

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Ateliér Arteterapie

Studijní rok 2006 / 2007

Egon Schiele - sexualita

(Nevědomé obrazy v díle Egona Schieleho)

Rostislav Hoffman

Vedoucí bakalářské práce: doc. PhDr. Pavel Kalina, CSc.

České Budějovice 2007

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury, pramenů a zdrojů informací.

V České Lípě 25. dubna 2007

.....

Podpis

Rád bych zde poděkoval doc. PhDr. Pavlu Kalinovi, CSc. za rady a trpělivost při vedení této bakalářské práce.

Anotace

Egon Schiele - sexualita (Nevědomé obrazy v díle egona Schieleho)

Rakouský malíř, kreslíř a návrhář. Spolu s Oskarem Kokoškou je jedním z předních postav rakouského expresionismu, i když se nikdy sám formálně k tomuto hnutí nehlásil.

V díle každého umělce existují klíčové obrazy, které nejjasněji odhalují jeho charakter a zdroje jeho tvorby. Mohou existovat vědomé nebo nevědomé důvody, proč určitý motiv trvale zaměstnává umělce obrazotvornost a zaujímá dominantní postavení v jeho díle.

Schiele byl ovlivněn učením Sigmunda Freuda o podvědomí, jeho práce byla formována jeho vlastními strachy a posedlostmi. Jeho umění mimo jiné také ovlivnilo jeho přátelství s vídeňským umělcem Gustavem Klimtem, po jehož příkladu se začal zabývat erotickými kresbami a skicami.

Mnohé z jeho prací obsahují výrazný hluboký erotismus – v Schieleho erotických dílech se odráží jeho vnitřní emocionální pocity. Schiele se soustředí na podstatu sexuality člověka -především dbá na zobrazení genitálií. V roce 1912 byl dokonce krátce uvězněn za "malování nemorálních obrázků".

Annotation

Egon Schiele – sexuality **(Subconscious drawings in the works of Egon Schiele)**

An austrian painter, illustrator and designer. Even though Egon Schiele has never formally adopted this movement, he is, together with Oscar Kokoska, one of the leading figures of Austrian expressionism.

In the work of every painter we can find key pieces, which expose the artist's character and sources of inspiration for his work. Conscious or unconscious reasons can be usually found for a motive that persistently occupies the artist's mind and imagination and takes dominant position in his work.

Schiele was influenced by Sigmund Freud's teachings about subconsciousness. His work was shaped by his own fears and obsessions. His art was also influenced by his friendship with Vienna's artist Gustav Klimt, by whose art he started to be interested in erotic paintings and sketches.

Many of his works embrace deep eroticism – in such pieces Schiele's inner emotions are reflected. Schiele is concentrating on the essence of human sexuality. He puts most of his attention to portraying genitals. For „painting immoral pictures“ he was even jailed for a short time in 1912.

1. Úvod	1
2. Osobnost a dílo Egon Schieleho	3
2.1. Schieleho dětství.....	3
2.2. Schieleho školní léta.....	5
2.3. Schieleho cesty napříč uměleckými směry.....	7
2.3.1. Secese –secesionisté.....	7
2.3.2. Gustav Klimt.....	9
2.3.3. Expresionismus.....	12
2.3.4. Oskar Kokoschka.....	13
3.Tvorba Egon Schieleho	16
3.1. Fotografie, portréty a autoportréty.....	17
3.2. Ženy, láska, erotika.....	28
3.3. Válka a smrt.....	36
4.Závěr	38
Literatura	42
Obrazová příloha	43

Egon Schiele - sexualita

(Nevědomé obrazy v díle Egona Schieleho)

1.Úvod

V roce 1999 jsem navštívil město Český Krumlov, kde jsem měl příležitost zavítat do Centra Egona Schieleho. Zde jsem se poprvé setkal s tvorbou tohoto rakouského malíře, která mě velice zaujala. Osobní zkušenost s Schieleho dílem mě vedla k hlubšímu zájmu o tohoto skvělého vídeňského umělce. Proto ve chvíli, kdy jsem se rozhodoval, jaké zvolím téma své závěrečné bakalářské práce, neváhal jsem využít jedinečné příležitosti podrobněji se zabývat jeho dílem. Předmětem mého zájmu se stala otázka: Jaký je vztah mezi proměňující se Schieleho tvorbou a jeho psychickým vývojem na pozadí probíhajících životních událostí? Výsledkem mého pozorování jsou následující stránky.

Ve své práci se především opírám o podrobné studium teoretických textů a vlastního díla Egona Schieleho, které jsem měl možnost vidět v již zmiňovaném Centru Egona Schieleho a v galerii Albertina ve Vídni. Dále se obracím ke vzpomínkám umělcových přátel a současníků. Snažím se neopomíjet i širší kulturní a společenský kontext, pokud se dotýká předmětu mého bádání. Uvědomuji si značné omezení, které plyne ze skutečnosti, že nemám zpětnou vazbu od samotného umělce. Z tohoto důvodu chápu svá tvrzení jako hypotetická, v každou chvíli připravená k upřesnění nebo změně na základě nově zjištěných údajů. Proto mým přáním spíše bude nabídnout jiný úhel pohledu než dávat jasné odpovědi.

Nejprve se budu zabývat dětstvím Egona Schieleho, tím, v jakém prostředí vyrůstal a jaký mohlo mít vliv toto prostředí na jeho psychický vývoj. Mám na mysli širší vliv rodinného prostředí, tj. vztah Egona k jeho rodičům a sestrám, který jeví být zásadní. Význam pro jeho tvořící se osobnost mělo bezpochyby také období školních let, což je období vzdoru vůči autoritám, období, kdy se seznamoval s novými lidmi a navazoval nová přátelství.

Zde vyvstává otázka: Jak všechny tyto aspekty mohly ovlivnit Schieleho budoucí tvorbu? Byl to snad vliv doby v jaké Egon Schiele žil, období na přelomu devatenáctého a

dvacátého století, období „Vídeňské secese“, kdy vše nové a provokativní bylo žádoucí? Nebo měl větší vliv na jeho tvorbu Schielův démonický otec a jeho předčasná smrt? Byly to ženy, které jeho životem prošly? Předpokládat lze také vliv významných osobností tehdejšího evropského uměleckého života jako byli Gustav Klimt či Oskar Kokoschka. Je těžké říci, co mohlo na jeho tvorbu zapůsobit více.

Z hlediska vývojové psychologie by měla mít největší vliv na jeho psychický vývoj a tvorbu rodina (viz obrazová příloha č.1), především matka a otec. U matky by mohla hrát důležitou roli třeba její případná ambivalence. Je známé, že Schiele nikdy neoplýval zvláště vřelými city k ní. Ze strany otce mohlo hrát významnou roli jak období, kdy ještě žil, tak jeho fyzická a emoční absence způsobená jeho předčasným úmrtím. Na několika společných fotografiích sedí Egon svému otci na klíně, zatímco on se tváří netečně a soběstředně, upřený více na to, jak vypadá, než na přítomnost svého jediného syna.

Dále bych se chtěl zabývat ve své práci Schieleho vztahy k ženám. V první řadě mě bude zajímat vztah k jeho matce. Pro psychický vývoj každého lidského jedince je vztah k matce zcela jistě zásadní, zvláště v období do tří let věku nebo v období dospívání (puberty).

Nemohu opomenout ani vztah k jeho sestrám, zvláště pak k jeho nejmladší sestře Gerti, který nebyl zcela obvyklý. Schieleho musela jistě zasáhnout i smrt jeho nejstarší sestry Elvíry, která zemřela, když byly Egonovi tři roky. Smrt nebyla rodině Schielových nijak cizí a mladého Egona, podle jeho vlastních slov, ovlivnila i jako umělce. Stala se pro něj významným námětem tvorby.

Zabývat se budu taktéž jeho milostným vztahem k jeho přítelkyni Wally Neuzil a posléze jeho milované ženě Edith Harms. Budu si klást otázky, do jaké míry mohl vztah k těmto ženám zapůsobit na něho samotného a na jeho tvorbu.

Také 1. světová válka Egona Schieleho jistě výrazně ovlivnila. V roce 1915 byla válka každodenní realitou a obětí rychle přibývalo. Postihla řadu umělců. Hned na jejím začátku umírá Georg Trakl. Oskar Kokoschka byl vážně zraněn. Ani Egon Schiele nemohl uniknout válečnému šílenství a koncem května roku 1915 byl povolán k odvodní komisi a shledán schopným vojenské služby. Jeho tvorba v tomto období dosáhla podle mě zásadních změn. Jeho dílo ztrácí svou mučivou ponurost. V dobách válečné vřavy Schiele, ač řadový voják, má veliké štěstí a může i v tak ponurém období tvořit. Maluje portréty válečných zajatců a především svou ženu Edith.

Následující stránky jsou nejen dokladem mého zájmu o tohoto rakouského malíře, ale také upřímnou snahou poznat jeho dílo a přinejmenším aspoň trochu přispět k pochopení jeho složité osobnosti.

2. Osobnost a dílo Egona Schieleho

2.1. Schieleho dětství

Egon Schiele se narodil v rakouském Tullnu, malém městečku na Dunaji blízko Vídně, kde byl jeho otec přednostou stanice. Několik dětí zemřelo manželům Schieleovým hned při narození. První holčička, malá Elvíra narozená v roce 1883, se nedožila ani deseti let. Zemřela v roce 1893. To mohlo být důsledkem zdravotního stavu Schieleho otce, který během manželství onemocněl syfilisem a odmítal léčbu. Choroba, kterou později nakazil i svou ženu, byla pravděpodobnou příčinou manželčiných potratů a předčasné smrti malé dcerky.¹ Teprve Melanie (1886-1974) přetrhla řetěz rodinného neštěstí. Po ní přišel na svět 12. června 1890 Egon. O čtyři roky později se narodí ještě Gertruda (1894-1981), nazývaná Gerti.

Matka Egona Schieleho Marie Soukupová pocházela z jižních Čech. Její otec Johann Franz Soukup byl zbohatlý železniční stavitel. Marie byla nejstarší Soukupovou dcerou a narodila se v Českém Krumlově v roce 1861. Přežila synovu smrt a zemřela až v roce 1935.

Otec Egona, Adolf Eugen Schiele, byl vysoký, štíhlý elegant, výrazný muž s plnovousem, v jehož pohledu bylo něco znepokojujícího. Trpěl duševní poruchou, jejímž původem byl zřejmě syfilis. Z toho vyplývající neustálé vnitřní napětí v rodině také nepochybně zasáhlo psychiku budoucího malíře. Je docela možné, že i otcova nemoc předznamenala už v genetickém základu složité a výstřední stránky Schielovy osobnosti.

Suverénní a démonický otec tvrdě zasahoval do života chlapce, jehož největší radostí bylo neustále kreslit. Egon ho měl přesto velice rád. 1. ledna 1905 Egonův otec umírá jako lidská troska a další péče o rodinu a výchovu dětí se tím přenesla na matku. Kromě finančních obtíží, jež měla otcova smrt za následek, byl mladičkový, patnáctiletý Egon jediný "muž" v domácnosti a snažil se vyvážit ztrátu uctívaného otce stupňovaným sebevědomím. Na autoportrétu z roku 1906 si naivně vážným způsobem činí nárok na zdánlivě viditelné znaky dospělosti (viz obrazová příloha str. 2). Totéž platí i o fotografii z téhož roku, která jej

¹ Tohoto názoru je rakouský badatel Schröder. Více v knize Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina ve Vídni 2005.

ukazuje v profilu a s paletou v obleku s vysokým stojacím límcem (viz obrazová příloha s. 3). Největší vliv na jeho další psychický vývoj mělo však to, že nyní zůstal bez nejdůležitější osoby ve svém životě. Předčasně vyspělý, sebevědomý Schiele vyžadoval po matce více vroucí lásky, než mu tato prostá žena dokázala dát. I proto nikdy neměl k matce tak vřelý vztah jako k otci. Dokládají to dopisy psané matce, kde dokázal být občas blahosklonný, nebo dokonce povýšený, když ho kritizovala za jeho rozhazovačnost.² Po smrti otce se Egonovým poručníkem stal jeho strýc Leopold Czihakczek, který byl stejně jako Schieleho dědeček železničním inženýrem.

V dětství Egona obklopovaly tři sestry. Vyrůstal v ženském světě, a jak ukazují rodinné fotografie, jednalo se s ním tak trochu jako s holčičkou (viz obrazová příloha č. 4), což mělo vliv na jeho tvořící se osobnost a také se projevilo v jeho díle. *„Podivuhodný, tajemný a nedokončený obraz tří aktů z pozdního období je patrně odkazem k nejstarším vzpomínkám z dětství a k nejhlubším zdrojům citovosti ve spodních vrstvách vědomí. Jako by ženy vábily i diváka svými gesty do světa čistě ženské intimity a nabízely mu nahlédnout do tajů života. Ženy byly Schielemu blízké od malička a bez nadsázky lze říci, že jeho talent vyrůstá v příznivé, vlahé a sladké atmosféře. I později hledal Schiele toto jedinečné klima a jeho umění je mimo jiné hledáním věčného dětství, tepla a něhy. Ne nadarmo se nazýval sám věčným dítětem - "ich ewiges Kind!"³*

Umělci, kteří čerpají ze svých zážitků, obvykle vzpomínají na první šťastná léta, zázračnou atmosféru dětského světa. Ne ovšem Schiele. On nevzpomíná, ale prodlužuje si dětství a je, jak už bylo řečeno, věčným dítětem. Schiele si uchovává přirozenost dítěte i v pozdějším věku. Jeho smyslovost je stejně bezprostřední a zvědavá jako jeho čisté, svěží, průzračné vidění. Věčné je dětství tohoto malíře, který dospěl dříve než ostatní, a přesto si ponechal citlivou duši básníka a srdce stále otevřené lásce. Svou naléhavou potřebu lásky přenesl nakonec Egon na svou nejmladší sestru Gerti, jeho city se zaměřily právě na ni. Mezi ním a jeho sestrou se vyvinul zcela zvláštní, jedinečný důvěrný vztah.

Egon byl jako jediný chlapec v rodině od malička hýčkán, obdivován jako zázračné dítě. Nakonec se však stal postrachem rodiny, učitelů a okolí. Většina rodinných fotografií zachycuje malého Egona jako vážné a zádumčivé dítě, které se málokdy usmívá. Na jedné fotografii se představuje v námořnickém oblečku, pro přelom století tak typickým. *„V ruce drží malou lokomotivu, jakýsi rodinný symbol, neboť u Schielů se vždy všechno točilo kolem železnic. U dráhy byl zaměstnán otec, strýc a také sestra Melánie se časem postaví k okénku*

² Reinhard Steiner, *Egon Schiele*, Bratislava 2003.

³ Josef Kroutvor, *Egon Schiele*, Praha 1991, s. 12.

nádražní pokladny. Na jedné z prvních kreseb budoucího malíře se objevuje pečlivě nakreslený vláček se smyslem pro proporce a technický detail. Ta dokonalost nás až zamrazí a bez zajímavosti není ani to, že nechybí pečlivý podpis. Egon prý nejraději sedával v okně a kreslil vše, co viděl dole na nádraží.“⁴

2.2. Schieleho školní léta

Egon Schiele byl tiché dítě, jeho školní léta začala na základní škole v Tullnu. Ani v ní, ani v reálném gymnáziu v Kremži (1902) se nevyznačoval nápadnou ctižádostí nebo zvláštním nadáním. V roce 1902 dokonce vedl Egonův nezlepšující se prospěch k tomu, že z otcova popudu přestoupil na Vyšší Gymnázium v Klosterneuburgu, kde zůstal až do roku 1906. Jediný předmět, ve kterém prokázal své nadšení a pílí, bylo kreslení. Právě učitel kresby z Klosterneuburgu, Ludvig Karl Strauch, který mu dával soukromé hodiny, malíř Max Kahrer a kanovník augustiniánů Wolfgang Pauker s porozuměním podporovali jeho výtvarný talent. Proti vůli strýce Leopolda Czihaczeka, který si přál, aby Egon studoval techniku a stal se inženýrem, to byli právě oni, kdo přes námítky Schieleho poručníka schválili roku 1906 jeho žádost o přijetí na vídeňskou Akademii. Z tohoto důvodu se téhož roku rodina stěhuje přímo do Vídně, aby byla teprve šestnáctiletému studentovi nablízku při jeho studiu. Na Akademii pracoval Schiele s tou samou horlivostí, se kterou už vystupoval jako dítě a která ho provázela po celý jeho život.

„Ctižádnostivý, nadaný a vytrvalý mladíček s dětskou tváří vypadá opravdu, vedle svých starších spolužáků z Malklasse, jako zázračné dítě s paletou. Vyhlíží tak trochu jako "malý Mozart", spokojený sám se sebou, aniž by si dělal nějaké starosti se svým talentem. Mimochodem ve stejné době se pokoušel o vstup na vídeňskou Akademii také Adolf Hitler, ale nebyl přijat, a tuto křivdu už světu neodpustil.“⁵

Schiele začal studovat ve třídě Christiana Griepenkerla (1839-1916), zarytého tradicionalisty, který patřil k nejhouvernatějším představitelům této konzervativní instituce, jíž oddaně sloužil už od roku 1874. Dosud Schiele kromě vlastních podobizen a portrétů, které se staly důležitým prvkem i v jeho budoucí tvorbě, maloval a kreslil hlavně krajiny a obrazy měst (Klosterneuburg, později i Český Krumlov). V těchto pracích se jeho talent ještě výrazně neprojevil.

⁴ Ibidem, s. 16.

⁵ Ibidem, s. 27.

Christian Griepenkerl byl akademickým malířem historických kompozic, alegorií a mytologických scén. Svými názory byl zakotvený ještě hluboko v 19. století. Pokračoval v tradici nazarénů, neoklasicismu a oficiální malby sedmdesátých a osmdesátých let. Pedantsky lpěl na virtuózní, ale neživotné kresbě. Schiele se musel podrobit disciplíně, která na Akademii platila po mnoho generací a jež spočívala především ve studiu antického sochařství, živých modelů a oděvů. Jeho kreslířské schopnosti se přes veškerou nechuť zlepšovaly a prohlubovaly. Kresba dostala profesionální ráz, avšak studium jako celek nezanechalo na malířově osobním stylu prakticky žádné stopy. Tento úmorný akademismus Schielemu nevyhovoval, byl nezkrotný žák a chyběla mu patřičná úcta. „Uvádí se, že rozzlobený profesor v návalu zlosti jednou zvolal: „Schiele, čert vás přivedl do mého ateliéru!“⁶

U profesora Griepenkerla v té době studoval i Richard Gerstl, obdivuhodný malíř a zároveň zastánce moderní Mahlerovy hudby a také snad jediný možný Schielův soupeř na Akademii. Ale ani o sedm let starší Gerstl nemohl vydržet u konzervativního profesora a přestoupil do jiné třídy. Nicméně jeho obrazy nezůstaly pravděpodobně bez vlivu na mladšího umělce. Z roku 1901 totiž pochází Gerstlův poloviční akt, který je velice blízký Schieleho autoportrétu z roku 1909. Podobně i akty a autoakty s eroticko-masochistickým podtextem, které Gerstl vytvořil, mají co dočinění s Schieleho ranou tvorbou. Malíř Gerstl se vášnivě zamiloval do Mathildy, ženy jeho přítele, skladatele Arnolda Schönberga. Z této trýznivé vášně pochází Gerstlův sklon demonstrovat své obnažené tělo a doslova se mučit před obrazem. Mathildino konečné odmítnutí nakonec dožene Gerstla až k sebevraždě. Profesor Griepenkerl toto ovšem považoval pouze za důsledek Gerstlovy moderní malby.⁷

V roce 1907 získal Egon Schiele svůj první ateliér na Kurzbaugasse 6 a díky tomu nebyl již vázaný jen na půdu Akademie, na níž se už pomalu chystala vzpoura. Studenti předložili profesorovi Griepenkerlovi deklaraci s třinácti body, kde jsou mimo jiné položeny takovéto otázky: Je příroda pouze taková, jakou ji uznává profesor? Je Akademie jediným místem, kde se dá posoudit hodnota? Za jakých okolností mohou mladí umělci prosadit milované Rakousko na přední místo uměleckého vývoje v Evropě? Těžko však mohli na takovéto otázky očekávat nějaké přijatelné odpovědi.

