

POST MORTEM V HISTORII PLOŠNÉHO ZOBRAZENÍ

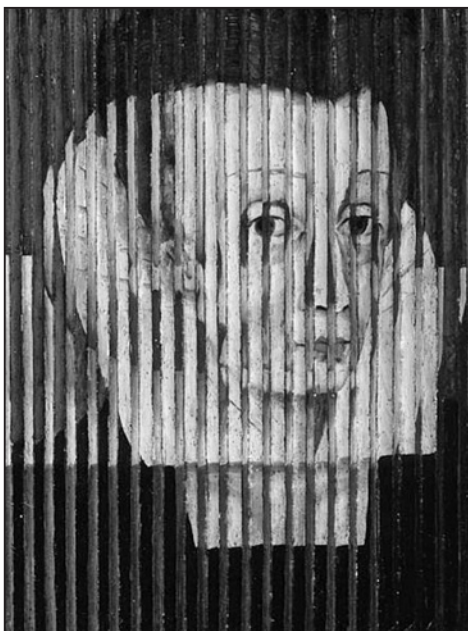
Kristýna Petříčková, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Z dnešního hlediska můžeme téma Memento Mori vnímat jako emotivně velmi silné, od kterého jsme v současném světě spíše izolováni. Přesto se však od něj nemůžeme zcela odpoutat. Je součástí života stejně jako narození. Je zajímavé sledovat, jak se prostřednictvím vizualizace se ztrátou blízké osoby pozůstalí vyrovnávali v průběhu historie dějin umění v časovém rozmezí 16.–20. století na území Evropy.

Za jeden z dokladů plošného uměleckého zobrazení exitu člověka v 16. století je považován posmrtný portrét reprezentativního charakteru císaře Maxmiliána I. Habsburského z roku 1519. Na rozdíl od dochovaných starověkých a jiných pozdějších dokladů se v případě série portrétů Maxmiliána I. (obr. 1) jedná o pokus plošného realistického zobrazení člověka na úmrtním loži v čase mezi úmrtím a pohřbením. I přes stylizaci, jakou nám malířství umožňuje, je císař zpodobněn se změnami na zemřelém těle, jako například zašpičatělý nos, strabismus, popelavá barva pleti. Význam portrétu zobrazeného nespočívá v idealizaci těla, nýbrž odkazuje na křesťanský život a důležitost okamžiku odchodu z tohoto světa.¹ Na umění dobré smrti odkazoval již v 15. století textový a obrazový výklad o umírajících *Ars moriendi*, jako je tomu později například i v případě výjevu na dřevorytu *Anděl smrti* od Conrada Reitera z roku 1508. *Anděl* zde odvádí duši z úst umírajícího na úmrtním loži. Umírající je na věčnost doprovázen osobou držící zapálenou svíci. Tento výjev nápadně



Obr. 1. Neznámý autor: Císař Maxmilian I. na úmrtním loži, 1519 (?), tempera na dřevě, 45×33 cm, Innsbruck. Převzato podle: Michel, Eva; Sternath, Maria Luise, eds. a Holleger, Manfred. *Emperor Maximilian I. and the age of Dürer*. 2012, 113.



Obr. 2. Neznámý autor: Portrét Marie Stuartovny, 1542–1587, National Portrait Gallery, Edinburgh. Zdroj: http://irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2015/03/anamorphosis-mary-queen-of-scots.html [cit. dne 10. 6. 2016].



Obr. 3. Úmrtní portrét Jana ze Smiřic, 1618, knihovna Národního muzea v Praze, fotodílna Národního muzea. Převzato podle: Nachtmannová, Alena. Mezi tradicí a módou: odívání v Čechách od renesance k baroku. 2004, 244.

dobně vytvořen jako soukromé memento mori. Smrt či znovuzrození jsou v tomto případě otázkou perspektivy (změny úhlu pohledu závislé na pohybu v čase).

Současně s novým typem posmrtného zobrazení odkazující na křesťanství a pomíjivost života existovala posmrtná zobrazení odlišného či spíše informativního charakteru působící jako dokumentační zobrazení situace. Patří k nim grafické rytiny nebo iluminace zobrazující vystaveného zemřelého, pohřební průvody a epitafy. Samostatnou kapitolu by pak tvořilo křesťanské ikonografické zobrazení ukřižování Krista (který sestoupil na zemi jako člověk) a jeho snímání z kříže.

