

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Zuzana Bencová

Erotismus ve vídeňském umění na přelomu 19. a 20. století

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem *Erotismus ve vídeňském umění na přelomu 19. a 20. století* napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 8. dubna 2012

Zuzana Bencová

Bibliografická citace

Erotismus ve vídeňském umění na přelomu 19. a 20. století [rukopis] : bakalářská práce / Zuzana Bencová ; vedoucí práce: Mgr. Milan Pech. -- Praha, 2012. -- 103 s.

Anotace

Hlavním tématem práce *Erotismus ve vídeňském umění na přelomu 19. a 20. století* jsou erotické motivy v umělecké tvorbě. Práce o nich pojednává v souvislosti s dobovými postoji k sexualitě. Zaměřuje se na vídeňské umění přelomu 19. a 20. století. Snaží se představit na jednu stranu pokrokovost doby, která se projevovala svobodou promítání erotiky do moderního umění, a na druhou stranu zpátečnictví většinové společnosti, která toto umění odmítala. Popisuje typy ztvárnění ženy jako femme fatale a femme fragile a analogicky se zabývá také zachycením silného a slabého muže. Zmiňuje se i k zobrazení vztahu muže a ženy. Situace v uměleckém dění bude znázorněna především na tvorbě Gustava Klimta a Egon Schieleho.

Klíčová slova

Vídeň na počátku 20. století, erotické motivy v umění, Gustav Klimt, Egon Schiele

Abstract

The main subject matter of the dissertation *Erotism in Viennese art around 1900* is erotic motifs in art. This work discusses the erotic motifs in a connection with contemporary attitude to the sexuality. It is focused on Viennese art at the turn of 19. and 20. Century. The work puts an effort into characterization of both progress of the era, which stands out as a freedom of projecting erotic motifs in modern art, and the reactionary character of a major part of the society, which rejected this sort of art. It describes the types of an interpretation of a woman as a femme fatale and a femme fragile. Analogically it is concerned with an interpretation of a man as a strong and a weak man. The work mentions as well the depiction of a relationship between man and woman. The art conditions will be represented primarily on the production of Gustav Klimt and Egon Schiele.

Keywords

Vienna on the beginning of 20. century, erotic motifs in art, Gustav Klimt, Egon Schiele

Počet znaků (včetně mezer): 107768

Poděkování

Na úvod bych chtěla poděkovat vedoucímu práce Mgr. Milanu Pechovi za rady, konzultace a odborné vedení. Také bych chtěla poděkovat všem, kteří mi byli při vzniku této práce nápomocni svými podněty, poskytnutými informacemi a radami.

Obsah

ÚVOD	7
PŘEHLED LITERATURY	9
1. TRADIČNÍ ZPŮSOBY ZOBRAZOVÁNÍ SEXUALITY V EVROPSKÉM UMĚNÍ	12
1.1 Antika a reakce na její umění v pozdějších staletích.....	13
1.2 Středověká Evropa.....	16
1.3 Renesance.....	17
1.4 Baroko.....	20
1.5 Období 18. a první poloviny 19. století.....	22
2. VNÍMÁNÍ ŽENSKÉ A MUŽSKÉ SEXUALITY VE VÍDNI NA PŘELOMU 19. a 20. STOLETÍ	27
2.1 Kritika sexuální morálky a Sigmund Freud.....	29
2.2 Otázka genderu.....	31
2.3 Psychická degenerace a Loosova kritika ornamentu.....	34
3. EROTICKÉ MOTIVY VE VÍDEŇSKÉM UMĚNÍ NA POČÁTKU 20. STOLETÍ	39
3.1 Předpoklady pro vznik erotických motivů ve vídeňském umění na počátku 20. století.....	39
3.2 Erotické motivy ve vídeňském umění na sklonku 19. století.....	41
3.3 Erotické motivy ve vídeňském umění na počátku 20. století.....	44
3.3.1 Zobrazení ženské sexuality.....	46
3.3.2 Zobrazení mužské sexuality.....	59
3.3.3 Zobrazení vztahu muže a ženy	68
ZÁVĚR	72
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	74
SEZNAM VYOBRAZENÍ	93
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	97
RESUMÉ	103

ÚVOD

Zobrazování sexuality v umění je fenoménem, který můžeme sledovat od počátku umělecké tvorby až po dnešek. Na přelomu 19. a 20. století ale došlo ke změně ve vnímání sexuality a tím i jejího vnášení do umělecké tvorby. Specifickým způsobem se tato otázka řešila ve Vídni kolem roku 1900. Moderní umělci, mezi nimiž byl například Gustav Klimt, Egon Schiele, či Oskar Kokoschka se odvrátili od „oficiálně“ proklamované estetiky akademismu a začali vytvářet provokativní díla přímo zobrazující, či odkazující na lidskou sexualitu. Vídeňská společnost byla jejich tvorbou pohoršena a na mnohá díla reagovala jejich odmítnutím.

Předmětem mé bakalářské práce bude především vídeňské umění na přelomu 19. a 20. století, na které jsem se rozhodla nahlížet právě z pohledu problematiky jeho erotického charakteru. Ve své práci se budu nejprve zabývat tím, jak se sexualita v umění projevovala dříve. Dalším rozebíraným tématem budou postoje vídeňské společnosti k sexualitě v průběhu 19. století. Nakonec se pokusím popsat vlastní erotické náměty ve vídeňském umění na počátku 20. století.

První kapitola pojednává o erotických motivech v umění západoevropské tradice od antiky až po polovinu 19. století. Chronologicky mapuje způsoby promítání erotismu do umělecké tvorby a snaží se objasnit, na jakých faktorech záviselo a jaké okolnosti jej ovlivňovaly. Zabývá se i odlišným přístupem ke konkrétnímu dílu v různých historických obdobích a na různých místech. Paradoxem, na který bude často poukazováno, je skutečnost, že v jednu dobu bylo dílo pro společnost přijatelné a později bylo označeno jako „nemravnost“.

Zásadní byl v tomto ohledu především přístup k sexualitě, který se měnil zároveň s dějinným vývojem.

Společenským přístupem k sexualitě se budu zabývat také v dalších kapitolách, neboť byl pro vznik uměleckých děl vždy určující. Druhá kapitola se soustředí konkrétně na vídeňské prostředí, neboť poměry ve vídeňské společnosti na konci 19. století měly přímý vliv na tvorbu umělců. Reflexi dobového pohledu na sexualitu se budu snažit podat na základě jak filosofických textů vyjadřujících se k sexualitě v souvislosti s morálkou, tak vědeckých teorií vznikajících především na konci 19. století. Jejich tématem je i odlišný postoj k ženské a mužské psychice a sexualitě. Tyto práce byly významné nejen kvůli tomu, že ovlivňovaly uměleckou tvorbu, ale také proto, že předmětem jejich zájmu byli často i umělci samotní.

Třetí kapitola se věnuje modernímu vídeňskému umění na přelomu 19. a 20. století. Nejprve uvádí čtenáře do problematiky vídeňského kulturního prostředí a vyjadřuje se k erotismu v umění poslední třetiny 19. století. Jejím cílem je především popsat různé druhy erotických námětů a myšlenky, ze kterých vycházely. Na erotické náměty počátku 20. století nahlíží odděleně z pohledu zachycení muže, ženy a následně jejich vzájemného vztahu. Rozlišuje typy jejich zobrazení především vzhledem k tomu, kdo zastává dominantnější postavení. Toto rozdělení bude dokládáno na konkrétních uměleckých dílech.

Práce by měla odpovědět na otázku, jaké byly přístupy k sexualitě na přelomu 19. a 20. století a jakým způsobem byly přenášeny do výtvarného umění.

PŘEHLED LITERATURY

Literatura k problematice sexuality ve výtvarném umění je poměrně bohatá. Zabývá se především západoevropskou výtvarnou tradicí a jejími běžnými způsoby vyjadřování erotických motivů. Tuto tematiku zpracoval Edward Lucie-Smith v knize *Sexuality in Western Art*. Erotické náměty v umění rozebírá chronologicky v souvislosti s vývojem uměleckých směrů a odlišným vnímáním sexuality. K tématu rozdílného přístupu k sexualitě v dějinách je dostupná široká škála zahraniční literatury. Mezi těmito knihami se nalézají tituly *Sexuality in world history* od Petera N. Stearnse, *Desire. A History of European Sexuality* od Anny Clark, či do češtiny přeložené *Dějiny sexuality* od Richarda Lewinsohna vydané pod pseudonymem Morus.

Ačkoliv v českém prostředí není příliš mnoho publikací, které by pojednávaly o erotismu ve výtvarném umění, v poslední době mimo jiné zahrnovalo tento fenomén několik výstav. Právě ve spojení s nimi vyšly publikace, které se staly českými zdroji informací k tomuto druhu umění. Jsou to především knihy *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914* od Otty M. Urbana, *!Křičte ústa! předpoklady expresionismu* od kolektivu autorů (Vojtěcha Lahody, Marie Rakušanové, Karla Srpa a Petra Wittlicha), či *Bytosti odnikud*, jejichž autorkou je Marie Rakušanová. Všechny tři zmíněné tituly se zabývají uměním konce 19. a počátku 20. století, neboť právě v této době začal být erotismus intenzivněji vnášen do výtvarného umění.

Předmětem mé bakalářské práce budou především erotické motivy ve vídeňském umění na počátku 20. století. Na jejich vznik měla zásadní vliv tehdejší vídeňská společnost a její postoje k sexualitě. V knihách o Sigmundu

Freudovi se informace o tehdejších přístupech k sexualitě vyskytují. Tituly *Léčení duchem* od Stefana Zweiga, *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus* od Samuela Slippa, či sborník textů vydaný k výročí *150 let od narození Sigmunda Freuda*, jehož editorem byl Marek Loužek, upozorňují na Freudův názor na sexuální morálku vídeňské společnosti jak na základě jeho spisů, tak jeho soukromého života.

Vyčerpávajícím literárním dílem objasňujícím rozdílné chápání ženské a mužské sexuality ve vídeňském prostředí na konci 19. a počátku 20. století je kniha Chandaka Sengoopty *Otto Weininger. Sexualita a věda v císařské Vídni*. Zpracovává zde nejen kulturně – historické a společenské předpoklady vzniku Weiningerova spisu *Geschlecht und Charakter*, ale i ostatní dobové názory na odlišnost ženy a muže.

Nezbytný přehled o vídeňském kulturně – politickém dění poskytuje kniha Carla Schorskeho *Vídeň na přelomu století*. Schorske zde podrobně rozebírá společenskou situaci v druhé polovině 19. a na počátku 20. století. Hovoří mimo jiné o vzniku moderního umění ve Vídni, přičemž samostatné kapitoly věnuje Gustavu Klimtovi a Oskaru Kokoschkovi.

Vídeňským uměním počátku 20. století se zabývá celá řada knih. Jedná se především o monografie umělců, či o knihy pojednávající o vídeňské secesi. Mezi takové tituly se řadí Hans Bisanz *Wien um 1900*, Peter Vergo *Art in Vienna 1898–1918 Klimt Kokoschka Schiele and their contemporaries*, anebo Elisabeth Clegg *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*. Jejich společným znakem je bohatý obrázkový aparát.

Erotické motivy v secesním umění zpracovává kniha autorky Ghislaine Wood *Art nouveau and the erotic*. Tato útlá publikace se vyjadřuje obecně k evropskému umění, nicméně podává zběžnou představu, jakým způsobem se erotismus v tomto umění projevoval. O typech zobrazení ženy pojednává

Elfriede Wiltschnigg v *Das Rätsel Weib. Das Bild der Frau in Wien um 1900*. Zaměřuje se konkrétně na Vídeň kolem roku 1900. Představuje zde submisivní a démonický typ ženy, ale i její tradiční portrétní ztvárnění. Ačkoliv se věnuje i literatuře a hudbě, obsahuje dostatek informací k tématu ženy ve výtvarném umění.

Texty o erotických námětech v umělecké tvorbě zahrnují především monografie o umělcích, kteří taková díla vytvářeli. Informace o Gustavu Klimtovi předkládá kniha od Maríi Sol Garcíi Gallad *Galerie mistrů. Gustav Klimt*, či od Gilla Néreta *Gustav Klimt 1862–1918. Svět v ženském rodě*. Obě knihy jsou bohaté svými ilustracemi, ale i textovým doprovodem. Zatímco první titul dopodrobna rozebírá podstatnou část Klimtových děl, druhý titul se soustředí spíše na jejich společné rysy a na výklad jeho tvorby jako celku. Klimtova souvislost s Egonem Schielem je, zároveň se Schieleho životopisnými údaji a charakteristikou jeho prací, tematizována v publikaci *Egon Schiele 1890–1918. Umělcova púlnoční duše*, jejímž autorem je Reinhard Steiner. Poznatky o eroticky zaměřených uměleckých dílech ostatních umělců čerpám z výše zmíněných zdrojů věnujících se Vídeňskému umění kolem roku 1900.

1. TRADIČNÍ ZPŮSOBY ZOBRAZOVÁNÍ SEXUALITY V EVROPSKÉM UMĚNÍ

Sexualita jako jeden ze základních lidských projevů zajímala společnost už od nepaměti. Jako přirozená součást života začala prostupovat do nejrůznějších odvětví kultury, včetně výtvarného umění. Součástí umělecké tvorby byla sexualita od té doby, kdy člověk začal vytvářet umělecká díla.¹ Za erotické umění lze považovat díla s erotickým kontextem oslavující nahé lidské tělo a jeho sexualitu. Erotismus může být v umění pouze naznačený, či zřetelně vyjádřen.² Erotické náměty se objevují v souvislosti s erotikou, krásou a fantazií a jejich pronikáním do umělecké produkce.³ Dílo může být chápáno jako erotické umění, pokud lze erotismus v umělecké tvorbě považovat za estetickou kategorii. Mez, ke které je erotismus stále ještě uměním, a odkud začíná frivolnost a pornografie, určuje okamžik, kdy jsou umělecké a estetické záměry odsunuty stranou na úkor sexuálního obsahu, nebo se podřizují prosté lechtivosti a fyzickému vzruchu.⁴ Tato tenká hranice mezi erotickým uměním a pornografií sice vrhá na první jmenované stín, zároveň ale poukazuje na možnost subjektivity pohledu. Ona subjektivita nemusí být vztažena pouze k jedinci, ale především k převládajícímu společenskému názoru. Proto závisí především na konvencích doby, jak bude umělecké dílo ohodnoceno. Musíme jej chápat jako společensky a kulturně utvářený fenomén reagující na morální hodnoty, které vznikly, aby bránily nekontrolovatelné sexualitě poškozovat

¹ HENCKMANN/LOTTER 1995, 35.

² WEBB 2010.

³ HENCKMANN/LOTTER 1995, 35.

⁴ SOURIAU 1994, 240.

společenskou strukturu.⁵ Proto v oficiálním umění nacházíme díla poplatná těmto morálním zákonům, neboť, co mohlo být viděno, nemělo pobuřovat.

Za dobu přelomu ve vztahu k lidské sexualitě v umění se považuje 19. století, kdy je umělec jako nezávislý tvůrce konfrontován se společností. V této době také vzniká pornografie jako samostatná kategorie. Přestože ji jako něco obscénního a nepřijatelného nacházíme napříč dějinami, většinou jde o nepublikovaná díla, nebo díla pro vybranou společnost. A právě momenty, kdy „oficiální“ díla z nejrůznějších důvodů překročila stanovenou hranici mravnosti, nebo kdy se díla určená pro specifický okruh lidí dostala na veřejnost a vyvolala pohoršení, budou problémem sledovaným v první kapitole.⁶ Tomuto tématu se podrobněji věnuje Isabela Tangová v knize *Pornografie: tajné dějiny civilizace*.⁷

1.1 Antika a reakce na její umění v pozdějších staletích

Řekové a později Římané vytvořili umění obzvláště bohaté na výjevy s erotickým kontextem. Jejich mýty plné milostných pletek inspirovaly umělce v průběhu věků a daly vzniknout mnoha ikonografickým typům. Zatímco pozdější křesťanské umění pracovalo s náměty vzhledem ke své morálce alegoricky, antika představovala sexuální motivy a praktiky naprosto otevřeným způsobem.⁸

Ne všechna umělecká díla z doby antiky byla zachována. Časový odstup a příchod křesťanství, které mnohá díla považovalo za modly, způsobily,

⁵ DÖPP 2009, 8.

⁶ DÖPP 2009, 9.

⁷ Rozšiřující informace k dějinám sexuality možno dohledat v knize *Desire. A History of European Sexuality* od Anny Clark, nebo v *Sexuality in World History* od Petera N. Stearnse. Více v Anna CLARK: *Desire. A History of European Sexuality*. New York 2008 a Peter N. STEARNS: *Sexuality in World History*. London 2009.

⁸ WEBB 2010.

že jejich velká část byla zničena. Ta, která se zachovala do pozdějších staletí, vytvořila představu tehdejších lidí o antickém umění. Vztah mnohých uměleckých děl k pohanským kultům byl postupem času odsunut z centra pozornosti a jejich význam byl přenesen do alegorií a symbolů. Takovým příkladem byla Afrodita, v Římě pojmenovaná Venuše, bohyně lásky a plodnosti. Krása a elegance Afrodity z Knidu vytvořená Praxitelem ve 4. století př. n. l.⁹ inspirovala mnoho umělců a dala vzniknout typu „Venus Pudica“ (Cudná Venuše). Afrodita byla v mytologii spojována s Erótem neboli Kupidem, jejím synem, bohem lásky. Kupidus s příchodem renesančního umění často hrál v obrazech symbolickou roli jako připomínka toho, že se jednalo o milostné téma. Téma Venuše bylo zase kvůli své mytologické rovině přijatelným prostředkem, jak znázornit ženský akt.¹⁰ V řeckém umění se objevovalo nepřeborné množství erotických námětů, které později v 18. a 19. století způsobovaly jejich nálezcům značné problémy a vyvolaly vznik tajných muzeí s omezeným přístupem.

Významným pramenem erotického umění byl ve starověkém Řecku kult boha Dionýsa, který byl provázen oslavou tělesné lásky. Nejen sakrální, ale i profánní předměty (například vázy, talíře, svícny či různé plastiky) byly hojně zdobeny erotickými scénami, které s naprostou otevřeností zobrazovaly heterosexuální či homosexuální dvojice a skupiny při sexuálním aktu.¹¹

Jedinečným objevem dokumentujícím římské umění byly Pompeje, které v prvním století našeho letopočtu (konkrétně v roce 79) zakonzervoval prach a láva sopky Vesuv. Nález náhodně objevený rolníkem roku 1738 odhalil každodenní život Římanů. Římanům byla kategorie hříchu v souvislosti se sexem neznámá, neboť považovali sexualitu a její zobrazování za přirozené.

⁹ WEBB 2010.

¹⁰ HALL 1991, 475 a 241.

¹¹ WEBB 2010.

Erotické malby a sochy představovaly běžnou součástí soukromých i veřejných prostor.¹² Ovšem pro společnost 18. století představovaly problém. Už při vykopávkách byly mnohé úmyslně poškozeny. Ostatním nálezům byly při přesunu do muzea genitálie buď odstraněny, zakryty fíkovými listy, anebo byly zúženy do nepravděpodobných tvarů.¹³ Překvapení z obrovského množství artefaktů vyvolalo domněnku, která byla brzy přehodnocena jako nepravdivá. Podle prvních badatelů totiž měly být Pompeje městem nevěstinců a hříchu.¹⁴ Erotické malby, takzvané *Veneris figurae* (sexuální polohy), zaplňovaly nejen soukromé prostory jako například ložnice, kde měly plnit funkci vizuální stimulace, ale i místnosti, kde hostitel vítal své návštěvy a dával tak na oddiv přepych a nádheru svého domu.¹⁵ V ulicích, či na náměstích výjevy pozemské lásky sloužily jako reklamy nevěstinců anebo měly za úkol pobavit. Tuto funkci by mohly mít fresky odhalené v šatně Předměstských lázní. Scény fresek realisticky zachycovaly styk mezi heterosexuálními páry i skupinový sex a neměly v řecko-římské ikonografii obdoby. Překvapivá je skutečnost, že některé zobrazené praktiky byly i v antice pohoršující. Výjevy, kde byl muž znázorněn v pasivní sexuální pozici, byly proti tehdejší společenské etice svobodného občana.¹⁶ Malby byly přesto veřejně přístupné a pravděpodobně i oblíbené.¹⁷

Zatímco volnost morálky nebyla v antice zatížena myšlenkou hříchu a sexualita platila za něco přirozeného, křesťanství v prvních stoletích našeho letopočtu přineslo nové chápání světa a s ním i jiný mravní kodex.

¹² PANETTA 2005, 16.

¹³ Dnes známe podobu některých maleb z náčrtů pořízených archeologem Rouxem. Více v CHOCHOLA 2004.

¹⁴ CHOCHOLA 2004, 18.

¹⁵ PANETTA 2005, 215.

¹⁶ Zjednodušeně řečeno, zásadní bylo proniknout údem, ale strpení něčeho takového bylo pro svobodného občana ostudné. Svobodný občan musel být sexuálně aktivní, neboť proniknutím vyjádřil občanské právo muže. Více CHOCHOLA 2004.

¹⁷ CHOCHOLA 2004, 20.