Na začátku léta 1909 Schiele z Akademie odešel. Společně se stejně smýšlejícími kolegy (Paris von Gütersloh, Franz Wievele, Anton Faistauer, Robin Christian Andersen) založil Schiele skupinu „Nové umění“. K této skupině se později přidal také Anton Peschka, který se později oženil s jeho milovanou sestrou Gerti, a Schielův kamarád, mim, malíř a

⁶ Ibidem, s. 27.

⁷ Ibidem, s. 28.

velký mystifikátor Erwin Osen. Tři roky studia byly požadovaným minimem k malířské kvalifikaci a před Egonem se tak otevřel volný prostor pro nezávislou tvorbu, po které tolik toužil, ale zároveň i riskantní existence svobodného povolání, navíc moderního malíře.

2.3. Schieleho cesty napříč uměleckými směry

Během studia u staromódního Griepenkerla zaujal mladého Schieleho, více než praktiky profesora, lineárně plošný styl Gustava Klimta a secesionistů, což se samozřejmě projevilo i v několika jeho pracích. Reinhard Schteiner tvrdí, že se tak Egon Schiele „*dočasně připojil ke směru, který byl v Rakousku od založení sdružení umělců Secession v roce 1897 nejpokrokovější, i když ve srovnání s jinými evropskými školami nemohl být nazýván avantgardou.*“⁸

Nikdo, dokonce ani tak sebevědomý a svérázný umělec, jakým byl Egon Schiele, se nemůže vyhnout vlivům a vzorům. Vedle Klimta, kterému se budeme věnovat později, tu byli i další umělci, kteří jej mohli více či méně ovlivnit. Byli jimi například významní malíři jako Vincent van Gogh, Edvard Munch či Oskar Kokoschka, kteří společně s dalšími umělci vystavovali ve Vídni v roce 1909 na druhé Mezinárodní přehlídce umění (Internationale Kunstschau). Kromě toho se tady také Schielemu naskytl první šance předvést své umění na tak významné výstavě. Egon zde vystavoval čtyři ze svých portrétů. Vystavujícím byl též Oskar Kokoschka, který měl možnost zde ukázat svá díla již o rok dříve. Způsobil tehdy svými obrazy značný rozruch. Avšak tentokrát jej Schiele, zdá se, zcela zastínil. Noviny reagovaly na jeho dílo většinou negativně. Jeden kritik označil Schieleho za karikaturistu, jiný v jeho práci viděl „nádory nemocného mozku“. Jen málo z nich jeho dílo dokázalo ocenit. Časté diskuse a protikladné úsudky měly tohoto umělce doprovázet i po jeho smrti. Když se Oskar Kokoschka v roce 1917 přestěhoval do Drážďan, stal se Egon Schiele předním rakouským umělcem.

2.3.1. Secese - secesionisté

V letech 1848 až 1905 se v rozbouřené Evropě množily nové umělecké proudy. Jeden následoval za druhým, překrývaly se a existovaly paralelně vedle sebe podle nového životního

⁸ Steiner, Egon Schiele (pozn. 2), s. 27.

rytmu, rytmu moderního světa. „*Požadavek modernosti, touha nalézt styl, jenž by byl uměleckou formou vlastní době, jak to řekl Eugène Viollet le Duc, společně s myšlenkou vytvořit umění ve službách života, umění s novou funkcí, které by navázalo spojení mezi uměním a společností, jako by našly odpověď koncem 19. století v podobě secese. Je to umění aspirující na osvobození ode všech stylových vazeb na minulost.*“⁹ V Evropě se vyvinulo několik center pod různými označeními, aniž by se některé z nich postavilo do čela hnutí. Ve vývoji secesního umění nezískalo však malířství výsadního postavení, ba přímo naopak přišlo o svou nadřazenost, kterou mělo po celé půl století - stává se z něho dekorační prvek.

Obdobou francouzské Art nouveau bylo rakouské umělecké hnutí Sezession. Vzniklo roku 1897 v reakci na tehdy vládnoucí eklektismus. Rakouská secese se ve Vídni stala předmětem pohoršení a někteří tvůrci byli dokonce donuceni k exilu. Sídlem vídeňské secese se o rok později stala budova postavená Josephem Olbrichem, jenž byl stejně jako Hoffmann následovníkem architekta Otto Wagnera. Hnutí organizovalo četné výstavy, vydávalo v letech 1898 až 1903 revue *Ver Sacrum*.

Gilles Néret ve své monografii o Gustavu Klimtovi ke vzniku vídeňské secese říká: „*Chceme vyhlásit válku sterilní rutině, ustrnulému byzantismu, všem formám špatného vkusu ... Naše secese není bojem moderních umělců se starými, nýbrž bojem za vyšší postavení umělců vzhledem k podomním obchodníkům, kteří se za umělce vydávají a kteří mají obchodní zájem na tom, aby umění nevzkvétalo. Toto prohlášení Hermanna Bahra, duchovního otce secesních umělců, lze považovat za motto založení Vídeňské secese, do jejíhož čela se jako předseda staví Gustav Klimt*“¹⁰

Hlavním cílem vídeňské secese, jež byla v opozici do té doby uznávaného akademismu a měšťanského konzervatismu, byl rozvoj a šíření Jugendstillu v malířství, ale také v oblastech užitého umění.¹¹ Tato generace mladých vídeňských umělců se chtěla vymanit z tlaku, který na ni byl vyvíjen vžitým sociálním, politickým a estetickým tradicionalismem a razila si cestu s takovou vervou a úsilím, že se jí dostalo téměř okamžitého úspěchu. Tím však v konečném důsledku dospěla k nereálné představě přeměnit společnost v umění. Roku 1905 bylo toto hnutí rozpuštěno.

⁹ Nicole Tuffelliová, *Umění 19. Století (1848-1905)*, Praha-Litomyšl 2001, s. 111.

¹⁰ Gilles Néret, *Gustav Klimt 1862-1918*, Bratislava 1994, s. 17.

¹¹ Jugendstill je německý výraz pro secesi.

2.3.2. Gustav Klimt

Gustav Klimt se narodil 14. července 1862 v Baumgartenu, na předměstí Vídně. Jeho otec pocházel z Čech, pracoval jako zlatník a brusič drahých kamenů. Matka, Anna Finsterová, pocházela ze skromné vídeňské rodiny. Od dětství se toužila stát operní pěvkyní. Svého cíle nikdy nedosáhla a po celý život trpěla pocitem, že se místo kariéry v opeře musela starat o čtyři dcery a tři syny.

K dispozici není dostatek informací o Klimtově životě před rokem 1876. Nevíme tedy nic o jeho vztahu k otci či matce z jeho dětských let. Otec připravoval své syny na zlatnické povolání. Gustav však projevoval výrazné kreslířské nadání a ve čtrnácti letech úspěšně absolvoval přijímací zkoušku na Kunstgewerbeschule, vídeňskou umělecko-průmyslovou školu. Tu navštěvoval po dobu dvou let. Zároveň studoval malířství v ateliéru Ferdinanda Laufbergera a po jeho smrti pokračoval u profesora Bergera.

Od roku 1877 se jeho bratr Ernst učil na stejné škole. Tehdy začala jejich spolupráce. Po vyučování spolu doma kreslili portréty podle fotografií, které pak s úspěchem prodávali a díky čemuž se Klimt hmotně zabezpečil. Určitá fotografická přesnost zůstala v jeho dílech zachována už provždy. Přímo hyperrealistickými rysy, které jsou pro tyto Klimtovy kresby tak příznačné se snad nejvíce vyznačuje Portrét pianisty a klavírního pedagoga Josepha Pembauera (viz obrazová příloha č. 5).

V roce 1879 se Gustav, Ernst a jejich kolega ze školy, Franz Matsch, rozhodli, že budou pracovat společně. Tři mladí umělci tak na doporučení profesorů realizovali drobné práce na zakázku. Od roku 1880 se jim dostává větších zakázek ve Vídni, Karlových Varech, v Peleschi v Rumunsku. Gustav Klimt však nebyl nijak nadšen neustálými výjezdy, protože v něm vyvolávaly úzkostné stavy a záchvaty hypochondrie.

Byl podsaditý, poněkud neohrabaný, se zábavným, trochu nepřívětivým, ale zároveň dětsky upřímným způsobem existence, měl výrazné lícní kosti a malé pronikavé oči. Jeho hlas se prý rozléhal široko daleko, rád hovořil dialektem.

Všichni Klimtovi životopisci hovoří o dvou stránkách jeho povahy: o častém střídání nálad a o rigidnosti, s níž měl úzkostlivě zorganizovaný svůj každodenní život.

Jednak se často a s oblibou pouštěl do nevinných slovních potyček. I přes smysl pro humor a tělesnou zdatnost však trpěl Klimt nervovými poruchami a často podléhal depresivním náladám. To mu však nepřekáželo ani v malování, ani v realizaci dekoračních

projektů. Naopak, každodenní práce umělci umožňovala, aby si zachoval psychickou rovnováhu.

Na druhou stranu, Klimtovy dny byly přísně zorganizované podle měšťanských zvyklostí, s nimiž byl tak spjatý, že každé odchýlení se od rutiny ho naplňovalo hrůzou. V každodenním životě malíř dodržoval své zvyklosti. Mezi cizími lidmi se cítil být nesvůj, nebyl žádný lev salónů. Problémy v komunikaci však mizely, jestliže se nacházel mezi blízkými přáteli. Tehdy dokázal prolomit své chorobné mlčení a projevoval se jako svobodomyšlný, veselý a příjemný člověk.

Klimt necítil potřebu vstoupit do manželství. Ani v nejmenším mu to však nebránilo v navazování četných krátkodobých vztahů. Byl otcem tří nemanželských dětí. Ačkoli navazoval mnoho vztahů a prožíval četná milostná dobrodružství, poznal jen jednu velikou lásku, Emilii Flögeovou. Tento vztah přetrval až do malířovy smrti. Zemřel 6. února 1918 a byl to právě Schiele, kdo ho namaloval na jeho smrtelné posteli.

Klimt netoužil proniknout přímo k "psýché" a k citu, zůstával zcela zaujat zevnějškem. Jeho vizuální řeč přebírá své symboly, ať už mužské nebo ženské, z fantaskního světa snových představ. Z nich vycházející smyslné ozdoby odrážející erotičnost učinil Klimt součástí svého pohledu na svět. Proto se Gilles Neret odváží tvrdit, že „*pokud existuje umělec, jehož veškeré umění je skutečně erotiké, pak je to Gustav Klimt. Jeho výlučným tématem je žena. Maluje ji nahou nebo skvostně ozdobenou, v pohybu, vsedě, vstoje, vleže, ve všech pozicích a se všemi posunky, dokonce i těmi nejtajnějšími. Připravenou k objetí, v extázi, v toužebném očekávání.*“¹² Klimt chtěl zobrazit ženu ve všech jejích náladách. Potřeboval ke své práci neustále dvě nebo tři nahé modelky v ateliéru, aniž by je skutečně maloval. To vyvolává otázku, zda byl Gustav Klimt pozorovatelem, který ženy zachycoval v pozici, která ho vzrušovala, a v pohybu, který oslovoval pouze jeho libido nebo zda bylo jeho cílem udělat voyeury, spoluvíníky z nás diváků, kteří si prohlížíme výsledek jeho práce - ženské tělo na pohovce odhalující všechnu svou přirozenou smyslnost a všechnu svou tajuplnou svůdnost? U Klimtových prací vzniká intenzivní vztah mezi odhaleným a skrytým erotickým napětím, které mne jako diváka tak upoutává.

Muž se v Klimtových obrazech objevuje pozoruhodně málo, a když už, tak jen proto, aby se lépe uplatnila žena. V evropské kultuře na přelomu století umělci řešili otázku osudové ženy, tzv. „femme fatale“. Muž je zdánlivě ze všech stran ohrožován ženou a vším ženským. Z ženou ovládnutého světa se cítí být prakticky vyloučen. A tak se také ve Vídni setkáváme se světem lesbiček, které se milují v proudech vody *Vodních hadů I* a *Vodních hadů II*. Oba

¹² Neret, Gustav Klimt 1862-1918 (pozn. 10), s. 83.

obrazy jsou příkladem úzkostného snu o vesmíru určovaném ženou. Dokonce i beethovenovský hrdina z *"Tohoto polibku celému světu"* se svlečený a bez zbroje nachází v obtížné situaci. Navzdory jeho atletickému tělu z něj paže ženy činí zajatce a sklánějí jeho hlavu. Zde odhalení sexuality neznamena skutečné osvobození. Naopak Klimt upadá do jakéhosi dvojího zlého snu. Do představy o kastrující ženě a o žádostivé ženě, u níž se rozkoš, kterou chce poskytnout, týká především jí samotné a pro muže představuje nebezpečí.

Z hlediska „rožnovského“ pojetí arteterapie můžeme v opakování motivů (*Vzrušená voda, Vodní panny, Vodní hadi I, Vodní hadi II*), geometrických tvarů, spirál a vírů, spatřovat projev nutkavosti. Ta se zřejmě odrážela v úzkostných stavech a depresích, kterými Gustav Klimt trpěl. Mezi projevy nutkavosti lze zařadit i jeho přísně zorganizované dny, zvyklosti a pravidla jakými žil. Každý večer například ve stejnou dobu odcházel ze svého ateliéru a vracel se zpět do domu svých rodičů. V Klimtových obrazech se objevuje také symptomatická barevnost, na což lze usuzovat z používání odstínů žluté, fialové, růžové a hnědé (*Život a smrt, Portrét Emilie Flögeové*) (viz obrazová příloha č.6 a č.7). Právě možnost malování poskytovala tomuto umělci zachování psychické rovnováhy.

V časech své největší slávy, kdy se secese ukázala být utopií, začíná Klimt o sobě a svém umění pochybovat. Neret o Klimtových pochybostech uvádí: *„Berthě Zuckerkandlové se svěřuje: ‘ Mladí už mi nerozumějí. Jdou jinou cestou. Vůbec nevím, jestli mě vlastně uznávají. Je to trochu brzy, že se mi stává to, co je obecným osudem umělce. Mládež bude chtít vždy při svém prvním útoku odstranit to, co bylo vytvořeno dříve. Ale proto ještě na ně nebudu nevrlý. ‘ Ve skutečnosti je pro tyto mladé umělce, Egona Schieleho a Oskara Kokoschku, bohem. Ale to, co se označuje jako ‘pravda‘ uměleckého díla, podléhá změnám. Klimtův nadmíru vyzdobený svět se jeví příliš smířlivý a optimistický ve srovnání s rozervaným světem Schieleho, který se lépe shoduje s ‘laboratoří zániku světa‘, jak se před r. 1914 říkalo Vídni. Vídeňští expresionisté Schiele a Kokoschka mají, odhlédneme-li od jejich uctívání Klimta, silnější předtuchu definitivního zániku a blížící se katastrofy. Teď je řada na nich, aby se snažili ovlivnit svůj idol. Jestliže byl v letech kolem roku 1910 rozhodující pro Schieleho, dochází nyní k opačnému působení, asi jako mezi starým Manetem a mladým Monetem. Je to zjevné na jedné Klimtově pozdní kompozici: Jeho ‘Léda‘ (viz obrazová příloha č.8) je ovlivněna jedním obrazem Schieleho. Tento příklad ukazuje jak shodu, tak i tvůrčí zápolení mezi těmito dvěma malíři, tak významnými pro vídeňskou tvorbu přelomu století.“*¹³

¹³ Ibidem, s. 65.

Gustav Klimt, lehce obestřený tajemstvím, byl jedním z největších provokatérů v dějinách moderního malířství a umělcem s velkým tvůrčím potenciálem, jenž se s nadšením věnoval tvorbě. Jeho umění se rozvíjelo v Rakousko-Uherské monarchii v časech, kdy se schylovalo k jejímu zániku, ve specifické atmosféře Vídně konce století. Jeho tvorba neodpovídá tradičním kritériím konzervativního umění devatenáctého století. Klimtovým cílem je totiž vytvořit nové, moderní umění, adekvátní pro nadcházející dvacáté století.¹⁴

2.3.3. Expresionismus

Není možné podat jasnou a jednoduchou definici expresionismu. Tento termín v minulosti už několikrát změnil svůj význam a pokaždé se vztahoval na velmi odlišná díla. Ještě dnes se jím však označuje mnoho prací, které mají z formálního hlediska zdánlivě málo společného. „Podle klasické taxonomie¹⁵ by natolik rozmanité výtvořiny mohla spojovat jejich „duchovní“ poloha, jejich „smysl“, jenomže nikdy přesně nevíme, zda máme co činit s tím, co chtěli vyjádřit umělci, anebo s účinkem, jímž jejich dílo působí na diváka (či kritika), protože se většinou na záměrné vytváření (hmotné a formální) tohoto účinku nebere zřetel, mohlo by nám právě třídění z formálního hlediska pomoci zaplnit prázdno, které dosud obklopuje definici expresionismu.“¹⁶

V užším slova smyslu označuje termín „expresionismus“ umělecký směr vzniklý v Evropě, jenž byl součástí uměleckých výbojů ve Francii, Belgii, Švýcarsku, Holandsku, Rakousku, v českých zemích, ale zejména v Německu v první čtvrtině 20. století. Pro německý, zároveň však i pro český vývoj, byl mimořádně důležitá postava Edvarda Muncha, který je považován jak za předchůdce, tak za účastníka expresionistického hnutí. Názvy jeho obrazů jednoznačně svědčí o působení dekadentních myšlenek tak typických pro období na přelomu letopočtu libujících si v morbidní tematice, v níž se úzkost pojí se smrtí a sexualitou (*Křik, Upír, Úzkost, Melancholie, Žárlivost, Puberta*).

Například Munchův obraz *Puberta* (viz obrazová příloha č. 9) spojuje s dílem Egona Schieleho především zpracování aktů mladých dívek. Munchova obdivuhodná charakteristika mladé dívky sotva odrostlé dětství, zobrazení jejího zmatku, studu a znepokojení, vynesly tomuto malíři veliký úspěch, leč to byl úspěch nadmíru skandální. Dívka, která se na

¹⁴ Ibidem, s. 67.