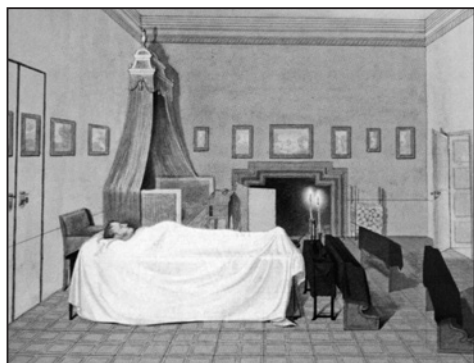
V 18. století přichází do evropského prostředí s individualismem a náboženskou mystikou změna ve vnímání smrti. Nesmrtelná duše se stávala předmětem náboženských úvah.² Jestliže se následně přístup ke smrti v první polovině 19. století podle Philippa Arièse vyznačoval rozporuplností obav ze smrti a zároveň šlo o fascinaci krásou mrtvého těla a romantický postoj ke smrti blízké osoby, pak v druhé polovině 19. století dochází k výrazné proměně nazírání na smrt a samotné umírání. Mrtvé tělo se stává objektem, které přestává souviset s romantizujícím estetickým prožitkem. Na počátku 20. století byl tento fakt posílen anonymitou a osamělostí umírajícího v nemocničním zařízení.³ Tento protikladný přístup považuje Václav Grubhoffer z hlediska interpretace za problematický. Z pohledu antropologie a smrti poukazuje na důležitost přechodového rituálu, okamžik smrti, chování k tělu zemřelé osoby včetně jeho pohřbení.⁴ Autor spolu s dalšími argumenty poskytuje vysvětlení, že podle sociologa Norberta Eliase se lidem jeví umírání druhého jako připomínka vlastní smrti a „*společenský problém smrti se proto zvládá tak obtížně, poněvadž živým je ztěžko identifikovat se s mrtvými.*“⁵ Významný doklad společenského přístupu k umírajícímu, jeho následné posmrtné reprezentaci a pohřebnímu rituálu lze nalézt na území Čech u rodu Schwarzenberků. Smrt člena rodu nepřerušovala soudržnost dané společenské skupiny ani rodovou kontinuitu. Úprava a vystavení těla bylo rozděleno do několika fází v souvislosti se společenskou významností zemřelé osobnosti. Nejprve byl zesnulý aranžován v úmrtním pokoji. Po rituálu (jako bylo například zatlačení očí a umytí těla) se zpravidla druhý den konala pitva, jejímž cílem bylo také balzamování těla. Poté byl zemřelý oblečen do smutečního šatu. „*Vizuální podoba zesnulého měla zvláště v prostředí privilegovaných společenských vrstev vytvářet obraz kontinuity a neporušeného řádu. Zemřelý měl i po smrti reprezentovat svůj rod.*“⁶ Součástí pohřebního rituálu bylo z důvodu rodinné upomínky zachycení po-

připomíná zaznamenané rituály z lidového prostředí prováděné vzácně ještě i v současnosti.

Právě pohled na smrt se později v této tematice stane určující pro zobrazování. Zajímavým dokladem různého úhlu pohledu na smrt (i když se nejedná přímo o zobrazení člověka v okamžiku bezprostředně po úmrtí) je obraz neznámého renesančního autora z let 1542–1587 zobrazující skotskou královnu Marii Stuartovnu (obr. 2). U tohoto portrétu je divák konfrontován dvěma perspektivními pohledy. Čelní pohled zobrazuje mladou Marii Stuartovnu, při pohledu z boční strany se díky vertikálním pruhům před malbou promění původní tvář královny v lebku. Obraz byl pravděpo-

doby zesnulého prostřednictvím kresby či malby. Od druhé poloviny 19. století se objevuje ke stejnému účelu taktéž fotografický záznam. Po uvedených krocích byly ostatky převezeny k vystavení a na místo pohřebního obřadu. Poté byl zemřelý pohřben. Schwarzenberské prameny z první poloviny 19. století dokládají romantický přístup k mrtvým a fascinaci mrtvého těla objevující se zejména v souvislosti s předčasně zemřelým mladým člověkem. Oblíbeným smutečním ikonografickým námětem v 19. století pak bylo spojení mládí s květem lilie, která symbolizovala čistotu a neposkvrněnost.⁷ Oskar Smrž zabývající se symbolikou květin zmiňuje, že „*bílá barva je znakem ctnosti, přátelství, mravní čistoty a je u Slovanů nejoblíbenější.*“⁸ Stále zelené rostliny znázorňují nesmrtelnost a stálost. Odkvétání v sobě nese význam ve smyslu hynutí.⁹ Jiným příkladem květiny objevující se mimo další ve smuteční výzdobě je růže. Ta je odrazem krásy, lásky, ale zároveň i pomíjivosti už od dob starověku. Kdo se podle básně Sapphiny nekoří růží, ten nemá ceny. Theokritos ji porovnává s lidským životem. U Římanů tehdy byla také atributem nevinnosti. První křesťané však květ růže a víněk z něj považovali za pozůstatek římských bakchanálií, a proto ji jako pohřební květinu nepoužívali. Clement z Alexandrie poučuje křesťany, aby nenosili věnce z růží, protože Kristus nosil korunu trnovou. Křesťanství však přesto už v době rozpadu římské říše v růži znovu nalezne symboliku a její význam je mystický.¹⁰