1.2 Středověká Evropa

S příchodem křesťanství do Evropy se pohled na sexualitu naprosto změnil. Křesťanství potíralo dřívější oslavy pohanských kultů i soustředění se na pozemské rozkoše. Pozemský život se stal jen přípravou na život posmrtný a člověk měl především pečovat o spásu své duše. Sex, který byl provozován mimo manželské lože a bez záměru plození dětí, začal být vnímán jako něco hříšného.¹⁸

V umění se důraz na obsahovou stránku výtvarného díla projevil schematizací a geometrizací lidského těla, které se objevovaly už v pozdní antice. Náměty zobrazující nahotu čerpaly z Bible a byly vztaženy především k motivu Prvotního hříchu a Posledního soudu. Nahota měla představovat ubohost člověka a jeho ponížený vztah k Bohu. Na obrazech znázorňujících prvotní hřích se snažila být zakryta postojem, či fíkovými listy a většinou zobrazovala tělo, které bylo nedokonalé a nedovyvinuté.¹⁹ Smyslnost ženského těla zase poukazovala na nebezpečí pokušení.²⁰ Opovrhování tělesností bylo na obrazech Posledního soudu většinou zdůrazněno tím, čeho se člověk obával a čeho se měl vyvarovat. Například na fresce *Poslední soud* (1303–1310) v kapli Scrovegni v Padově, kterou vytvořil Giotto di Bondone, byli hříšníci potrestáni na částech těla, kterými za života hřešili. Přesto se ve středověku určité milostné scény objevovaly v rukopisech, které si nechávali vyhotovit lidé z vysoké společnosti.²¹ Vzhledem k tomu, že se na sexualitu nemělo explicitně upozorňovat, jednalo se obvykle o drobné obrázky většinou žertovného rázu na okraji textů.²² V pozdějších rukopisech

¹⁸ MORUS 2007, 58–59.

¹⁹ LUCIE-SMITH 1999, 34.

²⁰ CHOCHOLA 2004, 26.

²¹ LUCIE-SMITH 1999, 34.

²² CHOCHOLA 2004, 27.

se objevovaly její další decentní projevy. Nahota získávala na eleganci. Ačkoli bylo vše dotýkající se erotična vyvedeno jen v náznaku, byl divák stále upomínán, že hledí na něco zakázaného. Středověká nahota byla plná dvojznačností, na pomezí mezi krásou a hříchem, nevinností a špatností.²³

Na sklonku středověku množství eroticky laděných námětů vzrůstalo. Výjimečným dílem té doby byla *Zahrada pozemských rozkoší* (kolem 1500) od Hieronyma Bosche, především její prostřední panel. Obraz zaplněný nahými figurami často propletenými mezi sebou a velké množství symbolů odkazovalo stále na totéž – pozemskou rozkoš a vášně. Obraz lze vykládat jako varování před hříchy, či vyjádření harmonie mezi lidskou duší a přírodou. Avšak jeho zásadním posláním bylo ukázat krásu i marnost snu o pozemském ráji.²⁴

1.3 Renesance

Renesance a humanismus přinesly nový životní styl a s ním i nové vnímání lidského těla. Objevy antických soch odhalily nahotu jako součást přirozenosti člověka a jeho tělesné krásy. „Hříšnost“ nahého těla byla na čas zapomenuta a umělci začali ztvárňovat nejprve nahého muže a teprve poté i nahou ženu.²⁵ I když náboženská složka byla v dílech stále dominantní, erotické náznaky vystupovaly zjevně na povrch. Využívaly se k tomu náměty ze Starého zákona jako Zuzana a Starci, Josef a žena Putifarova, či Lot a jeho dcery. Ovládala je často silná erotická nálada.²⁶ Nový zákon v tomto ohledu podával jen málo příležitostí. Prostor pro zobrazení nahoty se objevil v některých legendách obsahujících martyria mučedníků. Realismus a spojení vášně, bolesti a nahoty

²³ LUCIE-SMITH 1999, 36.

²⁴ LUCIE-SMITH 1999, 34–42.

²⁵ MORUS 2007, 102.

²⁶ WEBB 2010.

vytvářela velmi smyslná díla. Příkladem může být Umučení svaté Agáty, či svatého Šebestiána.²⁷ Samotný ženský akt dostával v italském renesančním umění podobu bohyně Venuše, která zpodobňovala dobový ideál krásy. Největší množství lechtivých námětů, které měli renesanční umělci v oblibě, pocházelo z řecké mytologie. Zobrazit pohlavní akt bylo sice stále tabu, ale jeho symbolická verze nebyla pro společnost ničím ohromujícím. Danae a zlatý déšť, či Leda s labutí dávaly prostor k volné imaginaci.²⁸

Je až s podivem, co byla tehdejší vyšší společnost schopna přijmout. Obraz od Agnola Bronzina *Venuše a Kupido mezi časem a šílenstvím* (1545) představuje vrchol smyslnosti. Nahá žena se zde líbá s mladíkem, svým synem, ústa má lascivně pootevřena, zatímco on svírá v prstech její bradavku.²⁹ Oproti tomu existovala i díla, která byla pro svůj nevhodný obsah zničena. Takovým případem byl soubor šestnácti obrazů z roku 1524 od Giulia Romana, na kterých autor znázornil různé sexuální polohy z mytologie. Ačkoli byly obrazy zamýšleny pouze pro soukromé potřeby, rytec Marcantonio Raimondi podle nich vytvořil sadu rytin pod názvem *I Modi* (asi 1524) (Způsoby). Ta, když se dostala na veřejnost, způsobila skandál.³⁰ Zásah cenzury byl nekompromisní. Grafické dílo skončilo na hranici, Raimondi ve vězení a obrazy se ztratily, anebo byly zničeny. Díky kopiím a tisku nebylo ztraceno úplně vše. Raimondiho dílo mělo původně zobrazovat spojení božských bytostí, ale ve výsledku byl znázorněn skutečný pohlavní styk, navíc provozovaný obyčejnými lidmi. Hodnoty hlášané církví byly otřeseny. Knihtisk následně způsobil, že se obdobné práce postupně stávaly dostupnými pro širší veřejnost.³¹

²⁷ CHOCHOLA 2004, 28.

²⁸ MORUS 2007, 103–105.

²⁹ LUCIE-SMITH 1999, 58.

³⁰ MORUS 2007, 105.

³¹ CHOCHOLA 2004, 37.

V Záalpi šestnáctého století podobně explicitní příklady erotického umění nenajdeme. Ani v množství alegorických výjevů s akty německá renesance tu italskou nepředčila, ačkoliv i zde umělci hledali možnosti k zobrazení nahého lidského těla. Albrecht Dürer, Lucas Cranach starší, Albert Altdorfer a jiní němečtí a švýcarští umělci vytvářeli pikantní realistická díla, která předváděla dvojici při milostném aktu. Ztvárnit sexuálně odvážnou scénu dovolovalo pouze její moralistické poselství. Například byla skrze obrazy kárána věková nevyrovnanost milenců. Poukazovalo se přitom na to, že mladá žena podléhá staršímu muži jen kvůli touze po jeho majetku.³² Ovšem bylo nemyslitelné, aby realisticky zobrazené nahé lidské tělo bylo namalováno na oltářním obraze, či ve výzdobě kostela. To byl zásadní rozdíl mezi Záalpím a Itálií, neboť v Itálii, přestože jen do času, se nahota objevovala i v sakrálních prostorech.

Volnější duch doby ani v italském prostředí netrval dlouho a už v druhé polovině 16. století přišla nová vlna utužování a usměrňování morálky. Důvodem byla protireformace a koncil v Tridentu, které reagovaly na kritiku církve ze strany reformátorů prosazováním starého kanonického práva. Změny se dotkly i výtvarného umění. Bezprostřední účinek byl ten, že byla zakázána především neopodstatněná nahota na náboženských uměleckých dílech. Uskutečnění těchto nařízení bylo těžko proveditelné vždy a všude, protože Vatikán nemohl bohatým objednavatelům diktovat, čím mohou vyzdobit stěny svých paláců. Usnesení se tak začalo uplatňovat ve veřejných prostorech, především v chrámech. Nejznámějším případem tehdejší mravnostní cenzury byl zásah proti výzdobě Sixtinské kaple ve Vatikánu, konkrétně její oltářní stěně s *Posledním soudem* (1536-1541). Fresku zaplněnou nahými postavami vytvořil Michelangelo Buonarroti na přání papeže Pavla III. Už 14 let po dokončení, za jeho nástupce Pavla IV., měla být freska v důsledku

³² LUCIE-SMITH 1999, 75.

protireformačních opatření zničena. Radikálnímu rozhodnutí bylo naštěstí zamezeno a postavy byly pouze zahaleny do rouch či bederních roušek. S úpravami začal Michelangelův žák Danielle da Volterra. Po něm pokračovali v přemalovávání další malíři po dvě stě let, dokud neměly všechny postavy zakryty alespoň klín.³³

Podobný osud potkal i florentskou sochu *Davidu* (1501-1504). Příliš realistické vyvedení jeho genitálií vyvolávalo znepokojení, a proto byl i jemu přidán fíkový list. Strach spojený s lidskou sexualitou a její tabuizování dodávalo otázce sexu podvratnou moc a sílu, která způsobovala, že byla nařízení týkající se sexuality i jejího zobrazování často porušována.³⁴

1.4 Baroko

V souvislosti s reformací v protestantských zemích a Tridentským koncilem v rámci katolické části Evropy došlo k utužení mravů podle požadavků křesťanské víry. V katolickém prostředí začal být svět pojímán jako metafora divadla, které mělo působit všemi možnými způsoby na smysly věřícího. Tato interpretace světa vytvořila nové možnosti uplatnění pro hudbu a výtvarné umění.

Zobrazování nahoty v náboženských prostorech bylo sice koncilem v Tridentu zakázáno, ale přísné uplatňování tohoto zákazu vyvolávalo smíšené reakce. Jedním z kritiků byl Caravaggio, jenž naturalistickým provedením svých obrazů nebral nařizení na vědomí. Jeho *Jan Křtitel* (1595) a *Vítězný amor* (1598-1599) měli být výsměchem násilně zahaleným Michelangelovým aktům v Sixtinské kapli. Pro církve byla pohoršující neskrývaná nahota

³³ MORUS 2007, 122–124.

³⁴ CHOCHOLA 2004, 32.

i otevřené postojе mladíků, které Caravaggio pro své homosexuální sklony rád maloval. Odmítnut byl i naturalismus, s kterým byly obrazy vyvedeny.³⁵

Barokní umění bylo charakteristické smyslností, která vnášela do obrazů atmosféru plnou vzrušených pocitů a dramatičnosti. Výsledkem stírání hranic mezi tělesností a duchovnem bylo, že umělci pozvolna objevili univerzální výtvarný jazyk platný pro náboženské i světské scény. Specifickým případem byl Peter Paul Rubens, jehož obrazy byly přímo nabitы erotickou náladou a smyslností, kterou vkládal jak do profánních, tak do sakrálních témat.

Důraz na co nejskutečnější vyjádření pocitů někdy vedlo i k nápadně dvojsmyslným dílům. Pochybnosti vyvolávalo velmi obdivované, ale také velmi rozporuplné sousoší *Vytržení svaté Terezie* (1645-1652) od Gianlorenza Berniniho.³⁶ Výraz světice zachycené v mystické extázi byl nápadně podobný výrazu ženy při orgasmickém vzrušení. Svatá Terezie ve svém vidění popisovala, jak jí anděl několikrát vnikl do srdce ohnivým šípem a následně se v ní rozlila bolest, ale zároveň láska k Bohu. Přestože bylo dílo v době svého vzniku uznáváno pro svou mystiku a iluzionismus, po necelých sto letech bylo kritizováno kvůli domnělé spojitosti s erotismem.³⁷

Zatímco v katolické části Evropy byly v oblibě náboženské a mytologické náměty, v protestantském severním Holandsku, kde víra nedovolovala zdobit stěny kostelů, se ubíralo výtvarné umění jiným směrem. Bohatí měšťané podporovali nové druhy umění, kterými byly žánr, zátiší či krajinomalba.³⁸ Množství eroticky laděných žertovných scén z hospod, veřejných domů, či ložnic moralistickým způsobem poukazovalo na nešvary společnosti. Bohatá

³⁵ LUCIE-SMITH 1999, 78–79.

³⁶ LUCIE-SMITH 1999, 82.

³⁷ GESSE 1999, 286–288.

³⁸ VAN LIL 1999, 431.

symbolika měla vést diváka k luštění utajených významů často upomínajících na pomíjivost pozemského života.³⁹

1.5 Období 18. a první poloviny 19. století

Francouzský erotický žánr 18. století plynule navázal na holandské a vlámské práce, ale rozvinul je s mnohem větším důvtipem a šarmem. Na jednu stranu v něm můžeme najít nevázanost a dynamiku čerpající z Rubense, který se snažil navodit atmosféru a intenzivní pocity, na druhou stranu obsahuje i díla, která se podle holandského zvyku soustředí spíše na realistické vykreslení prostředí, v kterém se děj odehrává.⁴⁰ Galantní doba 18. století byla dobou světských radovánek a rozvolnění společenské morálky a sexuálního života. Co ovšem platilo pro úzkou vrstvu společnosti u dvora, nebylo myslitelné pro prostý lid. Umělecká díla objednávaná vysokou společností odpovídala jejímu lehkomyšlnému způsobu života.⁴¹ Množily se něžné postelové scény zachycující odpočívající, či dovádějící dívky a objevovaly se i méně stylizované akty, na kterých se nechávaly zpodobnit metresy aristokratů. Jejich křivky sice byly idealizovány, ale rozhodně už nebyly vyvedeny dle dobového typu. Divák tak mohl jasně rozpoznat individuální rysy aktérky.⁴²

Na rozpory mezi lehkomyšlným stylem života privilegovaných a na převládající upjatou společenskou morálku reagovalo osvícenství.⁴³ Osvícenští filozofové a spisovatelé obzvláště brojili proti společenskému řádu podléhajícímu církevní morálce. Podle nich byla církev příčinou pokrytectví a z něho pramenící nemravnosti. Diderot tvrdil, že člověk má žít mravně

³⁹ LUCIE-SMITH 1999, 91–92.

⁴⁰ LUCIE-SMITH 1999, 94.

⁴¹ MORUS 2007, 139.

⁴² LUCIE-SMITH 1999, 96–99.

⁴³ MORUS 2007, 153.

a ve shodě s přírodou. Civilizace a náboženství podle něj narušily přirozenou mravnost člověka. Jeho jediným východiskem bylo odmítnout pokryteckou vládnoucí sexuální morálku, která odporovala lidské přirozenosti.⁴⁴

Reakce na dříve zmiňované archeologické nálezy 18. století dokazují, že mravní kodex nastolený církví byl podporován také panovníky a že alespoň navenek zakořenil ve společnosti. Morální puritánství si vzala za své obzvláště buržoasie, která se vyznačovala důrazem na patriarchální formu rodiny.⁴⁵ O sexualitě se nemluvalo a její těsná vázanost na soukromí způsobila, že společnost nebyla připravena na nálezy, které byly objeveny v Pompejích. Otevřenost římských způsobů je zděsila. Mnohá nalezená díla s erotickými náměty nebyla podle tehdejšího názoru vhodná pro oči žen, dětí ani obyčejných lidí, a tak se je rozhodl neapolský král Karel III. Bourbonský v duchu viktoriánské morálky uzamknout. Díla byla umístěna v „pornografické sbírce“ v Museo Archeologico Nazionale v Neapoli, která byla do poloviny 19. století veřejnosti nepřístupná.⁴⁶

Nejen umělecká díla antiky vyvolávala v přísné morálce 18. století rozruch. Skandál a následný zásah si vynutil i takzvaný Obr z Cerne Abbas vytesaný do skály v jihoanglickém Dorsetu. Není dosud jasné, kdy byl vytvořen⁴⁷, ani zda měl zobrazovat pohanského boha, či válečníka doby železné, anebo římského Herkula.⁴⁸ V každém případě byla jeho přítomnost pro společnost 18. století rozporuplná, a tak postupem času jeho tělesné proporce upravila. Nejprve zmizel ztopořený penis a varlata zůstala jen naznačena. Pak ale bylo vymazáno vše a z obra se stal bezpohlavní jedinec. Později byl obrovi přidán

⁴⁴ BOURA 1958, 33–37.

⁴⁵ MORUS 2007, 155.

⁴⁶ PANETTA 2005, 200.

⁴⁷ Nejstarší dochovaný písemný záznam pochází z roku 1694. Více v TANGOVA 2003.

⁴⁸ TANGOVA 2003, 31.

fikový list, aby jeho mužství bylo „pouze zakryto“. Teprve v roce 1868 došlo pod nátlakem archeologů k uvedení zobrazení do původního stavu.⁴⁹

Oficiální regulace mravů byla jednou stranou mince, tou druhou byly tendence hýbající nespokojenou společností. Dokud byla díla ve stylu Marcantonio Raimondiho, která byla připomenuta výše, přístupná pouze úzké vrstvě lidí, nebyl jejich dopad na společnost takový. Ovšem knihy detailně zobrazující sexuální akt se od 16. století rychle šířily tiskem. Ačkoli měly spíše moralizovat, ve skutečnosti šlo o názorné zobrazování sexuálních tužeb a jejich realizace. Ale cokoli, co je zakázané a pod cenzurou, vyvolává zájem, a tak se v 18. století tato díla rozšířila mezi široké vrstvy obyvatelstva, kde byly dokonce zneužity k politicky motivované erotické satíře. Jejím terčem byla především katolická církev a papežství. Nejvíce se rozvinula za francouzské revoluce, kdy se společenská kritika nezastavila před ničím, aby podkopala legitimitu starého režimu. Král, političtí činitelé, či duchovní byli znázorňováni jako prostopášní smilníci, anebo v ponižujících situacích. Typickým příkladem byly koláže hlav sestavené z nahých ženských těl a genitálií. Eroticky laděná satira se stala problémem, když se rozšířila mezi vrstvy, které neměly co ztratit. Obhroublá a provokativní díla, která tehdy byla prezentovaná na veřejnosti, hrozila sklouznout do pornografie. Proto se nejen církev, ale i vláda začala více zajímat o její regulaci. Tím, že se společnost stále více zabývala otázkou, co je pornografické a co ne, dala vzniknout kategorii samotné.⁵⁰

Francouzská revoluce způsobila změny nejen ve společnosti, ale její dopad pocítilo i „oficiální“ umění. Lehkovážnost a frivolnost francouzského rokoka nahradil klasicismus, který se proti němu vymezoval čistotou linií a sexuálním odstupem.⁵¹ Nicméně ani klasicistní díla se nezbavila smyslnosti úplně.

⁴⁹ CHOCHOLA 2004, 15.

⁵⁰ CHOCHOLA 2004, 39–41.

⁵¹ LUCIE-SMITH 1999, 107–108.

Estetika klasicismu postupem času propadla sklonům, které dříve odsuzovala. Začala vznikat erotismem naplněná díla jako *Amor a Psýché* (1787-1793) od Antonia Canovy,⁵² či *Turecká lázeň* (1862) od Jeana Augusta Dominiquea Ingrese.⁵³

Romantismus se jako současník a zároveň protivník klasicismu soustředil na individualitu, cit a duši. I v rámci tohoto směru se objevili umělci produkující díla s erotickým podtextem. Johann Caspar Füssli byl v mnohém klasicistní malíř, který zároveň vytvářel fantastická díla naplněná romantickou náladou. Jako předchůdce romantismu byl autorem temných mysteriózních obrazů, v nichž žena hrála dominantní roli, či byla submisivní obětí temných sil.⁵⁴ Díla Eugéna Delacroixe se zase vyznačovala dramatičností a intenzivními barvami. Náměty zobrazující nahotu čerpal z literárních předloh, či se inspiroval exotismem na svých cestách do Afriky. Na obraze *Smrt Sardanapalova* (1827) zachytil dramatický výjev plný tragiky a smyslnosti nahých umírajících otrokyň.⁵⁵ Důraz na obsah, který byl vlastní romantické malbě, se znovu objevil později v symbolistických a dekadentních dílech.⁵⁶

Situace ve výtvarném umění se v 19. století dramaticky změnila. Proces, při kterém začali být umělci chápáni jako výjimečné osobnosti a jejich tvorba jako intelektuální činnost, který měl počátek v renesanci, byl v 19. století dovršen. Řemeslné dílny byly nahrazeny ateliéry, kde umělci místo konkrétních objednávek vytvářeli díla pro volný trh s uměním. Nezávislost uměleckého projevu ale byla často vykoupena existenčními obtížemi. Obrazy dříve prezentované v kostelích, či šlechtických sídlech byly nyní vystavovány na každoročních salónech, kterých se mohl účastnit každý umělec, jehož

⁵² LUCIE-SMITH 1999, 109.

⁵³ LUCIE-SMITH 1999, 118.

⁵⁴ LUCIE-SMITH 1999, 111–112.

⁵⁵ LUCIE-SMITH 1999, 116.

⁵⁶ LUCIE-SMITH 1999, 119.

vybrala výstavní komise. Emancipace umělců a nový umělecký provoz s sebou přinesly nejen svobodu umělecké tvorby, ale rovněž změny ve vnímání nahoty ve výtvarném umění, což bylo podstatné pro druhou polovinu 19. a počátek 20. století.

2. VNÍMÁNÍ ŽENSKÉ A MUŽSKÉ SEXUALITY VE VÍDNI NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ

Devatenácté století bylo dobou pokroku a nových objevů ve všech odvětvích lidského konání. Zároveň bylo dobou stále ještě svázanou církevními nařízeními a zákony, které měly vliv na každodenní život člověka.

V průběhu 19. století sexualita představovala aspekt života, o kterém se nemluvalo, a většina společnosti na veřejnosti předstírala, že se jí netýká. Míra dodržování tohoto pravidla odrážela status sociální vrstvy. Nejsilněji konvenční morálka ovládala střední proud buržoasie, pro který sexualita byla hlavně prostředkem rozmnožování. Nižší společenské a venkovské vrstvy jí byly ovlivněny méně. Po celé 19. století zároveň zůstával citelný vliv katolické církve. Duchovní měli za úkol dohlížet na životy farníků a zjišťovat, jestli se nedopouští činů považovaných za hřích – mimomanželský a předmanželský styk, utajené potraty, či vraždy novorozenců.⁵⁷

Charakteristikem mravně uvědomělé buržoasie byla prudérnost, která měla ochránit slabé jedince, kteří by mohli podlehnout nástrahám sexuality. Veřejně proklamovaným stanoviskem bylo chránit jejich nevinnost a zdraví a tím zaručit i zdraví budoucích generací. Do ohrožené skupiny patřily ženy, děti a mládež. Pro ně platila přísná morálka, zatímco vůči mužům byla shovívavá. Snaha zachovat dívčí nevinnost v některých případech dostoupila až takových mezí, že některé dívky byly udržovány v nevědomosti o intimním životě manželů až do uzavření sňatku.⁵⁸

⁵⁷ LENDEROVÁ 2008, 104.