¹⁵ Taxonomie je biologická systematika rostlin a živočichů.

¹⁶ José Pijoan, *Dějiny umění IX*, Praha 1986, s. 245.

Munchově obraze představuje v celé své nahotě, přičemž si zakrývá svůj klín, je na první pohled odlišná od dívek, které maloval Egon Schiele. Jeho dívčí akty, ve srovnání s Munchovou *Pubertou*, jsou vědomě naaranžované. Dívky pózují, podřizují se Schieleho pohledu, jakoby byly v bezbranném stavu. Divákovi se může zdát, že mu je předvádí či dokonce nabízí.

Kroutvor poznamenává: „*Žena ovládala vídeňskou secesi v širokém rejstříku a její kult přechází paradoxně i do expresionismu, ale je už poznamenán psychickou deformací.*“¹⁷ Erotika, která je pochopitelně se ženou jako takovou spojována, byla kolem roku 1900 součástí trhu. V období secese byla pornografie v rozkvětu a expresionismus ji považoval za součást lidové kultury. Jestliže tedy secesi ovládala žena erotických salónů, expresionismus dosti provokativně vyzvedával pouliční holku.

2.3.4. Oskar Kokoschka

Malíř, dramatik a na počátku své tvorby také významný básník Oskar Kokoschka. Po otci byl vzdáleně také českého původu a po matce patřil do oblasti německy hovořící. Narodil se v Rakousku 1. března 1886. Byl jedním z mála výtvarných umělců, který se stal, tak jako například Marc Chagall a Pablo Picasso, svým dlouhým tvořivým věkem současným několika generací.

Umělecká dráha Oskara Kokoschky začala na poli užitkové grafiky pro „Wiener Werkstätte“, a to už v roce 1907 na vídeňské Uměleckoprůmyslové škole. Zde se, ještě v jeho secesí ovládané malbě, již rýsovaly první expresionistické momenty - určité bizarní zvláštnosti a deformace a sklon k psychologické hloubce.¹⁸

Mezi raná Kokoschkova díla patří portréty. Jak jsem již uvedl, i jeho podobizny se brzy rozcházejí s názory Jugendstillu a přestávají tak být reprezentativními a idealizujícími. Naopak jsou bohaté na abstraktní až duchovní světelné vize. Už v roce 1910 některé portréty vystupují ze světelného chvění a některé detaily připomínají dokonce vypreparované nervy. Jeho podobizny tvořily téměř celistvou a rozsáhlou skupinu obrazů. Mnohá portrétní díla vznikala opravdu v atmosféře nemocnic a sanatorií. Jan Tomeš poukazuje na skutečnost, že „*jeden z vykladačů díla píše právě v těchto souvislostech o klinické introspekci Freudově, zhuštěné v uměleckou vizi. Je to skvěle viděno, ale Kokoschka se srovnáním s Freudem*

¹⁷ Kroutvor, Egon Schiele (pozn. 3), s. 82.

¹⁸ Více v Norbert Wolf, *Expresionismus*, Praha 2005.

nesouhlasil, jakkoli některé svoje modely nacházel v ústavu choromyslných, v plicních sanatoriích, maloval tváře důvěřivých starců, fyziognomie spisovatelů, malířů, hudebníků, umělců – žijících na účet svých nervů, tváře žen, pod nimiž se chvěje velice křehká nebo nalomená citovost.¹⁹ Kokoschka se snažil v těchto podobiznách zobrazit jakousi klinickou analýzu svých modelů, ale mnohem více než jejich duševní život vyjádřil svou vlastní psychiku. Jeho analytický zrak se především zaměřoval na to, co bylo chorobné a neurotické.

Také v obraze portrétní polopostavy Kokoschkova mecenáše Herwartha Waldena (viz obrazová příloha č.10) můžeme podlehnout dojmu, že portrétovaná osoba je předrážděná, hypersenzibilní nebo alespoň hnaná neustálým neklidem. I když jeden z požadavků na portrétní umění zůstal zachován, je přeformován do iracionálna a zbaven vlastní reality ve prospěch spontánního zpodobení vnitřních sil.

Portrétním polopostavám dával Kokoschka všeobecně přednost. Mohl na nich totiž znázornit kromě výrazu tváře také gestikulaci většinou nadměrně velikých rukou, které ještě více umocňovaly už zmiňované napětí portrétovaných osob na jeho obrazech. Plocha obrazu bez určitého prostoru, s jedním barevným odstínem může být také považována za ekvivalent psychické dispozice modelu.²⁰

„Ve svých dílech, zejména grafických, podal Kokoschka jakousi fantazmagorickou výpověď o odpudivých stránkách světa: ze svých postav, pokrytých strupy, udělal hotové mučedníky. Na jeho plátnech nemá barva nikdy stovebnou funkci (jako v dílech umělců ze skupin Die Brücke a Der Blaue Reiter), ale barevné kontury (jako u Muncha), vedené energickými tahy (jako ve van Goghových kresbách), vydělují z lepkavé a chaotické hmoty jasných i matných barev postavy, podané v důrazných pastách. Jeho práce vykazují vždy nějaký „nadbytek“, a to jak po obsahové stránce (nadměrná deformace figur, přehnaný projev utrpení, svrchovaná ošklivost), tak i po stránce formální (vzdouvající se obrysové linie, prudce nahozené barvy, pastózní provedení), vyznačují se elasticností, jež přivodila názor – dnes obecně přijímaný, že charakteristickou vlastností expresionismu je nadsazování emocí.“²¹ Tato díla jsou nesmírně působivá. Divák se při pohledu na ně může pozastavit nad tím, jak asi malíř dosáhl nejen tohoto specifického způsobu zobrazení, ale i oné neobvyklé pronikavosti vidění. Adolf Loos to metaforicky vyjádřil slovy o rentgenových paprscích pronikajících hmotu. Jakoby Kokoschkovo rentgenové vidění, při kterém byla jeho modelům

¹⁹ Jan M. Tomeš, *Oskar Kokoschka*, Praha 1988, s. 20.

²⁰ Viz Wolf, *Expresionismus* (pozn.18).

²¹ Pi Joan, *Dějiny umění IX* (pozn. 13), s. 286.

doslova strhávána kůže s obličejem, způsobovalo to, že odkryl tvář zcela jinou, avšak pravdivější. A právě zde se objevila první poznámka o takzvaném „portrétování skalpelem“.²²

Oskara Kokoschku nelze zařadit do vývojových řad expresionismu, se kterými bývá spojován. On sám však nikdy k žádné ze slavných expresionistických skupin nepatřil. Jedině přátelské vztahy s umělci z berlínského týdeníku pro kulturu a umění „Der Sturm“ jej spojovaly s expresionismem. Některé významné osobnosti tohoto časopisu Kokoschka portrétoval a byl zároveň významným přispěvatelem tohoto časopisu. Patřil dokonce mezi jedny z prvních umělců, jejichž kresby byly v tomto časopise zveřejněny. Do Berlína ho v roce 1910 přivedl již zmiňovaný Herwarth Walden a do roku 1911 byl blízkým spolupracovníkem novin.

Norbert Wolf dodává: *„Jeho krajan Richard Gerstl (1883 – 1908) byl hněvivý ‘divoch’. Roku 1908 si jako pětadvacetiletý vzal život, před tím ještě stačil spálit své dopisy, poznámky a značnou část svého díla. Dochované obrazy dokládají Gerstlovo nebývale volné i nervózní zacházení s barvou a ‘dematerializaci’ jeho postav. On, Kokoschka a Schiele reprezentují desetiletí, v němž rakouské umění s působivou tématikou inscenovalo ‘pokusnou stanici zániku světa’. V Schieleho smělych torzech těl a v Kokoschkově jedinečné sérii prosvětlujících podobizen ... vidíme názorně, s jakou intenzitou se umělci ujišťovali o souvislostech mezi tělem a duší a jak se pod vlivem Sigmunda Freuda pokoušeli vyvíjet obrazově účinnou řeč těla, jež ostatně v jejich dalekosáhlé exaltaci²³ reagovala také na tehdejší vídeňský výrazový tanec“.*²⁴

Mezi další Kokoschkova významná díla patří i obrazy krajin, měst a míst, kde žil. Jeho rané krajinomalby jsou formálně podobné podobiznám, mají společný rukopis, barevnost a také zvláštní použití linie, která mu byla vlastní. Jan Tomeš o nich píše, že *„od gobelínového vzhledu krajinných výseků Gustava Klimta a zvláštního zešikmení obrazů Egon Schieleho je odlišuje zcela jinak cítěná a chápaná celistvost. Nejenom svěhlost pohledu, ale natrpklost, drsnost v obsahu sem vniká s barevnou tonalitou a lomeným, tvary leptajícím světlem v užití zcela nezvyklém, působícím někdy jako žíravina.“*²⁵

Lidské tváře, města, krajiny či alegorie, to vše naplňovalo Kokoschkův dlouhý a tvořivý život. Po roce 1975 se jeho dílo pozvolna uzavírá, 22. března 1980 Oskar Kokoschka ve věku devadesáti čtyř let v Montreux zemřel.

²² Tomeš, Oskar Kokoschka (pozn. 19), s. 22.

²³ Exaltace je výraz pro nadšení, zanícení, vzrušení či opojení.

²⁴ Wolf, Expresionismus (pozn.18), s. 21.

²⁵ Tomeš, Oskar Kokoschka (pozn. 19), s. 40.

3. Tvorba Egon Schieleho

Egon Schiele, ač zemřel ve velice mladém věku, byl nadmíru produktivním umělcem a jeho dílo nabylo během jeho krátkého života obrovských rozměrů. Jeho tvorba z raného období zahrnuje převážně olejomalby s krajinnými motivy, dekorativní malby květin, portréty přátel a především první výrazné autoportréty. Ty také, mimo jiné, zaujímaly výraznou část v jeho díle.

Ještě v dobách, kdy byl Schiele studentem na vídeňské Akademii, byl pro tohoto mladého malíře velikým, po celý život uctívaným vzorem Gustav Klimt. Zaujal ho důrazem na plošné pojetí svých maleb, které bylo podporováno jemnými liniemi kresby a používáním ornamentů, které nahrazovaly prostor. Tyto principy upřednostňoval před akademickými praktikami (naturalistickým zobrazováním těl a perspektivním kreslením) profesora Griepenkerla.

Schieleho *Vodní duchové* z roku 1907 (viz obrazová příloha č.11) jsou jedním z příkladů, kde lze spatřit výrazný vliv Gustava Klimta. Zde stejně jako v Klimtově obraze *Vodní hadi II* z let 1904 až 1907 (viz obrazová příloha č.12) Schiele vytvořil vznášející se ženy ve vodorovné poloze včleněných do zdobeného povrchu. Zatímco na Klimtově obraze si můžeme všimnout dokonale naturalisticky malovaných smyslných křivek těl, které jsou zahaleny abstraktně barevnými plochami a dekorativními tvary, Schieleho postavy jsou samotnou součástí ornamentální abstrakce celkové kompozice jeho obrazu. I když jsou z hlediska svých motivů oba obrazy příbuzné, Schieleho postavy jsou hranaté, chybí jim oblé tvary Klimtových postav a zvláště z tohoto důvodu postrádají erotickou náladu *Vodních hadů*. Také začlenění ponurých mužských profilů dodává tomuto dílu spíše duchovní charakter. S mužem se v Klimtových obrazech setkáváme jen vzácně, a to jen tehdy pokud tam měl nějakou nezbytnou úlohu.

„Od roku 1909 se Schiele stále více vzdaloval od Klimtovy elegantní linie a vytvářel si svůj fenomenální kreslířský styl, který dokonce i Klimt ochotně uznal za mistrovský. K prvnímu setkání těchto dvou rakouských umělců došlo patrně roku 1910.²⁶ Reinhard Steiner vypráví ve své monografické studii o díle Egon Schieleho o setkání obou malířů toto: „Schiele vyslovil prosbu, zda by si nemohli vyměnit práce, a naivně řekl, že by s radostí dal několik svých vlastních kreseb za jedinou Klimtovu. Klimt odpověděl: „Pročpak si se mnou

²⁶ Viz Steiner, Egon Schiele (pozn. 2).

chcete vyměnit listy? Stejně kreslíte lépe než já... ‘ Rád souhlasil s výměnou a ještě koupil několik dalších kreseb, což Schieleho potěšilo, přinejmenším stejně jako výměna... ‘²⁷

Jak jsem již zmínil, Schieleho kresba, jeho kreslířská linie, byla dokonalá, a to natolik, že i mnozí jeho kritici museli přiznat jeho výjimečnost. Linie, která byla tomuto malíři vlastní, je dokonale zvládnutá. Je křehká, velmi často útržkovitá a přerušovaná. Malíř neznal gumu, nikdy ji nepoužil. Pokud udělal chybu, k čemuž docházelo jen velmi zřídka, papír prostě zahodil a pokračoval dál v práci od začátku. Své objekty, tedy modely, si ve svém ateliéru vždy jen načrtnul, a pak už je sám bez jejich přítomnosti vybarvoval, čímž teprve získaly hrubý objem. Jeho kresby jsou z velké části erotizující, ať už jsou to kresby nahých dívek nebo jeho autoportréty.

3.1. Fotografie, portréty a autoportréty

V letech 1870 až 1910 byla cesta dlážděna pro revoluci v oblasti portrétování a vytváření aktů, což přímo souviselo s novou rolí znázorňování jak těla, tak obličejů.

Fotografie se v tomto smyslu jeví jako řídicí síla historie. Je však třeba přehodnotit zjednodušující tvrzení dřívějších badatelů, že naturalisticky namalovaný portrét byl nahrazen lacinější, pohodlnější a více přesnou technikou fotografie. Fotografie především způsobila, že možnost vlastnit svou věrnou podobiznu měl každý - od vysoko postaveného šlechtice k prostému jedinci, ba dokonce k obyčejnému zločinci, přičemž se v jeho případě fotografie stala prostředkem k jeho identifikaci.

Fotografie sehrála nemalou roli v zápase proti znázorňování nahého těla a lidské podobizny v souladu s tradičním ideálem antické krásy, s ideálem duševní a fyzické dokonalosti. Nové přírodní vědy, psychologie, etnologie a učení lékařské, vytvořily obrovskou poptávku po zobrazování obličejů a těl ve své horlivosti definovat druhy a roztřídit je do skupin. Jen psychopatologie nashromáždila obrovskou sbírku fotografií. Jean-Martin Charcot byl jeden z prvních lékařů, který přinesl novou techniku fotografie do medicíny. Jeho fotografie hysterických žen a ostatních instruktážních fotografií na poli medicíny a etnografie poskytly důležitý vizuální stimul, protože ukázaly, že člověk vlastní mnohem širší škálu gest, než bylo původně předpokládáno.

²⁷ Ibidem, s.33.

Fotografie vyhovovala také dobové poptávce po erotických obrázcích, které by nebyly určeny pouze pro privilegované vrstvy společnosti.

Onen bezprecedentní příliv lidského vyobrazení, vytvořil v historii nevídanou vzpouru proti ideálu krásy. Norma, jež po staletí držela nadvládu, byla potlačena s odkazem na své nejkrajnější, patologické hranice.

Hranice byly rozostřeny. Nabídka fotograficky věrného zpodobení tváří a lidských figur byla zčistajasna dosažitelná každému. Fotografie byla novým zdrojem vizuální zkušenosti nabízející všechny možné „obrazy“. Na jedné straně erotické i psychiatrické fotografie jsou vyjádřením soudobé krize vidění a vnímání, ale také zjevným posunem ve vztahu mezi tím, co je viditelné a neviditelné, mezi tím, co je vyobrazeno a co není. Na druhé straně poskytuje odrazový můstek pro obrazotvornou fantazii, jak ukazuje dílo Egona Schieleho, v oblasti zpodobování ženského a mužského těla.²⁸

Egon Schiele objevil umělecký potenciál fotografie a vytvořil společně s Antonem Josefem Trčkou (1893-1940) sérii osobitých snímků-portrétů. Mnohé z nich ho ukazují v pózách podobných jeho autoportrétům. Je možné se domnívat, že tyto kresby a malby mohly vznikat později, tedy až podle fotografií (viz obrazová příloha č. 13). Steiner k reprodukované fotografii podává vysvětlení: „*Schieleho pozorný pohled na této fotografii a téměř švihácký vzhled patrný na dalších autoportrétech z roku 1917 dosvědčují, že hraje úlohu mladého muže, který se pokládá za umělce a chce, aby ho za něj považovali i ostatní. Již tehdy se u něj projevuje záliba v elegantním oblékání, kterou mohl v oněch letech uspokojit jen vynalézavou kamufláží. Roesslerovi řekl: 'Když jsem se proti vůli své matky a svého poručníka osamostatnil, abych žil jako nezávislý umělec, začalo se mi brzy vést mizerně. Nosil jsem odložené obleky, boty a klobouky svého poručníka, které mi všechny byly příliš veliké. Obnošený oblek s roztrhanou podšívkou na mé vyzáblé postavě visel jako pytel. Boty měly sešlapané podpatky, rozedrané svršky a děravé podrážky, takže jsem v těch rozšmajdaných škrpálech mohl nohy jen vláčet. Aby mi vybledlý, ohmataný a promaštěný plstěný klobouk nepadal do očí, musel jsem ho vycpat složenými novinami. Zvláště choulostivou kapitolu mého tehdejšího ‚šatníku‘ tvořilo moje spodní prádlo. Nevím, zda se ty rozedrané plátěné hadry podobající se prapodivným sítím daly vůbec nazvat spodním prádlem. Límce mých košil byly dědictvím po otci, příliš veliké pro můj tenký krk a také příliš vysoké. Proto jsem v neděli a pro zvláštní příležitosti nosil svérázné límce, které jsem si sám nastříhal z papíru.*“²⁹

²⁸ Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele - Eros and Passion*, Munich-London-New York 1999.

²⁹ Viz Steiner, Egon Schiele (pozn. 2), s. 23.

Schieleho gesta, výrazy z fotografií nám dávají tušit malířovo umělecké sebevědomí a jistou exaltovanost. On sám byl přesvědčen, že jeho obrazy se budou ukazovat ve všech muzeích světa a dějiny umění jeho sebevědomé vize potvrdily. Dokladem jeho názorů jsou aforismy, které Egon Schiele psal:

„Umělci budou žít na věky.

Vždy věřím, že největší malíři namalovali lidskou postavu...

Maluji světlo, které tryská z těl.

Také erotické umění má svoji svatost...

Jediné ‚živoucí‘ umělecké dílo stačí, aby učinilo umělce nesmrtelným.

Moje obrazy musí být umístěny v budovách podobajících se svatyním.“³⁰

Jak jsem již zmiňoval výše, Schielova tvorba z raného období zahrnuje krajinomalby, autoportréty a portréty svých přátel. Egon Schiele během studií na vídeňské Akademii pod vedením profesora Griepenkerla namaloval několik portrétů, jež dosahují akademické dokonalosti, kterou Griepenkerl tolik prosazoval. Patří mezi ně například portrét mladé dívky z roku 1907 pojmenovaný jednoduše *M* (viz obrazová příloha č.14), na kterém by mohla být znázorněna jeho starší sestra Melanie, *Bysta muže s plnovousem* (viz obrazová příloha č.15), či *Portrét Leopolda Czihaczka z profilu* rovněž z roku 1907 (viz obrazová příloha č.16).