Až do objevení nového média plošného zobrazení, kterým se v 19. století stala fotografie, se zemřelí lidé před uložením do hrobu zobrazují především jako ležící na úmrtním loži. Výjev takové scény prostřednictvím malby dokázal vtisknout pocitové rozpoložení autora a jeho dojem. Naopak fotografie, ač je kupříkladu aranžovaná, nedokázala na výrazu zemřelého otisknout rukopis fotografa tak, jako to umí tah štetce. Neživá tvář zůstává neživou tvář. V případě zobrazení mrtvého prostřednictvím malby (zvláště pokud se jedná o mladého člověka či dítě) autor obrazu v některých případech přece jen vdechl zobrazovanému život prostřednictvím jemných narůžovělých tváří stejně, jako je tomu u příkladu z českého prostředí u posmrtného portrétu mladé dámy z rodu Berchtoldů v kapli sv. Barbory na Buchlově od malíře Františka Dorazila (obr. 4). Avšak zároveň s posmrtnými fotografiemi se ještě i na konci 19. století v českém prostředí vyskytuje malba jako médium pro zobrazení mrtvého. Takovým příkladem je portrét zemřelého chlapce od Jana Preislera z roku 1890



Obr. 4. Soukromé ostentio corporis Josefa II. ze Schwarzenbergu v jeho úmrtním pokoji na Hluboké, 1833 (SOKA Třeboň, pracoviště Český krumlov, RA Schwarzenberg I, Sbíрка alb a grafických listů, inv. č. 88). Převzato podle: Grubhoffer, Václav. Pod závojem smrti: poslední věci Schwarzenbergů v letech 1732–1914. 2013, obr. 23.



Obr. 5. Soukromé ostentio corporis Eleonory rozené Liechtensteinové v jejím úmrtním pokoji v třeboňském zámku, 1873 (SOKA Třeboň, pracoviště Český krumlov, RA Schwarzenberg I, Sbíрка alb a grafických listů, inv. č. 88). Převzato podle: Grubhoffer, Václav. Pod závojem smrti: poslední věci Schwarzenbergů v letech 1732–1914. 2013, obr. 29.

(obr. 5). Chlapec má kolem hlavy rozloženy větvičky myrty. Oskar Smrž popisuje, že již ve starověku v oblasti Egypta, Řecka a Říma byla tato rostlina symbolem naděje. Z tohoto důvodu se s ní můžeme setkat nejen zejména na pohřbu svobodného mladého člověka, ale ještě v současnosti také na svatbách. V Evropě je zaznamenán první doložený případ svatebního myrtového věnečku z roku 1583.¹¹ Myrta je chápána jako tradiční symbol stále zelené nevednoucí lásky i v lidovém prostředí.

Samostatnou a velmi zajímavou kapitolou je zobrazování portrétů post mortem prostřednictvím fotografie v průběhu 19. století a na počátku 20. století v evropském prostředí a také na americkém kontinentu (obr. 8–12). V roce 1839 se v Paříži objevuje díky daguerrotypii fotografický záznam. První fotografické studio bylo otevřeno ve Francii v roce 1840. Posmrtná fotografie se zrodila krátce po objevu samotné fotografie a rychle se následně šíří do dalších zemí i mimo Evropu. V praxi se zemřelý oblékl do osobních šatů zpravidla reprezentativního svátečního charakteru, případně do svého oblíbeného oděvu, a následně se vytvořil poslední skupinový portrét, ať už s blízkými, rodinou, přáteli, nebo se mrtvý zvětšil individuálně. Základní myšlenka tohoto druhu zobrazení prostřednictvím fotografie nebyla považována za morbidní, ale vzhledem k sociální ideologii zapadala do kontextu éry romantismu a nostalgické vize smrti z první poloviny 19. století. Některé posmrtné fotografické portréty 19. století se vyznačují snahou odizolování se od syrovosti smrti, nacházíme zde snahu o zlepšení a nový pohled na estetiku portrétování. Zobrazovaným jsou také v některých případech kolorovány obličeje.

