křída na papíře, 26 x 18 cm, Collection of Reverend Bernard J. Coughlin, Washington
Reprodukce: Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, s. 169.

[74]

Emanuel Krescenc Liška, *Hagar a Izmael na poušti*, 1883
olej na plátně, 173 x 260 cm, Západočeská galerie v Plzni
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 35.

[75]

Vojtěch Preissig, *Zasněná dívka*, 1900

barevný lept na papíře, 23,5 x 18,2 cm, Muzeum umění Olomouc

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 202.

[76]

Ladislav Kofnár, *Snění*, 1906

mramor, v. 31 cm, Muzeum a galerie plastik v Hořicích

Reprodukce: Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982, s. 245.

[77]

Jan Štursa, *Melancholické děvče*, 1906

bronz, v. 43 cm, Muzeum umění Olomouc

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 291.

[78]

Adolf Gartner, *Tvář*, 1910

pastel na kartonu, 25,5 x 1 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 345.

[79]

Jan Zrzavý, *Melancholie I*, 1912

olej na plátně, 62 x 45,3 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Karel Srp, Jana Orliková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 131.

[80]

Jan Štursa, *Sudičky*, 1904 – 1905

sádra, v. 21,5 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 293.

[81]

Jan Konůpek, *Kontemplace*, 1909

tužka, uhel a akvarel na kartonu, 29 x 19 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 315.

[82]

Jan Konůpek, *Gentiana Asclepiadea*, 1907 – 1909

uhel a křída na papíře, 87,8 x 59,7 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Karel Srp, Jana Orliková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 143.

[83]

Jan Zrzavý, *Luna s konvalinkami*, 1913

olej na plátně, 49,5 x 30 cm, Galerie Zlatá husa v Praze

Reprodukce: Karel Srp, Jana Orliková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 142.

[84]

Jan Štursa, *Puberta*, 1905

bronz, v. 84,5 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 184.

[85]

Edvard Munch, *Puberta*, 1894

olej na plátně, 151,5 x 110 cm, Národní galerie v Oslu

Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Puberty_%281894-95%29_by_Edvard_Munch.jpg, vyhledáno 20. 4. 2017.

[86]

František Kobliha, *Za noci březnové*, z cyklu *Pozdě k ránu*, 1909

dřevoryt na papíře, 20,8 x 15 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 260.

[87]

František Kobliha, *Podmořské pralesy*, z cyklu *Pozdě k ránu*, 1909

dřevoryt na papíře, 20,8 x 15 cm, US Památníku národního písemnictví v Praze

Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách chorobných*, Praha 2006, s. 305.

[88]

Maxmilián Pirner, *V Rozpuku*, z cyklu *Démon láska*, 1893

pastel na papíře, 59 x 45 cm, Národní galerie v Praze

Dostupné z:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Jaroslav_Vrchlick%C3%BD%2C_Maxmili%C3%A1n_Pirner_-_D%C3%A9mon_l%C3%A1ska_-_1893_-_Image_I.png, vyhledáno 20. 4. 2017.

[89]

Maxmilián Pirner, *V Rozkvětu*, z cyklu *Démon láska*, 1893

pastel na papíře, 59 x 45 cm, Národní galerie v Praze

Dostupné z:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Jaroslav_Vrchlick%C3%BD%2C_Maxmili%C3%A1n_Pirner_-_D%C3%A9mon_l%C3%A1ska_-_1893_-_Image_V.png, vyhledáno 20. 4. 2017.

[90]

Jan Preisler, *Svádění*, 1901 – 1902

olej na plátně, 50,5 x 40,5 cm, Západočeská galerie v Plzni

Reprodukce: Petr Wittlich (et al.), *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha 2003, s. 118.

[91]

Bohumil Kafka, *Věčné drama*, 1906

mramor, v. 55 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 271.

[92]

Bohumil Kafka, *Jarní vzdechy*, 1906

bronz, v. 47 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 270.

[93]

Ferdinand Staeger, *Milenci „Monument d'amoure“*, 1905

olej na plátně, 110 x 180 cm, Galerie Klatovy – Klenová

Dostupné z: http://ondrejkatrak.cz/wp-content/gallery/2015_07_19-symbolismus_v_zechach/img_1188.jpg, vyhledáno 20. 4. 2017.

[94]

Karel Vítězslav Mašek, *Matka*, 1912

olej na plátně, přibližně 100 x 180 cm, soukromá sbírka

Reprodukce: Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, s. 110.

[95]

Gabriel von Max, *Nalezenec*, 70. léta 19. století

olej na plátně, 32,5 x 25,5 cm, sbírka v Petrohradu

Reprodukce: Aleš Filip, Roman Musil (eds.), *Gabriel von Max (1840-1915)*, Plzeň 2011, s. 164.

[96]

Gabriel von Max, *Vražedkyně dítěte*, 1877

olej na plátně, 160,5 x 111 cm, sbírka v Hamburku

Reprodukce: Aleš Filip, Roman Musil (eds.), *Gabriel von Max (1840-1915)*, Plzeň 2011, s. 114.

[97]

František Bílek, *Matko!*, 1899

uhel na papíře, 139 x 83 cm, Národní galerie v Praze

Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 170.

[98]

August Brömse, *Tanec*, z cyklu *Dívka a Smrt*, 1902,
akvatinta na papíře, 49,5 x 39 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách
chorobných*, Praha 2006, s. 197.

[99]

August Brömse, *V parku*, z cyklu *Dívka a Smrt*, 1902,
akvatinta na papíře, 18 x 25,3 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Luboš Merhaut, Otto M. Urban, Daniel Vojtěch, *Dekadence: V barvách
chorobných*, Praha 2006, s. 199.

[100]

František Kobliha, *Vanitas*, 1910
černá křída na papírem potaženém kartonu, 48 x 35,5 cm, US Památníku národního
písemnictví v Praze
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 –
1914*, Praha 2015, s. 263.

[101]

Gabriel von Max, *Anatom*, 1869
olej na plátně, 163,5 x 189,5 cm, Neue Pinakothek, Mnichov
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 –
1914*, Praha 2015, s. 26.

[102]

Gabriel von Max, *Dceruška hostinské* (také *Dceruška hostinského*), 1876
olej na plátně, 95,5 x 125,5 cm, Museumlandschaft Essen-Kassel Neue Galerie, Kassel
Reprodukce: Aleš Filip, Roman Musil (eds.), *Gabriel von Max (1840-1915)*, Plzeň
2011, s. 262.

[103]

Jakub Schikaneder, *Vražda v domě*, 1890
olej na plátně, 203 x 321 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Tomáš Vlček, *Jakub Schikaneder 1855 – 1924*, Praha 1998, s. 28.

[104]

Jakub Schikaneder, *Studie k obrazu Vražda v domě*, kolem 1890
uhel a křída na papíře, 38,9 x 73,5 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Tomáš Vlček, *Jakub Schikaneder 1855 – 1924*, Praha 1998, s. 130.

[105]

Jakub Schikaneder, *Utonulá*, kolem 1893
pastel na kartonu, 45 x 90 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 –
1914*, Praha 2015, s. 60.

[106]

Karel Vítězslav Mašek, *Nocula*, okolo 1894
olej na plátně, 39,3 x 25,1 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 90.

[107]

Alfréd Kubin, *Lidský úděl* (také *Lidský osud*), 1903
faksimile kresby, 36,4 x 44,5 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: Adam Hnojil, *Alfred Kubin & Sascha Schneider; Démoni ze země nevědomí*, Hluboká nad Vltavou 2014, s. 64.

[108]

Alfons Mucha, *Mourtia - Morová paní*, 1899
uhel na papíře, 44 x 59,3 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 77.

[109]

Quido Kocián, *Smrt*, 1906
patinovaná sádra, v. 11 cm, Galerie plastik v Hořicích
Dostupné z: <http://www.tihis.com/sochy/quido-kocian/#224>, vyhledáno 20. 4. 2017.