Na základě doporučení architekta Otto Wagnera se Schiele v roce 1910 pustil do série portrétů známých vídeňských osobností v životní velikosti. Tento projekt však nikdy nebyl dokončen.

Schröder poukazuje na důležitou souvislost: *„Tentýž rok strávil Egon Schiele se svým přítelem z Akademie mimem Erwinem Osenem léto v Českém Krumlově, v rodném městě jeho matky. Schiele i Osen měli stejný zájem o fyzické vyjádření nemoci: ve Vídni Schiele studoval těhotné a nemocné ženy na klinice gynekologa Erwina von Graffa a Osen navštívil státní nemocnici pro duševně choré ‚Am Steinhof‘, aby udělali náskry pro plánovanou přednášku ‚Patologické vyjádření v obrazech‘“.*³¹ Erwin Osen, který si též nechal říkat Erwin Dom Osen nebo Mime van Osen asi v Schielem nejvíce podnítil zájem o patologická gesta a mimiku duševně chorých. On sám je líčen jako vyloženě excentrická osoba. Byl stejně jako Egon Schiele členem skupiny „Nové umění“, která byla založena v roce 1909. Osen měl virtuózní mimické schopnosti, což potvrzují jeho výstupy ve varieté. Oblékal se velice

³⁰ Ibidem, s.41.

³¹ Viz Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s. 12.

výstředně, jak v soukromí tak v kavárnách, a tvářil se afektovaně, jak ukazují Schieleho některé kresby. Zdá se, že Osen měl na Schieleho v určitých obdobích tak veliký vliv, že ho někteří kritici a mecenáši kritizovali někdy až nevybíravými způsoby. Je těžké odhadnout míru Osenova vlivu na Schieleho tvorbu, je však jisté, že jeho exaltovaná osobnost i způsoby jeví jistou podobnost s Schieleho expresivními postavami.³²

Mezi významné Schielovy portréty se řadí kresby, které vytvořil během první světové války. Schielova vojenská dráha nebyla zcela typická. Krátce před nástupem do vojenské služby v Praze se Egon Schiele oženil s Edith Harmsovou, která ho do doprovázela. Její přítomnost jistě činila Egonův vojenský život snesitelnější, i když se vídali zcela příležitostně, a to jen přes mříž. V Praze nezůstal Schiele dlouho, zakrátko byl odeslán do Jindřichova Hradce k základnímu výcviku. Po něm nebyl Schiele vyslán na frontu, nýbrž sloužil v týlových jednotkách nedaleko Vídně, což mu umožňovalo bydlet ve svém domově. Do začátku roku 1916 byl strážným v Atgersdorfu jižně od Vídně a po té byl přeložen do Mühlingu v Dolních Rakousích jako písař v zajateckém táboře pro zajaté ruské důstojníky, kam se dostalo příležitostně i několik vlivných lidí, které Schiele portrétoval.

Kolem roku 1917 se po mnoha odeslaných žádostech dostává přímo do Vídně, kam byl přidělen ke kancelářské a strážní službě, kde hlídal ruské zajatce a opět kreslil jejich portréty (viz obrazová příloha č.17). Z tohoto období pochází i jeho vojenský deník. Schiele se k běžné politice či k válečným událostem vyjadřoval jen velice zřídka. Některé poznámky v tomto deníku jsou ale velice zajímavé, jak uvádí Steiner: *„Tak například 12. března 1916 si po rozhovoru s ruskými zajatci poznamenal: ‘Jejich touha po věčném míru byla tak veliká jako je moje a představa o Evropě složené ze spojených států se jim líbila.’ Jindy, 4. dubna, napsal: ‘Zvláště mně je jedno, kde žiji, tzn. kterému národu náležím, nebo lépe, ve kterém národě žiji. – Každopádně však tíhnu mnohem více k druhé straně, tedy k našim nepřátelům – jejich země jsou daleko zajímavější než naše – je tam skutečná svoboda a více myslících lidí než u nás. Co ale má dnes člověk říkat o válce – škoda každé hodiny, kterou trvá.’“*³³

Schiele však nebyl úplně apolitický, pracoval pro politicky aktivního Franze Pfenferta a jeho časopis Die Action. Nikdy však nepropadl válečnému nadšení jako celá řada jiných umělců. Neuznával nacionalismus, bylo mu odporné tupé vlastenčení, válka pro něj znamenala jen strašnou smrt statisíců lidí.

Důležitou roli v díle Egona Schieleho hraje autoportrét. Dají se v něm vyjádřit všechny základní aspekty lidského bytí, života i smrti. Je to zrcadlo, v němž se soustřeďuje

³² Viz Steiner, Egon Schiele (pozn. 2), s. 78.

³³ Ibidem, s. 79.

zkušenost se světem a s vlastním já. Po smrti Schieleho otce se mohl stát autoportrét prostředkem, při které jsou tvůrce i model totožní. Zintenzivnění zájmu o něj jakoby by byl výrazem ztráty milované osoby a zároveň způsob, jak se vyrovnat s její absencí. Podle „zrcadlové teorie“ rodiče, otec a matka, dítěti „jako v zrcadle ukazují jeho vlastní hodnotu“ podle toho, „jak si ho váží nebo jak je podceňují.“³⁴ Smrtí otce přišel Schiele o osobu, ve které se mohl sledovat jako v zrcadle a budovat tak úspěšně zralé sebehodnocení. Otcem projevované uznání zřejmě nemohla nahradit malířova matka, protože jejich vztah nebyl ideální.

Veliký počet Schieleho autoportrétů, jichž byla asi stovka, ukazuje na skutečnost, že Schiele patřil mezi malíře, který kladl veliký důraz na pozorování sama sebe. V Schieleho autoportrétech z let 1905 až 1909 si lze všimnout náznaků Schieleho exhibicionistického vyvyšování, což by mohlo souviset se specifickým způsobem kompenzace, výše uvedené, ztráty otce.

Pokud se však podíváme na jeho autoportréty, které následovaly po roce 1910 a zaměříme se na to, jak se Egon Schiele v těchto dílech prezentoval, mají naprosto jiný charakter. Používá v nich ve zvýšené míře expresivní výrazové prostředky - od tvarové deformace svého těla až ke křečovitým grimasám tváře. Formální přepjatost těchto prací vede k tomu, že pro diváka není snadné rozpoznat, že se jedná vůbec o autoportréty. Můžeme ho v nich vidět jako vychrtlého a odpudivého muže s vysokým čelem, protáhlým krkem, bizarním výrazem obličeje, často zježenými vlasy, s končetinami buď vykloubenými a nebo bez nich. Vněkolika obrazech má dokonce obnažený úd napůl v erekci a v jedovatě zelené, hnědé, černé, fialové či oranžové barevné škále.

Už ve věku pouhých sedmnácti let v roce 1908 Schiele namaloval obraz *Nahého hochu na barevné pokrývce* (viz obrazová příloha č.18). Z tohoto autobiografického aktu lze vyčíst, že Schiele, ač byl tak mladý, zcela jistě už absorboval myšlenky uměleckého hnutí Jugendstillu. Naznačují to ornamentální motivy, kombinace čínské tuše a pozlátka na pozadí a kontrasty barev jednotlivých částí těla nahého chlapce. Dekor pokrývky, na níž Egon leží, připomíná díla secesionisty Gustava Klimta.

Kompozice obrazu je rozdělena do tří ploch: pokrývka, chlapec a pozadí, čímž autor vytvořil barevný kontrast, který určuje jejich roli v obraze. Ačkoli již na tomto díle mladý Schiele prokázal veliký talent, ve srovnání s pozdějšími díly je na první pohled patrné, že jeho

³⁴ Podle Langmeiera a Krejčířové existují některé empirické studie, které nasvědčují, že právě „zrcadlení“ dítěte v soudech rodičů je pro vývoj dítěte důležité. Viz Josef Langmeier – Dana Krejčířová, *Vývojová psychologie*, Praha 2006, s. 139.

styl a technika nebyla ještě upevněna. Světle zelená barva těla v kontrastu s tmavě zelenou barvou ve vlasech a na genitáliích naznačuje jeho smyslnost, kterou zároveň podporuje obrys těla, který je vytvořen hustou barvou pozadí. Linka, která je tak typická pro díla tohoto umělce v pozdějších letech, je zde poněkud upozaděná.

Již tato malba naznačuje Schieleho později dychtivý zájem o lidské tělo. Chlapec ležící na pohovce sice spí, ale jeho poloha přesto naznačuje, že se ostentativně nabízí divákovým očím. Tento dojem utvrzuje chlapcova podepřená hlava a ruka položená vyzývavě na pravém stehně se široce rozevřenými prsty a nohy lehce roztažené. Ona pravá ruka ležící na noze v těsné blízkosti chlapcova penisu jakoby předurčovala pozdější Schielova díla na téma masturbace z let 1911. Obraz nezastírá svoji čirou erotičnost.

Obraz *Masturbace* (viz obrazová příloha č.19) Egon Schiele namaloval v roce 1911 jako téměř dospělý muž. Na tomto autoaktu se umělec zobrazuje jako pohlavní bytost. Postava se strnulým výrazem, s hlavou mírně skloněnou se jakoby dívá na diváka.

Toto dílo se už řadí k obrazům, ve kterých se postavy svými proporcemi nevejdou do formátu díla. Zobrazované postavě schází část pravé ruky a nohy končí nad koleny. Muž stojí rozkročen a mírně nahnben v černém plášti či kabátu. Jeho ruce se dotýkají nebo dokonce přímo drží penis. Výraz mužského obličej je ponurý, ale zároveň soustředěný, obočí zdvižené, ústa pokřivená, celkově vyznívá dosti nevábne.

Již název obrazu nám říká, o co v tomto vyobrazení běží. V jaké části aktu se však vyobrazení ipsace nachází? Kde se vzala malířova potřeba namalovat svůj autoportrét v této bezpochyby soukromé, intimní situaci? Je docela možné, že chtěl Schiele touto cestou vymýtit pohlavní d'ábly a prožívat ve své fantazii pudy, které se ve skutečnosti nedaly vždy uspokojit podle hesla: „Namalovat své vášně znamená vypořádat se s nimi.“ Navzdory řečenému Schieleho přátelé o něm nemluvili jako o nějakém velkém erotomanovi. Když přihlédneme k často nehezkému a ztrápenému vzhledu jeho aktů, bylo by zřejmě chybou přisuzovat jim čistě erotický obsah.³⁵

I v tomto obraze je kompozice rozdělena do tří barevných ploch: béžové pozadí, černý kabátec a hnědé tělo. Technika akvarelu v kombinaci s tužkou umožňuje vytvořit jinou strukturu těla i kabátu. Důrazné a široké tahy štětce prudce položené vedle sebe, kterými bylo namalováno tělo a kabát, vytváří vedle světlého a hladkého pozadí veliký kontrast. Barevnost těla není zcela charakteristická, střídá se světle hnědá barva s tmavou.

Egon Schiele vytvořil několik desítek vlastních autoportrétů. Nestojí v tomto ohledu mezi umělci osamocen. Autoportrét má v evropském malířství dlouhou tradici. Mezi

³⁵ Viz Steiner, Egon Schiele (pozn. 2), s. 80.

nejvýznamnějších osobností patří v tomto smyslu Rembrandt van Rijn či Albrecht Dürer. Již roku 1484, když bylo Dürerovi třináct let, nakreslil svůj autoportrét, k němuž posléze připsal: „podobizna podle zrcadla“. O šest let později zachytil svůj zjev v melancholickém stavu. Z let 1493 a 1498 pocházejí jeho další autoportréty, kde se namaloval již jako mladý, sebejistý a dobře oblečený umělec. V Dürerově autoportrétu z roku 1506 (viz obrazová příloha č.20) lze spatřovat jeden z možných impulsů pro Schieleho zobrazování své osoby jako mučedníka následujícího Krista (viz obrazová příloha č.21).

Jestliže však srovnávám autoportréty, kde se tito dva malíři zobrazují nazí, nemohu si nevšimnout, že se Dürer narozdíl od Schieleho ve svých autoaktech zabýval problematikou vlastní identity a velice dobře si uvědomoval sebe jako individualitu. Kdykoli se zobrazoval nahý, vždy se maloval bez kosmetických úprav. Dal se identifikovat jako nahá pohlavní bytost, jako nahý Dürer. V případě Dürerova experimentálního zobrazování, kdy hledal své vlastní já prostřednictvím někoho jiného jako byl např. Kristus, nedocházelo k porušení jeho individuality.

U Schieleho je to jinak. Ve svých autoportrétech ukazuje sám sebe jako rozhněvaného, s pohledem duševní prázdnoty nebo jako by byl sužován prudkou křečí propuklé hysterie. Často se ve svých autoportrétech arogantně dívá dolů na svůj nos, s hlavou pohozenou dozadu nebo jak s obavami či naivně civí z obrazu ven.

Pokud všechny tyto sebe-dramatizace odrážejí pravdivé jádro malířovy duše, vzbuzují pak otázku, co se skrývá za touto křečovitou teatralností. Otázkou také zůstává, co vyjadřují na portrétech ony grimasy nebo podivná strnulá rezignace. Co a koho Egon Schiele skutečně vidí v zrcadle?³⁶

„I těm, kteří pohrdají tělem, chci říct své slovo...

duše je pouze slovo pro cosi na těle.

Tělo je veliký rozum,

množina s jedním smyslem,

válka i mír, jeden kočí a jeden pastýř.“³⁷

Pro Schieleho se od roku 1910 stalo jeho nahé tělo ústředním motivem. Akt byl pro něj tou nejradikálnější formou vyjádření sebe sama, ne kvůli vystavení obnaženého těla, nýbrž

³⁶ Viz Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s. 13.

³⁷ Citát z knihy Friedricha Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra*. Citováno podle Amelie Jonesové, Tělo, in: Nelson – Shiff (ed.), *Kritické pojmy dějín umenia* (pozn. 34), s. 295.

protože tak mohl uchopit celé své já. Kromě mladistvého zaujetí sexem spatřujeme v jeho zálibě v zobrazování nahých těl snahu proniknout do lidského nitra tak hluboko, jak jen lze, a zahlédnout to, co není vidět.³⁸

Obraz *Dvě dívky* se neřadí mezi obrazy, které by nejvíce šokovaly. Tento obraz spíše dokládá, jak dokonale Schiele opanoval techniku akvarelu, a také jak bohatá je jeho práce s formou a barvami.

Mezi jeho mnohými ženskými a mužskými akty vyniká rozměrná kompozice nesoucí název *Objetí (Milenci II)* z roku 1915. Objímající se pár připomíná *Polibek* Gustava Klimta z let 1907-1908. Z Klimtových milenců, zasazených do neurčitého prostoru, však dýchá klid, jako by strnuli v objetí na věky, kdežto u Schieleho vyznačují vzrušení, vášně a touhu po milostném aktu. Malíř vede štětec neklidným pohybem a zachycuje propletené rozhozených vlasů, jakoby zcuchaných větrem, a záhyby pomačkaného prostěradla. Zdůrazňuje tak silné napětí těl milenců a dramatické vyznění milostného sevření.

Uvažování o „těle“ jako takovém mne přivedlo k myšlence, co motivuje lidskou touhu po tvorbě a „konzumaci“ obrazů. Tělo totiž sehrálo v uměleckohistorické oblasti klíčovou roli, což je patrné z pozornosti i ignorace, kterých se mu dostalo v diskuzích o umění.³⁹

Už výše jsem upozorňoval na fotografie zobrazující Schieleho pózování a první autoportréty, které naznačují, že jsou možným vyjádřením emocí plynoucích ze ztráty otce a zároveň způsobem, jak se vyrovnat s jeho absencí. Steiner se domnívá, že kresby krátce z doby po otcově smrti svými extravagantními pózami, emocionálními gesty nabourávají jednotu osobnosti: „*Pokud jde o figurální a figurativní možnosti dostupné autoportrétu, dospívá Schiele ke konečnému bodu vývoje, kdy je osobnost zřejmě vnímána jako "dividuum", tedy dělitelná. S výjimkou raných prací z let 1905 až 1907 se již Schieleho autoportréty dost dobře nevejdou do kategorií autobiografického dokumentu nebo uctívání sebe sama jako hrdiny. Pózy jsou extravagantní, gesta vysoce emocionální a portréty popírají a odbourávají jednotu osobnosti.*“⁴⁰ Vytváří se tak napětí mezi skutečnou osobností a osobností viděnou v odcizené formě na obraze. V roce 1910 Schiele namaloval a nakreslil sérii autoportrétů, na nichž znázornil sám sebe jako vyzáblou, ořezanou postavu s dlouhýma nohama, shrbenou v křeči nebo s rachitickou deformací hrudníku, což byla umělcova představa nejhoršího utrpení.

³⁸ Langmeier – Krejčířová, *Vývojová psychologie* (pozn. 14), s. 154-159.

³⁹ Amelie Jonesová, *Tělo*, in: Nelson – Shiff (ed.), *Kritické pojmy dějin umenia* (pozn. 34), s. 295.

⁴⁰ Viz Steiner, Egon Schiele (pozn. 2), s. 8.

Autoportrét z roku 1910 (viz obrazová příloha č.22) je jedním z těch obrazů, ve kterých můžeme rozpoznat Schieleho zájem o dokumentární fotografie mentálně postižených. Postava Schieleho se jeví být skleslá, v křečovitém pokroucení, vnitřní bolesti nebo v prudkém záchvatu. Abnormálně protáhlé, útlé proporce těla připomínají cosi jako hmyz a zesilují celkový patologický dojem. Dvě zkroucené končetiny zachycené v nepřirozeném pohybu, kdy jedna ruka visí jakoby vykloubená v rameni a druhá trčí za zády, jsou určitým dokladem jakéhosi bolestivě patologického rozkladu těla. Postava muže působí jako strašidelná loutka s klátivým pohybem horních končetin, hranatým vyzáblým tělem, ponurým, až bizarním výrazem obličeje ovládaným nesnadno srozumitelnými afekty a zježenou, jakoby zelektrizovanou kšticí. Prsty na rukou jsou roztažené a výrazně kostnaté. Působí umrlým, odpudivým dojmem a hnědá barevnost to jen podtrhuje. Mužská figura vypadá jako by byla stažena z kůže, jako kostra potažená tlejícím masem. Toto pojetí připomíná „rentgenové vidění“ Oskara Kokoschky, o kterém jsme se už zmiňovali.

Barevnost obrazu je převážně hnědá, skládá se ze světle hnědého (béžového) plošného pozadí, postava je namalována odstíny hnědé barvy, kde hrubé linie zdůrazňují s anatomickou přesností jednotlivé části těla. Bílé ohraničení postavy ve mě vzbuzuje dojem fixace, jako by pomáhalo držet muže v postavení, v jakém se nachází.

Jestliže zohledníme celkové vzezření postavy a samozřejmě i to, že jde o autoportrét Schieleho, evokuje v nás otázku: Co asi Egon Schiele prožíval v okamžiku, kdy jej maloval? Opovrhoval svým tělem nebo dokonce sebou samým? Při pohledu na znechucenost naplňující tento obraz a fakt, že jde o autoakt, se nemůžeme zbavit pocitu, že je výrazem znechucenosti sebou samotným. Pramenila tato znechucenost ze skutků, dejme tomu nemorálních, které sám Schiele činil? Nebo ji zapříčila jeho tehdejší sociální nouze? Jakoby jeho ekonomická situace byla kompenzována výjevy o podrobení se a mesiášské touze po utrpení a bolesti. Zároveň obraz provokuje svou výstředností.