⁵⁸ LENDEROVÁ 2008, 105–106.

Tato společenská opatření se odvíjela z maskulinního pohledu na svět a souvisela s dobovým nedocenením žen. Strach z ženské sexuality a ze sexuálních „anomálií“ vyvolával potřebu je řídit.⁵⁹ Mezi „anomálie“, které měly dle tehdejšího názoru na člověka neblahý vliv, patřily onanie a homosexualita, všeobecně nazývané katolickou církví jako sodomie.⁶⁰ Pravidla, čerpala z církevních ustanovení a v buržoasní společnosti se vžila jako ustálená pravda. Ve výsledku byly zakázány všechny pro svou dobu nestandardní formy sexuálního chování. Onanie byla problémem hlavně u mladistvých, neboť její následky se považovaly za hrozné. Dle tehdejšího názoru způsobovala zastavení růstu, byla příčinou tělesné i duševní slabosti a narušení celého organismu.⁶¹ Rovněž homosexualita byla zavržována, protože neodpovídala tradičním rodinným hodnotám. Medicína a vznikající psychologie ji označily za vrozenou vadu, která měla být podobně jako schizofrenie léčena.

Sexualita byla v 19. století sice pranýřovaným, ale přesto velmi diskutovaným tématem. Odmítnutí výše zmíněného sexuálního chování řešil i rakouský trestní zákon z roku 1852.⁶² Podle Michaela Foucaulta⁶³ uplatňování nařízení způsobilo, že se společnost nakonec musela sexualitou zabývat neustále: „*Všechny druhy společenské kontroly, které se vyvinuly na konci minulého století [...] šíří okolo sexu diskursy a posilují vědomí ustavičného nebezpečí, které zase podněcuje k mluvení o něm.*“ Diskuze o sexualitě kvůli její regulaci probíhala v medicíně, psychologii, pedagogice i trestním právu.⁶⁴

⁵⁹ SLIPP 2007, 31.

⁶⁰ V 19. století slovo sodomie označovalo jak pohlavní styk se zvířetem (sodomie dokonalá) či s osobou stejného pohlaví, tak jakékoli méně běžné sexuální praktiky. Více v Milena LENDEROVÁ: Devatenácté století: v půli cesty. In: CEJNKOVÁ/HOLUBOVÁ/VACHŮT 2008, 104.

⁶¹ LENDEROVÁ 2008, 106.

⁶² LENDEROVÁ 2008, 107.

⁶³ Michael Foucault byl francouzský filosof a psycholog. Ve své práci jsem čerpala z jeho knihy Dějiny sexuality I. Vůle k vědění, která se zabývá sexualitou v 17. – 19. století. Více v FOUCAULT 1999.

⁶⁴ FOUCAULT 1999, 38–39.

2.1 Kritika sexuální morálky a Sigmund Freud

Ke konci 19. století došlo v rakouské politice ke krizi, která měla vliv na společenské dění. Stávající politická reprezentace liberálů byla nahrazena novými stranami zastupujícími dělnickou třídu, které prosazovaly politický antisemitismus. Potlačení liberálové se obrátili ke studiu, analýze a kritice společnosti. Jedním ze společenských kritiků byl vídeňský novinář a spisovatel Karl Kraus, který si bral na mušku vídeňské pokrytectví objevující se v tisku. K běžným praktikám totiž patřilo, že deníky byly zaplněny moralismy, ale poslední stránka náležela inzerci prostituce.⁶⁵ Ta se stala diskutovaným problémem především kvůli svému prudkému nárůstu, který souvisel s industrializací a rozvojem měst.⁶⁶ Ve Vídni sice nebyly nevěstince oficiálně povoleny, ale jejich existence byla legislativou přehlížena.⁶⁷ O to více proti prostituci brojili kritici vídeňských společenských poměrů a feministky, kteří se zabývali její příčinou, následky, či možnostmi jejího odstranění.⁶⁸

Vídeňská společnost byla terčem kritiky i z jiných důvodů. Sigmund Freud byl odpůrcem převládající represivní sexuální morálky, neboť byl přesvědčen, že potlačování sexuality je škodlivé. Jako lékař se zabýval pacienty trpící hysterií a jinými psychickými neurózami. Hysterie byla v 19. století velmi rozšířená a stala se dobovým fenoménem. Sigmund Freud přinesl v této záležitosti zlomové objevy, neboť dospěl k názoru, že příčiny hysterických onemocnění spočívají v potlačené sexualitě.⁶⁹ Své poznatky o tomto tématu shrnul v díle *Tři úvahy o sexuální teorii*.⁷⁰

⁶⁵ SENGOOPTA 2009, 41–42.

⁶⁶ SENGOOPTA 2009, 174.

⁶⁷ SENGOOPTA 2009, 55–56.

⁶⁸ SENGOOPTA 2009, 174.

⁶⁹ LOUŽEK 2006b, 40–41.

⁷⁰ Více v Sigmund FREUD: *Tři úvahy o sexuální teorii*, Praha 1926.

Kritiku stávajících poměrů rozvinul Freud ve spisu „*Kulturní*“ *sexuální morálka a moderní nervozita*, kde reagoval na Christiana von Ehrenfelse.⁷¹ Freud použil jeho rozlišení mezi „přirozenou“ a „kulturní“ sexuální morálkou, aby upozornil na stupňující se „nervozitu“ ve společnosti. „Nervozitou“ chápal nebývalé rozšíření nervových onemocnění, které mělo být způsobeno právě potlačováním sexuality podle požadavků „kulturní“ sexuální morálky.⁷²

Na tyto myšlenky navázal Sigmund Freud v knize *Nespokojenost v kultuře*, kde se dostal i k filosofickým úvahám. Zde zmiňuje: „*Sexuální život kulturního člověka je přece těžce poškozen, dělá občas dojem funkce, která zakrňuje. [...] Můžeme se právem domnívat, že jeho význam jako zdroje pocitu štěstí, tedy pro naplnění našeho smyslu života, podstatně poklesl.*“⁷³ Utlumení sexuality mělo podle Freuda na člověka špatný vliv. Podle něj bylo smyslem života úsilí o štěstí. Principem tohoto štěstí měla být slast, která, když byla potlačena, se projevovala pocitem viny. Nepřirozenost přísné morálky, kdy byl zapovídán sexuální styk kromě styku manželského, podle něj vyvolával „nepřátelství“ vůči moderní společnosti a celkovou nespokojenost.⁷⁴

Jeho práce probudily vlnu kritiky. Byly odmítnuty obhájci morálky i protivníky z vědeckých kruhů, kteří ho obvinili, že přeceňuje sílu pohlavního pudu.⁷⁵ Společnost, pro kterou byla sexualita něčím nízkým, nebyla ochotna přijmout, že by jí byla natolik ovlivňována.

⁷¹ Christian von Ehrenfels byl autorem spisu *Sexuální etika*. Sigmund Freud z tohoto spisu čerpal při psaní „*Kulturní*“ *sexuální morálky a moderní nervozity*. Více v Sigmund FREUD: „Kulturní“ a sexuální morálka a moderní nervozita. In: LOUŽEK 2006a, 93.

⁷² FREUD 2006, 93–94.

⁷³ FREUD 1998, 100.

⁷⁴ LOUŽEK 2006b, 41.

⁷⁵ ZWEIG 1999, 261.

2.2 Otázka genderu

Zásadním tématem, které ovlivňovalo vídeňskou společnost na konci 19. století, bylo téma identity.⁷⁶ Antisemitismus náležel mezi rozšířené dobové názory a podobně vžitý a pokřivený byl i pohled na ženy. Role žen a mužů byly jasně vymezeny. Muži měli vládnout, přemýšlet, tvořit a rozvíjet svou osobnost, zatímco ženy měly poslouchat, vést emocionální a citový život a svou individualitu a potenciál měly obětovat zájmu společnosti.⁷⁷ V 19. století převládal názor, že žena je svou podstatou více spjata s přírodou než muž. Toto spojení ženského prvku s přírodou vycházelo z jejího údělu přivádět na svět nové životy. Pouto vyvolávalo strach a potřebu ženu a její sexualitu ovládnout. Nutnost řídit ženskou sexualitu přetrvala až do 19. století v formě patriarchální společnosti.⁷⁸

Genderové normy byly pevně zavedeny na konci 18. století, ale ve vídeňských intelektuálních kruzích působily jako přirozený jev. Jakékoli námítky pocházející z nově vznikajících feministických hnutí se tak setkaly s nepochopením. Přesto daly podnět debatám a spisům ospravedlňující tradiční názory na genderové role.⁷⁹ Přesvědčení o nižším intelektuálním a morálním postavení žen zastával Imanuel Kant a v 19. století bylo podkládáno biologickým a psychologickým zkoumáním. Podle přírody měla být žena fyzicky i mentálně určena k zajištění kontinuity lidského rodu, zatímco muž měl zajišťovat intelektuální činnost.⁸⁰ Téhož názoru byli také významní myslitelé 19. století Arthur Schopenhauer a Friedrich Nietzsche.

⁷⁶ SENGOOPTA 2009, 42.

⁷⁷ SENGOOPTA 2009, 53.

⁷⁸ SLIPP 2007, 31.

⁷⁹ SENGOOPTA 2009, 50.

⁸⁰ SENGOOPTA 2009, 51.

Schopenhauer se ve svém pojednání *O ženách* vyjadřuje takto: „Ženy, jako tvorové od přírody slabší, nespolehají na sílu, nýbrž na lest. Odtud jejich pudová zchytralost a nenapravitelný sklon ke lhaní.⁸¹ [...] Za pěstounky a vychovatelky dětí hodí se ženy právě tím, že samy jsou dětinské, titěrné a mají omezenější rozhled, zkrátka jsou po celý život velikými dětmi.“⁸² Nietzsche je v tomto ohledu považován za následovníka Schopenhauera. Aleš Prázný o něm píše: „Nietzsche zastává běžné klišé, že by bylo nebezpečné, kdyby se ženy zabývaly tím, pro co jim chybí smysl, tedy: logikou, objektivitou, vědou (konkrétně uvádí dějiny) a politikou.⁸³ [...] V jednom dopise z 8. května 1875 nazývá ve vší vážnosti ženu podřízeným tvorem.“⁸⁴ Dobová filosofie považovala ženy za dětinské, lehkomyšlné tvory, kteří postrádají inteligenci. Jejich „podřadnost“ podle ní měla být vykoupena jejich reprodukčními schopnostmi, vůči kterým projevovala maskulinní společnost respekt. Intelektualita měla být neslučitelná s mateřstvím. Emancipace byla proto kritizována, neboť měla vést k degeneraci jedinečného poslání žen – neschopnosti rodit děti.⁸⁵

Tyto myšlenky v jiném rozměru rozvíjel italský kriminolog a psycholog Cesare Lombroso, jehož názory byly tou dobou velmi populární mezi vídeňskou inteligencí.⁸⁶ Podle něj měly ženy oproti mužům omezenější schopnost vnímání a byly od přírody lhářky.⁸⁷ Jeho hlavním tématem byla antropologie zločinců postavená na jejich společných fyziognomických rysech. Zločinci a prostitutky se jimi neměli stávat, ale měli se s deviací už rodit. Jejich chování se mělo vyznačovat „etickým idiotstvím“, pod kterým se skrýval

⁸¹ SCHOPENHAUER 1993, 12–13.

⁸² SCHOPENHAUER 1993, 6.

⁸³ PRÁZNÝ 2006, 422.

⁸⁴ PRÁZNÝ 2006, 420.

⁸⁵ SENGOOPTA 2009, 51.

⁸⁶ SENGOOPTA 2009, 52.

⁸⁷ SENGOOPTA 2009, 52.

alkoholismus, lenost a nedostatek mateřských citů. Proto měly být prostitutky většinou sterilní, zatímco dobré hospodyně měly mít mnoho dětí.⁸⁸

Ačkoliv Sigmund Freud přinesl na konci 19. století nový pohled na sexualitu a předložil pro svou dobu revoluční tvrzení o existenci dětské sexuality,⁸⁹ nedokázal vystoupit z dobových viktoriánských předsudků vůči ženám,⁹⁰ neboť souhlasil s patriarchální formou společnosti.⁹¹ Z hlediska fyzického uzpůsobení považoval ženy vůči mužům za nedokonalé a ženskou sexualitu za méně vyvinutou.⁹² Ve své teorii psychoanalýzy se soustředil více na muže. „*Penis se stal pro psychoanalytickou teorii ústředním, přičemž kopíroval svůj význam ve falocentrické společnosti,*“ domnívá se Samuel Slipp.⁹³ Třebaže byl kvůli svým maskulinním názorům na ženy kritizován feministickým hnutím,⁹⁴ ve skutečnosti ženy ze svého okolí v intelektuální práci podporoval.⁹⁵

Další dílo, které mělo ve vídeňské společnosti počátku 20. století vliv na představy o sexualitě, napsal Otto Weininger. V knize *Geschlecht und Charakter* (1903) formuloval své představy o rozdílech mezi mužem a ženou. Jeho myšlenky byly hluboce zakořeněny v názorech své doby. Weininger byl kritikem modernity a emancipace žen a ve své knize se snažil dokázat, že ženy a Židé nejsou racionální ani morální, a proto si nezaslouží svobodu a rovnost s Árijci.⁹⁶ Kniha vyvolala senzaci, ale kvůli svým extrémním názorům i sporné

⁸⁸ SENGOOPTA 2009, 174–175.

⁸⁹ RABOCH 2006, 36.

⁹⁰ SLIPP 2007, 60.

⁹¹ SLIPP 2007, 31.

⁹² KARÁSKOVÁ 2009, 17.

⁹³ SLIPP 2007, 60.

⁹⁴ SLIPP 2007, 31.

⁹⁵ SLIPP 2007, 139.

⁹⁶ SENGOOPTA 2009, 12–13.

reakce. Vídeňskou inteligencí byla přesto uznávaná, neboť se vyjadřovala k aktuálním otázkám.⁹⁷

Patriarchální společnost 19. století přisuzovala mužům vliv a pravomoce ve veřejné sféře, zatímco ženy měly působit v oblasti privátní. Tyto stereotypy se měnily jen pozvolna například zavedením vyšších dívčích škol v druhé polovině 19. století. Předurčenost ženy k mateřství ale stále byla smyslem jejího bytí a výchova potomstva jejím životním úkolem.⁹⁸ Přesvědčení o životní náplni ženy jako matky a hospodyně se zřejmě vztahovalo pouze na střední a vyšší vrstvy společnosti. Ženy z nižších sociálních vrstev těmto ideálům většinou nemohly odpovídat, neboť to jejich zaměstnání nedovolovalo.⁹⁹

2.3 Psychická degenerace a Loosova kritika ornamentu

Jak již bylo řečeno, v druhé polovině 19. století se věda začala zajímat o duši člověka, čímž postupně došlo k jeho psychologizaci. Požadavek duševního zdraví vedl ke zkoumání jeho poruch v rámci nově vznikající psychologie. Psychická degenerace, jak byly duševní choroby všeobecně označeny, se stala diskutovaným tématem doby. Osoby, které jí byly postiženy, se měly vyznačovat závislostmi, zločinností, či sexuální „abnormalitou“. Patologické projevy nervově labilních jedinců jako schizofrenie, či hysterie byly dávány do souvislosti s genialitou. Degenerovaní tak měli být nejen „šílenci“, zločinci a prostitutky, ale i géniové.¹⁰⁰ Vztahem geniality a „šílenství“ se zabýval výše zmiňovaný italský kriminolog Cesare Lombroso v díle *Genius a šílenství* z roku 1864.¹⁰¹

⁹⁷ SENGOOPTA 2009, 204–205.

⁹⁸ PRÁZNÝ 2006, 419.

⁹⁹ KARÁSKOVÁ 2009, 21.

¹⁰⁰ VOJTĚCH 2006, 33.

¹⁰¹ VACEK 2005, 96.

Německo–rakouský psychiatr Richard Freiherr von Krafft-Ebbing aplikoval ideu degenerace na patologické sexuální projevy. Své poznatky shrnul v knize *Psychopathia sexualis* z roku 1886.¹⁰² Podle jeho názoru přirozená heterosexualita s sebou nesla touhu po sexuálním styku s opačným pohlavím za účelem rozmnožování. Jakákoliv odchylka od této normy měla být patologická. Homosexualitu a podobné „perverze“¹⁰³ tak označil za známky degenerace.¹⁰⁴

Učení o degeneraci mělo v druhé polovině 19. století odezvu ve vídeňském kulturním prostředí a jeho vliv byl patrný i ve veřejném mínění. Škodlivý vliv velkoměst a moderního života, který kladl čím dál tím vyšší nároky na výkonnost člověka, oslaboval nervový systém, jehož vyčerpanost měla vést k amorálnímu chování. Psychická, či fyzická „zvrhlost“ měla zvyšovat senzibilitu geniů a v jejím důsledku měla narůstat jejich kreativita. Myšlenka o souvislosti kreativity a psychické lability způsobila, že byly umělcům přisouzeny degenerativní sklony. Max Nordau použil teorii degenerace ke kritice tehdejší kultury, avšak na rozdíl od Cesara Lombrosa odmítl spojení geniality a šílenství. Umělecky nadaní lidé podle něj měli trpět neurózami a degenerativním oslabením organismu, což se nemělo slučovat s genialitou.¹⁰⁵ V knize *Entartung* z roku 1892 uvádí: „Zvrhlí nejsou jen zločinci, prostitutky, anarchisti a zřejmí šílenci [...] Jsou to někdy spisovatelé a umělci. [...] V nemocné době se epidemicky rozmnožila zvrácenost a hysterie v umění, básnictví a filosofii.“¹⁰⁶ Podle Maxe Nordaua měly být nové tendence v umění

¹⁰² VACEK 2005, 97.

¹⁰³ Patologickým sexuálním projevem podle něj měla být nejen homosexualita, ale i bisexualita, sexuální touha v dětství, či ve stáří, anebo jakékoliv sexuální zaměření na nesprávný cíl nebo objekt. Více v Dr. R. von Krafft-Ebbing: *Psychopathia sexualis*, Stuttgart 1898.

¹⁰⁴ SENGÓOPTA 2009, 137.

¹⁰⁵ VACEK 2005, 98–99.

¹⁰⁶ Citováno podle VACEK 2005, 99.

jako realismus a naturalismus, dekadence a symbolismus manifestací mentální primitivnosti umělců.¹⁰⁷ Daniel Vojtěch popisuje Nordaův názor na moderní umění a umělce takto: „*Modernismus – dekadence: falešný sebezbožňující mysticismus provokovaný výlučnou sexualitou, zálibou v ošklivosti, v naturalismu, zločinu, vše, co zdravého člověka odpuzuje, v takovém jedinci vzbuzuje nepřirozený chtíč.*“¹⁰⁸ Nordau tvrdil, že „zvrhlé“ umění nelze tolerovat a považoval za nutné předat umělce do péče psychiatrů. V jeho kritice doby byl citelný vypjatý konzervativismus viktoriánské epochy.¹⁰⁹

Jak jsem uvedla výše, podle Sigmunda Freuda duševní choroby vyvolávalo potlačení sexuálních pudů. Hysterie či schizofrenie, neměly být jedinými možnými reakcemi na represí. Potlačené sexuální impulzy vycházející z nevědomí podle něj mohly „sublimovat“, to znamená, mohly být nevědomě převedeny na vyšší cíl.¹¹⁰ Umění jako ideální prostředek pro „sublimaci“, tak mělo být výsledkem přeměny sexuální energie v tvořivou a intelektuální činnost.¹¹¹

Pro Adolfa Loose bylo projevem degenerativního chování v umělecké tvorbě užívání ornamentu. Ve stati *Ornament a zločin* vydané ve sbírce *Řeči do prázdna* v roce 1910 ornament odmítnul, neboť jako znak společenské nevyvinutosti a neovladatelného erotismu byl tehdejší kulturou překonán. Moderní doba nemohla vytvořit jí odpovídající nový ornament, neboť již nebyl schopen vývoje. Tendenci jej nadále užívat měli podle Loose kultury a jedinci neznající mravnost. Byly to buď primitivní národy a děti, anebo zločinci

¹⁰⁷ NORDAU 1895, 31 a 43.

¹⁰⁸ VOJTĚCH 2006, 33.

¹⁰⁹ VACEK 2005, 99.

¹¹⁰ LOUŽEK 2006b, 41.

¹¹¹ LOUŽEK 2006b, 46.

a kultury, které byly nemocné a degenerované. Primitivnost mysli zločinců měla být příčinou jejich záliby v tetování.¹¹²

Otázkou vývoje a významu ornamentu se před Adolfem Loosem zabývali i jiní. Alois Riegl v pojednání *Stilfragen* z roku 1893 označil geometrický styl „z hlediska zákonitosti za ten nejdokonalejší“ a „vystavěný přísně podle nejvyšších zákonů symetrie a rytmu“.¹¹³ Rieglovo vysvětlení vzniku ornamentu bylo protikladné k teorii Gottfrieda Sempera. Zatímco Semper byl toho názoru, že geometrické tvary vyplynuly z technologie tkaní a pletení vzorů, Riegl prezentoval geometrický styl prehistorických kultur jako výsledek elementárního výtvarného puzení, přičemž zdůrazňoval, že rozhodnutí vytvořit formálně redukovaný tvar vždy pocházelo ze svobodného výtvarného uměleckého chtění (*Kunstwollen*).¹¹⁴ Jeho vidění vývoje od organického tvaru ke krystalickému se stalo určujícím principem výtvarného umění.¹¹⁵

Adolf Loos objasňoval vznik ornamentu jinak, neboť považoval veškerou ornamentiku za erotickou. Tuto domněnku dokazoval na příkladu prvotního ornamentu – kříže. Podle něj prehistorický umělec motivován pohlavními pudy vytvořil první ornament, kříž, jako metaforu pohlavního styku. Vodorovná čára měla znázorňovat ženu, zatímco svislá čára muže.¹¹⁶ Loosova kritika ornamentu souvisela s nutností potlačit subjektivitu a erotický výraz v moderní architektuře a užitém umění. Tyto vlastnosti ornamentu byly spojovány s ženskostí a jejím domnělým sklonem ke kýči, které odporovaly jeho nové estetice a racionálnímu stylu. Zatímco „oficiálně“ byl ornament podporován

¹¹² EWEN 2001, 127–128.