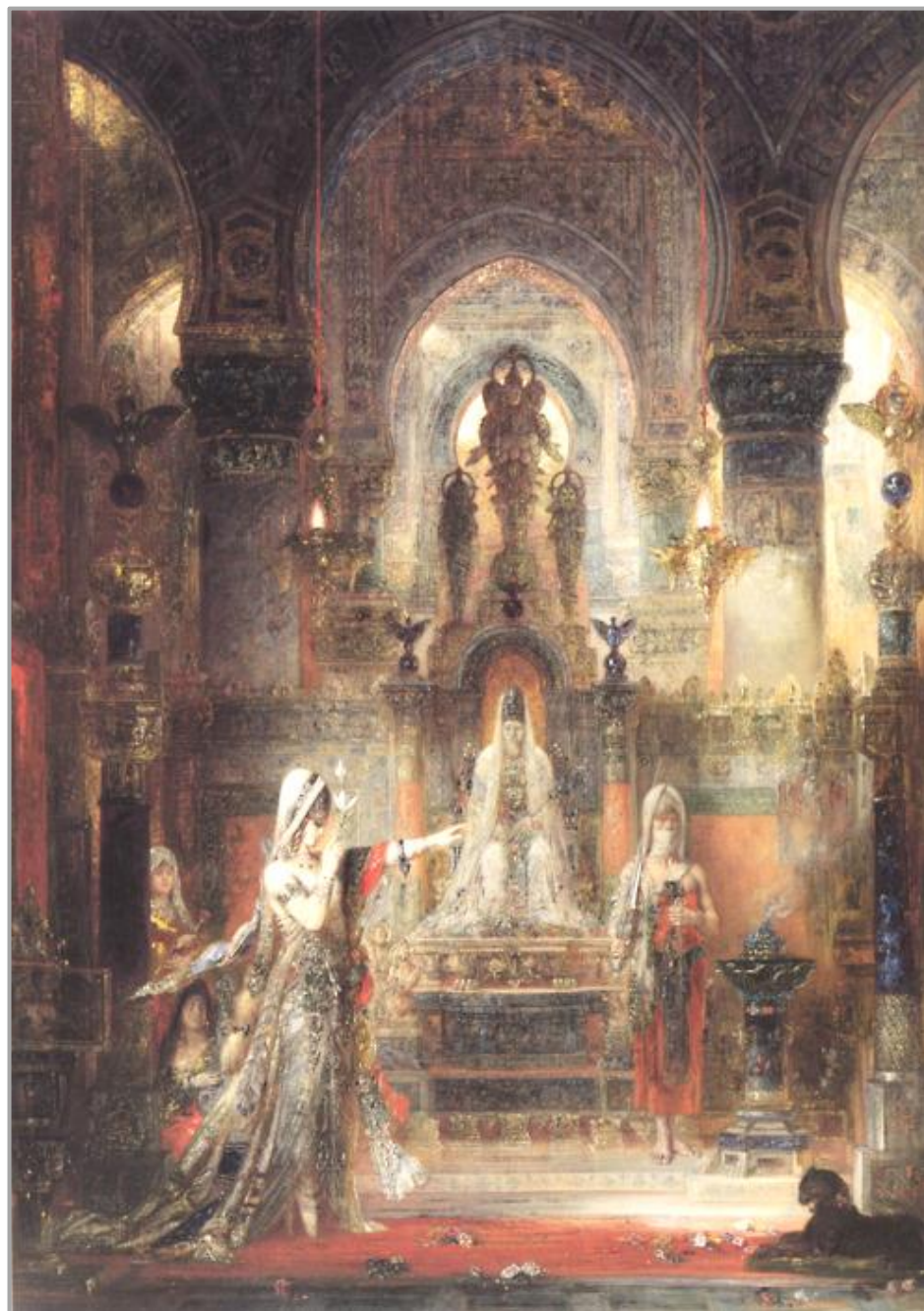
[110]

Jakub Schikaneder, *Na dušičky*, 1888
olej na plátně, 139,5 x 220 cm, Národní galerie v Praze
Reprodukce: Tomáš Vlček, *Jakub Schikaneder 1855 – 1924*, Praha 1998, s. 23.

[111]

August Brömse, *Vdova*, kolem 1910
tempera na dřevě, 42 x 73,5 cm, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg
Reprodukce: Otto M. Urban, *Tajemné dálky; Symbolismus v českých zemích 1880 – 1914*, Praha 2015, s. 206.

Obrazová příloha



[1]

Gustave Moreau, *Salomé tančící před Herodem*, 1876



[2]

Jan Konůpek, *Tlení*, 1909



[3]

Jan Konůpek, *Černý plamen (Salome)*, 1910

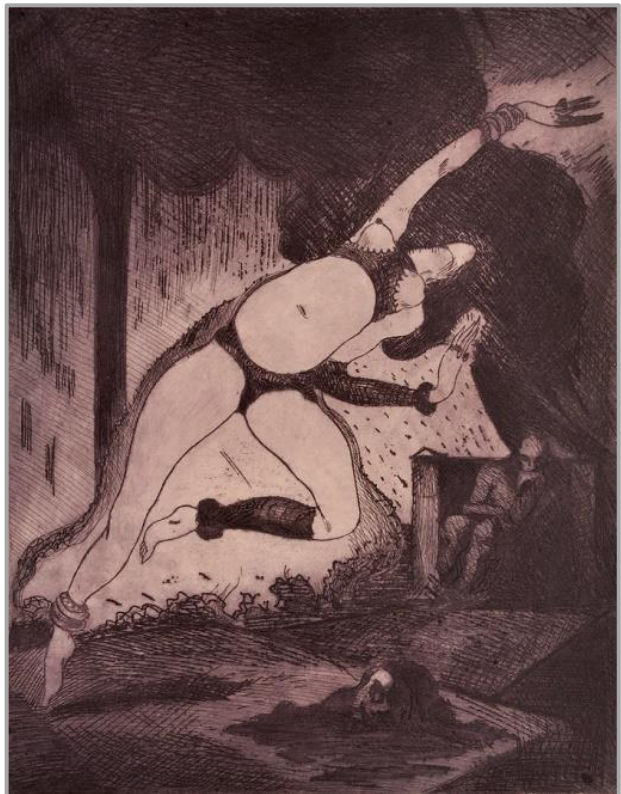


[4]
Jan Konůpek, *Salome (Černý plamen)*, 1910



[5]

Jan Konůpek, *Extaze (Salome)*, 1910



[6]

Jan Konůpek, *Salome I*, 1912



[7]

Rudolf Adámek, *Extase (Hvězdné sny)*, 1911



[8]

František Koblíha, *Salome* (někdy interpretována jako *Salambo*),
z cyklu *Ženy mých snů*, 1910 – 1911



[9]

František Koblíha, *Salambo*, z cyklu *Ženy mých snů*, 1910 – 1911



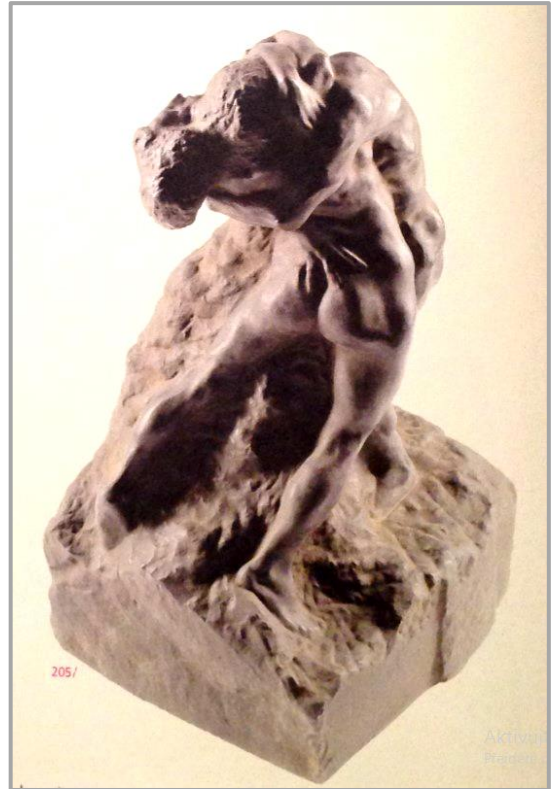
[10]

Josef Váchal, *Salome*, 1909



[11]

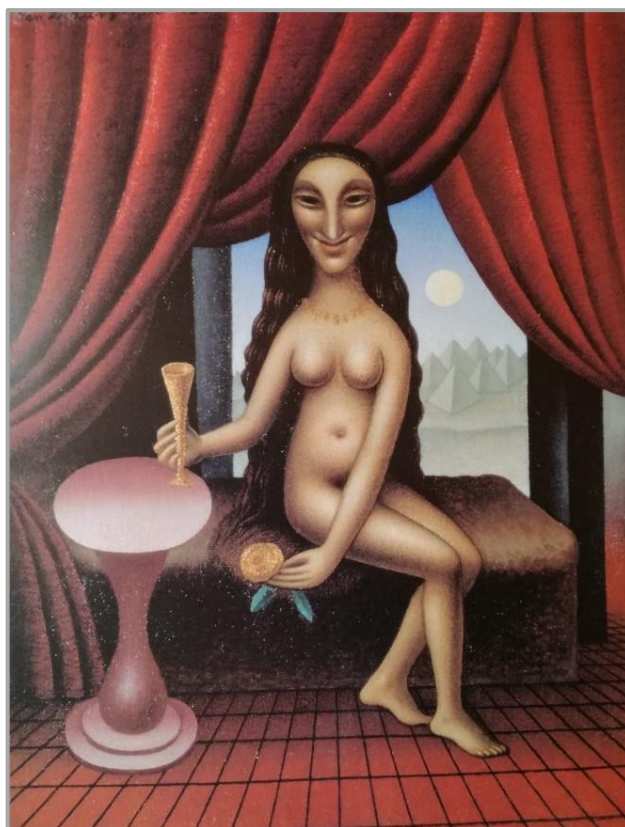
Josef Váchal, *Salome*, 1913



[12]
Ladislav Šaloun, *Salambo a Matho*, 1903



[13]
Jan Zrzavý, *Messalina*, 1908



[14]

Jan Zrzavý, *Kleopatra I*, 1912 – 1942



[15]