V akvarelech stejně jako v olejomalbách špinavého zabarvení vytváří škaredé a chorobné tělové tóny (např. zsinálá zelená, světle hnědá a narůžovělá barva). Na Schieleho autoportrétu *Nahý sedící muž* (viz obrazová příloha č.23) se umělec změní v hmyz.

S torzem jako svébytným výtvarným tématem se setkáváme v díle Augusta Rodina. Připustíme-li, že nepřítomnost končetin je svým způsobem amputace, mohlo by rozbité tělo být obrazem duševního stavu. Jak tvrdil Artur Roessler, skrze tělo vidíme duši. Schöder poukazuje, že se právě Roessler, Schieleho přítel, obdivovatel a zastánce, v květnu 1912 zabýval pobouřením vídeňské společnosti nad jeho obrazy. Její prudkou reakci se pokusil objasnit jejich strachem: „*Na některých portrétech malovaných Schielem totiž poznali, že je*

schopen obrátit vnitřek člověka ven, a nyní je jímá hrůza při pomyšlení, že uvidí věci pečlivě ukryvané, páchnoucí močí a neřádstvem a rozežrané rozkladem. Egon Schiele vidí a maluje lidské tváře, které se matně lesknou a ztrápeně podobají se ztrápeným tvářím upírů, jimž schází jejich hrůzná potrava. Tváře posedlých, jejichž duše hnisá a jejichž nevýslovné utrpení jim dodalo strnulost podobnou masce. A tváře, které citlivě předvádějí obraz celého vnitřního života člověka se všemi jemnými odstíny ve viditelném vyjádření dumání, přemýšlení, uvažování, snění nebo vášně, zla, dobra, srdečnosti, tepla a chladu. V lidských tvářích vidí a maluje oči studené jako drahokamy, které se lesknou bledými barvami rozkladu a vidí smrt pod kůží. Ohromně vidí sevřené, znetvořené ruce s vráscitou kůží a žlutými nehty (...) Ale znamenalo by, že ho nechápeme, kdybychom mysleli, že to vše maluje z pouhé záliby (...).“⁴¹

Nemocná, vyzáblá těla Schieleho aktů nemohou být vysvětlena pouze vzezřením jeho modelů. Schiele neprezentuje nemoc pro nemoc, ale používá ji jako prostředek k vyjádření umělcova psychického stavu. Podobně je tomu s grimasami i vykloubenými končetinami. Schiele není naturalistickým umělcem, který chodí do sanatorií, aby hledal své modely. Zuboženost Schieleho vlastních aktů se jeví jako zástupné vyjádření (symbol) umělcova utrpení. Také proto si Schieleho obrazy udržují náboženský rozměr. Podoba znetvořeného umělce má precedens ve netvoření Krista, deformaci týraného a ke kříži přibitého Mesiáše. Schieleho autoportréty z let 1910 a 1911 jsou tak příspěvkem k tradici evropské vizuální kultury vypořádávající se s otázkou lidského utrpení.⁴²

Utrpení a muka, nemoc a šílenství, zoufalství a morální úpadek doprovázely tematicky umělce bezmála celé 19. století. V literatuře a ve výtvarném umění (E. Schiele, O. Kokoschka) mýtus nemocného umělce nakonec vedl ke stylizované prezentaci sama sebe jako oběť plicní tuberkulózy. Souchotiny byly stigmatem „vyvolených“, známkou nejvyšší citlivosti. Schieleho fyzicky sešlé postavy podaly ovšem kompletně nový interpretační kód: jako by to byla právě ošklivost a nemravnost, které odlišovaly umělce od soudobých standardů.⁴³

Schröder se domnívá, že „v grimasách na Schieleho autoportrétech se objevuje více kultura než přirozenost, je více zprostředkovaná kulturou než je cítěna přímo. Grotesková kresba Schieleho autoportrétů a portrétů, ve kterých neustupuje ani od převrácení hezké mladé dívky jako jeho sestra Gerti v ohavné monstrum, ukazuje na krizi ve vývoji celkového vztahu mezi koncepcí a divákem. Výraz který vychází z obrazu vytváří konspirativní

⁴¹ Podle Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s. 50.

⁴² Ibidem, s. 50.

⁴³ Ibidem, s. 52.

porozumění mezi ilustrovaným světem a divákem. ale utopistický ideál dosažené komunikace, vyvolaný kontaktem očí je roztržštěn díky úšklebku na obraze. Absurdní agresivita znemožňuje důvěrnost vyplývající z konstrukce pohledu. Magnetismus pohledu daného subjektu, který se upírá z obrazu směrem k nám, a viditelná urážka představená výrazem obličeje jsou párem nesmiřitelných spojenců. Zde se Schiele ukrývá za fasádu těla nebo obličeje. Úšklebek je maska, která odstíňuje výraz tváře (fyziognomii), která se stala nerozlučným propojením charakteru a osobnosti.“⁴⁴

V Schieleho dvojitých autoportrétech se grimasa odděluje jako maska z obličeje, na který patří. Obraz *Proroci II* (viz obrazová příloha č.24) je ledové zhmotnění cizího, nadpřirozeného světa. V obraze *Proroci* (obrazová příloha č.25), stejně jako v mnoha dalších obrazech a malbách, ve kterých Schiele zdvojuje svou osobu, bere grimasa na sebe podobu halucinace.

Schröder objasňuje, že „*idea tohoto obrazového vyjádření schizofrenie může přímo pocházet z debaty vyvolané Eduardem Bleulerem, který ji pojmenoval a popsal v roce 1911 ve Vídni. Jak popsáno Bleulerem, schizofrenie je zmatek sebe-vědomí. V tomto případě hraniční čára mezi egem a vnějším světem je odstraněna. Zdá se, že pocity a části těla již nepatří k sobě a výraz obličeje a řeč těla díky tomu neodpovídají chování. Charakteristickými znaky schizofrenní osobnosti, jak bylo definováno v té době, byly nejdříve halucinace a poté zlozvyk, který představoval děláni grimas (pošklebku). Autoři psychoanalyticky orientovaných studií, kteří se snažili objevit psychický rozruch v Schielem, neuspěli při rozpoznání jeho čistě umělecké přitažlivosti těchto velice známých symptomů duševní nemoci. Analyticky trénovaný historik umění tak často chybuje v něčem, co byla skutečně pouze za zmínku stojící vlastnost skutečného předmětu.“⁴⁵*

3.2. Ženy, láska, erotika.

Jak už bylo uvedeno na začátku, Egon Schiele byl již od útlého dětství obkloповán ženami. Žena se proto stala důležitým objektem v jeho díle a životě vůbec. Právě ona stála v pozadí mnoha proměn Schieleho tvorby. Ženy, které v jeho životě sehrály největší roli, byly především jeho matka Marie Schielová, sestry Elvíra, Melanie a nejmladší Gerti. Dále to pak byly jeho přítelkyně Wally Neužilová a jeho manželka Edith Harmsová.

⁴⁴ Ibidem, s. 64.

⁴⁵ Ibidem, s. 66.

Matka Egon Schieleho rozhodně neměla lehký život. Vdala se jako šestnáctiletá, proti vůli svých rodičů a soužití s duševně labilním člověkem jistě nebylo jednoduché. Její první děti zemřely při porodu, což bylo zřejmě důsledkem pohlavního onemocnění jejího muže Adolfa Schieleho.

Egon byl jejím jediným synem, přesto k sobě cestu nenašli a jejich vzájemný vztah nebyl nikterak vřelý. Schiele vyžadoval po své matce ještě více lásky, než mu ona dávala a mohla dát. Po krátkém váhání matka podpořila přání svého syna, aby mohl studovat na vídeňské Akademii. Musela vynaložit velké úsilí, aby zajistila na synovo studium dostatek finančních prostředků, přesto by mohl být Schiele těžko považován za vděčného syna. Egon Schiele považoval za samozřejmé, že matka přináší svým dětem oběti. V touze naplnit svoje představy o své mimořádné malířské budoucnosti dožadoval se její obětavosti, zvláště pak po otcově smrti, kdy se považoval téměř za hlavu rodiny.

Schröder uvádí: „*V Roesslerově podání, které je bezpochyby zaujaté a pravděpodobně pokřivené, si Schiele stěžuje na svoji matku těmito slovy: Nedovedu pochopit, proč se moje matka ke mě chová docela jinak, než bych mohl, jak si myslím, očekávat a žádat. Kdyby to byl někdo jiný! Ale zrovna vlastní matka! To je nevýslovně smutné! A také strašná přítěž! – Prostě nechápu, že taková věc je vůbec možná. Je to proti přírodě. Člověk by si mohl myslet, že matka své dítě, které v ní vzniklo, rostlo, žilo, dýchalo, jedlo a pilo dlouho, než existovalo v očích jiných lidí, bude poté, co se od ní odloučilo a stalo se samostatným živým tvorem, stále ještě pokládat za část sebe samé a bude s ním podle toho zacházet. Moje matka, které se v mnoha ohledech podobám, jejíž jsem vlastní krev, ačkoliv duši nemáme stejnou, to bohužel nedělá. Často se ke mně chová jako k cizímu. To mne velice bolí!*“⁴⁶

Po smrti otce se rodina Schielových ocitla v tíživé finanční situaci, která jeho matku asi nutila, aby se omezovala. Snad proto očekávala od svého syna více podpory a skromnosti. Schieleho představy o budoucnosti umělce však kráčely ruku v ruce se způsobem života, který se jí zcela jistě musel jevit jako lehkomyšlný a nezodpovědný. To nakonec vyústilo v otevřený konflikt. Schieleho způsob vypořádání se s tímto problémem byl velice osobitý. V letech 1910 až 1911 namaloval sérii obrazů matek, jejichž názvy znějí přinejmenším zvláště: *Mrtvá Matka*, kde je vyobrazeno živé dítě v již mrtvé matce, *Narození génia*, *Slečna matka* a *Macecha*.

Není snadné se vcítit a pochopit Schieleho city, které choval k matce. Je však patrné a to snad ze všech obrazů, které na téma „matka“ namaloval, že tento vztah byl značně komplikovaný. Obraz *Matka a dítě* (viz obrazová příloha č.26), první, který na toto téma

⁴⁶ Podle Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s. 64.

namaloval, vznikl ještě před zmiňovaným konfliktem roku 1908. Zdá se, že Schiele ještě navazuje na tradiční téma madony, interpretuje ji avšak osobitým způsobem. Použil konvenčního námětu jako záminku k hierarchickému rozlišení mezi úlohami matky a dítěte. Matka na obraze je namalována v odstínech oranžové barvy, dítě je bílé a jen pozadí je hnědé.

Pokud uvažujeme, proč zvolil Schiele zrovna oranžovou barvu k zobrazení matky, přivádí nás to k několika úvahám. Oranžová barva bývá označována za symbol „sourozeneckého hřiště“. „Madona“ na obraze by nemusela zastupovat malřovu matku, ale jeho milovanou mladší sestru Gerti. Tato barva je spojována také s poruchami příjmu potravy. Souvisí s tím snad zpodobení vyzábých až anorektických žen na Schieleho obrazech? Anorexie bývá následek poruchy příjmu potravy a není tajemstvím, že touto poruchou trpí často ženy s příznaky hysterie. Zobrazil tedy Egon Schiele svou matku jako hysterickou osobnost?⁴⁷

Co se týká barevnosti dítěte, způsob použití bílé barvy evokuje skoro nemocniční sterilitu, což by mohlo odrážet vlašný vztah mezi Schielem a jeho matkou. Žena na obraze je zahalená v plášti, částečně skrytá za tvář malého chlapce a jsou vidět jen její světlé pichlavé oči. Její přesná identifikace zůstává neurčitá. Dítě působí oproti matce konkrétněji. Pohled obou postav směřuje ven z obrazu a zjevně se obrací k někomu nebo něčemu, co je před nimi. Zdá se, jakoby matka držela dítě za hlavu tak, aby to, co ona sleduje svými nepříjemně pichlavými očima, viděl také on, na což malé dítě reaguje dost strnulým pohledem. Co mělo dítě spatřit a co nakonec spatřilo, že mu strnul pohled? Odpověď zřejmě zůstane nezodpovězená. Levá ruka matky je navíc vyobrazena v tak těsné blízkosti úst, jakoby se je chystala dítěti umlčet. Čemu chce zabránit? Bojí se, že by snad dítě mohlo promluvit?⁴⁸

Po zmiňovaném konfliktu s matkou se Egon Schiele věnoval námětu matky a dítěte ještě několikrát, přibližně do roku 1915, což svědčí o tom, že v něm tato událost zanechala ještě dlouho hořkost. Dokládají to například obrazy *Těhotná žena a smrt*, *Mladá matka* či *Slepá matka*. V posledním zmiňovaném obraze se zdá být slepota narážkou na slepou, nezaslepenou, ale neexistující, netečnou lásku, kterou Schiele subjektivně pociťoval ve vztahu své matky vůči němu.

⁴⁷ Pro hysterický charakter je podle Hart a Hartlová charakteristický „egocentrismus, zvýšená afektivita, závislost, exhibicionismus, strach ze sexuality, sexuální provokativnost, histriónství, sugestibilita.“ Viz Pavel Hartl – Helena Hartlová, *Psychologický slovník*, Praha 2000, s. 207.

⁴⁸ Zde musím podotknout, že tento obraz byl jedním z těch, které ve mně zanechaly hluboký dojem při návštěvě vídeňské galerie Albertina, která v roce 2006 uspořádala monografickou výstavu kresebného díla Egona Schieleho. A jistě bych byl sám sobě lhářem, pokud bych nepřiznal, že otázka matky a dítěte je v mé minulosti, přesněji v mém dětství, dosti choulostivou a v jistých aspektech i bolestnou.

Svou naléhavou potřebu lásky přenesl Schiele na nejmladší sestru Gerti, na kterou se citově upjal. Vznikl mezi nimi zvláštní vztah, který se podobal více než lásce sourozenecké, spíše vztahu milostnému. Gerti byla pro Schieleho věčnou inspirací, jakýmsi sexuálním symbolem. Mnohokrát ji portrétoval. Stala se jeho prvním modelem a to i v dívčím aktu. V šestnácti letech Schiele odjel s Gerti do Terstu, do místa lůžek jejich rodičů, a zůstali společně na jednu noc v hotelu. Zde ji mladý Egon samozřejmě také maloval. Gertiny podobizny jsou vyloženě erotické, nabitě sexem. Schieleho kresby podrobně studují anatomii jejího těla.

Kolem roku 1910 se do popředí dostává umělcova záliba v deformování těl. Zbavoval je krásy, což nejlépe dokládá *Akt mladé dívky se zkříženými pažemi* (viz obrazová příloha č.27).

K tomuto obrazu pózovala Schielemu právě jeho mladší sestra Gerti. Několika silnými a precizními tahy tužkou načrtl Schiele vytáhlou siluetu hubené až rachitické postavy. Dojemným gestem, prozrazujícím stud, zakrývá dívka prsa, zcela odkryté však zůstává lůno, které jistě divákovu pozornost upoutá svým výrazným ochlupením.

Obraz můžeme interpretovat také opačně - může jít o zneuctění paneské čistoty, její odkloněná hlava, obnažený pohlavní orgán a zkřížené ruce, kterými si chrání už jen svá prsa, tomuto mohou nasvědčovat. Těžko však říci, který úhel pohledu je blíže k realitě. Barva, která není podřízena linii, umocňuje expresivitu kresby. Červené a zelenkavé skvrny podtrhují až chorobnou vyhublost dívčí postavy.

Kroutovor se pokoušel o psychoanalytický výklad Schielova obrazu *Kardinál a jeptiška*: „*Schielovo dílo se zvnějšku nejeví složitě, má ucelené kontury, ale i za nimi se často skrývá labyrint významů. Pokud chceme například hlouběji proniknout do Schielova obrazu Kardinál a jeptiška* (viz obrazová příloha č.28), *pak si opět musíme připomenout vztah k sestře a připustit psychoanalytický výklad. Schieleho obraz není jen parafrází Klimtova podobného obrazu, je totiž daleko osobnější a symbolicky vyjadřuje zakázanou a nedovolenou lásku 'bratra a sestry' - kardinála a jeptišky. Ohnivě červené kardinálovo roucho a jeho čepička jsou dosti výmluvným znamením planoucí vášně, zatímco černá barva jeptišky připomíná temnou a prokletou stránku rozkoše. Nohy milenců jsou bosé, a jak je vidět, šat je pouhou formalitou na nahém těle. Kardinál - sám Schiele - má zcela zaujatý výraz, jeptiška se poděšeně obrací k divákovi, který je právě přistihl v objetí. Konfrontace barev, výrazů a symbolů posunuje tuto lásku mimo rámec konvence(...).*“⁴⁹ Zde je třeba upozornit na fakt, že vztah mezi kardinálem a jeptiškou je samozřejmě velikým prohřeškem proti církevním

⁴⁹ Josef Kroutvor, Egon Schiele (pozn. 3), s. 16.

pravidlům, je netolerovaný (nepovolený, neakceptovatelný, zakázaný) a je proti dobrým mravům.

Kromě sestry Gerti byla pro Schieleho důležitou ženou Wally Neuzil. Je docela možné že její příjmení vzniklo poněmčením českého příjmení „Neužilová“. S touto sedmnáctiletou dívkou se Schiele seznámil u Klimta, byla totiž jednou z jeho modelek. Egon Schiele neměl na začátku druhého desetiletí nového století nijak vřelý vztah k Vídni (mrtvá Vídeň), a tak spolu s Wally odjeli do Českého Krumlova. Avšak zanedlouho byli z matčina rodného města vyhnáni pro jejich společný nevázaný způsob života a také proto, že kreslil velmi mladé dívky. Nejspíš bylo nevyhnutelné, že se tehdejší společnost a její pruderní morálka cítila být pohoršena nahotou a možná ještě více Schieleho nezvyklým způsobem její prezentace, která možná tehdejšímu divákovi nedovolila udržet si odstup. Jelikož se Schiele nehodlal vrátit zpět do Vídně, odjeli spolu ještě roku 1911 do Neulengbachu, kde ve své tvorbě pokračoval.

Kresby aktů, v nichž se zajímá především o pomíjivost lidského těla a trýzeň sexuálního napětí, překračují všechny výtvarné normy. Snadno pochopíme, jak silně zdegenerovaným, odpudivým a pornografickým dojmem se jeho umění jeví očím měšťanské společnosti. Schiele zvládá stejně dobře mužské i ženské akty, se zřetelně patrnými pohlavními orgány a často své modely ukazuje v pózách hraničících s pornografií.

Například v obraze *Ležící dívka v modrých šatech* z roku 1910 je dívka s roztrhanými šaty až ke klínu, který odhaluje divákovi jasně červené stydké pysky její vulvy.

V autoaktu *Eros* z roku 1911 (viz obrazová příloha č.29) zobrazuje sebe samého se vztyčeným penisem. Jeho pohled jakoby prozrazoval, že sebeuspokojujícího aktu bylo již dovršeno.