Zemřelý byl ideálním tématem pro fotografickou podobiznu, a to z důvodu dlouhých expozičních časů, které vyžadují techniky 19. století. Při daguerrotypii se pro zobrazení osoby používaly stojany a podpěry držící hlavu či celé tělo. Takto vznikaly z dnešního pohledu bizarní fotografie kompozic zemřelého



Obr. 6. František Dorazil: Posmrtný portrét z rodiny Berchtoldů, druhá polovina 19. století, kaple sv. Barbory, Buchlov, okr. Uherské Hradiště. Foto K. Petříčková.



Obr. 7. Jan Preisler: Chlapec v rakvi, kolem roku 1890, olej, plátno, 19,5x24,5 cm. Čechy. Zdroj: <http://www.patriksimon.cz/autori-detail/jan-preisler/342> Zdroj [cit. dne 10. 6. 2016].



Obr. 8. Matka s mrtvým dítětem. Kolem poloviny 19. století. Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/417779302904740328/> [cit. dne 12. 6. 2016].



Obr. 9. Dvě ženy fotografované posmrtně. 19. století. Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/549579960748428572/> [cit. dne 10. 6. 2016].



Obr. 10. Dvě dívky s panenkami, vpravo je zemřelá. 19. století. Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/549579960749118126/> [cit. dne 15. 6. 2016].

zobrazeného spolu s jeho žijícími příbuznými či mrtvé děti se svými hračkami nebo zemřelé děti pietně uloženy na klíně rodičů a jiné další formy zobrazování. Výjimkou nebylo ani přidávání symbolických prvků jako hodiny zobrazující čas smrti, květiny s krátkým stonkem jako atribut pomíjivosti atd. Velmi zajímavě působí také výrazy tváře živých zobrazovaných ve figurální kompozici se zemřelým. Většina výrazů je vážných, avšak bez bolesti z odchodu blízké osoby. Setkáváme se s kompozicí postav mrtvých i živých dětí, a to i věkově velmi malých. Stejně tak mohou být živé osoby se zemřelým v případě fotografování dospělých.

Postavy jsou umístěny tak, jako by autor fotografie nerozlišoval živé a neživé. Mrtvý je fotografován jako spící či naaranžován tak, jako by byl naživu. Výsledný dojem je často-krát takový, že až po důsledném prozkoumání lze rozpoznat živé tělo od mrtvého, a to často-krát jen díky pohledu očí, pokud se jedná o kompozici více osob. Výjimkou nebylo ani fotografování mrtvých oblíbených domácích zvířat, zejména psů. V případě, že byla smrt na fotografii viditelně přiznaná, lidské tělo bylo vystaveno jako soukromé či veřejné ostentio corporis na úmrtním loži nebo přímo v rakvi. V některých případech při procesu fotografování dochází k tomu, že se rakev se zemřelým nakloní téměř do kolmé pozice, aby fotograf lépe zachytil obličej mrtvého bez perspektivní zkratky v horizontální pozici uložení těla.

Také známý francouzský fotograf Félix Nadar se věnoval posmrtné fotografii. Příkladem tohoto tématu může být post mortem fotografie Victora Huga z roku 1885



Obr. 11. Pozůstalý se zemřelou ženou, 19. století. Zdroj: <http://atchuup.com/memento-mori-photos/> [cit. dne 15. 6. 2016].

(obr. 12). Když 22. května 1885 spisovatel zemřel, Nadar byl o jeho úmrtí informován a navštívil proto další den dům, ve kterém bylo tělo vystaveno. Aby se zpomalil proces rozkladu zesnulého, aplikoval se do žil mrtvého injekcí chlorid zinečnatý. Poté mělo několik umělců včetně fotografa Nadara za úkol zvětšit spisovatelův fyzický vzhled dříve, než bude tělo pohřbeno a projeví se na něm více známky rozkladu. Litografie zpodobňující tělo Huga na úmrtním loži pak sloužila k medializaci v tisku. Ve Francii byl Victor Hugo prvním autorem, jehož smrti bylo dáno tolik mediální a umělecké pozornosti. Byl ve své době považován za jednoho z největších spisovatelů. Dalším příkladem post mortem zobrazení významné osobnosti je také Léon Gambetta (1838–1882) fotografovaný Étienne Carjatem o tři roky dříve.¹²