¹¹³ Citováno podle RAKUŠANOVÁ 2008a, 50.

¹¹⁴ BOGNER 2005, 67.

¹¹⁵ LAHODA 1998, 247.

¹¹⁶ EWEN 2001, 127–128.

jako znak kultivovanosti, Loos tvrdil, že nesmí být spojen s moderní kulturou, která požaduje efektivitu, funkčnost a pokrok.¹¹⁷

¹¹⁷ EWEN 2001, 129.

3. EROTICKÉ MOTIVY VE VÍDEŇSKÉM UMĚNÍ NA POČÁTKU 20. STOLETÍ

3.1 Předpoklady pro vznik erotických motivů ve vídeňském umění na počátku 20. století

Na přelomu 19. a 20. století byla Vídeň centrem živého kulturního dění. Podmínky pro uskutečnění revolučních objevů ve vědě a vznik nových tendencí v kultuře, především ve výtvarném umění, předznamenal vývoj společnosti v druhé polovině 19. století. Měšťanstvo, které se s nástupem liberalismu v 60. letech 19. století začalo podílet na politickém životě, se snažilo potvrdit své společenské postavení stavbou impozantních budov a podporováním umělců. Výrazem jeho nově nabytého sebevědomí byla touha společensky splynout s aristokracií, kterou dávalo najevo právě zálibou v umění. Bohatí měšťané zaplňovali uměleckými díly svá obydlí a reprezentativní budovy na takzvané Okružní třídě – Ringstrasse.¹¹⁸ Svou sílu demonstrovali nejen architektonickou výstavbou, ale i prosazováním výše zmíněných přísných morálních norem. Pokus měšťanstva o asimilaci se šlechtou vedl k estetizaci života, což postupem času způsobilo mírný pokles jeho morálních standardů.¹¹⁹ Ačkoliv liberalistická intelektuální elita zastávala racionální pohled na svět, především ztráta politické moci v 90. letech 19. století zapříčinila obrát v jejím smýšlení. Ztráta politické moci liberálů byla zapříčiněna vznikem nových masových politických stran (německých nacionalů a křesťanských sociálů), které se v důsledku hospodářské krize

¹¹⁸ WILTSCHNIGG 2001, 171.

¹¹⁹ SCHORSKE 2000, 278–279.

od liberálů odštěpily. Intelektuálové reagovali na politické změny a z nich plynoucí nestálou politickou situací přehodnocováním dosavadních společenských hodnot a zabývali se otázkou jedince v rozpadající se společnosti konce století.¹²⁰ Kvůli enormnímu množství přistěhovalců, kteří přišli v průběhu druhé poloviny 19. století z nejrůznějších koutů monarchie, se Vídeň stala pulzujícím velkoměstem.¹²¹ Sociální i politické napětí v důsledku přelidnění a sílícího národního uvědomění ostatních národů monarchie přispívaly k prohlubující se krizi ve společnosti.

Individualizace a psychologizace života moderního člověka dala vzniknout nové „kultuře pocitů“. Intelektuální elity začaly zkoumat pudový život a sexualitu člověka ve snaze poznat jeho podstatu, přičemž se často inspirovaly mýty a symboly starověkého Řecka. Tendence obracet se na antický svět byla určována skutečností, že pro společnost konce 19. století představoval kulturu nespoutanou morálními kodexy. Příkladem těchto tendencí byly práce Sigmunda Freuda nebo Gustava Klimta.¹²²

Vídeň byla jednou z mála metropolí, kde v průběhu 19. století intelektuální elity a umělci nevystupovali proti měšťanské společnosti, ale byli její součástí.¹²³ Změna nastala kolem roku 1900, kdy vídeňská inteligence přerušila vazby s myšlením typickým pro většinovou společnost a distancovala se od politických, etických i estetických hodnot vyšších středních vrstev. Jejich novátorská tvorba, která se projevila téměř ve všech oblastech kulturní činnosti, vyvolávala rozporuplné reakce.¹²⁴

¹²⁰ SCHORSKE 2000, 286–287.

¹²¹ WILTSCHNIGG 2001, 171.

¹²² SCHORSKE 2000, 213–216.

¹²³ WILTSCHNIGG 2001, 171.

¹²⁴ SCHORSKE 2000, 18–20.

3.2 Erotické motivy ve vídeňském umění na sklonku 19. století

Ve vídeňském umění 19. století nebyly erotické motivy příliš běžné. Zobrazení nahého lidského těla podléhalo zmiňované přísné konvenční morálce, která připouštěla pouze jeho tradiční ztvárnění. Erotismus tato díla obsahovala jen v náznaku, přestože byl často součástí zobrazeného příběhu. V „oficiálním“ umění převládal historismus a akademismus, které podávaly možnost ztvárnění nahoty prostřednictvím mytologických či alegorických námětů. Lidské tělo bylo v těchto námětech idealizováno a odpovídalo určitému typu. Důsledkem idealizace byla ztráta specifické individuality zobrazeného člověka. Stylizace a idealizace byla do 19. století běžným způsobem, jak zobrazovat nahotu ve výtvarném umění západoevropské křesťanské tradice.¹²⁵

Ve Vídni mělo dlouhou tradici portrétní malířství a velký rozvoj zaznamenalo především jako způsob reprezentace měšťanů. V těchto kruzích se většinou jednalo o seriózní portréty bez známky erotismu. Prostor pro odvážnější zaznamenání podoby podávaly portréty hereček a zpěvaček. Vídeňská divadelní kultura poslední třetiny 19. století vytvářela svérázný svět, ve kterém se prolínalo umění s erotikou. Jevišť představovalo místo, kde byla upjatost buržoasní morálky uvolněna. Ačkoli se erotický kontext u portrétní malby převážně nevyskytoval, sociální status hereček povoloval, aby jej umělci přenášeli i do jejich podobizen.¹²⁶

Přijatelným způsobem zobrazení samotného nahého lidského těla byl v poslední třetině 19. století akt v jeho salonní a akademické podobě. Ženský akt tehdy převládal nad mužským. U akademického aktu se umělec soustředil na formální stránku díla. Erotismus většinou zůstal potlačen, neboť měl

¹²⁵ WILTSCHNIGG 2001, 178.

¹²⁶ WILTSCHNIGG 2001, 158.

akademický akt sloužit „vyšším cílům“, kterými byla především reprezentace. Objevoval se jako součást historických, mytologických, či alegorických výjevů, a proto bylo jeho ztvárnění poplatné konvenčnímu mravnímu řádu. Zásadním reprezentantem vídeňského akademismu poslední třetiny 19. století byl Hans Makart [1].¹²⁷ Salonní akt byl na rozdíl od jeho akademické verze velmi často smyslný a erotický. Náležel mezi takzvané „komorní umění“. Karel Teige obecně o „komorním umění“ říká: „*Umění komorní, netezové, netendenční, nedidaktické, nemoralizující a dokonce i nemorální, umění epikurejské, intimní, zábavné a frivolní, umění soukromé emocionality, bez apoštolátu, umění jako „čistě estetická“ manifestace, takzvané čisté a svobodné umění, umění pro radost smyslů, které si také říkalo „umění pro umění“.*“¹²⁸ Teigeho názor na „komorní umění“ byl poněkud svérázný. Tento typ obrazu byl určen pro privátní prostory měšťanů, jako byly salony či ložnice. Salonní akt většinou zachycoval ženský akt zasazený do interiéru, či do přírody a jeho funkce byla čistě dekorativní [2]. Umístění nahé postavy do přírody často souviselo s tématem koupání. Pro tvorbu salonních aktů bylo určující napojení na kapitál, kterým disponovali bohatí měšťané a aristokraté.¹²⁹ Protože byl vídeňský umělecký trh v 19. století ovládán „prudérní“ morálkou, nenašel na něm salonní akt oproti aktu akademickému příliš uplatnění. K jeho výraznějšímu rozvoji došlo až na přelomu 19. a 20. století.¹³⁰

Spíše než v malířství se zobrazení ženského aktu rozšířilo ve fotografii. Pohlednice s inscenovanými ženskými akty umístěnými mezi antikizující rekvizity jako sloupy, štíty, či kopí, byly na sklonku 19. století oblíbené. Díky svému zpracování, kdy akt vypadal jako součást divadelní hry, mohly být

¹²⁷ TEIGE 1964, 48–49.

¹²⁸ TEIGE 1964, 48.

¹²⁹ RAKUŠANOVÁ 2008b, 34–35.

¹³⁰ HÜTT, 1986, 202.

fotografie tohoto typu prezentovány, aniž by se musely obávat cenzury. U mužského aktu tato tabu přesto přetrvávala.¹³¹

Sochařství na sklonku 19. století nepodávalo příliš možností pro ztvárnění erotických motivů. Erotismus byl do sochařství vnášen tradičními mytologickými, či alegorickými náměty. Skutečnost, že se erotismus v sochařství příliš neprojevoval, ovlivňoval i fakt, že socha byla často součástí architektury. Důraz byl kladen na její reprezentativní účely. Znovu se začal objevovat v sochařství až v prvních desetiletích 20. století.¹³²

Zdrojem jednoznačných erotických zobrazení byla ve vídeňském prostředí 19. století pouze pornografie. Protože se výše zmíněná široce rozšířená morálka snažila v zájmu „dobrých mravů“ projevy sexuality potlačit, zůstala pornografie artiklem určeným pro malý uzavřený okruh mužů. Tematizovala sexuální tužby, ale i obavy mužů, které z tohoto druhu literatury pramenily. Kvůli zásahům cenzury vycházela v malých nákladech a často pod krycím jménem. Jejími čtenáři, ale i autory se stávali někteří renomovaní umělci, kteří jinak tvořili pro vyšší střední vrstvy. Jako příklad může sloužit žánrový malíř a portrétista Peter Fendi. Ačkoliv se pornografie v Habsburské monarchii rozšířila až po roce 1900, její vliv na moderní výtvarné umění byl patrný.¹³³

Jak jsem uvedla výše, způsob zobrazení nahého lidského těla a jeho sexuality byl v 19. století omezován široce rozšířenou konvenční morálkou. Sounáležitost a závislost umělců na kupním potenciálu buržoasie jim po dlouhou dobu nedovoloval vystoupit ze zavedených zvyklostí. Na počátku 20. století se ale postoj umělců k většinové společnosti změnil a tím doznaly změn i jejich výtvarné vyjadřovací metody. Erotismus začal otevřeněji

¹³¹ WILTSCHNIGG 2001, 180.

¹³² GRABNER 2010, 258–271.

¹³³ WILTSCHNIGG 2001, 72–73.

prostupovat do umění a zobrazení lidské sexuality se stalo zásadním tématem mnoha umělců.

3.3 Erotické motivy ve vídeňském umění na počátku 20. století

Výše zmíněná diskuze o rozdílnosti pohlaví a jejich sexualitě, která probíhala na konci 19. století v literatuře, filosofii i psychologii, měla svou paralelu i ve výtvarném umění. Umělci zaujímali k problému sexuality rozdílné postoje, které následně promítali do uměleckých děl. Způsob zobrazení sexuality nebyl ovlivněn pouze děním na umělecké scéně a myšlenkovými proudy 19. století, ale i zmiňovaným historickým vývojem zobrazování erotických motivů v evropské umělecké tradici. Ačkoli mnozí umělci počátku 20. století z této tradice čerpali náměty pro svá umělecká díla, častěji se vůči ní striktně vymezovali.¹³⁴ Zároveň se vídeňští secesní umělci vyrovnávali s obdobnými zahraničními hnutími, které začaly působit dříve. Často v nich hledali podněty ke své tvorbě. Zdrojem jejich inspirace byli francouzští, belgičtí a angličtí tvůrci. Umělci se kvůli pocitu odcizení moderního světa začali obracet do vlastního nitra a své emoce projektovali do umělecké tvorby. Chtěli vytvořit vlastní svět, kde mělo umění naplňovat všechny okamžiky lidského života a mělo jim sloužit i jako náhrada náboženství.¹³⁵ Umění dekadence a symbolismu bylo charakteristické subjektivismem a mysticismem a vyjadřovalo atmosféru doby fin de siècle. Zatímco hlavním zobrazovaným tématem secese byla sexualita ženská, její mužský protiklad nebyl ani zdaleka tak hojně zastoupen. Změna nastala s expresionismem, kde se umělec začal více soustředit sám na sebe a tuto skutečnost reflektoval ve svých dílech.¹³⁶ Ačkoli měly symbolismus a expresionismus některá společná východiska

¹³⁴ WILTSCHNIGG 2001, 281.

¹³⁵ SCHORSKE 2000, 286–288.

¹³⁶ WOOD 2000, 7.

(umělecká, společenská i filosofická) díla spadající do jednoho nebo druhého směru sledovaly odlišné umělecké záměry. Oba tyto umělecké směry přisuzovaly velkou váhu emocím. Pro symbolismus byla příznačná estetická distance, kdežto expresionismus se zaměřoval na skutečný zážitek.¹³⁷

Této charakteristice odpovídala také forma, jakou byl do umění vnášen erotismus. Zatímco v symbolismu byl rozptýlen a sublimován, v expresionistických dílech byl prezentován jasně, otevřeně a téměř „hmatatelně“. Erotické napětí a psychologizace zobrazených osob byly expresionisty dosahovány postupnou deformací a stylizací.¹³⁸ Kvůli vyjadřování pravdy o moderním člověku byli umělci často terčem kritiky většinové společnosti.

Příčinu uměleckého puzení k abstrakci a stylizaci tvarů se pokusil objasnit Wilhelm Worringer ve svém spisu *Abstrakce a vcítění* vydaném roku 1908.¹³⁹ Svými myšlenkami navazoval na výše zmíněného Aloise Riegla. Tendenci abstrahovat Worringer položil do kontrastu k uměleckému projevu, kdy se umělec snaží vcítit do zobrazovaného předmětu, aby co nejvěrněji reflektoval jeho skutečnou podobu. Stylizace a užití geometrických tvarů, které spojoval s projevy primitivních národů, či gotickým uměním, podle něj měly za cíl zachycení podstaty věci. Snaha uchopit podstatu bytí měla být důsledkem strachu umělce z prchavosti světa. Ačkoliv ve své teorii pracoval s historickým materiálem, moderní umělci ji vztáhli na sebe a své umění.¹⁴⁰

Názory veřejnosti na nové tendence v umění byly plné rozporů. Vzhledem k tomu, že buržoasní společnost stále ještě uznávala konvenční morálku, byl pro ni erotismus obsažený v dílech Gustava Klimta, Egon Schieleho, či

¹³⁷ RAKUŠANOVÁ 2007, 155.

¹³⁸ WOOD 2000, 7.

¹³⁹ Více v Wilhelm WORRINGER: *Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu*. Praha 2001.

¹⁴⁰ RAKUŠANOVÁ 2008a, 50–56.

Oskara Kokoschky nepřijatelný. Překvapivě kritika nepřicházela pouze ze stran veřejnosti, ale i z vlastních řad. Příkladem byl výše zmíněný Adolf Loos. Ačkoliv byl Loos původně zastáncem secesionistického hnutí, ve stati *Ornament a zločin* (1910) ornamentálnost a dekorativnost v moderním umění odmítnul.

3.3.1 Zobrazení ženské sexuality

Zásadním tématem ve výtvarném umění na přelomu 19. a 20. století byla žena a její erotický potenciál. Způsob zobrazování ženské sexuality vycházel z výše zmíněného dobového genderového pohledu na ženy. Žena mohla být zobrazena buď v souladu s tímto pohledem jako pasivní a podřízená muži, anebo v jeho kontrastu jako dominantní a ovládaná svou sexualitou.¹⁴¹ Dominantní žena, nazývaná *femme fatale*, se v symbolistním a dekadentním výtvarném umění objevovala častěji jak její submisivní protějšek. Měla ztělesňovat tajné mužské tužby, ale především obavy z nespoutané ženské sexuality.¹⁴² Ustálená představa o spojení ženy s přírodou způsobila, že se ve výtvarném umění stala žena a příroda zaměnitelnými. Jejich ztotožnění bylo tematizováno jak v pozitivním ohledu na mateřství, tak v negativní souvislosti ženy – přírody jako pramene sexuálních pudů.¹⁴³ V expresivním umění rozdílnost *femme fatale* a *femme fragile* ustoupila, neboť umělci začali zobrazovat sexualitu a emoce moderní ženy v její skutečné až přepjaté podobě.

Femme fatale v sobě snoubila podle tehdejšího názoru nejděsivější vlastnosti, kterými se mohla vyznačovat moderní žena. Měla být smyslná, chlípá, hysterická, ale zároveň ideálem krásy. Díky tomu, že si uvědomovala svou sexualitu, měla moc podrobit si muže.¹⁴⁴ Její převaha znamenala hrozbu,

¹⁴¹ KARÁSKOVÁ 2009, 22.

¹⁴² WOOD 2000, 8.

¹⁴³ WOOD 2000, 60–65.

¹⁴⁴ WOOD 2000, 79.

kteřá byla dávána do souvislosti se stoupající emancipací.¹⁴⁵ Na ztvárnění ženy ve vídeňských uměleckých kruzích měly vliv práce zahraničních umělců, které byly prezentovány na výstavách vídeňské secese, nebo uveřejňovány v časopise hnutí Ver Sacrum. Článek *Žena v díle Aubrey Beardsleyho* uveřejněný v roce 1903 prezentoval erotizující grafické práce Angličana Aubrey Beardsleyho, které byly inspiračním zdrojem mnoha vídeňských secesionistů.¹⁴⁶ Mimo jiné, čerpali i z prací mnohých jiných zahraničních umělců, například Švýcara Arnolda Böcklina či Holanďana Jana Tooropa.

V symbolistním umění byla femme fatale zobrazována jako démonická žena, vampírka, sfinga, antická bohyně, či biblická Judita a Salome. Jejím nejtypičtějším ztělesněním byly právě zmíněné Judita a Salome. Obě tyto biblické ženy měly být krásné, smyslné a měly chtít připravit o život muže tím, že mu byla useknuta hlava. Stětí symbolizovalo v umění na přelomu 19. a 20. století mužskou kastraci. Téma kastrace se objevilo i ve výše uvedené psychoanalýze Sigmunda Freuda a pramenilo z dobové obavy mužů z neřízené ženské sexuality.¹⁴⁷ Femme fatale představovala nebezpečí, neboť měla být hysterická a degenerovaná. Ačkoliv byly tyto vlastnosti běžně přisuzovány prostitutkám a ženám na okraji společnosti, ve výtvarném umění byly jejich nositelkami vampírky a jiné nadpřirozené ženské bytosti.¹⁴⁸ Celkový negativní dojem z femme fatale souvisel s představou, že démonická „sexuální“ žena chtěla muže pokořit a zničit, což mělo mít za následek zánik mužství a tím i samotného života.

Vlastnosti femme fatale ztělesňovala také postava biblické hrdinky Judity. Příběh Judity a Holoferna byl častým moralistním námětem umělců zejména

¹⁴⁵ KARÁSKOVÁ 2009, 23.

¹⁴⁶ WILTSCHNIGG 2001, 274.

¹⁴⁷ WILTSCHNIGG 2001, 275.

¹⁴⁸ WILTSCHNIGG 2001, 86.

v renesančním a barokním umění, avšak přenesení významu na konci 19. století udělalo z ctnostné a statečné židovky svůdnou a zákeřnou ženu.¹⁴⁹ V obraze Gustava Klimta *Judita I.* (1901) [3] se stala moderní a sebevědomou ženou, která je schopna prožívat své sexuální tužby a rozkoše.¹⁵⁰ Zobrazil ji ve vítězném postoji s hlavou zdviženou, smyslně přivřenými očima a přiotvřenými ústy. Veškerá její smyslnost byla koncentrována do výrazu tváře.¹⁵¹ Černé vlasy upravené do moderního účesu kontrastovaly se zlatem šperků i šatu a měly poukazovat na její zálibu v přepychu. Ačkoliv jí přes ramena splývala látka šatu, její ňadra byla jasně rozpoznatelná. Částečně zahalené tělo do průsvitné látky a protiklad nahoty a zdobných ornamentálních prvků umocňovaly erotický náboj obrazu. Uřatá Holofernova hlava, která byla často hlavním atributem Juditina příběhu, zde byla přesunuta do pravého spodního rohu, téměř mimo obraz. Její důležitost byla potlačena a umenšena, přestože byla předmětem Juditina vítězství. Judita ji drží, jakoby se s ní laskala. Celek dokreslovala zlatá krajina v pozadí, která zároveň s rámem utvářela z obrazu Judity moderní verzi ikony.

Ještě předtím, než začal postavy plně zahalovat do dekorativní ornamentiky, vyvolalo skandál jeho naturalistické podání ženského těla. Obraz *Nuda Veritas* (1899) [4] šokoval právě z tohoto důvodu, neboť na něm Klimt zobrazil skutečnou nahou ženu, která stojí vzpřímená ukazující se ve své nahotě. Zachytil ji v čelním postoji, se zasněným pohledem upřeným do dálky a zbavenou veškerého studu. Její bledé tělo nezakrývalo nic než bujné zrzavé vlasy a pubické ochlupení, což bylo tehdy nepřípustné. Zatímco v pravé ruce držela zrcadlo pravdy, které nastavovala divákovi, kolem nohou se jí omotával

¹⁴⁹ GALLAND 2006, 56.