Většina jeho současníků v něm pravděpodobně viděla sexuálního maniaka, který by měl být potrestán, což se také později stalo.

Dokladem zájmu Egona Schieleho o modelky z řad nezletilých dívek je *Akt stojící černovlasé dívky* z roku 1910 (viz obrazová příloha č.30). I když je patrné, že jde o dívku velice mladou, vyobrazenou v celé své nahotě, nelze říci, že by působil pohoršlivým dojmem. Naopak vyvolává pocit, že dívka není umělcovým přístupem žádným způsobem deformována ani jinak znetvořena. Její vyzáblost se dá přisoudit jejímu mladičkému věku, kterou navíc ještě podporuje barevný kontrast dívčiny bledé pokožky s černými vlasy a ochlupením v jejím klíně. Výraz obličeje děvčete je očividně výrazem dívky ještě nedospělé, dokonce až dětské. Avšak o nevinosti jejího pohledu lze diskutovat.⁵⁰

⁵⁰ Tento obraz se mě ve chvíli, kdy jsem ho poprvé zahlédl na Schielově výstavě ve vídeňské Albertině, hluboce dotkl. O tom, čím mě právě tento obraz tak citelně zasáhl, budu hovořit v závěru své práce.

Barevnost tohoto obrazu je velice jemná. Světle hnědé pozadí bez jakékoli určitosti, které je Schieleho tvorbě vlastní. Barva těla ožívuje světle oranžová barva rtů a bradavek a červená barva dívčiny pochvy. Právě oranžové rty a bradavky nás opět přivádějí k myšlence, zda tu není možné hledat souvislost s už dříve jmenovaným orálním stupněm vývoje, kdy jsou předmětem slasti dítěte ústa a matčin prs. Nelze si nevšimnout, že prsa dívky jsou malá, prázdná, tudíž bez mateřského mléka. Není možné i tento případ vztáhnout na Schieleho vztah k matce? Matčino ňadro bez mléka nedovoluje dítěti se nasýtit. Matka tak přestává plnit jednu ze svých základních funkcí. Nesouvisí tato skutečnost s výše zmiňovaným Schieleho pocitem křivdy ze strany jeho matky, kterou vinil z nedostatečné péče a citu?⁵¹

Uvedené rysy najdeme i v dalších Schieleho aktech. Při pohledu na tento obraz jsme nicméně nuceni si klást otázku: Proč je tento obraz svým zpracováním tak odlišný od většiny dalších prací z tohoto období?

Upoutá nás zvláště bílé ohraničení postavy dívky, i když v tomto případě v zanedbatelné míře. Toto ohraničení se nachází i v dalších obrazech jako *Ležící akt*, *Opovržení*, *Sedící nahá dívka s košilí přes hlavu* a v mnoha dalších aktech. Jde o pouhý výtvarný prvek nebo se jedná o jistý druh zapouzdření? Připomíná totiž sádku, která slouží ve zdravotnictví k znehybnění. Může jít tedy o touhu znehybnět, touhu ovládat? Vyhovovaly mu proto mladé, snáze manipulovatelné dívky nebo křehkost jejich těl?

V průběhu událostí, kterou dnes známe jako „Neulengbašskou aféru“, byl Schiele obviněn z únosu a sexuálního zneužití nezletilého děvčete a z „otevřeného útoku na veřejnou morálku a mravnost.“ Dvaadvacetiletý umělec tak stál tváří v tvář proti převládajícímu mechanismu sexuálních represí, které byly ještě podpořeny autoritou zákona. Schröder cituje Heinricha Benesche, který prý situaci popsal takto:

„Stejně jako jeho velký kolega Klimt, byl Schiele erotický umělec. Byl až extrémně liberální v otázkách sexuality. To ještě mohlo být v pořádku ve vztahu k profesionálním modelům, ale ne již ve vztahu k dětem, které rád a často kreslil nahé. To vše samozřejmě nebylo činěno ze zlé vůle, nechtěl děti připravit o jejich nevinnost, z jeho strany šlo o pouhou nedomyšlenost. Žádné dítě nikdy nezneužil. Obvinění z nemorálního jednání vzniklo asi nějak takto. Často se stalo, že v jeho volnomyšlenkářství nechal přijít do ateliéru také mnoho kamarádů a spolužáků jeho dětského modelu a nechal je tam si hrát. Na zeď připevnil

⁵¹ „Prostě nechápu, že taková věc je vůbec možná. Je to proti přírodě. Člověk by si mohl myslet, že matka své dítě, které v ní vzniklo, rostlo, žilo, dýchalo, jedlo a pilo dlouho, než existovalo v očích jiných lidí, bude poté, co se od ní odloučilo a stalo se samostatným živým tvorem, stále ještě pokládat za část sebe samé a bude s ním podle toho zacházet. Moje matka, které se v mnoha ohledech podobám, jejíž jsem vlastní krev, ačkoliv duši nemáme stejnou, to bohužel nedělá. Často se ke mně chová jako k cizímu. To mne velice bolí!“ Podle Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s. 64.

krásnou barevnou malbu od pasu dolů nahé dívky. Děti si o nahé malbě vyprávěly a špitally, povídaly si o ní příběhy a na základě toho byl Schiele později obviněn. “ Schiele byl zbaven obvinění z únosu a zneužití, ale byl uznán vinným ve třetím bodě obžaloby a byl odsouzen k v té době extrémně mírnému trestu. Byl ponížěn, ale především zmaten pokryteckým pobouřením soudního dvora nad jeho akty. „Copak si dospělí nepamatují, jak byli zaujati a vzrušeni objevováním sexuality jako děti?“⁵²

V této souvislosti vyvstává čistě hypotická úvaha, zda v tomto ohledu nenaráží Schieleho sexualita na jeho chlapecké zážitky se vlastními sestrami. Jednoduše řečeno: Je dost dobře možné, že Schiele jako malý chlapec mohl pozorovat své sestry nahé a snad se při tom i ukájet. Posléze mohl trpět výčitkami svědomí, které doprovázejí už samotnou masturbaci. Nemohla by se stát podobná zkušenost pozdější příčinou Schieleho napětí mezi touhou po mladých dívkách a výčitkami spojenými s nemorálností takových sklonů? Nebo to byla cesta, jak se ubránit ještě horšímu, tedy incestu?

Nejednalo se skutečně v případě Egona Schieleho o sexuální deviaci, tedy pedofilii?⁵³ Pedofilní sklony měl například Peter Altenberg, v jehož pozůstalosti byla nalezena kartotéka, ve které byly nalezeny fotografie děvčátek a dívek a popisy a záznamy jeho zálib.

Stejně jako dříve v Krumlově, tak i v Neulengbachu se proti Schielemu použilo i to, že se svojí přítelkyní Wally „žili v hříchu“ a provinili se tak proti převládajícímu veřejnému názoru na morálku a slušnému chování na veřejnosti, které bylo od roku 1900 chráněno i za pomoci vyšších soudních trestů.

Při diskuzích o Schieleho vyhnání z Českého Krumlova je často přehlížen fakt, že dobové zákony pokládaly mimomanželský pohlavní styk za „nemorální akt“ a „obscénost“. Jediný rozdíl byl v tom, že za jeden prohřešek proti mravnosti mohl být člověk potrestán, za jiný nikoliv. Dokonce i soužití v konkubinátě⁵⁴ na základě oboustranné dohody bylo považováno za „nemorální čin“ a mohlo být potrestáno jako útok na veřejnou mravopověstnost.⁵⁵ Schiele byl nakonec odsouzen na tři dny za narušování mravní počestnosti mládeže erotickým materiálem a dohromady strávil ve vězení dvacet čtyři dny. I ve vězení Schiele vytvořil několik kreseb.

Po aféře v Neulengbachu již Egon Schiele nekreslil žádné další dětské akty, kromě jedné výjimky, kdy pracoval s profesionální modelkou a její dcerou. Na krátký čas pro něj

⁵² Viz Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s.102.

⁵³ Slovo pedofilie pochází z řeckého *pais* (hoch, dítě) a z řeckého *philós* (milovník). Pedofil je tedy milovník dětí. U této deviace jde o erotické (erotosexuální) zaměření na objekty v prepubertálním věku (tedy na chlapce a dívky bez znaků dospívání). Viz Hartl – Hartlová, *Psychologický slovník* (pozn. 45) , s. 403.

⁵⁴ Název konkubinát znamená manželské soužití muže a ženy bez řádného sňatku.

⁵⁵ Viz Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s. 102.

ztratily na důležitosti také ženské akty, projevilo se to jak na počtu, tak i na jejich kvalitě. Nicméně jeho následující akty zaujmou novým kompozičním prvkem – přehnaným využíváním perspektivy a úhlem pohledu, který se přesouvá z jedné malby na druhou. V roce 1913 namaloval sérii stojících polonahých figur. Na jedné z nich nejsou vidět ramena a horní část trupu, která jsou mimo zorné pole, protože modelka je předkloněna ke svým chodidlům. Ani plátno ani jeho zorné pole však nijak nenarušuje.⁵⁶

V roce 1916 se rozhodl oženit. Jak ukazuje Roesslerova vzpomínka preprodukováná Schröderem, jednal Schiele v této oblasti chladně pragmaticky:

„Když 16. února 1916 řekl Roesslerovi, že se chce oženit, dodal: ‘tak výhodně, jak jen to půjde, ale nejspíš to nebude s Wal’ – čímž bezpochyby svěřil svému příteli, že jeho současná přítelkyně Wally Neuzil, dřívější Klimtova modelka, k tomu není společensky způsobilá. Nakonec si vzal Edith, mladší ze dvou sester Harmových, která pocházela z buržoazních kruhů, studovala v ženské klášterní škole a dostala i věno (i když skromné). Ta také požadovala, aby Wally zmizela z jeho života, a to nejen jako přítelkyně, ale též jako modelka. Ve svém dopise Egonovi píše: ‘Teď nechci řešit to, co by se mohlo stát v budoucnosti, ale chci, abychom vstupovali do manželství s čistým stolem. Nebudu a nechci Ti udávat nějaká pravidla. Ale té otázce s Tvou přítelkyní přeci můžeš rozumět – z mého pohledu Tě nežádám o nic nemožného. Miluji Tě, ale nemysli si, že slepě a že Ten krok s W. po tobě žádá má žárlivost. Není to tak a jak jsem řekla chci pouze začít s čistým stolem. Nejsem si jista, zda rozumíš, co tím myslím (...) Jsi pro mne nejdůležitější, budu Tě poslouchat a dělat co budeš chtít, protože vím, že po mně nebudeš požadovat nic nespílitelného, nic, co by bylo pod mou důstojnost jako ženy.’“⁵⁷

Když se Egon Schiele rozcházel se svou milovanou Wally, nepočínal si příliš čestně. Nejednal sice nijak plánovitě, ale v každém případě bezcitně a jen s ohledem na svůj vlastní prospěch. V roce 1914 se snažil navázat známost se sestrami Edith a Adelou Harmsovými, mladými a pohlednými dámami z měšťanské rodiny, které bydlely v domě naproti. Jako malý kluk stával v okně a pokřikoval na sestry, jen aby na sebe upozornil. Aby Schiele dokázal jejich přísné matce, která pečlivě střežila mravnost svých dcer, své čisté úmysly, bral s sebou na společné vycházky s nimi i svou zatím nic netušící přítelkyni. V roce 1915 nevinné flirtování s Edith Harmsovou přerostlo v hlubší sympatii a Egon se s Wally rozešel. Ta se poté dobrovolně přihlásila k Červenému kříži a roku 1917 zemřela v Dalmácii na spálu.

⁵⁶ Ibidem, s. 103.

⁵⁷ Ibidem, s. 108.

V prvních letech manželství se Edith stala po určitou dobu Schieleho jedinou modelkou pro akty, ale nemohla a ani nechtěla trvale uspokojovat manželovy požadavky, který v tomto ohledu neuznával žádná tabu. Jistě ráda a s úlevou přenechala tuto práci modelům z povolání.

Od prvních Schieleho kreseb aků tak byl jejich ráz vždy závislý na míře stydlivosti modelu. Pro určité obscénní pózy byly jedinými dostupnými modely buď prostitutky nebo pracující ženy (na odpovídající sociální úrovni). Obecně modelky měly na přelomu 19. a 20. století postavení blízké prostitutkám a nemohly si tedy dovolit přepych odmítání práce.

Erotika byla součástí dobového trhu, pornografie⁵⁸ byla v rozkvětu. Erotické fotografie a kresby byly vyhledávány, toto zboží bylo pokoutně prodáváno a malíři si díky tomuto často vylepšovali svou existenční situaci. Gustav Klimt a Egon Schiele, tito dva bytostní a svrchovaní erotici, se vnější stylizací přizpůsobili době a poptávce po pornografii. Setkáme se také s názorem, že „*pózy mnohých aktů v moderním malířství měly svůj původ právě v pornografii, která byla svého druhu kýčem imitujícím vysoké umění.*“⁵⁹

Můžeme si povšimnout, že dřívější presentace sexuality byla spíše erotikou skrytou, přítomnou v náznacích a symbolech (téma Adama a Evy, resesanční Venuše ap.). Je tento princip universální? Je euroamerická pruderie jen kulturní balvan dovlečený odkudsi z viktoriánské doby? Nebo snad je pro každou oblast typické jakési střídání období cudnosti a otevřeného erotického požitkářství? Kam náleží prvopočátky pornografického vyobrazování jako takového? Zde se nám vybaví archeologické objevy nástěnných maleb a sochařská zpodobení falů v Pompejích nebo stěny indických chámů, kde zobrazení mileneckých párů v různých sexuálních polohách představovalo spojení kosmických principů či člověka se samotným bohem.

V současnosti je velice obtížné rozeznat, kde pornografie v širším slova smyslu končí a kde začíná. Přesná hranice, kdy odvážná vyobrazení nahých žen širokou veřejnost pobuřovala, je otázkou minulostí. Co se dříve považovalo za pornografii, dnes představuje pouze erotická znázornění. Nejen Egon Schiele a Gustav Klimt byli v 19. a na počátku 20. století umělci vytvářející erotická, v některých momentech dokonce pornografická,

⁵⁸ Pornografie z řeckého *porné* (prostitutka) a *grafein* (psát); běžně označováno jen jako (porno) je znázornění lidského těla či sexuálního chování vytvořené s cílem podněcovat sexuální pud. Jako pornografické se zpravidla označují pouze materiály, které překračují morální normy společnosti a vzbuzují u výrazné části stud, slabší formy podobných zobrazení se v takovém případě označují jako erotika. Viz Hartl-Hartlová, *Psychologický slovník* (pozn. 47), s. 421.

⁵⁹ Richard R. Brettel, *Modern Art 1851-1929*, Oxford 1999, s. 136-138.

vyobrazení. Vzpomeňme Gustava Couberta a jeho slavný *Zrod života* z roku 1866 nebo Augusta Rodina a jeho *Salambo* z roku 1909 nebo množství kreseb odvážných aktů.

3.3. Válka a smrt

Když 28. června padly první výstřely v Sarajevu a měsíc po té Rakousko-Uhersko vyhlásilo Srbsku válku, začala 1. světová válka. V tomtéž roce se Egonu Schielovi podařilo ještě obeslat výstavy v Paříži, Římě a Bruselu a jeho dílo tak dostalo poprvé v životě mimo střední Evropu, kterou on nikdy neopustil. Na konci roku 1914 vystavoval Schiele ve Vídni a začátkem roku 1915, kdy už válka byla každodenní věcí, v curyšském Kunsthausu.

Hned v počátcích válečné vřavy zahynulo veliké množství umělců a výtvarníků. Za nejasných okolností, šlo patrně o sebevraždu, umírá ve vojenské nemocnici v Krakově Georg Trakl, člen mnichovské skupiny „Der blaue Reiter“. Franz Marc padl u Verdunu. Egon Schiele se jen čtyři dny před narukováním ženil a jeho žena Edith jej na vojenských cestách doprovází, za což je jí Schiele nesmírně vděčný. V Praze bydlí Edith Schielová v hotelu Paříž, v Jindřichově Hradci v hotelu Centrál. Později je Schiele převelen do Vídně ke kancelářské a strážní službě, kde hlídal ruské zajatce a měl to štěstí, že je mohl malovat. V září 1916 se dostal do Heeresmusea, kde maloval, podílel se na válečné výstavě v Prátru a dalších výstavách.

O proměně citění, které provázelo Evropu po první světové válce jsou Schielovy verše publikované Schrödrem: „*Žijeme v nejnásilnějším věku, který kdy svět poznal. Zvykli jsme si na vlastní strádání. Stovky tisíc lidí mizerně zahynuly. Všichni musí přetrpět svůj osud, žijící nebo umírající. Stali se z nás tvrdí lidé beze strachu. Co existovalo před rokem 1914, patří do jiného světa.*“⁶⁰

Ve své ženě Edith našel Egon Schiele velkou oporu, díky ní mohl být šťasten i uprostřed války. Svě ženě věnoval mnoho obrazů, jejichž námětem je téměř vždy láska. Mezi ně patří například Edithin portrét v proužkovaných šatech, či studie aktů (viz obrazová příloha č.31 a č.32)

V tomto období se ženy v jeho aktech stávají mohutnějšími a ženštějšími ve smyslu ženských proporcí. Vyvrcholení Schielových citů můžeme však tušit v jeho obraze *Rodina* (viz obrazová příloha č.33). Obraz vznikl v posledním válečném roce, kdy se rodina

⁶⁰ Viz Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s. 58.

Schielových jevila jako poslední jistota v rozběsněném válečném světě. Schiele reaguje na zběsilé válečné šílenství hlubší citovou vroucností a procítěním základních lidských vztahů.⁶¹

Na obraze zmiňovaném obraze může divák spatřit nahého muže, Egona Schieleho, nahou ženu, která rozhodně nemá žádné shodné rysy se Schielovou ženou Edith, a malé dítě. Barevnost obrazu je sytá, pozadí hodně tmavé, černo zelené, které neslouží pouze jako plocha, ale již k vymezení předmětů, jak nám ukazují nahá těla obou postav.

Kompoziční uspořádání členů rodiny, přestože sedí na pohovce, velice nápadně připomíná pozici rodiny lidoopů, jaké můžeme běžně vídat v zoologické zahradě. Muž, tedy vůdce tlupy jehož zabarvení je směsicí béžové a žluté barvy jako jediný komunikuje s divákem. Jeho přímý pohled (avšak jakoby nepřítomný) a pravá ruka na prsou, jakoby poukazovala na jeho vůdčí pozici. Nohy má roztažené a zabalené do bílé tkaniny. V jeho obličejí je snadno rozpoznatelná tvář Egona Schieleho. Postava před ním, žena, má mezi nohama vklíněné malé dítě, které je společně s její pravou nohou zabaleno do zelenožluté látky. Levá noha ženy jako by byla zabořena do hnědého bláta před nimi. Žena-matka je namalována ve světlém odstínu béžové, tedy tělové barvy. Její tvář však nemá nic společného s Schieleho ženou Edith. Naopak nápadně připomíná jeho matku. Pokud si dovolíme tuto úvahu, nabízí se myšlenka, jestli by oním mužem nemohl být Schieleho otec a dítětem pak sám Egon? Malé děti často malují svou rodinu jako společenství zvířat.⁶² Z obrazu vyzařuje obrovská dávka melancholie. Pokud připustíme, že si do *Rodiny* promítl strukturu své rodiny, co nám o ní obraz říká? Nebo tu hledíme tváří v tvář Schielově vizi své budoucí rodiny, která mu ovšem nebude dopřána?