Zajímavé je srovnání post mortem fotografie 19. století rozšířené po území Evropy i Ameriky s tradičním lidovým prostředím v českých zemích. V tradičním prostředí, které bylo spjata více s přírodou, archaičností a citlivějším vnímáním, které se v městském prostředí vytrácelo, se prostřednictvím tradice zaznamenalo mnoho informací o samotné smrti i umírání. Zejména u komunit žijících izolovaně od městského prostředí se fotografům ještě na přelomu 19. a 20. století stávalo, že se tato skupina lidí nechtěla fotografovat z důvodu, aby jim fotografie „nevzala jejich duši“. S touto interpretací se setkáváme nejen v domácím prostředí, ale například u domorodých obyvatel Severní Ameriky. Fotografie je tedy vnímána tak, že je schopna jako médium zachytit okamžik a vtisknout do vizuálního obrazu nehmotné, vnitřní intimitu zobrazené osoby, výsostné území. Malba může zachytit okamžik, ale proces zaznamenání viděného je zdloouvější než časový okamžik zhotovení fotografie. Ve vnímání smrti nesmíme také zapomenout na fakt, že smrt byla člověku v minulosti mnohem blíže než v současnosti. Proto i pohled na ni byl jiný.

Většina lidí umírala v domácím prostředí, tedy uprostřed rodiny. Dokud nebyla zhotovena rakev, zemřelý se nechával ležet doma na posteli nebo v síni. Tradiční prostředí věřilo, že duše setrvává blízko těla zemřelého, než je dáno do hrobu. Na druhou stranu existovaly i zvyky, které umožňovaly odchod duše z tohoto světa. Zakrývala se zrcadla, otvírala okna z obavy, aby duše nebloudila a odešla. Zatlačení očí ihned po smrti bylo zdůvodněno tím, aby si mrtvý nevyhlédl nikoho z rodiny, který by s ním odešel do záhrobí. Nebožtíkovi se přisuzovala na druhou stranu také čarovná moc.¹⁴ Do rakve se zemřelý oblékal do šatů, ve kterých nejraději chodil, anebo do šatů svátečních. Původně však byl pohřebním oděvem jednoduchý plátěný rubáš či hazuka. Nebožtík se do rakve vybavoval různými předměty – penězi, předměty denní potřeby, svatými obrázky, fotografiemi blízkých. Odchod zemřelého byl v tradičním lidovém prostředí spojen s mnoha zvyky. Dlouho se tradovalo, že nad mrtvým je nutné bdít.¹⁵ Uložením nebožtíka do rakve, vybavení vším, co mohl podle víry na onom světě potřebovat, modlitbami a dalšími úkony včetně předání zemřelého zemi se završila společenská povinnost pozůstalých.¹⁶

Dodnes se z minulosti v tradičním lidovém prostředí zachovaly popisy o odchodu z to-



Obr. 12. Félix Nadar: Victor Hugo sur son lit de mort, 23. 5. 1885 Paris, Musée d'Orsay.¹³
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Victor_Hugo_sur_son_lit_de_mort.jpg [cit. dne 10. 6. 2016].

hoto světa. Za ilustrační popis pokojného rozloučení se světem je záznam umírajícího výměnkáře ve Ctiměřicích na Mělnicku z roku 1867, kde je sugestivním způsobem popsán pocit umírajícího, který vypovídá, že cítí, jak jeho tělo chladne od nohou. Až chlad postoupí k hlavě umírajícího, ví, že zemře. Tuto skutečnost přijímá velmi pokojně s vědomím nevyhnutelnosti.¹⁸ Z Ořechova na Brněnsku se dochoval další popis: „*Malovi dědóšek, když umírali, někdo se jich zptal, jaká ta smrt je. Voni povídali: Tak jak se maluje. Voni nemohli umřít, až za koliknáct dní, protože to neměli prozradit. Tolik mosele zkosit.*“¹⁹

Pro tradiční lidové prostředí je typickým znakem to, že nikdy nepředstavuje zemřelého jako iluzi živého. Odkazuje na nevyhnutelnost a smíření se smrtí stejně jako na zodpovědnost kruhu rodiny provodit mrtvého z tohoto světa se všemi rituálními náležitostmi.