¹⁵⁰ WOOD 2000, 74.

¹⁵¹ Podobného zachycení výrazu tváře si můžeme povšimnout u svaté Terezie, která je součástí výše uvedeného sousoší *Vytržení svaté Terezie* (1645–1652) od Gianlorenza Berniniho.

had, který měl symbolizovat přetvářku a lež. Název *Nuda Veritas*, vepsaný do zlatého pole pod nohama bledé dívky, vyjadřoval celkový dojem díla: Holá pravda. V této době bylo takové podání přirozené ženské nahoty chápáno jako vystoupení proti klasickému ideálu.¹⁵² Jeho práce byly tehdejší společností odsuzovány, neboť nesouhlasila jejich s erotismem a „necudností“. *Femme fatale* přesto zůstala v tvorbě Gustava Klimta zásadním zobrazovaným tématem, jak ukazují díla *Pallas Athéna* (1898), *Judita II. (Salome)* (1909), či *Zlaté ryby* (1901–1902), ale i ostatní mnohafigurové kompozice jako *Beethovenovský vlys* (1902), nebo odmítnuté návrhy pro strop Auly Magny vídeňské univerzity – *Lékařství* (1901), *Filosofie* (1900) a *Právnictví* (1903).

Také příběh Salome patřil ke klíčovým námětům mnoha dekadentních a symbolistních umělců. Moderní interpretaci Salome ovlivnila divadelní hra Oscara Wildea z roku 1893. Otto Urban o „nové“ Salome říká: „*Salome představovala archetyp femme fatale a zároveň zvláštní paradox podvědomé bolesti a hrůzy. Jako ztělesnění úpadku mravů antického světa tvořila protiklad k neposkvrněné čistotě Panny Marie a v tomto smyslu symbolizovala i vzpouru proti přijatému etickému kodexu.*“ Mysticismus její postavy spojoval protichůdné jevy jako něhu i krutost, lásku a smrt,¹⁵³ nebo křesťanství a pohanství. Svou pudovou sexuální energii přenášela do tance, který se stal jedním z jejích charakteristických znaků.¹⁵⁴ Alfred Kubín kladl ve svých grafických listech důraz na její smyslnost, a proto ji znázorňoval nahou, jak se „těší“ z useknuté hlavy Jana Křtitele, anebo v rozjímání nad svým skutkem. Ve své tvorbě se velmi často zabýval démonickými ženskými bytostmi. Strach z ženy a její sexuality promítl do grafického listu *Skok smrti* (1902) [5], který zachycoval miniaturního muže vrhajícího se smrtelným pádem do obrovitého

¹⁵² GALLAND 2006, 44.

¹⁵³ URBAN 2006, 237.

¹⁵⁴ WOOD 2000, 78.

klína ležící ženy. Pohled byl soustředěn na ženina „choulostivá“ místa, zatímco její tvář jako nepodstatná součást výjevu zůstala pouze naznačena v dáli. Hlavní roli výjevu hrála sexualita a její zásadní úděl v životě. Nepoměr velikostí ženy a muže poukazoval na to, jak zranitelným a bezbranným se stal muž ve vztahu k fatální a svůdné ženě¹⁵⁵

Démonická žena se v některých uměleckých dílech „převtělovala“ do vampíra, tak jako v ilustraci k vlastní básni Ernsta Stöhra *Vampíří žena* (1899) [6]. Žena – vampír zde byla zobrazena, jak se chystá sát krev bezmocně ležícímu muži. Muž ležel na zádech s rukama a nohama od sebe, přemožen a neschopný odporu, zatímco démonická a bestiální žena se opírala rukama o jeho bezvládná ramena. Překvapeným pohledem vzhlížela k divákovi ve smyslně elegantní pozici s vystrčenými hýžděmi a nohama skrčenými pod sebou. Jejich nahota odkazovala k milostnému aktu, který ale pravděpodobně nebyl uskutečněn. Půlnoční holá krajina dokreslovala tajuplnou atmosféru výjevu. Pohled se soustředil na pár v popředí a jediné, co zaplňovalo prázdnotu, byla hmotná oblaka, měsíc a první, či poslední hvězda. Překvapivě prudká zář, která osvětlovala oba aktéry, pocházela neznámo odkud. Vítězný postoj a neskrývaná nahota ženy umocňovala erotické napětí a znovu odkazovala na moc ženské sexuality.¹⁵⁶

Protikladem femme fatale byla femme fragile, křehká a submisivní žena, která se snadno stávala obětí nástrah života. Vlastnosti fragilní ženy vycházely z výše zmíněného genderového pohledu, že žena by měla být pasivní, pokorná a poslušná.¹⁵⁷ Bez ochrany muže se ale stávala bezmocnou a ohroženou. Muž hrál nejen roli jejího ochránitele, ale byl i předmětem vyjádření ženské slabosti, která byla poměřována vzhledem k jeho síle. Ačkoli byla většinou zobrazována

¹⁵⁵ WILTSCHNIGG 2001, 225.

¹⁵⁶ WILTSCHNIGG 2001, 263.

¹⁵⁷ KARÁSKOVÁ 2009, 22.

jako nevinná mladá žena, nahota a smyslnost jejího těla kontrastovala s její neuvědomělou sexualitou.

Femme Fragile byla také trpící a zlomenou ženou. Tato charakteristika lze ztotožnit s ženami, které stály malířům modelem, což bylo v této době téměř srovnatelné s prostitutí. Jednalo se o ženy z nižších společenských vrstev, které se tím zařadily k lidem na okraji společnosti. Většinou malířům pózovaly jejich rodinné příslušnice, modelky z povolání, či prostitutky. Ačkoli byly tyto ženy ve skutečnosti chudé a bezmocné, v mnohých uměleckých dílech se stávaly mocnými femme fatale.¹⁵⁸ Ve vídeňském uměleckém prostředí byla obdobou fragilní ženy takzvaná „Süsse Mädel“, neboli „sladká dívka“. „Süsse Mädel“ byla protikladem démonické „sexuální“ ženy a zosobňovala ji nevinná dívka z nižších sociálních poměrů, která se stávala obětí mužské sexuality. Ačkoliv se jednalo spíše o literární typ než výtvarný, mnoho modelek vídeňských malířů ve skutečnosti právě takovými dívkami byly.¹⁵⁹

V umělecké tvorbě byla často zdůrazňována pasivita fragilní ženy a z ní pramenící poddajnost vůči vnějším vlivům. Výše uvedený Gustav Klimt ve svých dílech často zobrazoval tyto vlastnosti fragilní ženy. Na obraze *Polibek* (1907–1908) [7] byla submisivnost ženy vyložena pozitivně, neboť zde byl zastoupen dominantní mužský prvek, který křehkou ženu chránil. Obdobné rozdělení rolí nebylo u Gustava Klimta příliš běžné. *Polibek* ztělesňoval milenecký pár, který se objímal na louce poseté květy. Žena byla zobrazena jak klečí a nechává se objímat a líbat stojícím mužem. Z jejího zasněného výrazu můžeme vyčíst spokojenost a odevzdanost svému milenci. Charakteristické naklonění ženiny hlavy na stranu se objevovala i v dalších dílech Gustava Klimta. Zatímco ženin obličej byl otočen k divákovi, muž měl svou tvář

¹⁵⁸ WILTSCHNIGG 2001, 200.

¹⁵⁹ WILTSCHNIGG 2001, 269–272.

skloněnou v polibku, a proto bylo viditelné jen jeho temeno. Jejich těla, která navzájem splývala v obklopující zlaté záři, byla vystavěna z ornamentů různých tvarů. Naturalistické ztvárnění tváří a rukou kontrastovalo s ornamentikou šatu. Ženské tělo vyplňovaly oblé tvary (ozývaly se zde tvary lučních kvítků), které měly vyjadřovat ženský sexuální prvek. Hranaté, pravoúhlé vertikální motivy byly k nalezení především na straně muže, neboť nahrazovaly mužský sexuální prvek. Milenci byli od sebe odlišeni také barvami. Muži patřily racionální barvy jako černá, bílá a šedá, ženě byla naopak určena větší pestrost. Smysluplnost milostného objetí stupňoval fakt, že prolínání tvarů mělo symbolizovat sexuální spojení. Hra ornamentů sice umocňovala erotickou atmosféru, ale zároveň zahalovala očekávanou nahotu obou postav.¹⁶⁰ Obdobným způsobem pracoval Gustav Klimt s ženskou pasivní postavou doplněnou ornamentálními tvary v díle *Danae* (1907–1908).¹⁶¹

S tematikou submisivní ženy pracoval také Koloman Moser. Křehkost ženského těla podporoval expresivitou jeho ztvárnění, která byla vyjádřena především netradiční barevností. Zranitelnost ženy Moser vyjadřoval ve vztahu k muži, který na jeho obrazech zosobňoval sílu a moc vládnout. Ženu naopak zobrazoval slabou, neaktivní a často schoulenou, či myšlenkami pohrouženou do sebe. Takto ji zachytil v obraze *Tři klečící ženy* (kolem 1914) [8]. Název napovídal, že společným motivem obrazu byla schoulená pozice ženy na kolenou, jako by se musela chránit před vnějším nebezpečím. Výraz byl umocněn nepřirozeným držením těla a skutečností, že ženám nebyly vidět ruce. Tento motiv Koloman Moser převzal od Eгона Schieleho, který užíval stejný postup pro zvýšení expresivity lidského těla. Charakteristická byla též expresivní barevnost jejich těl, neboť byla modelována studenými odstíny

¹⁶⁰ GALLAND 2006, 86.

¹⁶¹ GALLAND 2006, 84.

zelené až šedozele. Celou scénu ozařovala zlatá záře, která vytvářela světelnou auru. Ve skutečnosti se nejednalo o tři ženy, ale o tři variace jednoho pohybu paralizovaného ve své pasivitě. Ani jedna z žen nehleděla na diváka, ale všechny byly uzavřené ve svém vlastním světě, který byl utvářen jakousi „embryonální“ bublinou. Žena byla zobrazena osamocená a bezbranná ve své nahotě a zranitelnosti. Mužské postavy, které byly též součástí výjevu, byly umístěny v pozadí. Stály po obou stranách v řadě ubíhající do dále otočení zády k ženám. Jejich hlavy nebyly vidět, pouze mohutná záda a boky. Význam jejich postoje není jasný a podává několik možností výkladu. Jednou možností je, že se muži k ženám postavili zády, protože je odmítají. Druhá možnost by znamenala, že mužské řady jsou jen výplodem fantazie klečících žen.¹⁶² Žena byla v díle Kolomana Mosera představována v poměru k muži jako submisivní a slabá, a proto je pravděpodobné, že vycházel z tradičního genderového pohledu. Stejně tendence se objevily i v obraze *Světlo* (1913–1915).

Submisivní a křehká žena byla také součástí obrazů zachycujících běh života, které měly za úkol vyjádřit protikladnost života a smrti. Tento námět se u mladých vídeňských umělců opakoval, neboť odpovídal atmosféře sklonku století.¹⁶³ *Femme fragile* byla v těchto obrazech často zobrazena jako těhotná žena, či matka. Ačkoliv bylo mateřství podle obecně převládajícího názoru životním posláním ženy, umělci jej interpretovali odlišným způsobem. Podle nich byly pocity matky a dítěte plné napětí a strachu ze smrti.¹⁶⁴ V takto zaměřených dílech výše uvedeného Gustava Klimta byla smrt vždy přítomna, jak ukazují obrazy *Smrt a život* (1908–1911 a 1916), či *Naděje I.* (1903). Nabývala podobu kostlivce, anebo děsivých masek, které fungovaly jako pozorovatelé okolního dění. Matka ani dítě si tuto skutečnost plně

¹⁶² SALM-SALM 2005b, 134.

¹⁶³ GALLAND 2006, 108.

¹⁶⁴ KARÁSKOVÁ 2009, 22.

neuvědomovaly, a proto byly zachyceny se zavřenýma očima, anebo upírající zrak na diváka v nejistém očekávání budoucnosti. V jejich vztahu převládala harmonie, která pramenila právě z nevědomosti. Zobrazit akt těhotné ženy bylo vzhledem k obecně převládající morálce tabu, a proto Klimtovy obrazy nahých žen ve vysokém stupni těhotenství, *Naděje I.* (1903) a *Lékařství* (1901), vyvolávaly bouřlivou kritiku.¹⁶⁵ V dílech dalších umělců mělo mateřství obdobný význam, ale matka i dítě byly zbaveny nevědomosti, a v jejich tvářích se začaly objevovat úzkost a strach z okolního světa. Tyto tendence byly viditelné například u Alfreda Kubína *Pozdní narození* (1901–1902), nebo u Egon Schieleho *Zrození génia (Mrtvá matka II.)* (1911).

Fragilní ženou byla také mladá pubertální dívka. Téma nevinnosti v kontrastu s probouzející sexualitou bylo u dekadentních a expresionistických tvůrců oblíbené, neboť jeho naturalistickým vyjádřením vystupovali proti mravnímu řádu tehdejší společnosti.¹⁶⁶ Marie Rakušanová se k dětské sexualitě v umění na počátku 20. století vyjadřuje takto: „*Sexualita, která byla s dobovou představou o dětství a nevinnosti neslučitelná, se v jejich dílech stává přirozenou součástí obrazu rané fáze lidského života.*“ Tento přístup k dětské sexualitě vycházel z poznatků výše zmiňovaného Sigmunda Freuda, který se svými pracemi snažil překonat dobová společenská tabu.¹⁶⁷ Umělce zajímal především zlomový moment proměny, kterým byl vstup dítěte do neznámé skutečnosti sexuality. Fragilita a zranitelnost pubertálních dívek spočívala především v jejich nevědomosti o sexuálním životě.¹⁶⁸ Egon Schiele byl autorem mnoha aktů zachycujících velmi mladé dívky v odvážných pózách. Výraz tělesnosti a sexuality v obraze podporoval expresivitou

¹⁶⁵ GALLAND 2006, 64.

¹⁶⁶ WOOD 2000, 80.

¹⁶⁷ RAKUŠANOVÁ 2007, 164.

¹⁶⁸ URBAN 2006, 184.

zpracování těla. Mezi akty dívek byl i cyklus kreseb malého děvčátka s odhalenými genitáliemi, který vyhotovil roku 1910.¹⁶⁹ Akvarel *Ležící děvčátko v tmavě modrých šatech* (1910) [9] zachycuje mladou dívku, která leží na zádech a upřeně hledí nad sebe. V jejím výrazu se neskrývá nic jiného než nevinnost, která se prolíná s odevzdaností. Zrzavé vlasy rozprostřené kolem hlavy kontrastují s tmavě modrými šaty, které zahalují téměř vše. Celé její tělo zakrývá neforemná vrstva látek, ve které se její drobná postava jakoby ztrácí. Jediné, co zůstává odhalené je tvář, ruce a „na odiv vystavený“ dívčí klín. Svižnou nekonkrétní malbu šatů doplňuje detailnější zachycení její nahoty. Poměr zahalených a nezahalených částí těla zvyšuje kontroverznost tohoto díla. Ačkoliv se divákův pohled zachytí nejprve na její cudné tváři, zjištění, že intimita dívky byla naprosto narušena, je šokující. Póza na zádech a s široce roztaženými nohama navíc odporovala nízkému věku děvčátka. Proto byl Schiele v důsledku užívání velmi mladých modelek pro malbu aktů roku 1912 obžalován z únosu a znásilnění nezletilé dívky.¹⁷⁰ Přestože se obvinění podařilo velmi rychle vyvrátit a ve vazbě strávil pouze 24 dnů, celkem 125 Schieleho kreseb, které byly označeny za „obscénní“, bylo zničeno. Také Oskar Kokoschka nakreslil celou řadu studií dětských aktů, mezi kterými byla většina děvčátek. Z těchto studií vzešla figura děvčátka Li, kterou Kokoschka později použil ve své knize *Snící chlapci* (1908). Ačkoli doslova vychrtlé postavy pubertálních dívek působily, jako by ani nemohly obsahovat žádnou sexualitu, bylo jejich zachycení dráždivé a pro svou dobu nepřijatelné.¹⁷¹

S přibýváním naturalistického a expresivního výrazu zobrazených osob se odlišnosti v charakterech démonické a submisivní ženy začaly stírat

¹⁶⁹ RAKUŠANOVÁ 2007, 164.

¹⁷⁰ STEINER 2003, 41.

¹⁷¹ RAKUŠANOVÁ 2007, 166.

ve prospěch zachycení čisté sexuality. Mezi taková díla se řadily právě zmiňované akty Egona Schieleho. Tomuto popisu odpovídaly i kresby aktů jeho předchůdce a učitele Gustava Klimta, který byl také již uveden výše. Na rozdíl od Schieleho Klimt nezamýšlel své kresby prezentovat na veřejnosti. Jednalo se o přípravné studie póz, které se staly předlohami pro jeho pozdější malby. Tyto skici pro něj neměly příliš velkou hodnotu.¹⁷² Klimtův přístup ke kresbě aktů se změnil po zhlédnutí průkopnických kreseb Augusta Rodina, který často zachycoval nahé modelky v neobvyklých pohybech a pózách. Ačkoliv měly být tyto studie kvůli jejich silnému erotickému kontextu představeny pouze úzkému kruhu lidí, ovlivnily mnoho umělců počátku 20. století.¹⁷³ Klimt začal vytvářet kresby, které považoval za samostatná umělecká díla. Zachycoval na nich téměř výhradně ženy v intimních okamžicích, pohroužené do svých snů, anebo poklidně spící smyslným spánkem.¹⁷⁴ Přirozenost a nenucenost ženského chování, které kresbami zpodobňoval, vycházela ze skutečnosti, že ženy téměř nikdy nehleděly na svého pozorovatele. Akty sugerovaly divákovi představu, že ženy byly skutečně samy a nepozorovány. Autor měl být „neviditelný“, měl tvořit, aniž by byl zahlédnut.¹⁷⁵ Ačkoliv byly jeho kresby vysoce erotické a podstatně odvážnější jak malby, vždy byly naplněny smyslnou elegancí. Eleganci a smyslnost zobrazení ženského těla Klimt dosahoval ladnými, měkkými linkami, které kopírovaly tvary boků, hýždí, či paží. Výraz oproti tomu docílil rychlými přerušovanými tahy. Neobyčejně erotické práce zachycovaly ženy v provokativních polohách, s roztaženými nohama, při masturbaci, či lesbické dvojice, jak je viditelné například v dílech *Polonahá sedící žena se zavřenými*

¹⁷² GALLAND 2006, 104.

¹⁷³ VARNEDOE 1986, 182.

¹⁷⁴ GALLAND 2006, 105.

¹⁷⁵ STEINER 2003, 35–36.

očima (1913), *Napůl odhalený akt* (1912–1913), či *Choulící se ženský akt* (1912–1913). Z těchto důvodů nebyly kresby aktů za jeho života nikdy vystaveny na veřejnosti. Ačkoli se jen málo z nich se objevilo v omezených vydáních secesního časopisu *Ver Sacrum*, většina publikovaných děl byly označeny za pornografické a byly zabaveny.¹⁷⁶

Tvorba zmiňovaného Egona Schieleho byla charakteristická množstvím expresionisticky ztvárněných ženských aktů. Třebaže zprvu pracoval podle zásad konvenčního ideálu, roku 1910 změnil svůj přístup k zobrazování lidského těla.¹⁷⁷ V mnohém navazoval na Gustava Klimta a přijímal jeho principy, především důraz na malovaný povrch podporovaný jemnými liniemi kresby. U Schieleho se harmonicky stylizovaná linie změnila v hranaté a kostnaté tvary¹⁷⁸ vykreslené křehkou a často útržkovitou linkou. Byla přerušována, slábla, či sílila v závislosti na důrazu kladeném na různé detaily a stala se prostředkem vyjádření emocí. Doplněvala ji expresivní barevnost, která dodávala lidskému tělu na plastičnosti.¹⁷⁹ Svým záměrem vystupňovat psychický výraz dospěl k deformaci a fragmentaci aktů.¹⁸⁰ Egon Schiele viděl moderní ženu v její „nejskutečnější“ podobě, oproštěnou od jakýchkoliv „příkras“. Zachycoval ji ovládanou svými pocity a sexualitou v její esenciální formě. Tělesnost modelek vystavoval očím diváka bez studu a konvenční mravnosti. Tuto skutečnost zintenzivňoval očním kontaktem mezi zobrazenou ženou a divákem. Modelky zaujímaly nejrůznější až zkřivené pozice se silným sexuálním kontextem, například v díle *Ležící žena s roztaženými nohama* (1914), *Ženský akt* (1910), či *Odpočívající žena* (1917).¹⁸¹

¹⁷⁶ GALLAND 2006, 105–106.

¹⁷⁷ IZENBERG 2006, 465.

¹⁷⁸ STEINER 2003, 26.

¹⁷⁹ STEINER 2003, 33.

¹⁸⁰ RAKUŠANOVÁ 2007, 188–189.

¹⁸¹ STEINER 2003, 34–35.

V obraze *Ženský akt* [10] zachytil mladou ženu, lépe řečeno torzo jejího těla, která leží na zádech a vystavuje „na odív“ svou nahotu. Její ruce ani nohy nemůžeme vidět, neboť v zájmu zvýšení expresivity Schiele uvedené části těla vynechal. Pouze jedna ruka s dlouhými kostnatými prsty, které jsou pro jeho figurální motivy typické, je klidně položena na ženiných žebrech. Pohled diváka je veden odspoda nahoru, stejným způsobem jak na modelku pravděpodobně hleděl i sám autor. Nejprve zaujmou části stehen s naznačenými punčochami. Ačkoliv Egon Schiele tvořil téměř výhradně akty, nikdy modelky nezachycoval úplně nahé. Kontrast nahoty a punčoch, či kusů látky zakrývajících části jejich těl stupňoval erotickou náladu a dráždivost výjevů. Pohled je dál veden přes naturalisticky vykreslený klín s pubickým ochlupením, ploché břicho, vystouplá žebra a ňadra až k tváři. Tvář modelky s přivřenými očima je obklopena rudými až nafialovělými vlasy, jejichž barva se znovu ozývá v lehkých stínech formujících plasticitu těla. Jeho kontury jsou naznačeny černou linkou, která je zdůrazněna bílým pruhem obklopující celé torzo. Výrazovost a erotičnost výjevu byla posílena zachycením pouze těch částí těla, do níž byla koncentrována.