Jan Zrzavý, *Egyptanky (Kleopatra, Isema)*, 1907 – 1908



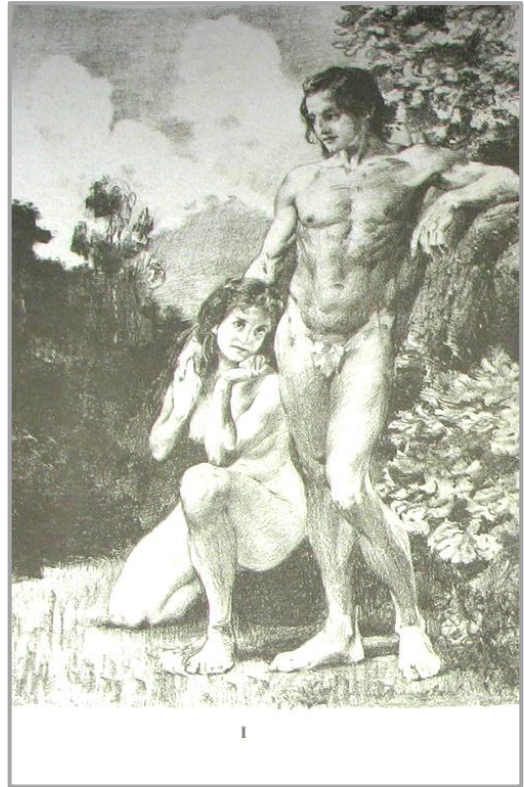
[16]

Josef Váchal, *Pokušení*, 1906



[17]

Josef Mandl, *Adam a Eva*, 1910



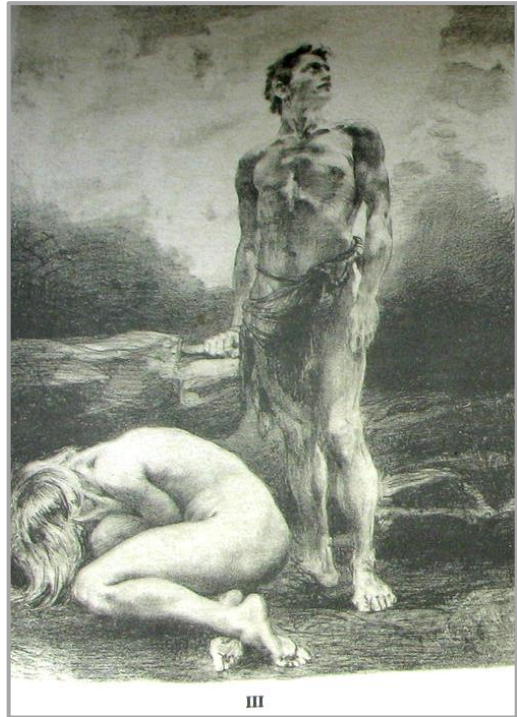
[18]

Emil Holárek, List I, z cyklu *Adam a Eva*, kolem 1910



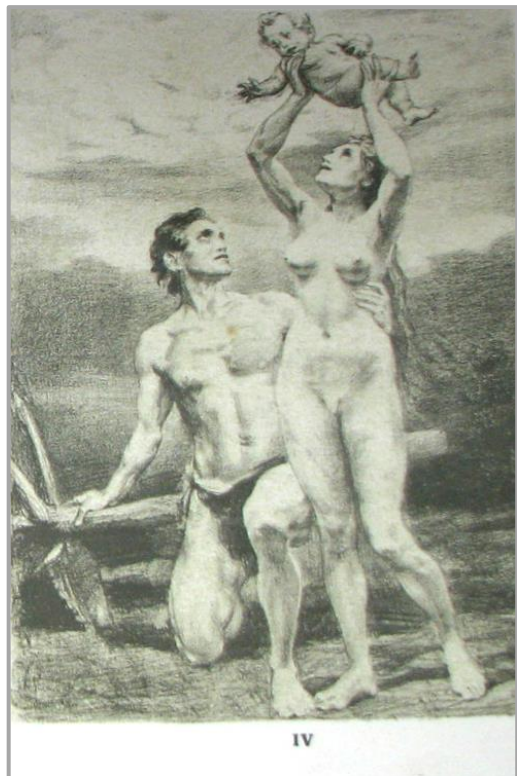
[19]

Emil Holárek, List II, z cyklu *Adam a Eva*, kolem 1910



[20]

Emil Holárek, List III, z cyklu *Adam a Eva*, kolem 1910



[21]

Emil Holárek, List IV, z cyklu *Adam a Eva*, kolem 1910



[22]

Josef Váchal, *Pokušení svatého Antonína*, 1912



[23]

Emil Holárek, *Pokušení svatého Antonína*, před 1905



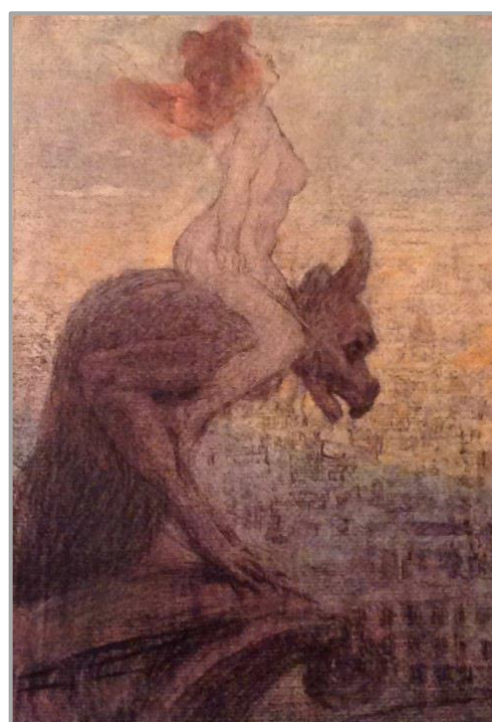
[24]

Emil Holárek, *Ženy*, z cyklu *Reflexe z Katechismu*, kolem 1913



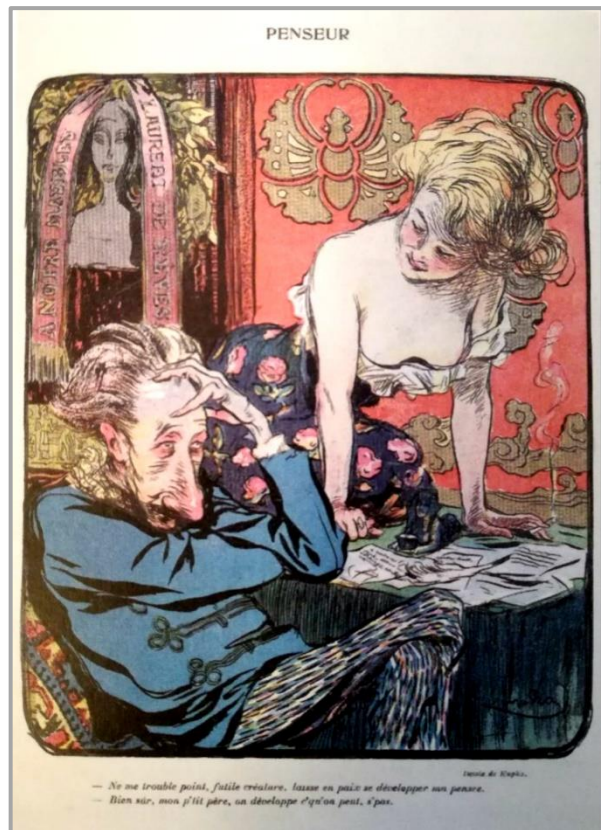
[25]

Josef Hodek, *Žena v objetí satanově*, po 1910



[26]

Karel Špillar, *Žena jedoucí na d'áblu*, kolem 1900



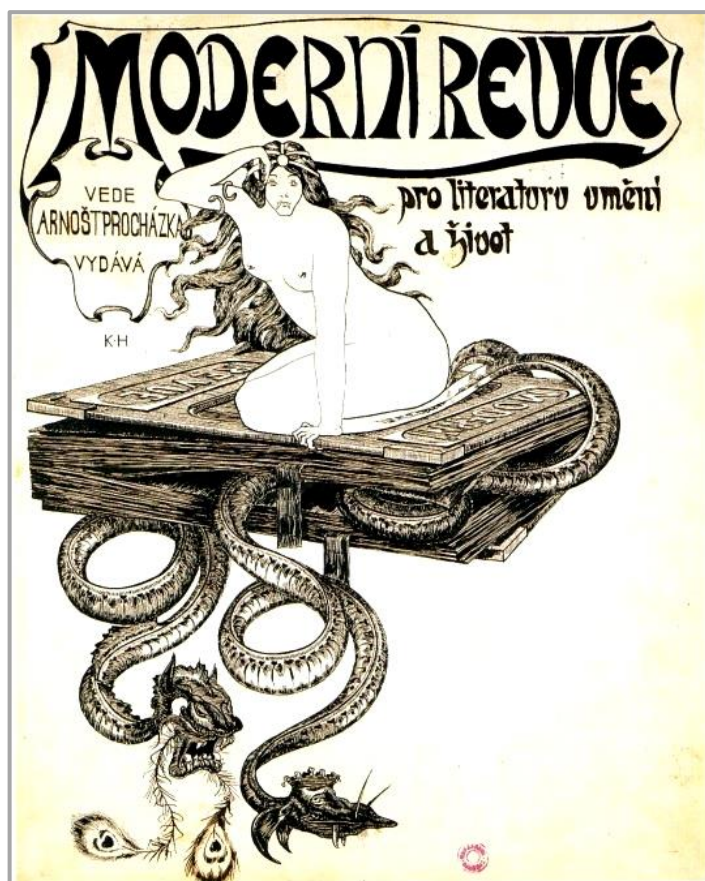
[27]