Břetislav Kafka (1891–1967) zabývájí se v Čechách experimentální psychologií a parapsychologií v polovině 20. století hovoří o zkoumání lidské duše a procesu umírání v kontextu doby a katolického náboženského přesvědčení takto: „*Lidská duše je propastí dosud nezbadaných a nezbadatelných sil, o nichž nemáme ani tušení. O tajích, záhadě, hloubce lidské duše můžeme nabývatí pozvolna nových poznatků a zkušeností jen na základě pokusů uvedením do čtvrtého stupně somnambulního spánku.*“²¹ Je známá řada Kafkových pokusů, kdy komunikoval s umírajícími či osobou po exitu jak prostřednictvím subjektu, tak i bez média druhé osoby. Subjekt uvedený do hlubokého spánku byl po čtyřiceti hodinách od úmrtí pozorovaného schopen vypovědět příčinu smrti, ale také definovat, je-li ještě duše přítomna u zemřelého a jakým způsobem se duše podle Kafky odpoutává.²² Břetislav Kafka předkládá ve své knize *Nové základy experimentální psychologie* řadu konkrétních pokusů. Některé jeho výsledky zkoumání o umírání a stavu člověka po úmrtí se shodují s výpovědí



Obr. 13. Šestinedělka na úmrtním loži, 17. století, Z Kralovic u Plzně.¹⁷ In: Lábek, Ladislav. *Zvykosloví Plzeňska a přilehlých oblastí*. Doplněný otisk z díla *Plzeň a Plzeňsko II*. Plzeň 1930. Převzato podle: Navrátilová, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. 2004, 188.



Obr. 14. Rakev s nebožkou, vystlaná bíle vyšívanou plachtou. Kunovice²⁰ (okres Uherské Hradiště), kolem 1905. Fotoarchiv Etnografického ústavu Moravského zemského muzea, inv. č. 11456. Převzato podle: Navrátilová, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. 2004, 220.



Obr. 15. Otec, matka a bratr nad rakví zesnulého chlapce na dvoře domu.²³ Kunovice (okres Uherské Hradiště), 1940. Fotoarchiv Slovákckého muzea v Uherském Hradišti, inv. č. 31811. Repro L. Chvalkovský, 1988. Převzato podle: Navrátilová, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. 2004, 248.

tradičního lidového prostředí, které však zkušenost transformuje do rituálů, zvykosloví, ale i pověr.

S příchodem amatérské fotografie vlivem dostupnosti fotoaparátu veřejnosti se v průběhu druhé poloviny 20. století v českém i moravském venkovském prostředí setkáváme s amatérskou dokumentační formou průběhu pohřbu. Fotograf a zároveň často i jeden ze smutečních účastníků pohřbu zaznamenává vystavené tělo v rakvi v interiéru domu zemřelého, avšak nesoustředí se primárně vždy na něj. Také kompozice pozůstalých přestává být naaranžovaná samotným fotografem a je ponechána v přirozenosti okamžiku děje. Fotoreportážní charakter záznamu pohřbu v tradičním lidovém prostředí pak zobrazuje poslední rozloučení v domě, vynášení rakve, smuteční průvod apod.



Obr. 16. Pohřeb Anny Dovrtělové v obci Nedachlebice (okres Uherské Hradiště), 1979. Zdroj: soukromý fotoarchiv autora.



Obr. 17. Herlinde Koelbl: Sterbezyklus Tod und Abschied. Poslední třetina 20. století. Převzato podle: Blühm, Andreas a Krischel, Roland, eds. Do or Die: The Human Condition in Painting and Photography. Teutloff Meets Wallraf. 2012, s. 119.

Závěrem

Z jakého důvodu se tento komorní druh post mortem tematiky vytrácí? A proč vůbec existoval? V průběhu historie se v posmrtném zobrazení člověka setkáváme s duchovní pokorou, zvědavostí nahlédnout za oponu smrti, s formou posledního a zároveň zvěčnělého rozloučení na tomto světě, s touhou zachytit odcházející duši zemřelého, vírou v posmrtný život, ale i možný návrat duše zemřelého.

Jakmile se přítomnost smrti člověka přesunula postupně do prostředí mimo domov, tedy do nemocnic a jiných zařízení, vytrácí se také rituály spojené s umíráním a zaopatřením zemřelého. Zaniká také dokumentární amatérská fotografie reportážního typu jako záznam o rozloučení a splnění všech náležitostí vypravit zemřelého s úctou na fyzický odchod z tohoto světa. Ve 21. století však pro společnost existuje medializovaná a zároveň odizolovaná smrt od osobního prožitku v podobě fotografií katastrof, epidemií, nehod, násilí. Možná právě tento druh záznamu je novodobým mementem vhodným k zamyšlení.

Proč se umění ve své historii opakovaně věnuje memento mori? Právě umění je v rukou člověka nástrojem, které dokáže zastavit čas a které nám dává možnost spatřit i velmi prchavé okamžiky, abychom mohli proniknout lépe k podstatě a smyslu lidského života. Umění v sobě dokáže zahrnout nalezení naděje, prožitek utrpení, kompenzaci, sebepoznání i růst.

Ars Longa, Vita Brevis – umění věčné, život krátký.