28. října Edith Schielová, v den kdy skončila válka a Rakousko-Uhersko přestalo existovat, umírá v šestém měsíci těhotenství na španělskou chřipku. Egon Schiele požádal sochaře Ambroziho, aby přišel sejmut posmrtný odlitek rukou jeho milované ženy. Než však kvůli opožděnému vzkazu sochař dorazil, byla Schieleho žena, z obav před nákazou, pochována. Jen tři dny po smrti své ženy 31.října 1918, podléhá této zákeřné nemoci i Egon Schiele. Na žádost rodiny snímá sochař Ambrozi posmrtnou masku tohoto rakouského malíře a vyjimečné osobnosti střední Evropy.

⁶¹ Kroutvor, Egon Schiele (pozn. 3), s. 54.

⁶² Na podobném principu je založen též jeden diagnostický projektivní psychologický test zkoumající rodinou strukturu a vztahy mezi jejími členy.

4. Závěr

Po roce 1900 se pro umělce stávalo stále více modernější a běžnější přitahovat pozornost předváděním svého výstředního chování. Tak to dělal i Egon Schiele, který byl jinak popisován jako tichá, uzavřená osobnost ve chvíli, kdy se třeba potkal v neděli odpoledne s návštěvníky koncertů na promenádě v Českém Krumlově.

Ještě v dnešní době Schielovy morální poklesky mohou být a někdy skutečně ještě bývají připomínány žurnalisty a zneužívány jako senzace. Na druhé straně pak historici umění z lásky k jeho obrazům často Schieleho omlouvají a dodatečně ospravedlňují jeho erotické odchylky a vášně. Schiele měl nepochybně do jisté míry pedofilní sklony a měl i jiné perverzní záliby.

Navíc je třeba připomenout, že Vídeň kolem roku 1900 byla doslova prosáklá erotismem a ne nadarmo se právě v této patologické atmosféře zrodila psychoanalýza, kterou můžeme koneckonců chápat jako prostředek obrany. Pornografie kvetla, což bylo, jak jsem několikrát uváděl, příležitostí pro mnoho překupníků, rádoby umělců, ale i skutečných výtvarníků, jak si přivydělat v těžké životní situaci.

Divák se při setkání s pornografií identifikuje spíše se sexuálními aktivitami nežli s lidskými vztahy. Nepřítomnost dvojznačnosti a bezvýznamnost příběhu jen přispívají k zmechanizování sexu.⁶³

Schieleho chlapecká postava působí dodnes odpudivě zdeformovaně a jistě nevyhovovala hermafroditickému estetickému vídeňské Secese. Pochopitelně a nevyhnutelně, když Schiele posunul uznávané meze toho, co může být zahrnuto do umění, setkal se s nepochopením a nepřátelstvím, ale ne však jen s nimi. Charakter Schieleových erotizujících aktů se zsinale mrtvornou barevností vždycky vyvolávala otázku z jakých vnitřních zdrojů se jeho umění rodí.⁶⁴ Toto je jasné i ze současných recenzí a kritik: „*Schiele žije v pochmurném světě se svými strašnými, zdeformovanými postavami, které jsou naplněny strachem, děsem, hrůzou a beznadějí. Jeho ženy jsou velice často naprosto děsivé ve své ubohosti. V určitém smyslu je moralista: nikdy nenamaloval hřích jako rozesmátou, svůdnou představu krásy.*“⁶⁵

⁶³ Viz Otto F. Kernberg, *Normální a patologická láska*, Praha 1999.

⁶⁴ Estetika ošklivosti je jedním z důležitých témat moderního umění. Více o pojetí ošklivosti v umění Wolfhart Henckmenn – Konrad Lotter, *Estetický slovník*, Praha 1995, s. 140.

⁶⁵ Viz Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion (pozn. 28), s. 62.

Egon Schiele je dnes velice populární. I když zemřel tak nesmírně mladý na počátku minulého století, dnes dosahuje světové slávy a jistě patří k nejvýznamnějším umělcům 20. Století.

Jak už jsem uvedl v úvodu, objevil jsem Egona Schieleho v roce 1999 v Centru Egona Schieleho v Českém Krumlově. O jeho talentu jsem do té doby nic netušil. Tehdy jsem neměl ještě možnost vidět mnoho jeho prací a jen málo jich bylo vyloženě erotických. Zaujala mě však jeho kreslířská virtuozita, kterou jsem od samého začátku obdivoval. Postupem času jsem objevoval další jeho díla. Byl bych lhářem, kdybych nepřiznal, že největší zájem v jeho díle ve mně vyvolaly právě jeho nedeformované erotické akty žen, vystavující se na obdiv bez jakéhokoli studu. Co ve mně mohlo probudit ono zaujetí Schielem a jeho dílem? Nad tím bych se chtěl zamyslet na těchto několika posledních řádcích...

Literatura:

- Brettel Richard R., *Modern Art 1851-1929*, Oxford 1999.
- Gilles Néret, *Gustav Klimt 1862-1918*, Bratislava 1994.
- Hartl Pavel – Hartlová Helena, *Psychologický slovník*, Praha 2000.
- Henckmenn Wolfhart – Lotter Konrad, *Estetický slovník*, Praha 1995, s. 140.
- Chasseguet – Smirgelová Janine, *Kreativita a perverze*, Praha 2001.
- Chátelleta Alberta - Grosliera Bernarda Philippa: *Světové dějiny umění*, Praha 2004.
- Kernberg Otto F., *Normální a patologická láska – pohled současné psychoanalýzy*, Praha 1999.
- Kohut Heinz, *Obnova self, Psychoanalytické nakladatelství*, Praha 1991.
- Kroutvor Josef, *Egon Schiele*, Praha 1991.
- Langmeier Josef – Krejčířová Dana, *Vývojová psychologie*, Praha 2006, s. 139.
- Nelson Robert S. – Shiff Richard (ed.), *Kritické pojmy dějín umenia*, Bratislava 2004.
- Pi Joan José, *Dějiny umění IX*, Praha 1983.
- Pi Joan José, *Dějiny umění X*, Praha 1986.
- Alena Pomajzlová Alena (ed.), *Expresionismus a české umění 1905-1927*, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1994.
- Rotter Hans, *Sexualita a křesťanská morálka*, Praha 2003.
- Röhr Peter Heinz, *Narcismus – Vnitřní žalář*, Praha 2001.
- Sabarsky Serge, *Egon Schiele*, Leipzig 1993.
- Steiner Reinhard, *Egon Schiele*, Berlin 2003.
- Schröder Klaus Albrecht, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina ve Vídni 2005.
- Schröder Klaus Albrecht, *Egon Schiele - Eros and Passion*, Munich-London-New York 1999.
- Tomeš Jan M., *Oskar Kokoschka*, Praha 1988.
- Tuffelliová Nicole, *Umění 19. století (1848-1905)*, Praha-Litomyšl 2001.
- Turner Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, vol. 25, London - New York 1995.
- Vigué Jordi, *Mistři světového malířství*, Dobřejovice 2004.
- Weiss Petr, *Sexuální deviace*, Praha 2002.
- Wittlich Petr, *Česká secese*, Praha 1982.
- Wittlich Petr, *Umění a život-doba secese*, Praha 1986.

Obrazová příloha



Obr. č. 1 Fotografie malého Egona Schieleho se svými rodiči a dvěmi staršími sestrami, Melánií a Elvírou, 1894
Autor neznámý
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion, Munich - London - New York 1999, s. 9)



Obr. č. 2 Egon Schiele
Autoportrét , 1906
Kresba uhlem
45,5 x 34,6 cm
Albertina, Vienna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 43)



Obr. č. 3 Fotografie Egona Schieleho ve věku 15 let s paletou
Autor neznámý
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, Egon Schiele - Eros and
Passion, Munich –London - New York 1999, s. 6)



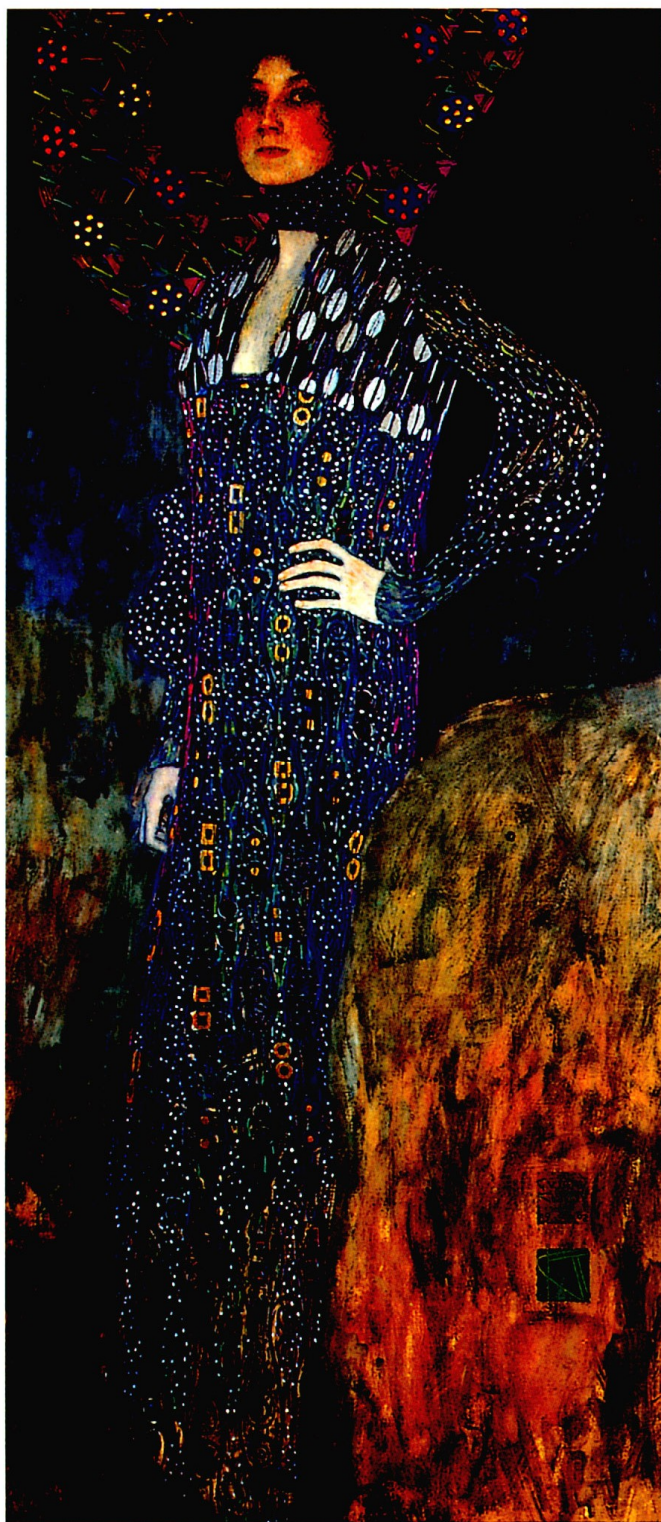
Obr. č. 4 Fotografie Egona Schieleho jako malého chlapce
Autor neznámý
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 11)



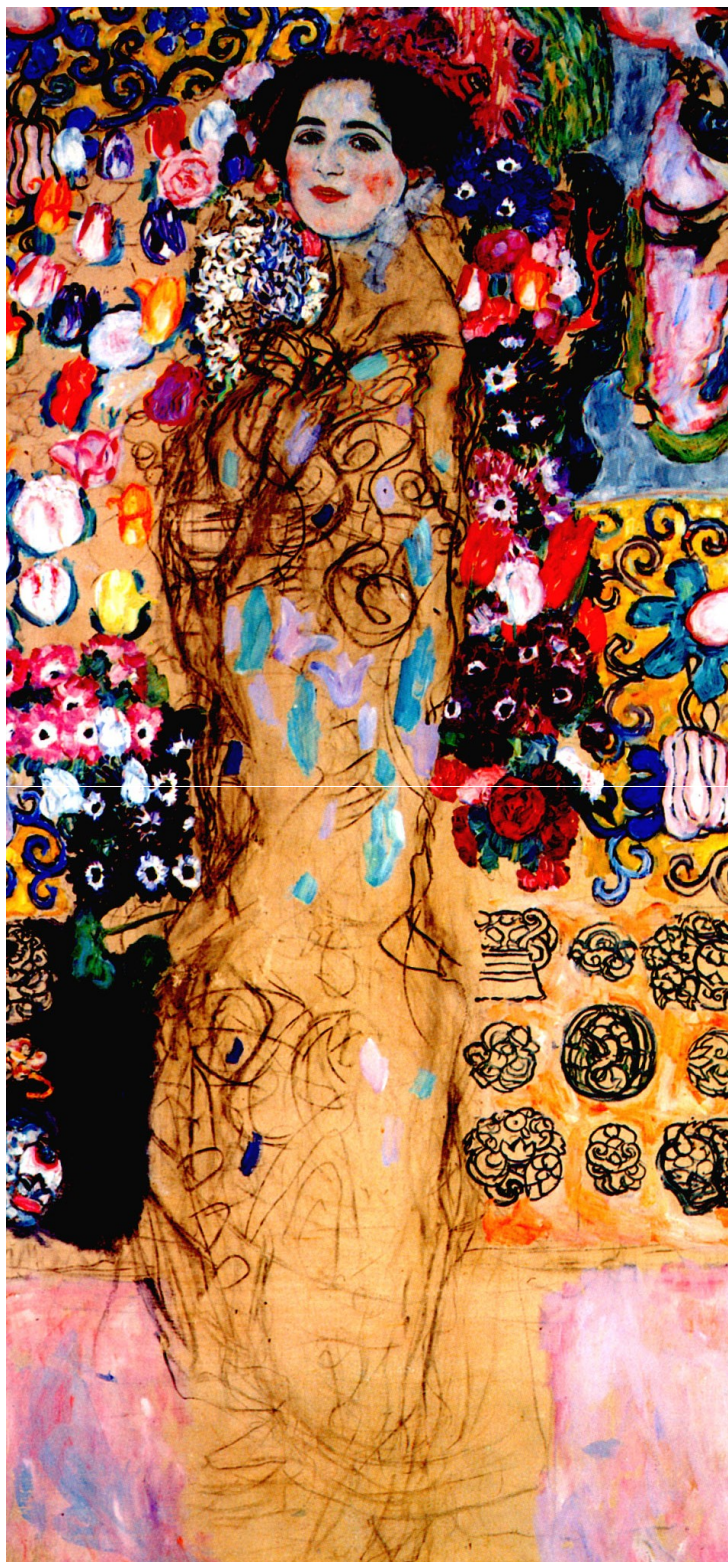
Obr. č. 5 Gustav Klimt
Portrét pianisty a klavírního pedagoga Josepha Pembauera, 1890
Olej na plátně
69 x 55 cm
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
(Reprodukováno podle Gilles Néret, *Gustav Klimt 1862 – 1918*, Bratislava 1994, s. 10)



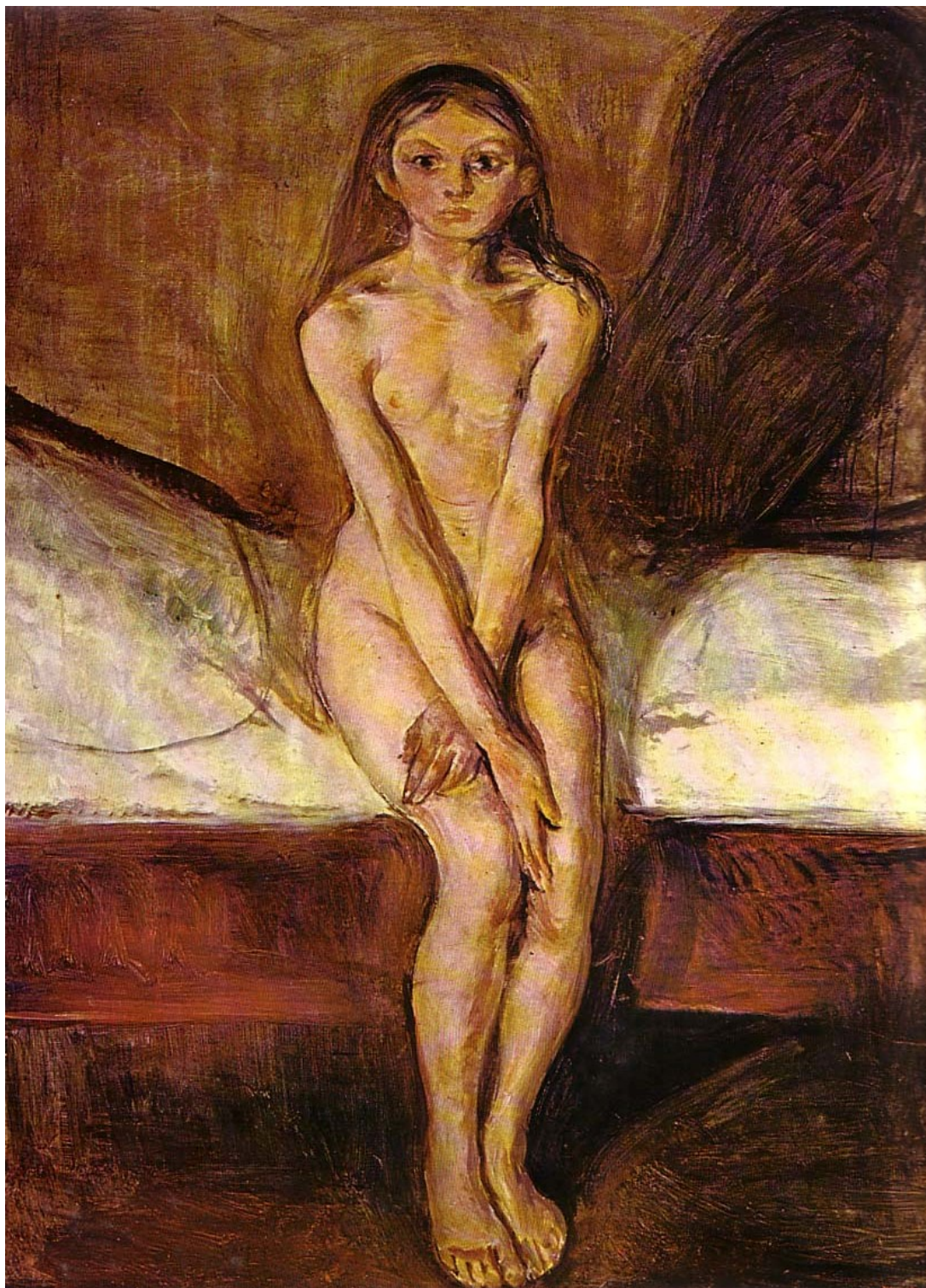
Obr. č. 6 Gustav Klimt
Život a smrt, 1916
Olej na plátně
178 x 198 cm
Vídeň , sbírka Dr. Rudolf Leopold
(Reprodukováno podle Gilles Néret, *Gustav Klimt 1862 – 1918*, Bratislava 1994, s. 70)