František Kupka, *Myslitel*, 1903



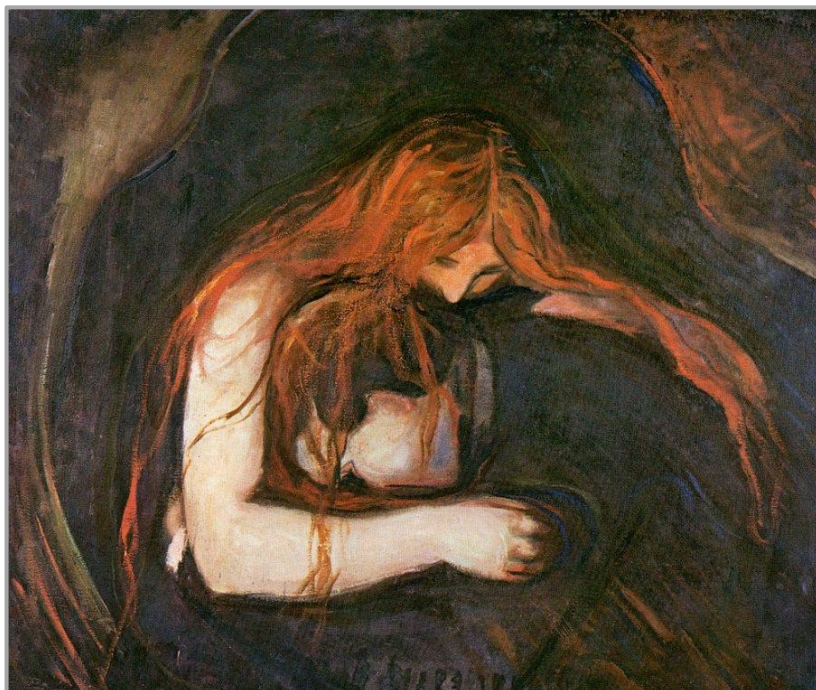
[28]

Emil Holárek, *Démon*, před 1907



[29]

Karel Hlaváček, obálka pro 5. Svazek *Moderní revue*, *Upíří žena*, 1896

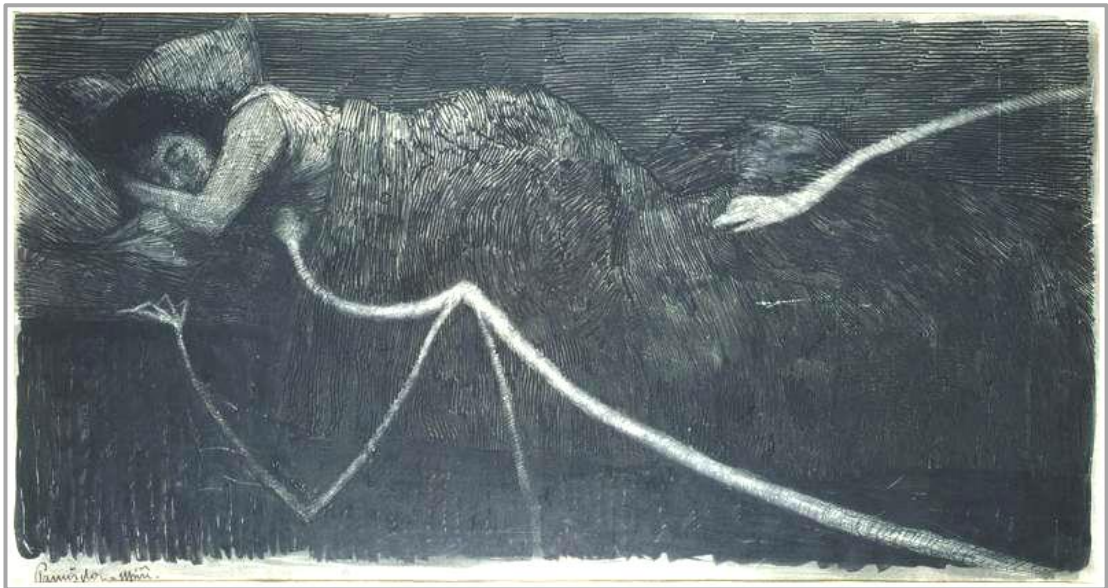


[30]

Edvard Munch, *Vampyr (Láska a Bolest)*, 1893



[31]
Karel Hlaváček, *Přízrak*, 1887



[32]
Jaroslav Panuška, *Upíři*, před 1903



[33]

Jan Preisler, triptych *Jaro*, 1900



[34]

Jan Preisler, *Jaro*, 1895



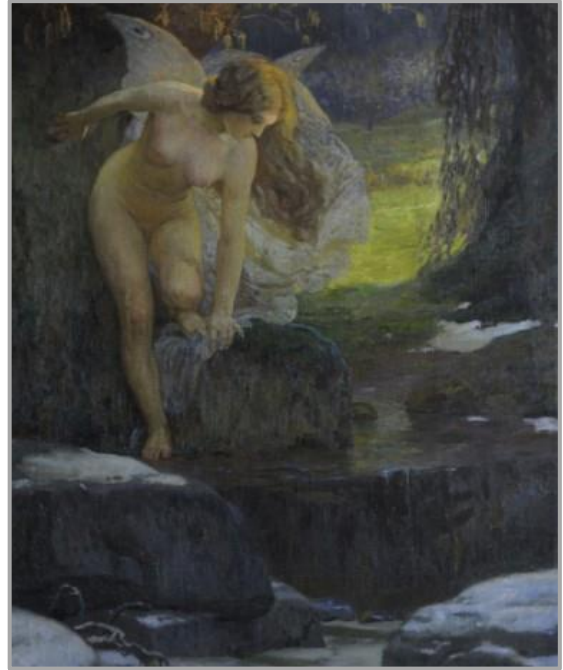
[35]

Jan Preisler, *Rozsévač*, 1900



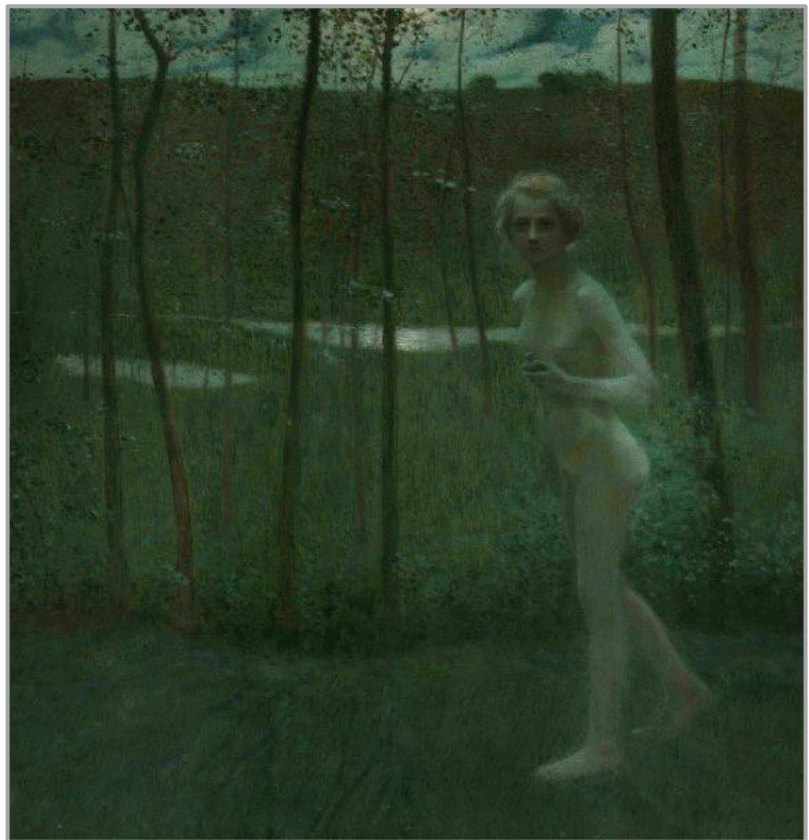
[36]

Max Švabinský, *Chudý kraj*, 1900



[37]

Josef Mandl, *Alegorie jara*, před 1900



[38]

Antonín Hudeček, *Psyché*, 1901



[39]
Karel Špillar, *Jaro*, 1912



[40]
Jan Preisler, *Podzim*, 1897



[41]

František Kupka, *Podzimní slunce*, 1906



[42]

František Jakub, *Píseň přírody*, 1906



[43]

Karel Vítězslav Mašek, *Jaro (Píseň ranni)*, 1888



[44]

Karel Vítězslav Mašek, *Idyla*, 1894



[45]

Karel Vítězslav Mašek, *Alegorické panneau*, 1889



[46]