Poznámky:

- 1 M i c h e l, Eva, S t e r n a t h, Maria Luise, eds. a H o l l e g e r, Manfred. *Emperor Maximilian I and the age of Dürer*. München: Prestel, 2012, s. 113.
- 2 N a v r á t i l o v á, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 276.
- 3 G r u b h o f f e r, Václav. *Pod závojem smrti: poslední věci Schwarzenbergů v letech 1732-1914*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny ve spolupráci s Novou tiskárnou Pelhřimov, 2013, s. 15.
- 4 Tamtéž, s. 15–16.
- 5 Tamtéž, s. 11.
- 6 Tamtéž, s. 125–126.
- 7 Tamtéž, s. 132–134.
- 8 S m r ž, Oskar. *Dějiny květin. Díl 1, Rostlinstvo a člověk: (úvodní mosaika)*. Chrudim: Zahradnická bursa, 1923, s. 36.
- 9 Tamtéž, s. 35–36.
- 10 S m r ž, Oskar. *Dějiny květin. II. díl, Dějiny růže*. Chrudim: Zahradnická bursa, 1923, s. 10–48.
- 11 S m r ž, Oskar. *Dějiny květin. IV. díl, Dějiny květin*. Chrudim: Zahradnická bursa, 1924, s. 49–54.
- 12 Z e m a n e k, Evi. Dead in the photograph, but alive in verses? Posthumous fame and defamation in deathbed portraits and memorial poetry. *Philologie im Netz* 51, 2010, s. 80–99.
- 13 Tamtéž, s. 80–99.
- 14 N a v r á t i l o v á, Alexandra. c. d., s. 209.
- 15 Tamtéž, s. 219.
- 16 Tamtéž, s. 224.
- 17 Tamtéž, s. 188.
- 18 Tamtéž, s. 191.
- 19 L u d v í k o v á, Miroslava. Pověry o narození a smrti. *Věstník Národopisné společnosti československé*, č. 2–4, 1964, s. 65. N a v r á t i l o v á, Alexandra. c. d., s. 191.
- 20 N a v r á t i l o v á, Alexandra. c. d., s. 220.
- 21 K a f k a, Břetislav. *Nové základy experimentální psychologie: duševné výzkumy a objevy*. Červený Kostelec: nákladem autora, 1947, s. 346.
- 22 Tamtéž, s. 352.
- 23 N a v r á t i l o v á, Alexandra. c. d., s. 248.
- 24 B l ü h m, Andreas a K r i s c h e l, Roland, eds. *Do or Die: The Human Condition in Painting and Photography. Teutloff Meets Wallraf*. München: Hirmer Verlag, 2012, s. 119.

Literatura:

- A r i é s, Philippe. *Dějiny smrti [I., Doba ležících]*. Praha: Argo, 2000. 358 s. Každodenní život; sv. 7.
- A r i é s, Philippe. *Dějiny smrti. [II., Zdivočelá smrt]*. Praha: Argo, 2000. 410 s. Každodenní život; sv. 8.
- B e c k e r, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002. 351 s.
- B l ü h m, Andreas a K r i s c h e l, Roland, eds. *Do or Die: The Human Condition in Painting and Photography. Teutloff Meets Wallraf*. München: Hirmer Verlag, 2012.
- F e r n a n d e z, Ingrid. The Lives of Corpses: Narratives of the Image in American Memorial Photography. *Mortality* 16, 2011, č. 4, s. 343–364.
- G r u b h o f f e r, Václav. *Pod závojem smrti: poslední věci Schwarzenbergů v letech 1732-1914*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny ve spolupráci s Novou tiskárnou Pelhřimov, 2013. 441 s.
- H a l l, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta. 1991. 517 s.
- H a š k o v c o v á, Helena. *Thanatologie: nauka o umírání a smrti*. Praha: Galén, 2007. 244 s.
- K a f k a, Břetislav. *Nové základy experimentální psychologie: duševné výzkumy a objevy*. Červený Kostelec: nákladem autora, 1947. 427 s.
- K a l i s t a, Zdeněk. *Tvář baroka: poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 172 s.
- K ü r t i, László. 'For the Last Time': The Hiltman-Kinsey Post-mortem Photographs, 1918–1920. *Visual Studies* 27, 2012, č. 1 s. 91–104.