Schieleho kresby byly už za jeho života proslulé svými pornografickými aspekty. Třebaže byla vyzývavá sexualita běžnou součástí jeho výtvarných projevů, ztratila svou přirozenou souvislost s pozitivními emocemi, které byly nahrazeny znepokojivou křečovitostí a utrpením.¹⁸² Společnost se agresivní nahotou a explicitně vyjádřeným erotismem cítila být pohoršena, neboť jeho pojetí nahoty překračovalo konvenční morálku a akademický ideál.¹⁸³

¹⁸² VARNEDOE 1986, 186.

¹⁸³ STEINER 2003, 37.

3.3.2 Zobrazení mužské sexuality

Na počátku 20. století byla mužská sexualita ve výtvarném umění konfrontována se sexualitou ženskou. Její zobrazení vycházelo stejně jako zobrazení ženské sexuality z dobového genderového pohledu na muže a ženu. Jak bylo uvedeno výše na přelomu 19. a 20. století byly vědeckými elitami přinášeny v problematice sexuality nové poznatky, které ji prezentovaly jako přirozenou součást života. Ačkoliv byli vědci často ovlivněni tradičním pohledem na ženskou sexualitu, začali tyto vžitě a pokřivené názory vyvracet. Nejen tendence osvobozování ženské sexuality a vzrůstající moc feministického hnutí, ale i trvající nároky konvenční morálky na potlačování mužské sexuality měly podíl na krizi mužské identity. Takzvaná krize mužské identity se projevovala především u intelektuálů a umělců, kteří se ve společnosti oceňující zároveň mužské ctnosti bojovníka i gentlemana cítili často zženštilí a tím pádem na jejím okraji.¹⁸⁴ Umělci se začali zabývat svou maskulinitou, neboť umění jako takové bylo označováno jako „feminní“ vzhledem k racionální vědě a průmyslové produkci.¹⁸⁵ Krize maskulinity se ve výtvarném umění projevovala typem zobrazení muže. V symbolistních dílech byl muž představován ve dvou pozicích, které reagovaly na dualistické ztvárnění femme fatale a femme fragile. Muž byl zobrazován v souladu s genderovým pohledem jako aktivní, rozhodný a vládnoucí jedinec, kterému byla podřízena submisivní a křehká žena. Druhým typem, tentokrát vztahujícím se k femme fatale, byl slabý fragilní muž podléhající nezkrotné sexualitě démonické ženy.¹⁸⁶ Oproti tomu expresionističtí tvůrci prezentovali

¹⁸⁴ IZENBERG 2006, 462.

¹⁸⁵ IZENBERG 2006, 464.

¹⁸⁶ KARÁSKOVÁ 2009, 26.

svou sebekritiku a nesounáležitost se společností formou autoportrétů a aktů, které často ztotožňovali v jednom díle.¹⁸⁷

Podoba silného, vážného a sebejistého muže odpovídala estetickým ideálům akademismu, a proto se často objevovala v historických, mytologických a alegorických námětech. Ztělesňoval postavy hrdinů, rytířů, či králů, ale i antických bohů. Byl alegorií síly a mužnosti. V obrazech často vystupoval ve společnosti fragilní ženy. S femme fatale se téměř nevyskytoval, neboť pod jejím působením se stával fragilním a křehkým. V formě antikizujícího mužského aktu byl výrazem dokonalosti lidského těla.¹⁸⁸ Studie mužského aktu podle živého modelu patřila k výukovým postupům tradičních evropských akademií¹⁸⁹ a pro umělce 19. století znamenala nejvyšší stupeň vývoje kresby (studie ženského aktu převážila až v druhé polovině 19. století).¹⁹⁰ Ačkoliv bylo ztvárnění ideálního mužského typu na konci 19. století na ústupu, stále se objevovalo v dílech některých vídeňských umělců.

Postava hrdinského muže se vyskytovala například v dílech Gustava Klimta. Jednalo se o vysokého, dobře stavěného muže, který často bojoval proti zlu a nepravostem. Ztělesňoval sílu, která měla nastolit rovnováhu a správný řád věcí. Pozitivní rozměr hrdinského muže byl určován také jeho vztahem k fragilní ženě. Představoval dominantní prvek, který ji opatroval a chránil. V této souvislosti byl zobrazen ve výše zmíněném obraze *Polibek* (1907–1908). S tímto tématem pracoval obdobným způsobem také v dílech *Láska* (1895), na *Beethovenovském vlýsu* (1902), či na panelu *Satisfakce* na *Stocletově vlýsu* (kolem 1905–1909).¹⁹¹ Společným námětem posledních dvou uvedených děl byl objímající se milenecký pár. Zatímco mužská postava

¹⁸⁷ IZENBERG 2006, 462.

¹⁸⁸ KARÁSKOVÁ 2009, 26.

¹⁸⁹ RAKUŠANOVÁ 2008b, 24.

¹⁹⁰ KARÁSKOVÁ 2009, 26.

¹⁹¹ GALLAND 2006, 86.

byla ztvárněna zezadu s pohledem zaměřeným na mohutná záda, žena nebyla téměř vidět. Její důležitost byla potlačena ve prospěch podtržení mužského prvku. Muž jako zachránce lidstva se v Klimtově tvorbě objevil též několikrát. Na *Beethovenosvkém vlysu* (panel *Touha po štěstí*) a na obraze *Život je boj (Zlatý rytíř)* (1903) byl představen v podobě rytíře ve zlatém brnění. Mezi odbornou veřejností panuje názor, že Klimt zobrazil sám sebe jako rytíře, který bojuje za svobodu umění.¹⁹² Právě takovým bojovníkem za svobodu veřejného uměleckého vyjadřování byl i jeho Théseus na plakátu *Théseus a Mínotaurus* (1898) [11] k první výstavě Secese. Plakát vyvolal vlnu kritiky kvůli naturalistickému aktu Thésea. V původní verzi návrhu byl Théseus bojující s Mínotaurem umístěn do horní části plakátu nad velkou prázdnou plochu. Při pravém okraji prázdné plochy stála Pallas Athéna s jejími tradičními atributy – kopím, helmicí a štítem. Celek doplňoval nápis ve spodní části odkazující na výstavu. Předmětem kritiky byl horní úsek plakátu s výjevem Thésea s Mínotaurem. Théseus zaujímal bojovný postoj, s nohama nakročenýma a rukou třímající meč pozdviženou ve smrtícím úderu. Druhou rukou tiskl Mínotaura k zemi. Ačkoliv Mínotaurus ležel v pozici poraženého, vzpíral se smrtící ráně. Měl lidské tělo porostlé chlupy, býčí hlavu a ocas. Jeho nahota nepobuřovala, neboť se ztrácela v kresbě kmenů v pozadí. Théseus měl oproti němu dostatek prostoru, a proto byla jeho šlachovitá a silná postava jasně zřetelná. Zásadním problémem bylo naturalistické provedení Théseových genitálií. Klimt musel jeho tělesné proporce upravit, neboť byly veřejností označeny za „nemorální“. Poté, co je Klimt zakryl útlými kmeny stromů, byla prezentace plakátu oficiálně povolena [12].¹⁹³

¹⁹² GALLAND 2006, 66.

¹⁹³ GALLAND 2006, 35.

Zobrazení ideálního mužského těla bylo také součástí tvorby Kolomana Mosera. Ačkoliv se v mnohém inspiroval díly švýcarského malíře Ferdinanda Hodlera, vnášel do jeho námětů vlastní invenci.¹⁹⁴ Moserova díla byla zaplněna silnými a sebevědomými postavami mladých mužů, které byly často stavěny do kontrastu se slabými a bezmocnými ženami.¹⁹⁵ Mužná atletická těla zachycoval v pohybu, který měl navozovat představu ovládané energie.¹⁹⁶ Jeho akty byly charakteristické netradiční barevností, neboť pro malbu inkarnátu často používal studené odstíny modré, žluté a zelené. Tomuto popisu odpovídala většina jeho děl s figurální tematikou, jak je viditelné v dílech *Poutník* (1914–1915), *Stojící mladík* (1915), či *Světlo* (kolem 1913–1915). V obraze *Světlo* [13] ztvárnil téma mužské síly ve vztahu k ženské slabosti. Vystupovaly zde tři lidské bytosti. Muž jako ztělesnění pozitivních vlastností byl zobrazen uprostřed ve frontální pozici a zcela nahý. Zatímco pravou ruku měl pokrčenou v gestu, v levé ruce vítězně třímал hořící pochodeň. Jeho atletická postava odpovídala vyjma barevnosti ideálnímu akademickému typu. Výjev doplňovaly dvě ležící ženské figury symetricky umístěné po stranách muže. Schoulená pozice jejich těl u mužových nohou naznačovala, že se před něčím musely chránit. Mohutná šedivá mračna obklopující celý výjev ustupovala jasnému světlu pochodně. Ženské postavy jako znamení negativních sil byly těmito mračny pohlcovány. Jak bylo uvedeno výše, Moser se často inspiroval výtvarnými náměty Ferdinanda Hodlera. Tuto skutečnost potvrzoval i obraz *Světlo*, neboť mezi ním a Hodlerovým dílem *Pravda II* (1903) byla jasná souvislost. Ačkoliv byl symbolický a alegorický význam děl totožný, Moser jej aplikoval na opačné pohlaví. Zatímco u Hodlera byla pozitivním prvkem žena a temné postavy, které se před ní odvracely, byli muži,

¹⁹⁴ SALM–SALM 2005a, 86.

¹⁹⁵ ENGEMANN 2002/2003, 312.

¹⁹⁶ SALM–SALM 2005b, 144.

Moser určil jako kladnou postavu muže a jako zápornou ženu. Často ve svých dílech kladl důraz na „tradiční“ mužské vlastnosti, a proto je pravděpodobné, že byl ovlivněn tehdejší genderovým pohledem.¹⁹⁷

Protikladem sebevědomého a silného muže byl slabý, křehký a nástrahám života snadno podléhající jedinec. Jeho pojetí odporovalo zmíněné představě o ideálním charakteru tehdejšího muže. Typ labilního a senzitivního mladíka se v umění poprvé objevil s příchodem romantismu. Nejprve byl popsán v literatuře a až později začal být přenášen do výtvarného umění.¹⁹⁸ Ve vídeňském symbolistním a dekadentním umění byl vždy zobrazován ve společnosti dalších postav jako neaktivní a do sebe pohroužený muž. V obrazech byla tematizována především jeho bezmocnost, která byla vztahována k nepředvídatelným zvrátům života a smrti, či démonické femme fatale a její nezkrotné sexualitě. Gustav Klimt ztvárnil fragilního a okolnostem podléhajícího muže ve svých návrzích pro strop Auly Magny vídeňské univerzity. Jeho návrhy vyvolaly skandál, neboť odporovaly výše zmiňované konvenční morálce. Odmítnutí zapříčinil především fakt, že místo pozitivního výkladu Lékařství, Filosofie a Práva, Klimt předložil vizi slabého člověka marně bojujícího proti silám osudu.¹⁹⁹ V návrhu pro *Právnictví* (1903) [14] tímto způsobem ztvárnil postavu starce – odsouzence, na kterém měla být vykonána spravedlnost. Naturalisticky vyvedené a zcela obnažené tělo bylo umístěno do prvního plánu obrazu. Místo zločince figura evokovala pocity zoufalství, bezmocnosti a utrpení. Vedle něj zobrazil obrovskou chobotnici, která měla symbolizovat trest za jeho skutky. Dramatickou scénu odplaty obklopovaly tři smyslné ženské postavy. Celý výjev završovaly Pravda, Právo a Zákon se skupinou soudců v horní části obrazu. Nepoměr velikostí vypovídal

¹⁹⁷ ENGEMANN 2002/2003, 288–290.

¹⁹⁸ KARÁSKOVÁ 2009, 27.

¹⁹⁹ GALLAND 2006, 29.

o důležitosti přikládání každé složce obrazu. Zatímco trest zaujímal podstatně větší a významnější část, postavy představující spravedlnost byly potlačeny. Ačkoliv mělo jít o oslavu významné společenské instituce, ve skutečnosti Klímt zobrazil odsouzenec vydaného všanc svému trestu v podobě obejmutí obrovské chobotnice. Obdobná postava trpícího starce se objevila také v návrhu pro *Filosofii* (1900). Klímt byl kritizován především proto, že místo vítězného boje světla s temnotou vyjádřil ztrátu jistot člověka v moderním světě.²⁰⁰

Fragilní muž byl zpodobňován především v souvislosti s démonickou ženou. Stával se obětí sil femme fatale pramenících z její sexuality. Zdůrazňováno bylo osvobození ženských sexuálních pudů, které stavěly muže do podružné a podřízené role. Tyto tendence byly rozeznatelné například ve výše uvedeném díle *Vampíří žena* (1899), či v díle *Spoutaný muž* (1899), jejichž autorem byl Ernst Stöhr. V kresbě *Spoutaný muž* [15] Stöhr tematizoval vítězství ženy oproštěné od tradičních předsudků vůči její sexualitě.²⁰¹ Ačkoliv byla žena zobrazena volná a ve vítězné pozici, muž byl spoután a podřízen. Kresba byla diagonálně rozdělena na dvě části, přičemž každá z nich byla obsazena jedním pohlavím. V levé části byla ztvárněna nahá mladá žena obracející se s rozpřaženýma rukama směrem k slunci. Na rukách jí vlály zbytky provazů, které měly upomínat na její nedávnou minulost. Zatímco levá část byla zalita sluncem, pravá část náležící muži byla „utopena“ ve tmě. Muž byl zachycen v pasívní pozici a přivázaný provazy ke kmenu stromu. Jeho odpor k stávající situaci byl vyjádřen pohybem jeho nahého těla, které se snažilo vymanit z pout. Pouta měla symbolizovat konvenční morálku, kterou byl muž nucen proti své vůli dodržovat. Nejen protiklad aktivního a pasivního

²⁰⁰ GALLAND 2006, 23.

²⁰¹ ENGEMANN 2002/2003, 280.

postavení, ale i barevné rozlišení na světlo a tmu umocňovalo kontrast mezi svobodnou ženou a spoutaným mužem. Konfrontace muže se „sexuální“ ženou, či s nepředvídatelnými nástrahami života jej stavěla do podřízené role. Erotismus byl v tomto typu výjevů soustředěn výhradně na ženský prvek, neboť mužská sexualita vzhledem ke své pasivitě zůstávala potlačena, či nebyla vůbec vyjádřena.

Vlastnostmi fragilního muže se vyznačovala i značná část vídeňských expresionistických umělců. Pocity vykořenění a nesounáležitosti s tehdejší společností způsobovaly, že se umělci obraceli do sebe ve zkoumání vlastního nitra. Důkladné sebezpozorování umocňovalo vypjatý individualismus umělců, který následně přenášeli do svých autoportrétů. Podoba autoportrétů byla charakteristická expresivním výrazem, který často vedl až k deformaci tělesných částí. Zpřítomňování vlastního utrpení v dílech expresionistů reagovalo na myšlenky výše zmiňovaného Friedricha Nietzscheho. Podle něj byla bolest legitimní součástí reality, bez níž by člověk nemohl dojít vlastního uvědomění. Expresionističtí tvůrci ovlivněni těmito idejemi promítali sami sebe do postav martyrů, či samotného Krista.²⁰² Marie Rakušanová uvádí: *„Nejen Schieleho stylizaci do role svatého Šebestiána, ale také celou řadu vlastních podobizen expresionistů, realizovaných prostřednictvím formy rozdrásané a rozsápané, můžeme považovat za projev vůle spustit tento proces potvrzení sebe sama skrze přijetí utrpení a bolesti jako součásti autentické, dionýsky prožívané životní zkušenosti.“*²⁰³ Autoportréty se vyznačovali snahou autenticky zachytit duševní stav člověka. Důraz na pochopení a prozkoumání své osoby přímo souvisel s problematikou sexuality. Ačkoliv bylo v době ovládané zmiňovanou konvenční morálkou explicitní vyjádření sexuality velmi

²⁰² RAKUŠANOVÁ 2007, 233.

²⁰³ RAKUŠANOVÁ 2007, 233.

problematické, mnozí umělci jej vnášeli do vlastních podobizen. Téměř posedlost svou osobou můžeme pozorovat v dílech Richarda Gerstla, či Egona Schieleho. Richard Gerstl se opakovaně maloval a v tomto ohledu může být považován za Schieleho jediného vídeňského předchůdce.²⁰⁴ Gerstlův malířský styl se vyznačoval expresivním výrazem, svižným rukopisem i neobvyklou barevností. Vlastní poloodhalený akt ztvárnil například v díle *Vlastní podobizna* (1905). Provokativním až agresivním zachycením jeho nahoty bylo dílo *Vlastní podobizna (akt v celé postavě)* (1908) [16], který vytvořil roku 1908 těsně před svou smrtí. Hlavním námětem obrazu bylo umělcovo nahé tělo. Postava byla zobrazena z čelního pohledu, s pravou rukou pokrčenou v bok. Vytáhlé a kostnaté tělo prodlužovaly disproporčně protáhlé nohy. Expresivitu podtrhovala jak nezvykle bledá barevnost pokožky s odstíny modré, tak dlouhé energické tahy štětcem. Hlava a genitálie byly oproti zbytku těla zdůrazněny tmavší barvou a kratšími tahy štětce. Dosahoval tak větší detailnosti. Neklidný a zkoumavý pohled tváře upíral na diváka. Nervozitu a „divokost“ výjevu dokreslovalo pozadí utvářené tmavšími odstíny barev ozývající se na těle aktu a rychlými spirálovitými tahy štětce. Toto přímé zobrazení vlastní nahoty se stalo nejdramatičtějším Gerstlovým portrétem. Intenzivní vnitřní pocity, které zachycoval svými expresivními obrazy, jej roku 1908 nakonec dohnaly k sebevraždě.²⁰⁵

Autoportréty a vlastními akty se ve Vídni na počátku 20. století bezpochyby nejvíce zabýval Egon Schiele. Za svůj krátký život jich stihl vytvořit přes tři sta.²⁰⁶ Od roku 1910 se stalo Schieleho nahé tělo ústředním námětem zpodobení vlastní osoby. Stejně jako u jeho výše zmiňovaných ženských aktů kladl ve vlastních podobiznách důraz na expresivitu vyjádření. Zájem

²⁰⁴ STEINER 2003, 12.

²⁰⁵ RAKUŠANOVÁ 2007, 168.

²⁰⁶ IZENBERG 2006, 465.

o skutečné zobrazení své podoby ustoupilo subjektivnímu zkoumání sebe sama, vlastních pocitů a především své sexuality. Tvary vlastního těla často redukoval na torzo. Potlačení přirozených barev a jakéhokoliv prostoru v pozadí umocňoval působivost výjevu.²⁰⁷ Ačkoliv jeho akty charakterizoval exhibicionismus a téměř narcistické adorování vlastní osoby, ve skutečnosti působily groteskně, zkrouceně, neskutečně dlouze a vyzábě, v nepřirozených pozicích a celkově ošklivě.²⁰⁸ Schieleho zaujatost sexualitou objasňovala skutečnost, že ji pociťoval jako cosi posvátného a božského. Tento pohled na sexualitu se odvíjel od myšlenek výše zmiňovaného Friedricha Nietzscheho, který preferoval „zdravější“ přístup k sexualitě a její zatracování považoval za projevy „dekadentní“ a „pokrytecké“ křesťanské morálky. Schieleho erotické akty byly pro společnost nepřijatelné, neboť se řídila právě zmiňovanou konvenční morálkou.²⁰⁹ Vystupňovaný erotismus se soustředil nejen v jeho „běžných“ autoportrétech, jak je zjevné v obrazech *Sedící mužský akt* (1910), *Studie aktu* (1908), či *Autoportrét, akt* (1910), ale především v dílech, kde se zobrazil při masturbaci. Takovými díly byly například obrazy *Eros* (1911), či *Masturbace* (1911).

Obraz *Autoportrét, akt* [17] z roku 1910 představoval stojící postavu mladého muže – sebe v křečovitě a pokroucené pozici. Expresivitu umocňoval fakt, že se zachycená postava téměř „nevešla“ do formátu a přesahovala jej. Tělo působilo agresivně svým výrazem i barevností, která byla vyvedena v odstínech šedé a černé. Technika akvarelu umožňovala, aby původní barva papíru prosvítala skrz malbu. Černou a šedou Schiele formoval především plasticitu těla, zatímco jeho kontury utvářela tenká linka tužky. Celá figura byla navíc orámována bílou barvou, což vyvolávalo představu, že z obrazu

²⁰⁷ STEINER 2003, 12.

²⁰⁸ IZENBERG 2006, 466.

²⁰⁹ RAKUŠANOVÁ 2007, 198.

vystupuje. Vychrtlé a „hrnaté“ tělo takřka bez svalů ztvárnil v polopostavě. Pohled odspoda nahoru zachycoval hubená stehna s kostnatými kyčli, zběžně načrtnuté genitálie, vyhublé břicho a útlou hrud'. Ačkoliv Schiele v některých aktech genitálie zdůrazňoval, zde se jejich provedení příliš nevěnoval. Z hrudi vyrůstaly dvě úzké ruce, které byly stejně jako v jeho mnohých jiných dílech předmětem expresionistického vyjádření. Levá ruka byla pokrčená za zády, zatímco pravou znázornil ohnutou v nepřírozeném úhlu před sebou. Detailně zobrazil především jejich kostnaté a protáhlé prsty. Mezi rameny byl „nasazen“ krk se šklebící se rozježenou hlavou. Tvář v grimase mohla vyjadřovat negativní emoce, či úporné soustředění autora. Ačkoliv byl obličej vyveden docela jasně, kontrastoval s neurčitými, prázdnými fleky v místě očí. Slepý pohled namířený směrem k divákovi dodával postavě na tragičnosti.