Vojtěch Hynajs, *Paridův soud*, 1894



[47]

Georg Jilovsky, *Paridův soud*, 1910



[48]

Maxmilián Pirner, *Potok (Ústí)*, 1903



[49]

Maxmilián Pirner, *Nymfa a Kentaur*, kolem 1890



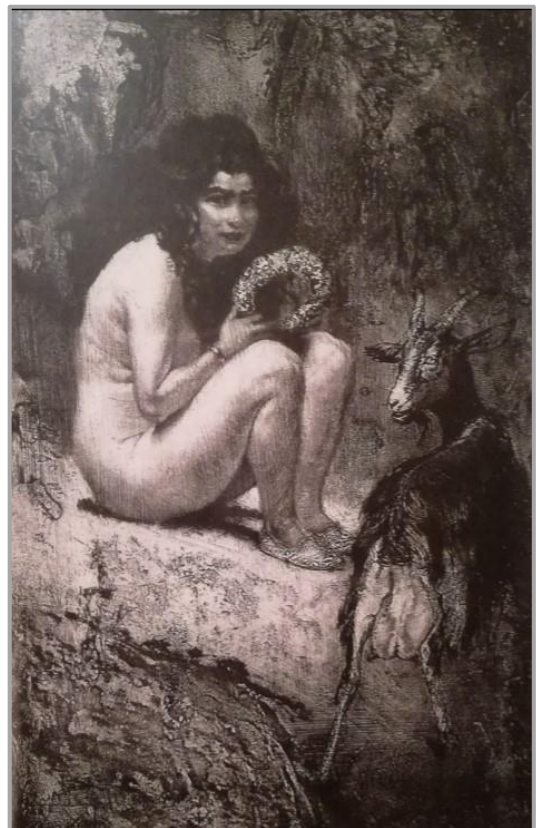
[50]

Maxmilián Pirner, *Pohřeb víly*, 1888



[51]

Beneš Knüpfer, *Mořská idyla*, 1904



[52]

František Kupka, *Lesní žínka*, kolem 1901



[53]

Lev Lerch, *Bludička*, před 1890



[54]

Viktor Oliva, *Piják absintu (Básník a múza)*, kolem 1910



[55]

Emil Holárek, *Umělcův sen*, kolem 1900



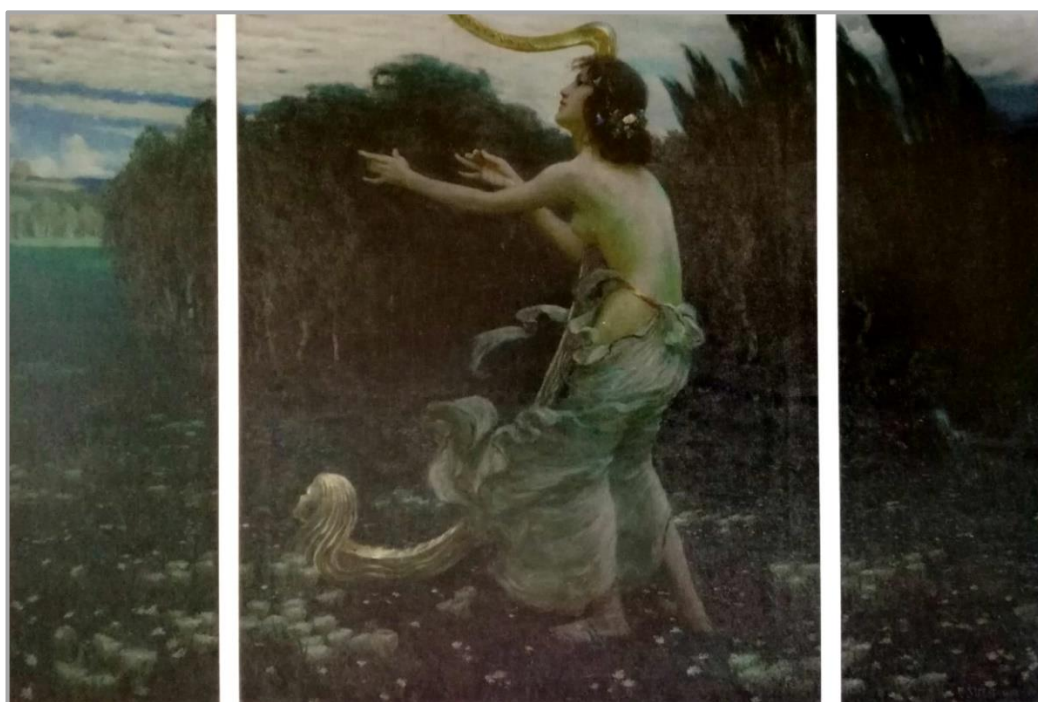
[56]

Max Švabinský, *Splynutí duší*, 1897



[57]

Tavík František Šimon, *Symfonie*, 1902



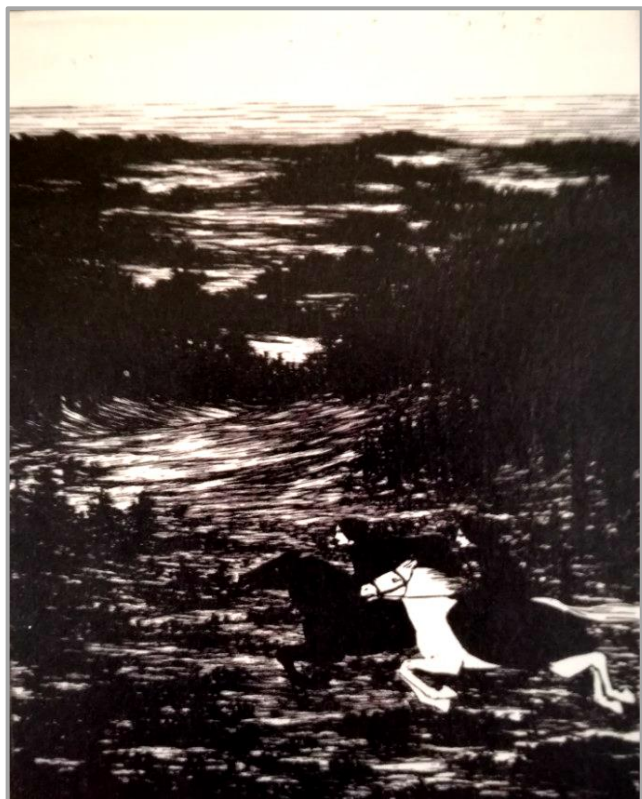
[58]

Tavík František Šimon, *Dívka a harfa*, 1898 – 1899



[59]

Jan Konůpek, List z cyklu *Hamlet*, 1908



[60]

František Kobliha, List z cyklu *Tristan*, 1906 – 1910



[61]

Jan Konůpek, *Ofélie*, 1906



[62]

Jan Preisler, *Cyklus o dobrodružném rytíři*, 1897 – 1898



[63]

Jan Preisler, *Pohádka*, 1901 – 1902



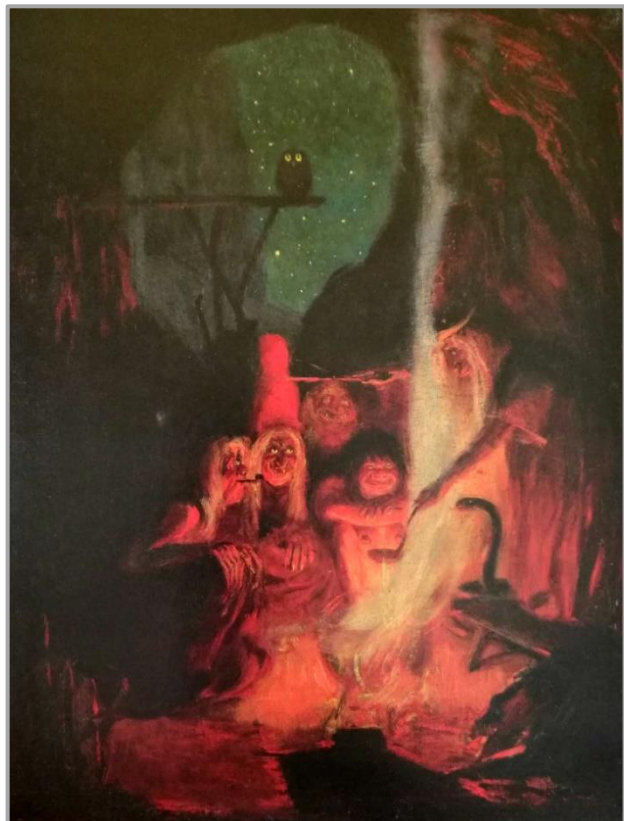
[64]

Quido Kocián, *Šárka*, 1897



[65]

Karel Vítězslav Mašek, *Kupalo*, 1914



[66]