- L u d v í k o v á, Miroslava. Pověry o narození a smrti. *Věstník Národopisné společnosti československé*, č. 2–4, 1964, s. 31–38.
- M i c h e l, Eva, S t e r n a t h, Maria Luise, eds. a H o l l e g e r, Manfred. *Emperor Maximilian I. and the age of Dürer. [Albertina in Vienna, from 14 September to 6 January 2013]*. München: Prestel 2012. 414 s.
- N a c h t m a n n o v á, Alena. *Mezi tradicí a módou: odivání v Čechách od renesance k baroku*. Praha: Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2012. 303 s.
- N a v r á t i l o v á, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2004. 415 s.
- O h l e r, Norbert. *Umírání a smrt ve středověku*. Jinočany: H & H, 2001. 409 s.
- O s k a y, Haluk Arda. Dead Bodies Becoming a Subject of Art and Post Mortem Photography? *Idil Journal of Art and Language* 5, 2016, č. 27 s. 2001–2014.
- P r e i s s, Pavel. *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha: Paseka, 2003. 600 s. Historická paměť. Velká řada; sv. 8.
- R e n t z, Michael Jindřich. *Tanec smrti*. Praha: Paseka, 1995. 133 s.
- R o y t, Jan. *Memento mori!: smrt jako brána k věčnosti ve výtvarném umění*: doprovodná publikace k výstavě v Muzeu Šumavy v Kašperských Horách. Kašperské Hory: Muzeum Šumavy, 2004. 64 s.
- R o y t, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. 342 s.
- S m r ž, Oskar. *Dějiny květin. Díl 1, Rostlinstvo a člověk: (úvodní mosaika)*. Chrudim: Zahradnická bursa, 1923. 87 s.
- S m r ž, Oskar. *Dějiny květin. II. díl, Dějiny růže*. Chrudim: Zahradnická bursa, 1923. 121 s.
- S m r ž, Oskar. *Dějiny květin. IV. díl, Dějiny květin*. Chrudim: Zahradnická bursa, 1924. 224 s.
- Š t í t n ý z e Š t í t n ě h o, Tomáš. *Knížky sestery o obecných věcech křesťanských*. Praha: Pražská universita, 1852. 354 s.
- Z í b r t, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo: dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*. Praha: F. Šimáček, 1895. 391 s.

Elektronické zdroje:

- Z e m a n e k, Evi. Dead in the photograph, but alive in verses? Posthumous fame and defamation in deathbed portraits and memorial poetry. *Philologie im Netz* 51, 2010, s. 80–99. [online]. Dostupné z: <http://web.fu-berlin.de/phn/phn51/p51t4.htm> [cit. dne 12. 6. 2016].

MgA. *Kristýna P e t ř í č k o v á (n. 1980), vystudovala obor design výrobků na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Působí jako pedagog a vedoucí ateliéru Design oděvu na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. Ve svém odborném zájmu se zaměřuje na dějiny odivání spolu s lidovou oděvní kulturou a jejich vzájemnou interakcí, estetiku, dějiny umění, design. Ve své tvůrčí činnosti se zabývá estetickou a technologickou rekonstrukcí lidového a historického oděvu s přesahem možnosti jejich uplatnění v kontextu současných oděvních trendů.*

Post mortem in the History of the Flat Depiction

Abstract

The contribution deals with the topic of post mortem depiction within the period of 16th and 20th century in the area of Europe. In the context of its development it shows several examples of post mortem depictions of the so called high culture, namely painting, which is one of the few media that can reflect the given situation, in this case death, in the fastest way. In the 19th century painting was gradually ousted by the birth of photography which became a new medium reflecting on the reality of life. In the 19th century photography the moment of dying is captured in many various ways. It captures intimate interior or exterior scenes of the deceased together with mourners, group portraits of studio character and both amateur or professional documentary and art photography.

Post mortem in der Geschichte der flachen Darstellung

Zusammenfassung

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Abbildung des Menschen nach seinem Tod im Zeitraum vom 16. – 20. Jahrhundert im europäischen Raum. Im Entwicklungskontext stellt er in der Einleitung mehrere Beispiele von Totenbildern auf dem Gebiet der sog. hohen Künste, und zwar vor allem der Malerei, die als eine von wenigen Medien am schnellsten auf die entstandene Situation reagieren kann, in diesem Fall auf das Ableben. Im 19. Jahrhundert wurde sie nach und nach von der neu entstehenden Fotografie verdrängt, die zu einem neuen Darstellungsmedium des realen Lebens wurde. Der Augenblick des Scheidens des Sterbenden ist in der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts vielfältig abgebildet. Konzeptionell umfasst sie Innen- und Außenszenen eines einzelnen Sterbenden oder gemeinsam mit den Hinterbliebenen Gruppenporträts von Ateliercharakter bis zur Dokumentar- und Kunstfotografie auf Amateur- und Profiebene.