Schiele svými autoportréty reagoval na krizi mužské identity, která se začala projevat ve vídeňských intelektuálních kruzích na počátku 20. století. Přehodnocování maskulinity bylo zapříčiněno posunem v jejím vnímání ve viktoriánské epoše 19. století a její konfrontaci se skutečností moderní společnosti. Na Schieleho tvorbu měl také nezpochybnitelný vliv pohnutý osud jeho rodiny. Disharmonie a sebekritika, která byla citelná napříč jeho díly, pramenila z právě uvedených zdrojů.²¹⁰

3.3.3 Zobrazení vztahu muže a ženy

Kromě provokativních zachycení obnaženého ženského, či mužského těla se ve vídeňském umění objevoval motiv mileneckého páru. Explicitní znázornění milostných námětů bylo vzhledem k zmiňované konvenční morálce stále ještě tabu, což mělo za následek, že společnost byla mnohými díly pohoršena. Zásadním tématem expresionistických tvůrců byl vztah muže a ženy a jejich

²¹⁰ IZENBERG 2006, 464–473.

vzájemného nepochopení. „*Expresionistická verze, tak jak ji prezentují například díla rakouských expresionistů Egona Schieleho a Oskara Kokoschky, se stala výkřikem zoufalství nad pochopením neschopnosti vlastního já rezonovat v milované bytosti, neboť spolu s humanistickým ideálem harmonie duše a těla vzal pro expresionisty za své i romantický koncept duchovního spříznění.*“²¹¹ Myšlenka odcizení muže a ženy byla nejen výsledkem vypjatého individualismu umělců, ale i postupné změny chápání mužské a ženské sexuality na konci 19. století. Určitou formou rivality mezi mužem a ženou bylo i symbolistní ztvárnění femme fatale přemáhající slabého muže. V tvorbě Kolomana Mosera byla zase podoba fragilní ženy, od které se odvracel silný a sebevědomý muž, zdůrazněním rozdílnosti jejich charakterů. Láska jako vznešený cit souznění dvou osob byla expresionisty demytologizována a zpřítomněna v moderním světě. Tematizováno bylo především vědomí lidské osamělosti, které bylo posilováno skutečností, že šlo o osobní zkušenost umělců.²¹² Tyto tendence byly viditelné v dílech Egona Schieleho *Sedící dvojice (Egon a Edith Schieleovi)* (1915) a *Milenecký pár* (1914–1915), či v dílech Oskara Kokoschky *Milenecký pár (Autoportrét s Almou Mahlerovou)* (1913), či *Bouře* (1914).

Egon Schiele v kvaši *Sedící dvojice (Egon a Edith Schieleovi)* (1915) [18] zobrazil mileneckou dvojici – muže a ženu v objetí. Čelní pohled zachytil ženu, která seděla za zády muže a objímala jeho hrud'. Ženiny nohy v černých punčochách byly propletené mezi mužovými, které kontrastovaly svou nahotou. Celé její tělo bylo zahaleno ve žlutých šatech, které jí sahaly až ke krku. Svou odevzdanost muži vyjadřovala nejen těsným obejmutím, ale i výrazem tváře přitisknuté k mužovým zádům. Její pohled byl plný smutku

²¹¹ RAKUŠANOVÁ 2007, 182.

²¹² SCHORSKE 2000, 325–326.

a tragiky, který umocňovaly červené skvrny kolem očí připomínající nedávný pláč. Muž oproti tomu zaujímal pokřivenou a křečovitou pozici, jako by se chtěl z milostného objetí vymanit. Nahota jeho spodní části těla kontrastovala s ženiným cudným oblečením. Jeho nohy ve žlutých ponožkách byly zachyceny doširoka roztažené, s levou nohou zdviženou. Zatímco pohled na mužovy genitálie zakrývala noha ženy, umístění jeho levé ruky naznačovalo, že muž masturbuje. Pravou rukou se opíral o ženinu nohu. Zbytek jeho těla zakrývala bílá košile shrnutá v mnohých záhybech. Hlavu s dočervena zabarvenými vlasy měl nakloněnou na stranu. V hubeném obličejí zabíraly nejvíce prostoru oči nepoměrně veliké oproti úzké lince úst a nosu. Zamračený výraz jeho tváře spíše jak ženin smutek vyjadřoval soustředění, či zaujetí vlastní činností. Expresivita a disharmonie výjevu odpovídala tragické situaci mileneckého páru. Ztělesňovala jejich frustraci z nenaplněného milostného očekávání.

Představa o neschopnosti vzájemného souznění muže a ženy byla vyhrocena až k nahlížení na lásku jako na věčný boj pohlaví.²¹³ Myšlenku vztahu muže a ženy jako věčného souboje formuloval ve svém spisu *Geschlecht und Charakter* výše zmíněný Otto Weininger. V některých uměleckých dílech se tento pohled proměnil až v propojení sexuální touhy s násilím. Tento námět zpracoval Oskar Kokoschka ve svém dramatu *Vrah, naděje žen* (1907), ke kterému navrhl plakát a doprovodil jej řadou kreseb.²¹⁴ Oskar Kokoschka o své hře hovořil takto: „*Děsivá, vášnivá lidská přirozenost se svou schopností prožitku se jeví jako náš vlastní prožitek.*“²¹⁵ Uvedením hry před vídeňské publikum roku 1909 způsobil skandál, neboť svým dějem a archetypálními postavami „Mužem“ a „Ženou“ vyjadřovala problematiku sexuální zkušenosti

²¹³ RAKUŠANOVÁ 2007, 182.

²¹⁴ VASOLD 2001, 54.

²¹⁵ Citováno podle SCHORSKE 2000, 319.

pramenící pouze z „surových“ instinktů. V Plakátu *Vrah, naděje žen, Pietá* (1909) zachytil agresivní agónii „Ženy“ třímající bezvládné tělo „Muže“.²¹⁶ Tuší vyvedené ilustrace ke knižnímu vydání se dají považovat za jeho nejpůsobivější rané kresby, neboť v nich ztvárnil krutost a násilí velice expresivním způsobem.²¹⁷ Na jedné z jeho kreseb *Vrah, naděje žen III.* (1910) [19] představil situaci, kdy těžce zraněný „Muž“ z posledních sil vraždí „Ženu“. Žena byla zobrazena, jak leží na zemi, zatímco muž stál nakročen s rukou napřaženou k smrtící ráně. Polonahé ženské tělo bylo zachyceno v pokřivené poloze, s nohama pokrčenýma a rukama snažícíma se bránit. Žena byla obdařena velkými prsy a dlouhými vlasy. Zoufalý výraz tváře vyjadřoval nesmířenost s vlastním osudem. Muž byl v energické pozici s pravou nohou opírající se o ženino břicho. Zatímco v levé ruce držel dýku, pravou rukou přidržoval hlavu své oběti. V jeho obličejí se zračilo soustředění na dokonání činu. Celý výjev pozorovaly hlavy válečníku zachycené v pozadí a pes čekající na svou kořist. Schematická kresba provedená chaoticky kladenými tahy pera dodávala scéně působivost a brutalitu. Expresivitu umocňovala určitá „primitivnost“ ve zjednodušování tvarů.

Kokoschkova představa násilí motivovaného sexuální touhou byla pro tehdejší společnost nepřijatelná. Ačkoliv byla jeho raná tvorba charakteristická vyjadřováním těchto společenských tabu, jeho odmítnutí bylo zapříčiněno nejen vlastním tématem, ale i způsobem jeho zpracování, kterým se odloučil od estetismu secese.²¹⁸

²¹⁶ SCHORSKE 2000, 319.

²¹⁷ VARNEDOE 1986, 184.

²¹⁸ VASOLD 2001, 53.

ZÁVĚR

Sexualita a její zobrazování v tvorbě západoevropské umělecké tradice byly ovlivněny mnohými faktory. Způsoby promítání erotismu do umění odpovídaly uměleckému stylu doby, funkci díla i společenskému postavení člověka, pro kterého bylo dílo určeno. Příčinou uznání, či zatracení uměleckého díla byl především morální kodex, který působil i na samotný vznik eroticky motivovaných děl.

Přelom 19. a 20. století byl ve Vídni obdobím završení jednoho a „nastartování“ jiného procesu. Umělci se stali nezávislými tvůrci, čímž byly uzavřeny jejich emancipační snahy započaté v renesanci. Svoboda jejich uměleckého projevu byla zajištěna. V otázce sexuality nastal též obrat, neboť část vídeňských intelektuálních elit na ni začala nahlížet novým způsobem, a to jako na přirozenou součást života. Zásadním tématem přelomu 19. a 20. století byl také odlišný přístup k ženské a mužské sexualitě, neboť díky emancipaci žen a rozvoji psychologie bylo jeho tradiční pojetí nabouráváno. Ačkoliv většina společnosti stále jednala v souladu s obecně rozšířenou konvenční morálkou, moderní umělci na změny reagovali a vnášeli je do uměleckých děl. Zobrazení sexuality bylo často hlavní motivací jejich tvorby. Symbolisté zachycovali sexualitu v její sublimované podobě. Expresionisté se ji oproti tomu snažili podat jako skutečnou a znepokojující součást moderního života. K problematice odlišného přístupu k sexualitě muže a ženy zaujímali rozdílné postoje. Symbolismus se zaměřoval především na ztvárnění ženské sexuality. Představoval ji na základě dualistického pojetí femme fatale a femme fragile. Zatímco démonická žena ztělesňovala nezkrocenou ženskou sexualitu, která si podrobuje muže, submisivní žena měla být vyjádřením tradičních vlastností

tehdejší ženy. Expresionističtí tvůrci tyto rozdíly setřeli ve prospěch skutečné „sexuální“ ženy a jejich pohled na sexualitu pozbyl pozitivní rozměr. Zobrazení muže bylo v rámci symbolismu též ovlivněno otázkou genderu. Ve své „heroické“ podobě odpovídal ideálním vlastnostem tehdejšího muže, jako silný a sebevědomý jedinec. Fragilní muž zase zosobňoval slabého podléhajícího člověka, jehož zkázou byla žena, či nepředvídatelné zvraty života. Expresionismus pracoval s obrazem muže především formou autoportrétu, který byl charakteristický svým vypjatým individualismem a až „agresivní“ nahotou. Ve vztahu muže a ženy byla tematizována tragika jejich vzájemného neporozumění a osamění v moderním světě.

Umělci zastávali nejen odlišný přístup k sexualitě, ale také k jejímu ztvárnění. Zatímco symbolisté šokovali naturalistickým zachycením lidského těla, expresionisté se soustředili na výraz, kterého dosahovali deformováním tvarů. Ačkoliv se tehdejší společnost stavěla k novým tendencím v umění odmítavě, postupem času se změnilo jak vnímání sexuality, tak názor na jejich umělecké snažení a i ony byly kladně ohodnoceny.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



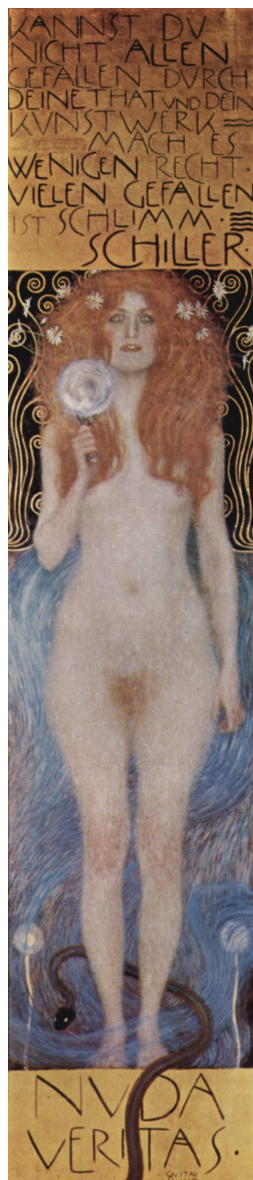
1. **Hans Makart:** Pět smyslů: Zrak, 1872–1879, olej na plátně, 314 x 70 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien



2. **Hans Makart:** Ženský akt, 1873, olej na plátně, 63 x 50,5 cm. Lentos Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart



3. **Gustav Klimt:** Judita I., 1901, olej a zlato na plátně, 84 x 42 cm.
Österreichische Galerie Belvedere, Wien



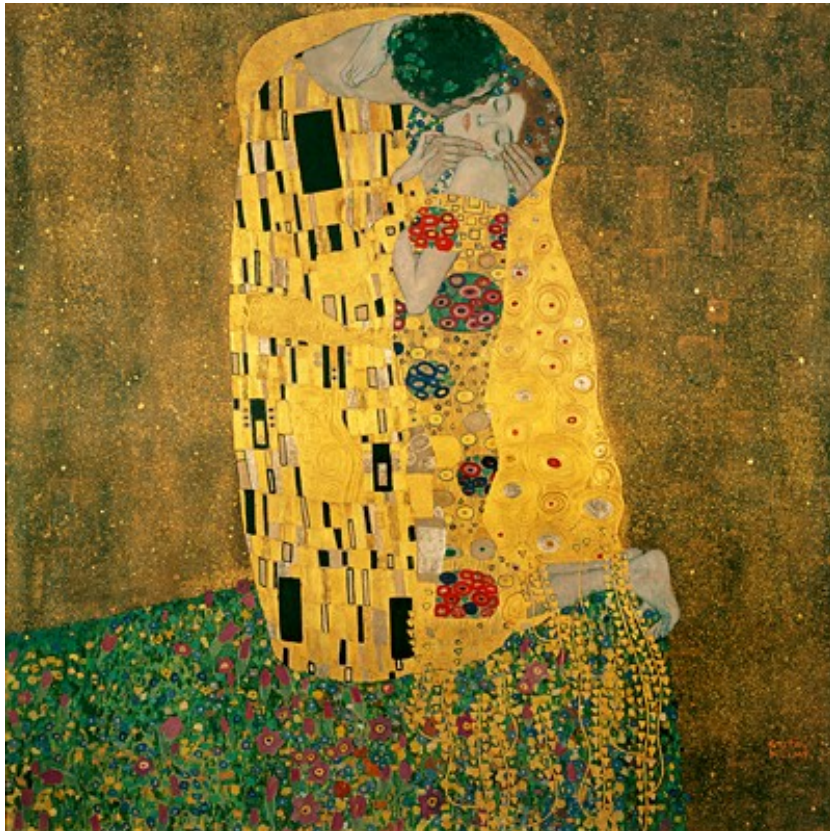
4. **Gustav Klimt:** Nuda Veritas, 1899, olej na plátně, 252 x 56,2 cm.
Österreichische Nationalbibliothek, Wien



5. **Alfred Kubin:** Skok smrti, 1901–1902, litografie, rozměry nezjištěny.
Místo nezjištěno



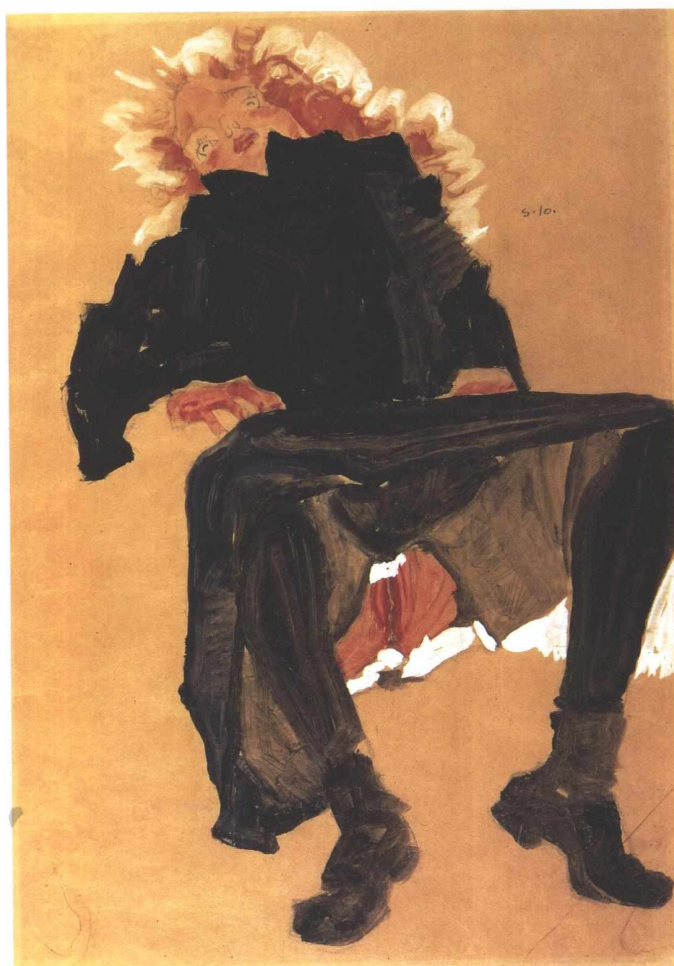
6. **Ernst Stöhr:** Vampíří žena (Bojující pár), 1899, litografie, rozměry nezjištěny. Místo nezjištěno



7. **Gustav Klimt:** Polibek, 1907–1908, olej, zlato a stříbro na plátně, 180 x 180 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien



8. **Koloman Moser**: Tři klečící ženy, kolem 1914, olej na plátně, 99,5 x 150 cm. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien



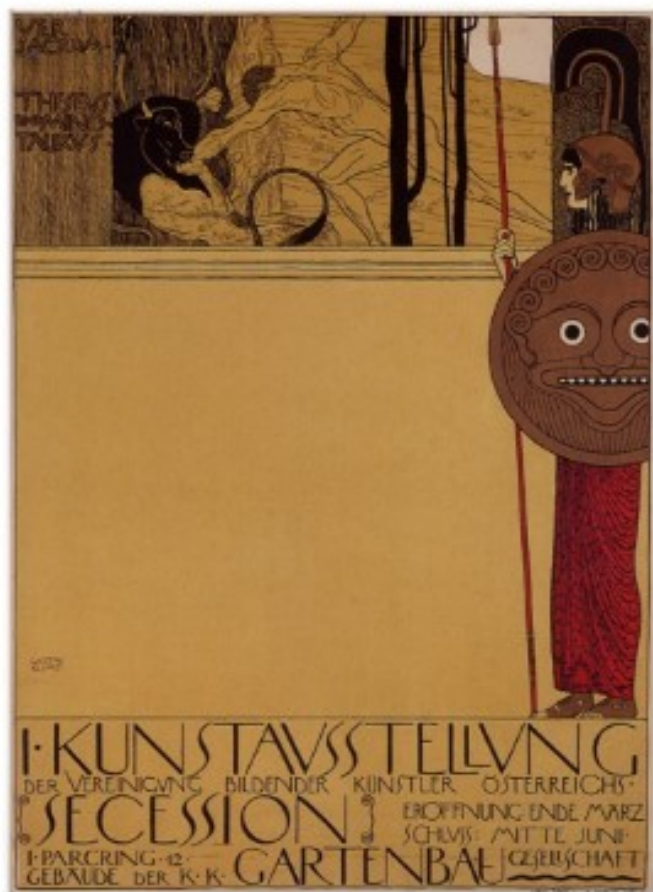
9. **Egon Schiele:** Ležící děvčátko v tmavě modrých šatech, 1910, tužka, akvarel, hnědý balicí papír, 44,7 x 31,5 cm. Sbíрка Stefan T. Edlis



10. **Egon Schiele**: Ženský akt, 1910, kvaš, akvarel a černá křída s bílým zvýrazněním, 44,3 x 30,6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien



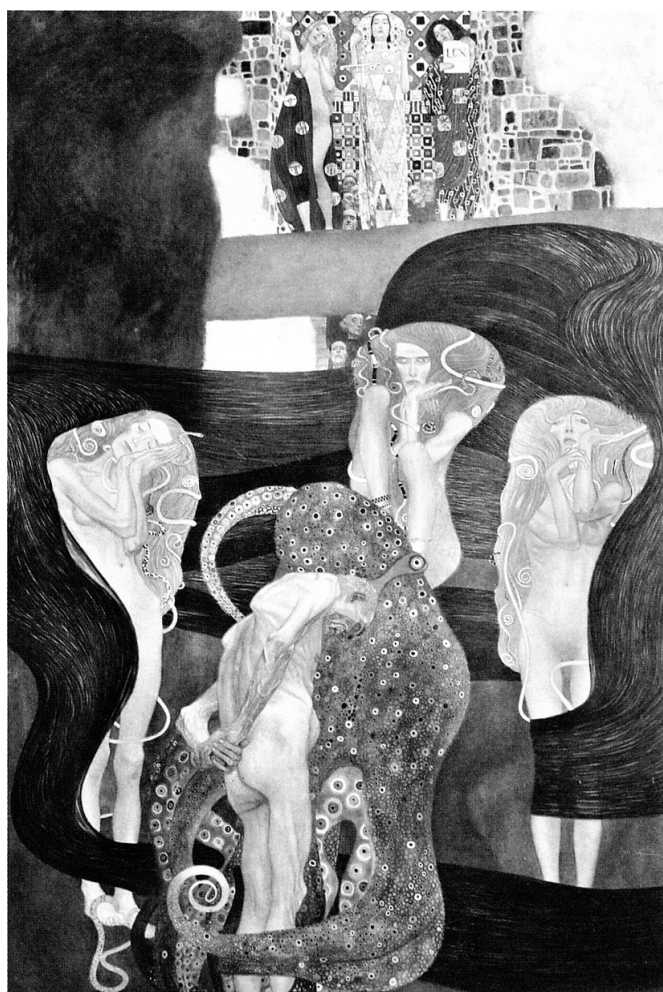
11. **Gustav Klimt:** Theseus a Minotaurus (necenzurovaná verze), 1898, barevná litografie, 97 x 70 cm. Místo nezjištěno