Richard Teschner, *Sabat*, 1905



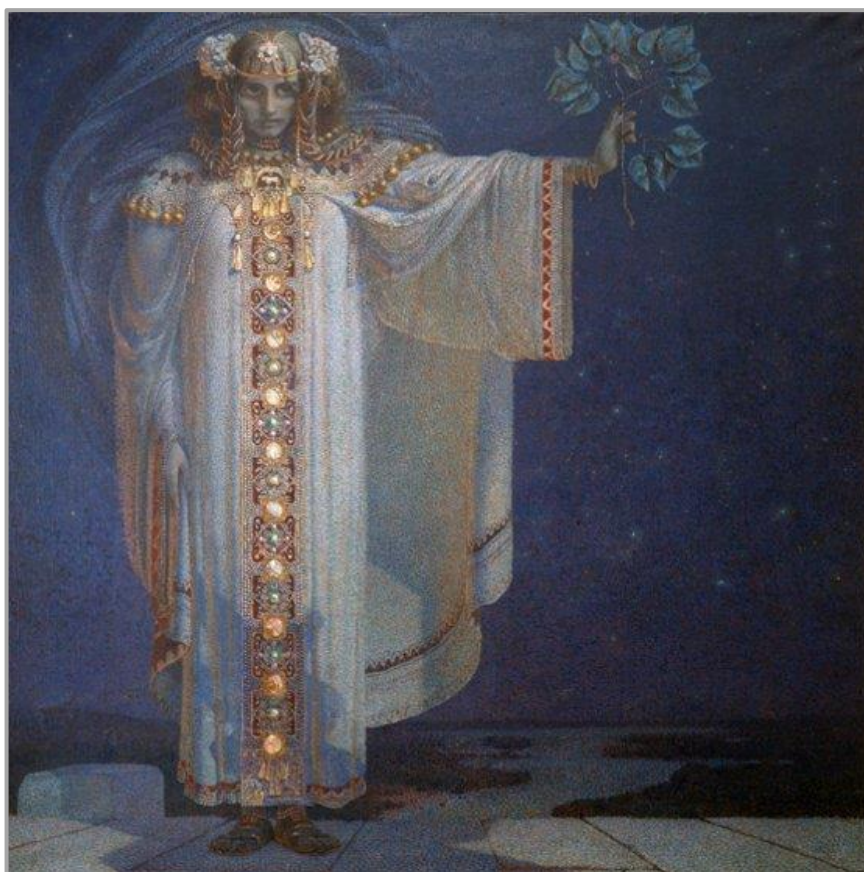
[67]

Jaroslav Panuška, *Sabat*, 1908



[68]

Jaroslav Panuška, *Čarodějnice* (také *Čarodějnice na hřbitově*), kolem 1910



[69]

Karel Vítězslav Mašek, *Libuše*, kolem 1893



[70]

Gabriel von Max, *Extatická panna (Anna) Kateřina Emmerichová*, 1885



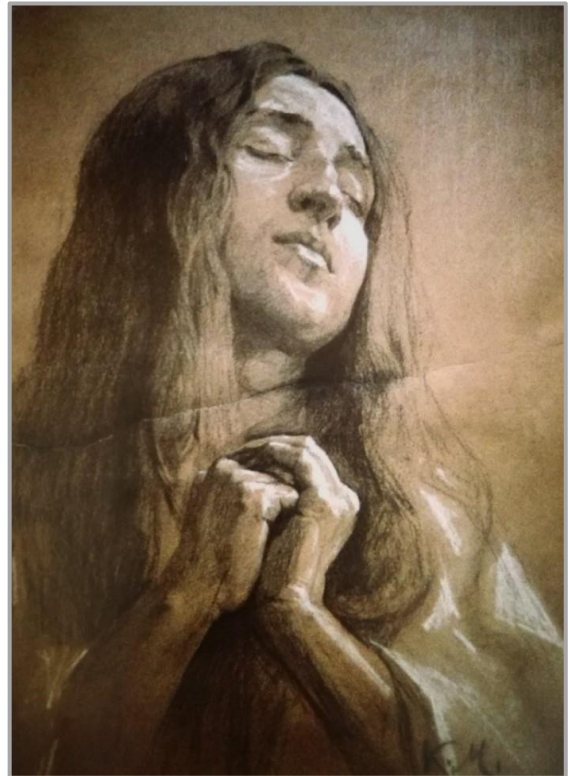
[71]

Gabriel von Max, *Věštkyně z Prevorstu ve vytržení*, 1892



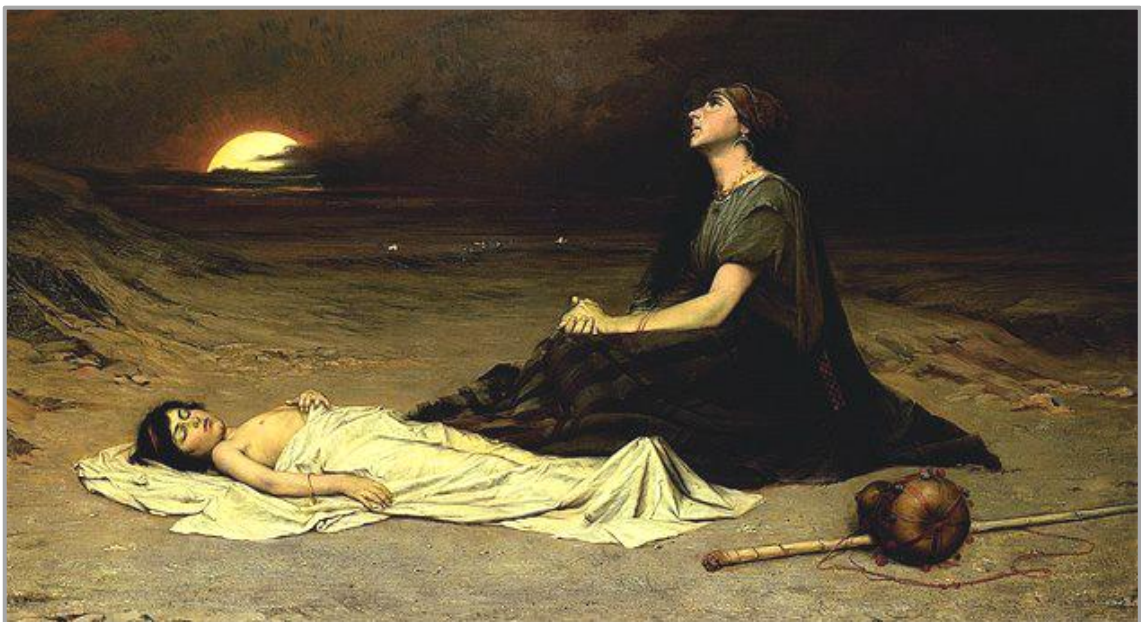
[72]

Maxmilián Pirner, *Sommambula*, 1878



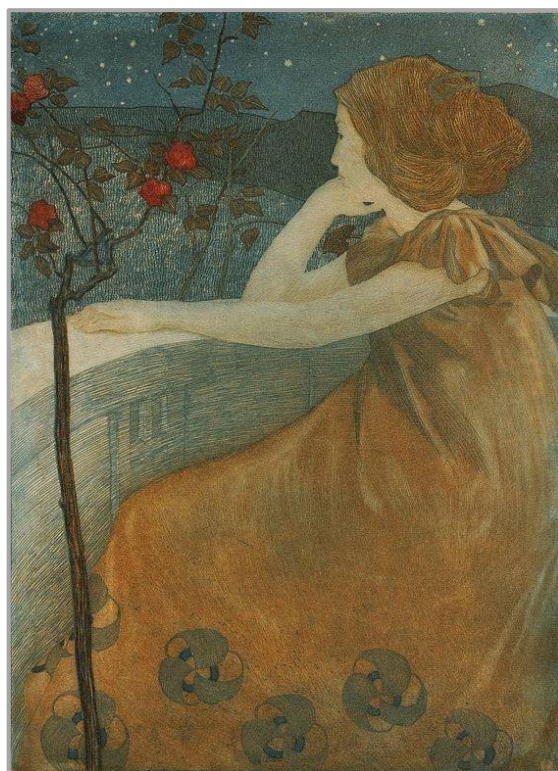
[73]

Karel Vítězslav Mašek, *Modlící se žena*, po 1900



[74]

Emanuel Krescenc Liška, *Hagar a Izmael na poušti*, 1883



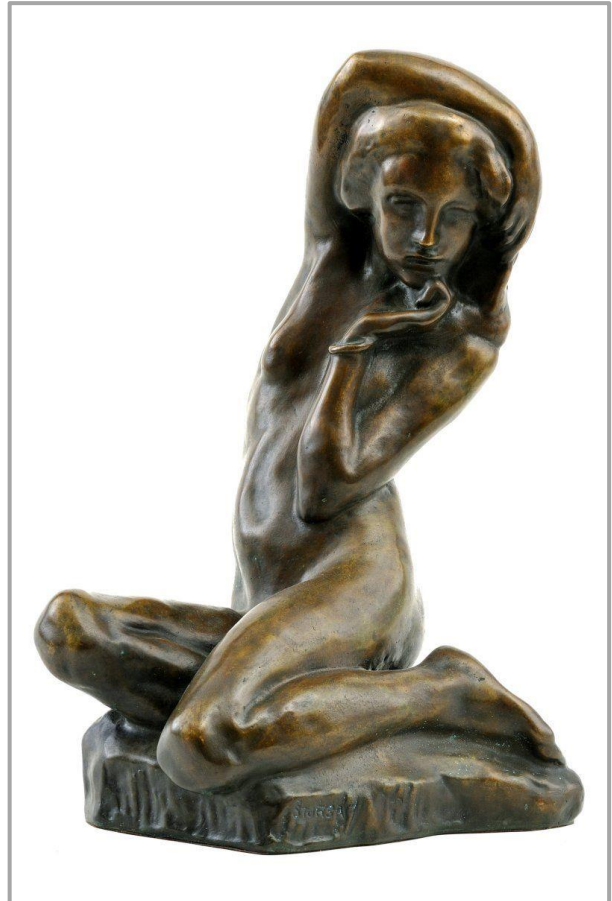
[75]

Vojtěch Preissig, *Zasněná dívka*, 1900



[76]

Ladislav Kofnárek, *Snění*, 1906



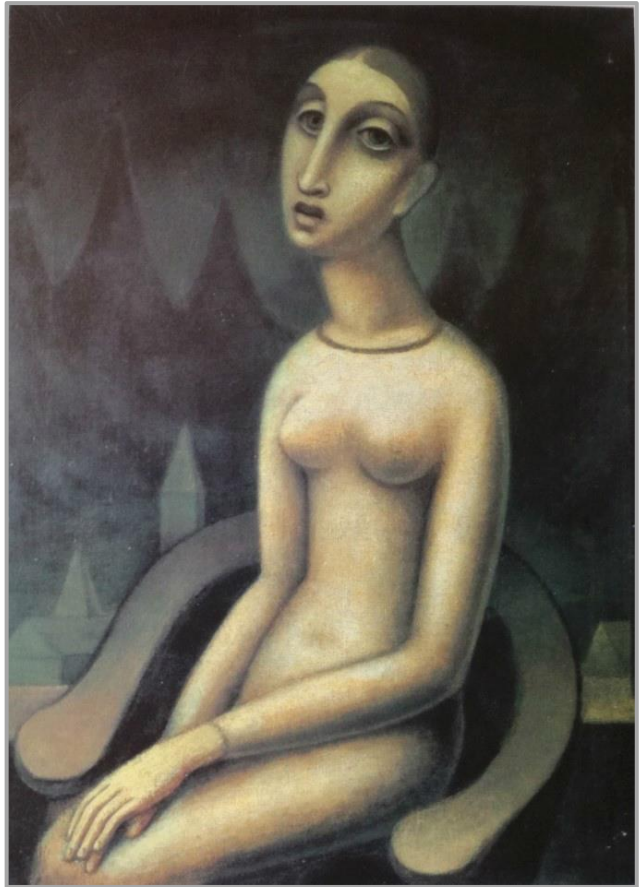
[77]

Jan Štursa, *Melancholické děvče*, 1906



[78]

Adolf Gartner, *Tvář*, 1910



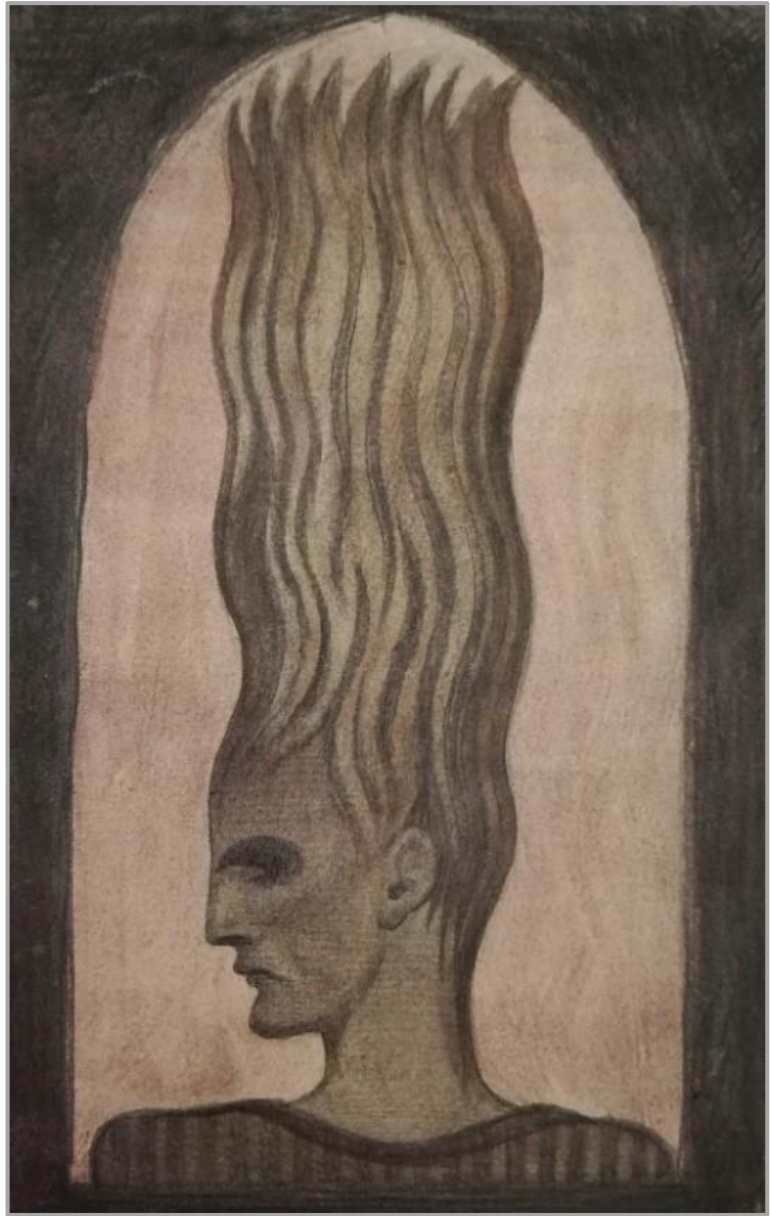
[79]

Jan Zrzavý, *Melancholie I*, 1912



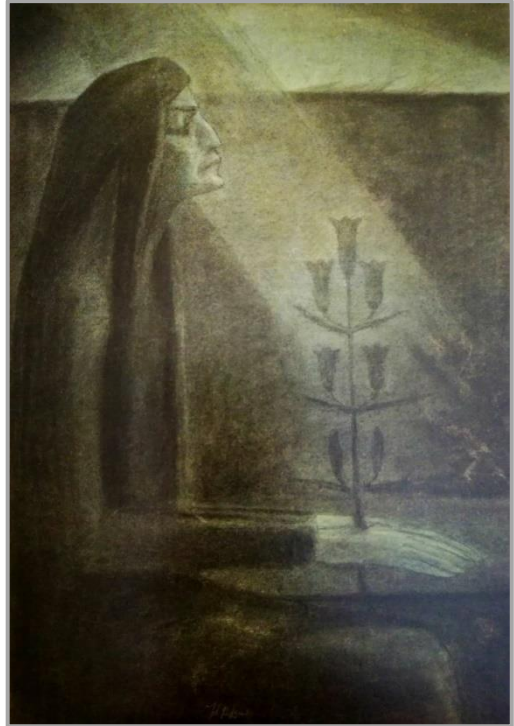
[80]

Jan Štursa, *Sudičky*, 1904–1905



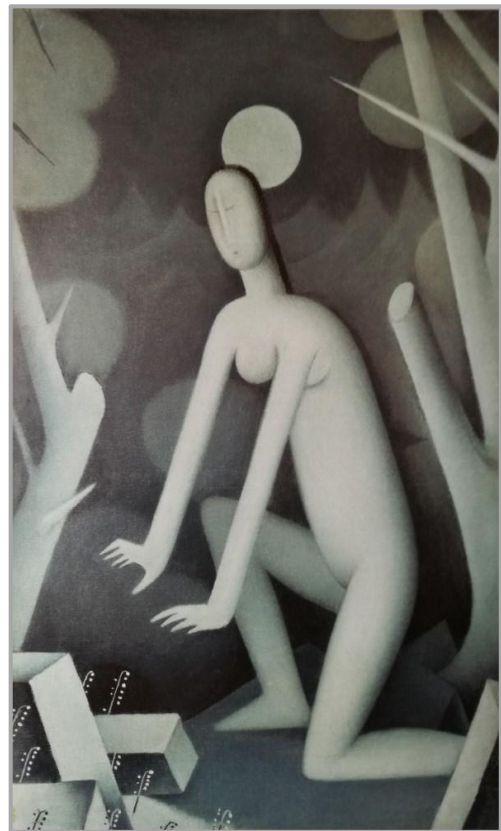
[81]

Jan Konůpek, *Kontemplace*, 1909



[82]

Jan Konůpek, *Gentiana Asclepiadea*, 1907–1909



[83]

Jan Zrzavý, *Luna s konvalinkami*, 1913



[84]

Jan Štursa, *Puberta*, 1905



[85]

Edvard Munch, *Puberta*, 1894



[86]

František Kobliha, *Za noci březnové*, z cyklu *Pozdě k ránu*, 1909



[87]

František Kobliha, *Podmořské pralesy*, z cyklu *Pozdě k ránu*, 1909



[88]

Maxmilián Pirner, *V Rozpuku*, z cyklu *Démon lásky*, 1893



[89]