12. **Gustav Klimt**: Theseus a Minotaurus (zcenzurovaná verze), 1898, barevná litografie, 64 x 47 cm. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien



13. **Koloman Moser**: Světlo, 1913–1915, olej na plátně, 123 x 180,5 cm.
Sammlung Julius Hummel, Wien



14. **Gustav Klimt:** Právnickví, 1903–1907, olej na plátně, 430 x 300 cm.
zničeno 1945 na zámku Immendorf



15. **Ernst Stöhr**: Spoutaný muž, 1899, litografie, rozměry nezjištěny.
Místo nezjištěno



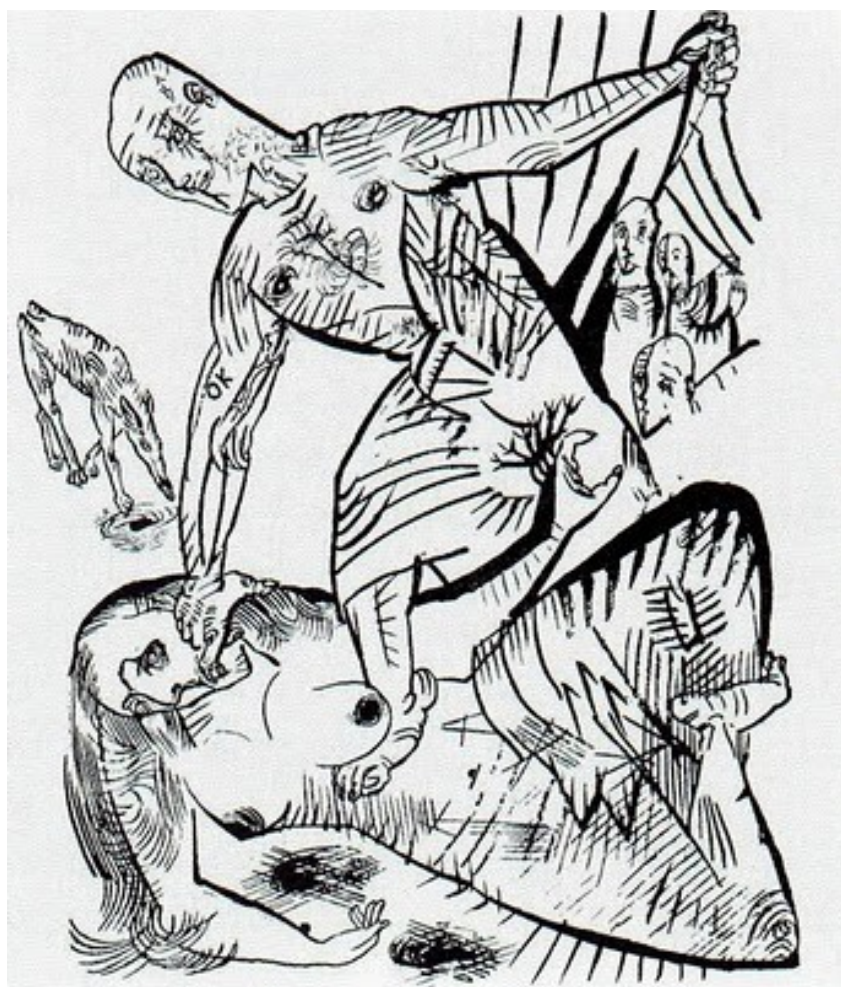
16. **Richard Gerstl**: Vlastní podobizna (akt v celé postavě), 1908, olej na plátně, 140,5 x 119,5 cm. Leopold Museum, Wien



17. **Egon Schiele**: Autoportrét, akt, 1910, kvaš, akvarel a tužka s bílým zvýrazněním, 55,8 x 36,9 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien



18. **Egon Schiele**: Sedící dvojice (Egon a Edith Schieleovi), 1915, kvaš a tužka, 51,8 x 41 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien



19. **Oskar Kokoschka**: Vrah, naděje žen III., 1908, kresba a malba tuší, 24,7 x 18,5 cm. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. **Hans Makart:** Pět smyslů: Zrak, 1872–1879, olej na plátně, 324 x 70 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Zdroj <http://digital.belvedere.at/emuseum/media/view/Objects/9526/30769?t:state:flow=7af1bbf1-1d96-4e9a-ba95-5489d5fff8f0> Vyhledáno: 13. 4. 2012
2. **Hans Makart:** Ženský akt, 1873, olej na plátně, 63 x 50,5 cm. Lentos Kunstmuseum Linz, Linz. Zdroj <http://neptunrieste.blogspot.com/2012/01/hans-makart-frauenakt-um-1873.html> Vyhledáno: 13. 4. 2012
3. **Gustav Klimt:** Judita I., 1901, olej a zlato na plátně, 84 x 42 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Zdroj [http://www.belvedere.at/de/sammlungen/belvedere/jugendstil-wiener-secession/klimt?mode=gallery&cpic=2710&pics=\[2708,2710,2711,2712,2713,2714,2715,2716,2976,2717,2718,13719\]&hl=Meisterwerke%20von%20Gustav%20Klimt%20im%20Oberen%20Belvedere](http://www.belvedere.at/de/sammlungen/belvedere/jugendstil-wiener-secession/klimt?mode=gallery&cpic=2710&pics=[2708,2710,2711,2712,2713,2714,2715,2716,2976,2717,2718,13719]&hl=Meisterwerke%20von%20Gustav%20Klimt%20im%20Oberen%20Belvedere) Vyhledáno: 9. 4. 2012
4. **Gustav Klimt:** Nuda Veritas, 1899, olej na plátně, 252 x 56,2 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Zdroj <http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/product/94168/nudaveritas> Vyhledáno: 9. 4. 2012
5. **Alfred Kubin:** Skok smrti, 1901–1902, litografie, rozměry nezjištěny. Místo nezjištěno. Zdroj http://1.bp.blogspot.com/_FYQrSFgrMSQ/Shq50ykxMKI/AAAAAAAElo/fqokEwEh14E/s400/Alfred-Kubin.jpg Vyhledáno: 9. 4. 2012
6. **Ernst Stöhr:** Vampíří žena (Bojující pár), 1899, litografie, rozměry nezjištěny. Místo nezjištěno. Zdroj http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Ernst_St%C3%B6hr,_Vampir,_1899.png Vyhledáno: 11. 4. 2012

7. **Gustav Klimt**: Polibek, 1907–1908, olej, zlato a stříbro na plátně, 180 x 180 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Zdroj [http://www.belvedere.at/de/sammlungen/belvedere/jugendstil-wiener-secession/klimt?mode=gallery&cpic=2708&pics=\[2708,2710,2711,2712,2713,2714,2715,2716,2976,2717,2718,13719\]&hl=Meisterwerke%20von%20Gustav%20Klimt%20im%20Oberen%20Belvedere](http://www.belvedere.at/de/sammlungen/belvedere/jugendstil-wiener-secession/klimt?mode=gallery&cpic=2708&pics=[2708,2710,2711,2712,2713,2714,2715,2716,2976,2717,2718,13719]&hl=Meisterwerke%20von%20Gustav%20Klimt%20im%20Oberen%20Belvedere) Vyhledáno: 9. 4. 2012

8. **Koloman Moser**: Tři klečící ženy, kolem 1914, olej na plátně, 99,5 x 150 cm. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien. Zdroj <http://cgi.ebay.de/ws/eBayISAPI.dll?VISuperSize&item=290547817265> Vyhledáno: 9. 4. 2012

9. **Egon Schiele**: Ležící děvčátko v tmavě modrých šatech, 1910, tužka, akvarel, hnědý balicí papír, 44,7 x 31,5 cm. Sbírka Stefan T. Edlis. Zdroj http://www.google.cz/imgres?q=egon+schiele+liegendes+akt&hl=cs&biw=1366&bih=596&tbnid=yKYq3IoEg33qAM:&imgrefurl=http://egonschiele.tumblr.com/page/154&docid=3zxZBzg18YFOjM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Schiele_-_Liegendes_M%2525C3%2525A4dchen_in_dunkelblauen_Kleid_-_1910.jpg&w=1120&h=1584&ei=0mSDT5ToIqj54QTjt-WABA&zoom=1&iact=hc&vpx=1119&vpy=4&dur=1557&hovh=267&hovw=189&tx=92&ty=151&sig=108888801591391829223&page=3&tbnh=130&tbnw=95&start=47&ndsp=29&ved=1t:429,r:6,s:47,i:183 Vyhledáno: 9. 4. 2012

10. **Egon Schiele**: Ženský akt, 1910, kvaš, akvarel a černá křída s bílým zvýrazněním, 44,3 x 30,6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Zdroj <http://gallery.albertina.at/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse¤trecord=257&sortstring=lastname&page=collection&profile=objectsde&searchdesc=Internationale%20Kunst%20um%201900&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=257> Vyhledáno: 11. 4. 2012

11. **Gustav Klimt**: Theseus a Minotaurus (necenzurovaná verze), 1898, barevná litografie, 97 x 70 cm. Místo nezjištěno. Zdroj <http://www.lordprice.co.uk/mm5/graphics/00000001/SEAN1014,-Gustav-Klimt,-The.jpg> Vyhledáno: 11. 4. 2012

12. **Gustav Klimt**: Theseus a Minotaurus (zcenzurovaná verze), 1898, barevná litografie, 64 x 47 cm. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien. Zdroj <http://fletchingarrows.tumblr.com/post/18397394181/venusmilk-gustav-klimt-vienna-secession-first> Vyhledáno 11. 4. 2012
13. **Koloman Moser**: Světlo, 1913–1915, olej na plátně, 123 x 180,5 cm. Sammlung Julius Hummel, Wien. Zdroj http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Kolo_Moser_-_Das_Licht_-_ca1914.jpeg Vyhledáno: 11. 4. 2012
14. **Gustav Klimt**: Právnictví, 1903–1907, olej na plátně, 430 x 300 cm. Zničeno 1945 na zámku Immendorf. Zdroj http://www.raggedclaws.com/home/wp-content/uploads/2010/10/gustav-klimt_jurisprudence_destroyed-1945.jpg Vyhledáno: 11. 4. 2012
15. **Ernst Stöhr**: Spoutaný muž, 1899, litografie, rozměry nezjištěny. Místo nezjištěno. Zdroj <http://www.flickr.com/photos/lineae/3941860873/lightbox/> Vyhledáno: 11. 4. 2012
16. **Richard Gerstl**: Vlastní podobizna (akt v celé postavě), 1908, olej na plátně, 140,5 x 119,5 cm. Leopold Museum, Wien. Zdroj <http://www.leopoldmuseum.org/de/presse/sonderausstellungen/vorschau/150> Vyhledáno: 9. 4. 2012
17. **Egon Schiele**: Autoportrét, akt, 1910, kvaš, akvarel a tužka s bílým zvýrazněním, 55,8 x 36,9 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Zdroj <http://gallery.albertina.at/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse¤trecord=257&sortstring=lastname&page=collecticon&profile=objectsde&searchdesc=Internationale%20Kunst%20um%201900&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=263> Vyhledáno: 11. 4. 2012
18. **Egon Schiele**: Sedící dvojice (Egon a Edith Schieleovi), 1915, kvaš a tužka, 52,5 x 41,2 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Zdroj

<http://gallery.albertina.at/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse¤trecord=337&sortstring=lastname&page=collection&profile=objectsde&searchdesc=Internationale%20Kunst%20um%201900&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=341>

Vyhledáno: 11. 4. 2012

19. **Oskar Kokoschka**: Vrah, naděje žen III., 1908, kresba a malba tuší, 24,7 x 18,5 cm. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.
Zdroj http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kokoschka_M%C3%B6rder,_Hoffnung_der_Frauen_1909_sketch.jpg Vyhledáno: 11. 4. 2012

SEZNAM LITERATURY

- BOGNER 2005 — Dieter BOGNER: Gustav Klimt's "geometric" compositions. In: Serge LEMOINE / Marie-Amélie zu SALM-SALM: Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka. Vienna 1900. Paris 2005, 67
- BOURA 1958 — Ferdinand BOURA: Diderotovy filosofické a sociálně politické názory. Praha 1958
- CEJNKOVÁ/HOLUBOVÁ/VACHŮT 2008 — Dana CEJNKOVÁ / Zuzana HOLUBOVÁ / Petr VACHŮT (eds.): 100 000 let sexu. O lásce, plodnosti a rozkoši. Sborník a katalog výstavy Brno 14. 11. 2008 – 15. 2. 2009. Brno 2008
- CLARK 2008 — Anna CLARK: Desire. A History of European Sexuality. New York 2008
- DÖPP 2009 — Hans-Jürgen DÖPP: 1000 geniálních erotických děl. Praha 2009
- ENGEMANN 2002/2003 — Josef ENGEMANN: Koloman Moser. Ein „Aussteiger“ der Wiener Secession. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins Für Kunstwissenschaft 56/57, 2002/2003, 271–313
- EWEN 2001 — Stuart EWEN: All consuming images. United States of America 2001
- FOUCAULT 1999 — Michael FOUCAULT: Dějiny sexuality I. Vůle k vědě. Praha 1999

- FREUD 2006 — Sigmund FREUD: „Kulturní“ sexuální morálka a moderní nervozita. In: Marek LOUŽEK (ed.): 150 let od narození Sigmunda Freuda. Sborník textů. Praha 2006, 93–94
- FREUD 1998 — Sigmund FREUD: Nespokojenost v kultuře. Praha 1998
- FREUD 1926 — Sigmund FREUD: Tři úvahy o sexuální teorii. Praha 1926
- GALLAND 2006 — María Sol García GALLAND: Galerie mistrů. Gustav Klimt. Praha 2006
- GESSE 1999 — Uwe GESSE: Barokní plastika v Itálii, Francii, střední Evropě. In: Rolf TOMAN (ed.): Baroko. Praha 1999, 286–288
- GRABNER 2010 — Sabine GRABNER: Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts 1790–1890. In: Toman ROLF: Wien. Kunst und Architektur. Potsdam 2010, 258–271
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HENCKMANN/LOTTER 1995 — Wolfhart HENCKMANN / Konrad LOTTER: Estetický slovník. Praha 1995
- HÜTT 1986 — Wolfgang HÜTT: Deutsche Malerei und Graphik 1750–1945. Berlin 1986
- CHOCHOLA 2004 — Martin CHOCHOLA: Podívám se a vidím (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2004
- IZENBERG 2006 — Gerald N. IZENBERG: Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis. In: Psychoanalytic Inquiry 26, June/July 2006, 462–465

- KARÁSKOVÁ 2009 — Veronika KARÁSKOVÁ: Démon láska (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2009
- KRAFFT–EBBING 1898 — Dr. R. von KRAFFT–EBBING: Psychopathia Sexualis. Stuttgart 1898
- LAHODA 1998 — Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907–1917 / Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové. In: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938. Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA / Lenka BYDŽOVSKÁ. Praha 1998, 247
- LENDEROVÁ 2008 — Milena LENDEROVÁ: Devatenácté století: v půli cesty. In: Dana CEJNKOVÁ / Zuzana HOLUBOVÁ / Petr VACHŮT (eds.): 100 000 let sexu. O lásce, plodnosti a rozkoši. Sborník a katalog výstavy Brno 14. 11. 2008 – 15. 2. 2009. Brno 2008, 104–107
- LOUŽEK 2006a — Marek LOUŽEK (ed.): 150 let od narození Sigmunda Freuda. Sborník textů. Praha 2006
- LOUŽEK 2006b — Marek LOUŽEK: Freud – osvoboditel lidské sexuality. In: Marek LOUŽEK (ed.): 150 let od narození Sigmunda Freuda. Sborník textů. Praha 2006, 40–46
- LUCIE-SMITH 1991 — Edward LUCIE-SMITH: Sexuality in Western Art. London 1991
- MORUS 2007 — Richard LEWINSOHN-MORUS: Světové dějiny sexuality. Praha 2007
- NÉRET 2011 — Gilles NÉRET: Gustav Klimt 1862–1918. Svět v ženském rodě. Praha 2011

- NORDAU 1895 — Max NORDAU: Degeneration. New York 1895
- PANETTA 2005 — Marisa Ranieri PANETTA: Pompeje – historie, život a umění zmizelého města. Dobřejovice 2005
- PRÁZNÝ 2006 — Aleš PRÁZNÝ: K Nietzschevě pojetí ženy. In: Kateřina ČADKOVÁ / Milena LENDEROVÁ / Jana STRANÍKOVÁ (edd.): Dějiny žen aneb Evropská ženy od středověku do 20. století v zasetí historiografie. Sborník příspěvků z IV. pardubického bienále 27. – 28. dubna 2006. Pardubice 2006, 419–422
- RABOCH 2006 — Jiří RABOCH: Sigmund Freud jako lékař. In: Marek LOUŽEK (ed.): 150 let od narození Sigmunda Freuda. Sborník textů. Praha 2006, 36
- RAKUŠANOVÁ 2008a — Marie RAKUŠANOVÁ: Prodloužená trvanlivost. In: Petr WITTLICH / Vojtěch LAHODA / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP: Sváry zření. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století. 1890–1918. Praha 2008, 50–56
- RAKUŠANOVÁ 2008b — Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách. Praha 2008
- RAKUŠANOVÁ 2007 — Marie RAKUŠANOVÁ: Téma a napětí. My a předchůdci „osudově obětovavší se“. In: Vojtěch LAHODA / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: !Křičte ústa! předpoklady expresionismu. Praha 2007, 155–233
- SALM-SALM 2005a — Marie-Amélie zu SALM-SALM: Moser and Hodler. In: Serge LEMOINE / Marie-Amélie zu SALM-SALM: Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka. Vienna 1900. Paris 2005, 86

- SALM-SALM 2005b — Marie-Amélie zu SALM-SALM: Narratives. In: Serge LEMOINE / Marie-Amélie zu SALM-SALM: Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka. Vienna 1900. Paris 2005, 134–144
- SENGOOPTA 2009 — Chandak SENGOOPTA: Otto Weininger. Sexualita a věda v císařské Vídni. Praha 2009
- SCHOPENHAUER 1993 — Arthur SCHOPENHAUER: O ženách. Brno 1993
- SCHORSKE 2000 — Carl E. SCHORSKE: Vídeň na přelomu století. Brno 2000
- SLIPP 2007 — Samuel SLIPP: Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus. Praha 2007
- SOURIAU 1994 — Étienne SOURIAU: Encyklopedie estetiky. Praha 1994
- STEARNS 2009 — Peter N. STEARNS: Sexuality in World History. London 2009
- STEINER 2003 — Reinhard STEINER: Egon Schiele 1890–1918. Umělcova půlnoční duše. Bratislava 2003
- TANGOVÁ 2003 — Isabela Tangová: Pornografie: Tajné dějiny civilizace. Praha 2003
- TEIGE 1964 — Karel TEIGE: Jarmark umění. Praha 1964
- URBAN 2006 — Otto URBAN: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914. Brno 2006
- VACEK 2005 — Jaroslav VACEK: Z historie. Teorie degenerace v psychopatologii. In: Supplementum č. 3 Časopisu lékařů českých, 2005, 96–99

- VAN LIL 1999 — Kira VAN LIL: Malířství 17. století v Nizozemí, Německu a Anglii. In: Rolf TOMAN (ed.): Baroko. Praha 1999, 431
- VARNEDOE 1986 — Kirk VARNEDOE: Vienna 1900: art, architecture and design. New York 1986
- VASOLD 2001 — Georg VASOLD: „Ich möchte eine Heroine sein“ Über die Lust und den Tor am Vorabend des Krieges. In: Zeitgeschichte 1, Jänner/Februar, 2001, 52–55
- VOJTĚCH 2006 — Daniel VOJTĚCH: Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století. In: Otto URBAN: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914. Brno 2006, 33
- WEBB 2010 — Peter WEBB: Erotic art http://oxfordart.mlp.cz/subscriber/article/grove/art/T026580?q=erotic+art&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, vyhledáno 1. 2. 2012
- WILTSCHNIGG 2001 — Elfriede WILTSCHNIGG: Das Rätsel Weib. Das Bild der Frau in Wien um 1900. Berlin 2001
- WOOD 2000 — Ghialslaine WOOD: Art nouveau and the erotic. London 2000
- WORRINGER 2001 — Wilhelm WORRINGER: Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu. Praha 2001
- ZWEIG 1999 — Stefan ZWEIG: Léčení duchem. Franz Anton Mesmer, Mary Bakerová-Eddyová, Sigmund Freud. Praha 1999

RESUMÉ

Bakalářská práce *Erotismus ve vídeňském umění na přelomu 19. a 20. století* pojednává o promítání erotismu do výtvarného umění. Předmětem zkoumání je, jakým způsobem se sexualita zobrazovala a na jakých faktorech její zobrazení záviselo. Práce se zaměřuje především na vídeňské umění a společnost na přelomu 19. a 20. století.

První kapitola uvádí do tématu zmapováním erotických motivů v západoevropské umělecké tradici od antiky po polovinu 19. století. Jejich ztvárnění je představeno v souvislosti s vývojem výtvarného umění a dobovým nahlížením na sexualitu.

Druhá kapitola se zabývá přístupy vídeňské společnosti k sexualitě v 19. století. Reflexe tehdejšího pohledu na sexualitu je vyjádřena na základě filosofických a vědeckých textů vznikajících na konci 19. století. Zásadním tématem je odlišný postoj k ženské a mužské psychice a sexualitě.

Třetí kapitola se věnuje modernímu umění vznikajícímu na počátku 20. století ve Vídni. Umělecká díla charakteristická svou erotizující tematikou jsou rozebírána odděleně v kategoriích zachycení muže, ženy a následně jejich vzájemného vztahu. Rozlišuje typy zobrazení ženy jako femme fatale a femme fragile. Analogicky se zabývá také zachycením silného a slabého muže. Rozdělení je založeno na vizuálním materiálu uměleckých děl.