Maxmilián Pirner, *V Rozkvětu*, z cyklu *Démon lásky*, 1893



[90]

Jan Preisler, *Svádění*, 1901 – 1902



[91]

Bohumil Kafka, *Věčné drama*, 1906



[92]

Bohumil Kafka, *Jarní vzdechy*, 1906



[93]

Ferdinand Staeger, *Milenci „Monument d'amour“*, 1905



[94]

Karel Vítězslav Mašek, *Matka*, 1912



[95]

Gabriel von Max, *Nalezenec*, 70. léta 19. století



[96]

Gabriel von Max, *Vražedkyně dítěte*, 1877



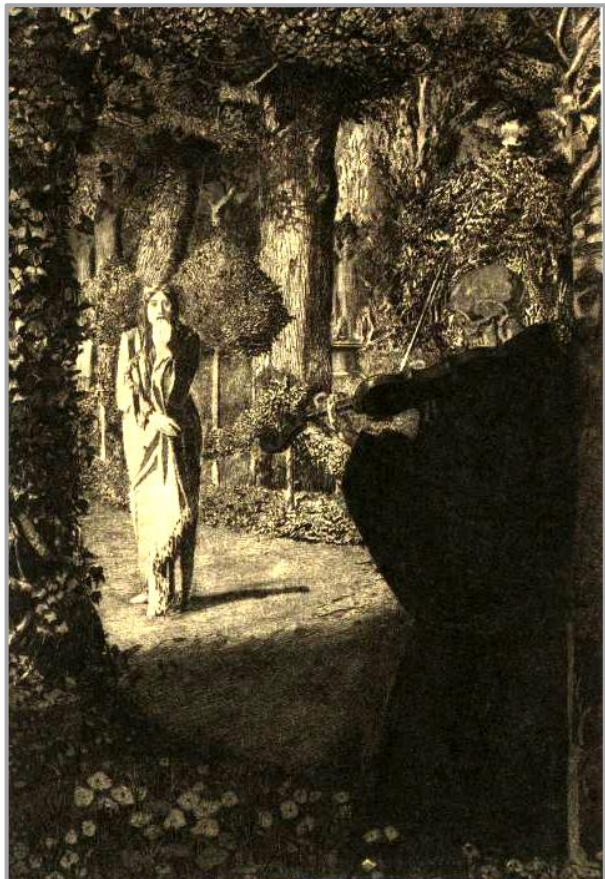
[97]

František Bílek, *Matko!*, 1899



[98]

August Brömse, *Tanec*, z cyklu *Dívka a Smrt*, 1902



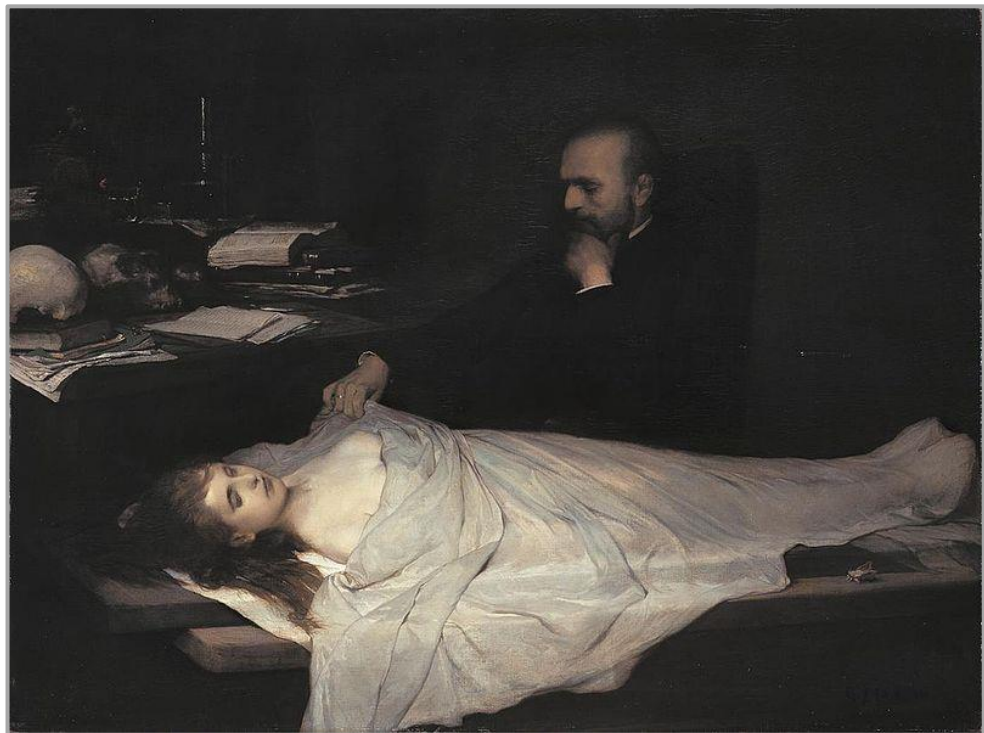
[99]

August Brömse, *V parku*, z cyklu *Dívka a Smrt*, 1902



[100]

František Koblíha, *Vanitas*, 1910



[101]

Gabriel von Max, *Anatom*, 1869



[102]

Gabriel von Max, *Dceruška hostinské* (také *Dceruška hostinského*), 1876



[103]

Jakub Schikaneder, *Vražda v domě*, 1890



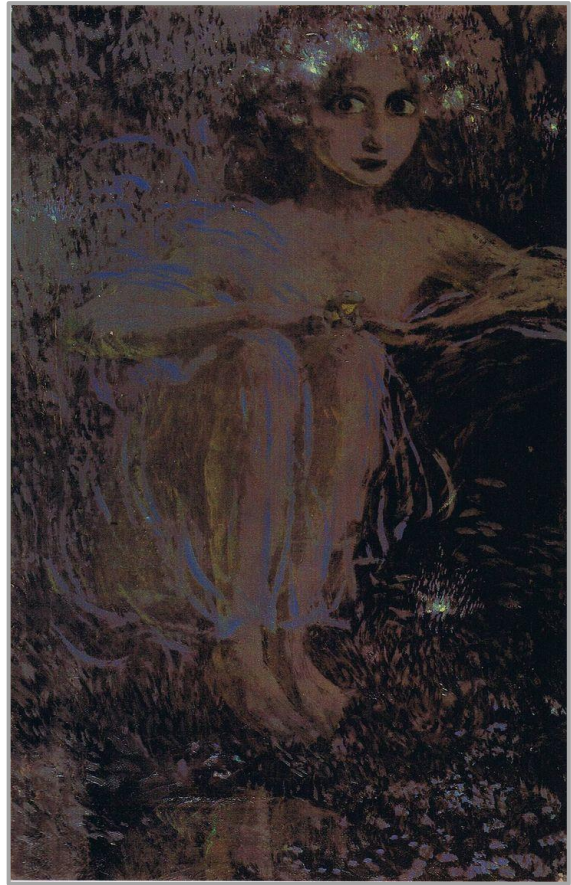
[104]

Jakub Schikaneder, Studie k obrazu *Vražda v domě*, 1890



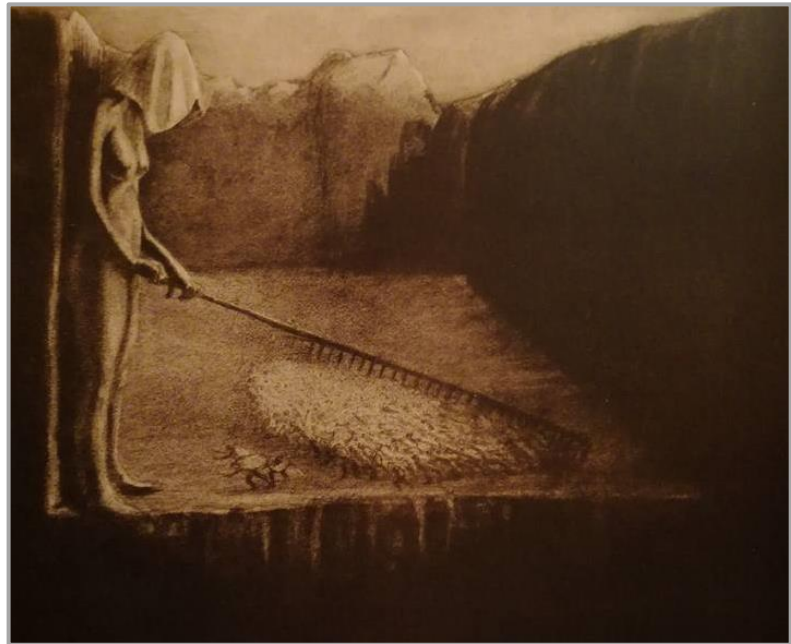
[105]

Jakub Schikaneder, *Utonulá*, kolem 1893



[106]

Karel Vítězslav Mašek, *Nocula*, okolo 1894



[107]

Alfréd Kubín, *Lidský úděl* (také *Lidský osud*), 1903



[108]

Alfons Mucha, *Mourning - Moravian woman*, 1899



[109]

Quido Kocián, *Death*, 1906



[110]

Jakub Schikaneder, *Na dušičky*, 1888



[111]

August Brömse, *Vdova*, kolem 1910