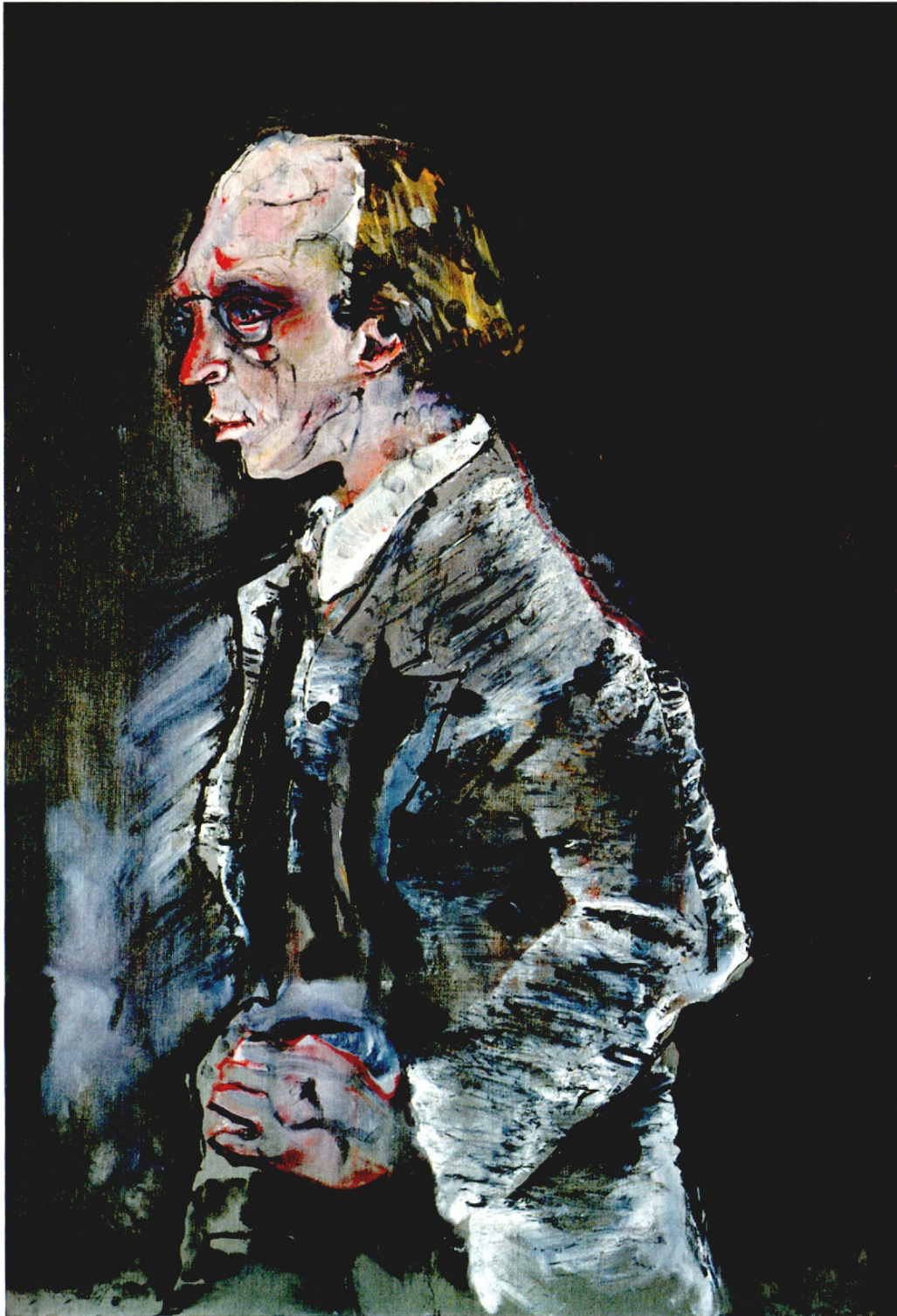
Obr. č. 7 Gustav Klimt
Portrét Emilie Flögeové, 1902
Olej na plátně
181 x 84 cm
Vídeň, Historisches Museum der Stadt Wien
(Reprodukováno podle Gilles Néret, *Gustav Klimt 1862 – 1918*, Bratislava 1994, s. 32)



Obr. č. 8 Gustav Klimt
Portrét ženy (Léda), 1917 – 1918
Olej na plátně
180 x 90 cm
Linec, Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum
(Reprodukováno podle Gilles Néret, *Gustav Klimt 1862 – 1918*, Bratislava 1994, s. 2)



Obr. č. 9 Edvard Munch
Puberta, 1893 – 1894
Olej na plátně
151 x 110 cm
Nasjonalgalleriet, Oslo
(Reprodukováno podle José Pijoan, Dějiny umění IX, Praha 1986, s. 250)



Obr. č. 10 Oskar Kokoschka
Podobizna Herwartha Waldena, 1910
Olej na plátně
100 x 69,3 cm
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart
(Reprodukováno podle Norbert Wolf, Expressionismus, Praha 2005, s.61)



Obr.č.11 Egon Schiele
Vodní duchové I., 1907
Kvaš, barevná křída, stříbrná a zlatá barva
27,5 x 53,5 cm
Soukromý majetek
(Reprodukováno podle Reinhard Steiner, *Egon Schiele*, Bratislava 2003, s. 27)



Obr. č. 12 Gustav Klimt
Vodní hadi II., 1904 – 1907
Olej na plátně
50 x 20 cm
Vídeň, Österreichische Galerie
(Reprodukováno podle Gilles Néret, *Gustav Klimt 1862 – 1918*, Bratislava 1994, s. 47)



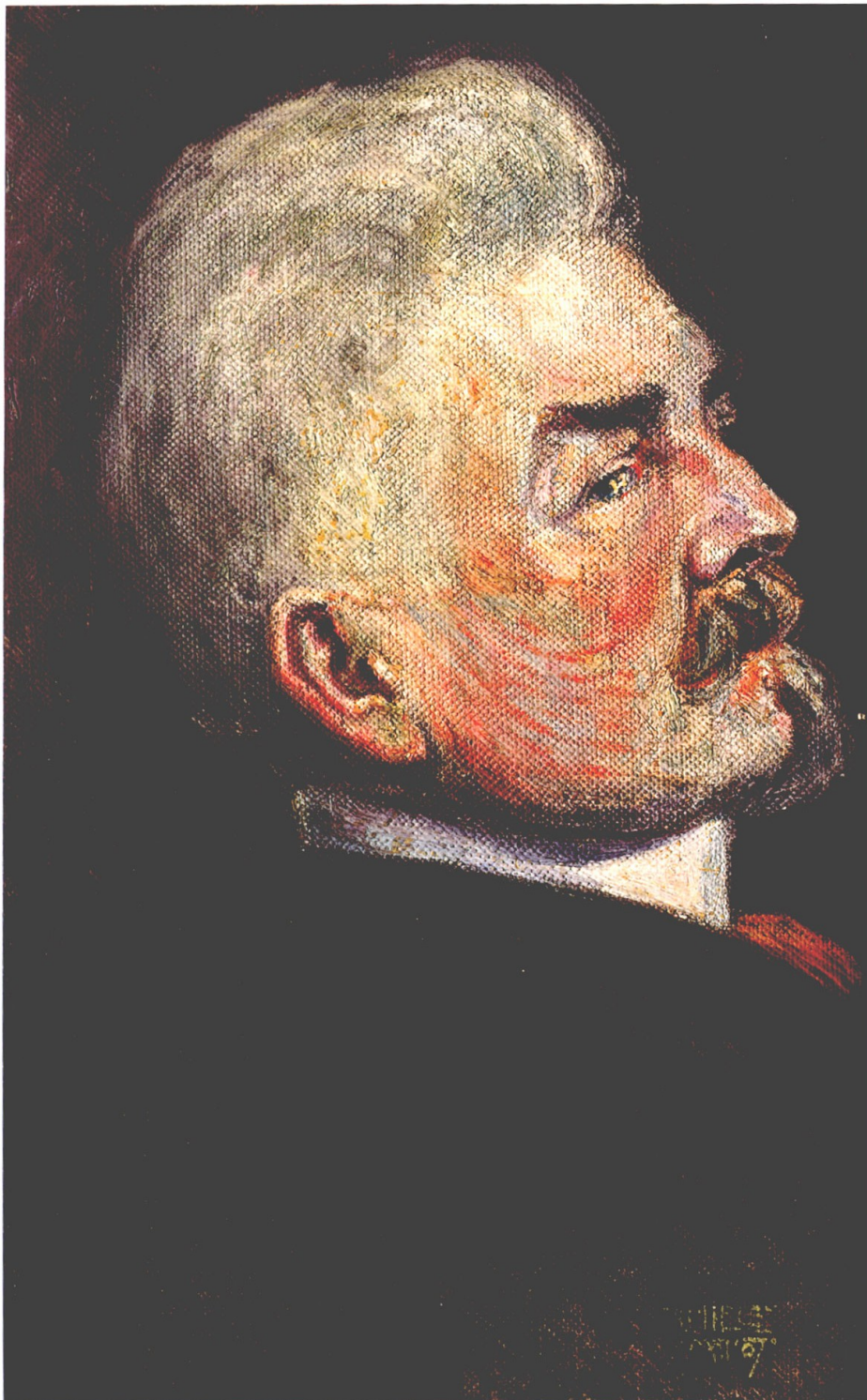
Obr. č. 13 Fotografie Antona Josefa trčky, Egon Schiele, 1914
Fotografický papír
11,8 x 8,5 cm
Albertina, Vlnna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 271)



Obr. č. 14 Egon Schiele
Portrét dívky, 1907
Kresba uhlem
38 x 26,7 cm
Albertina, Vienna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 45)



Obr. č. 15 Egon Schiele
Bysta muže s vousy, 1907
Černá křídý na kreslícím papíře
53,3 x 37,8 cm
Albertina , Vienna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 47)



Obr. č. 16 Egon Schiele
Portrét Leopolda Czihaczeka v profilu, 1907
Olej na plátně
47 x 29 cm
Soukromá sbírka,
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 48)



Obr. č. 17 Egon Schiele
Ruský válečný vězeň s koženou čepicí, 1915
Tužka, neprůhledné barvy na balícím papíře
44,6 x 31,2 cm
Albertina, Vienna, trvale zapůjčeno z Rakouské galerie
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 337)



Obr. č. 18 Egon Schiele
Nahý hoch na barevné pokrývce, 1908
Tužky, kvaš, pozlátka a čínská tuš na papíře
23,8 x 31,5 cm
Leopold Museum, Vídeň
(Reprodukováno podle Jordi Vigué, Místři světového malířství, Dobřejovice 2004, s. 454)



Obr. č. 19 Egon Schiele
Polonahý autoportrét v černém kabátě (Masturbace), 1911
Kvaš, akvarel a tužka
47,9 x 32,1 cm
Albertina, Vienna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 163)



Obr. č. 20 Albrecht Dürer
nahý autoportrét, 1506
Grafická sbírka
Weimar
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 159)



Obr. č. 21 Egon Schiele
Ukřižování, 1907
Olej na plátně
42 x 42 cm
Soukromý majetek
(Reprodukováno podle Reinhard Steiner, *Egon Schiele*, Bratislava 2003, s. 75)



Obr. č. 22 Egon Schiele
Šklebící se nahý autoportrét, 1910
Kvaš, akvarel a tužka s bílým zvýrazněním
55,8 x 36,7 cm
Albertina, Vienna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 149)



Obr. č. 23 Egon Schiele
Sedící mužský akt (autoportrét), 1910
Olej a kvaš
152,5 x 150 cm
Leopold Museum, soukromá sbírka, Vienna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion, Munich –
London - New York 1999, s. 51)



Obr. č. 24 Egon Schiele

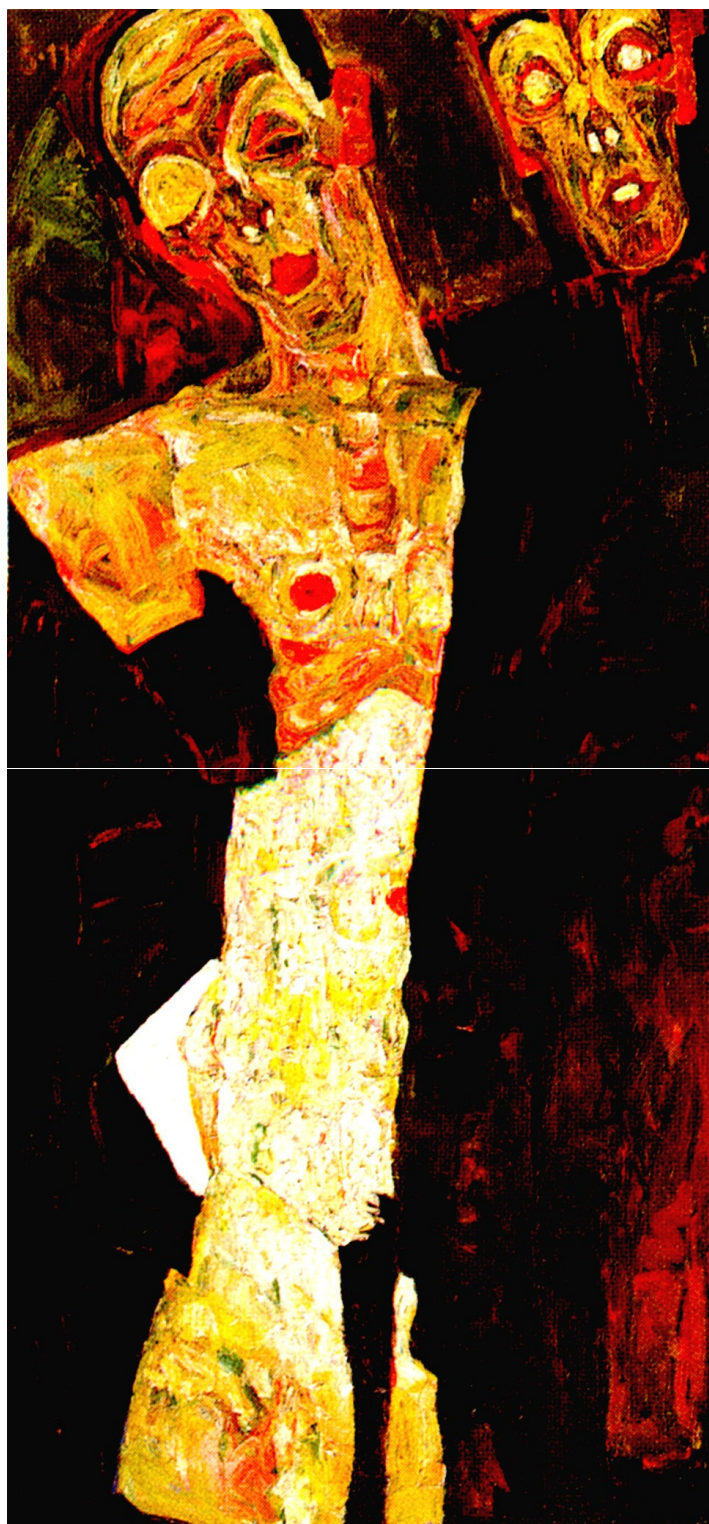
Proroci II. (smrt a muž), 1911

Olej na plátně

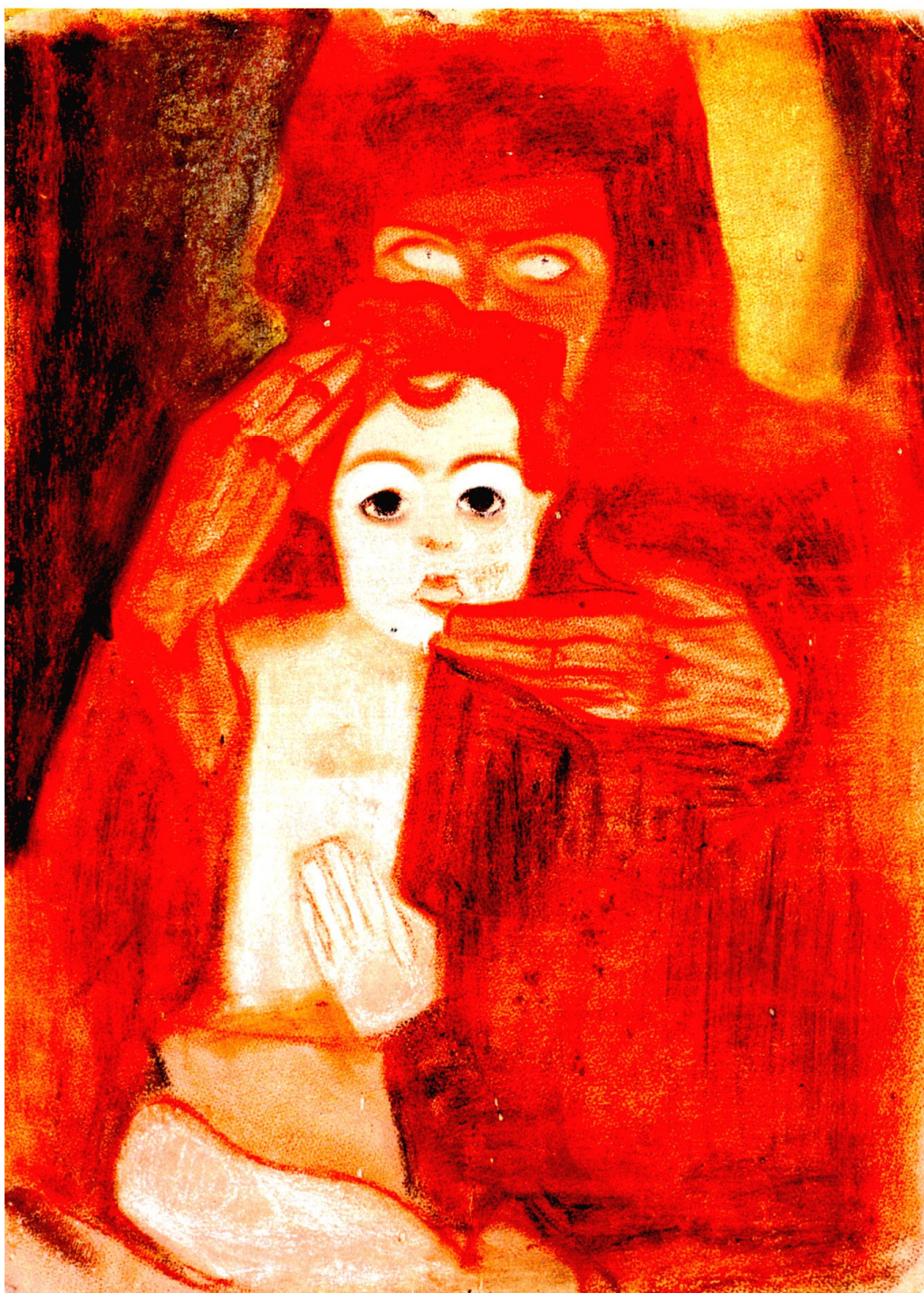
80,3 x 80 cm

Leopold Museum, soukromá sbírka, Vienna

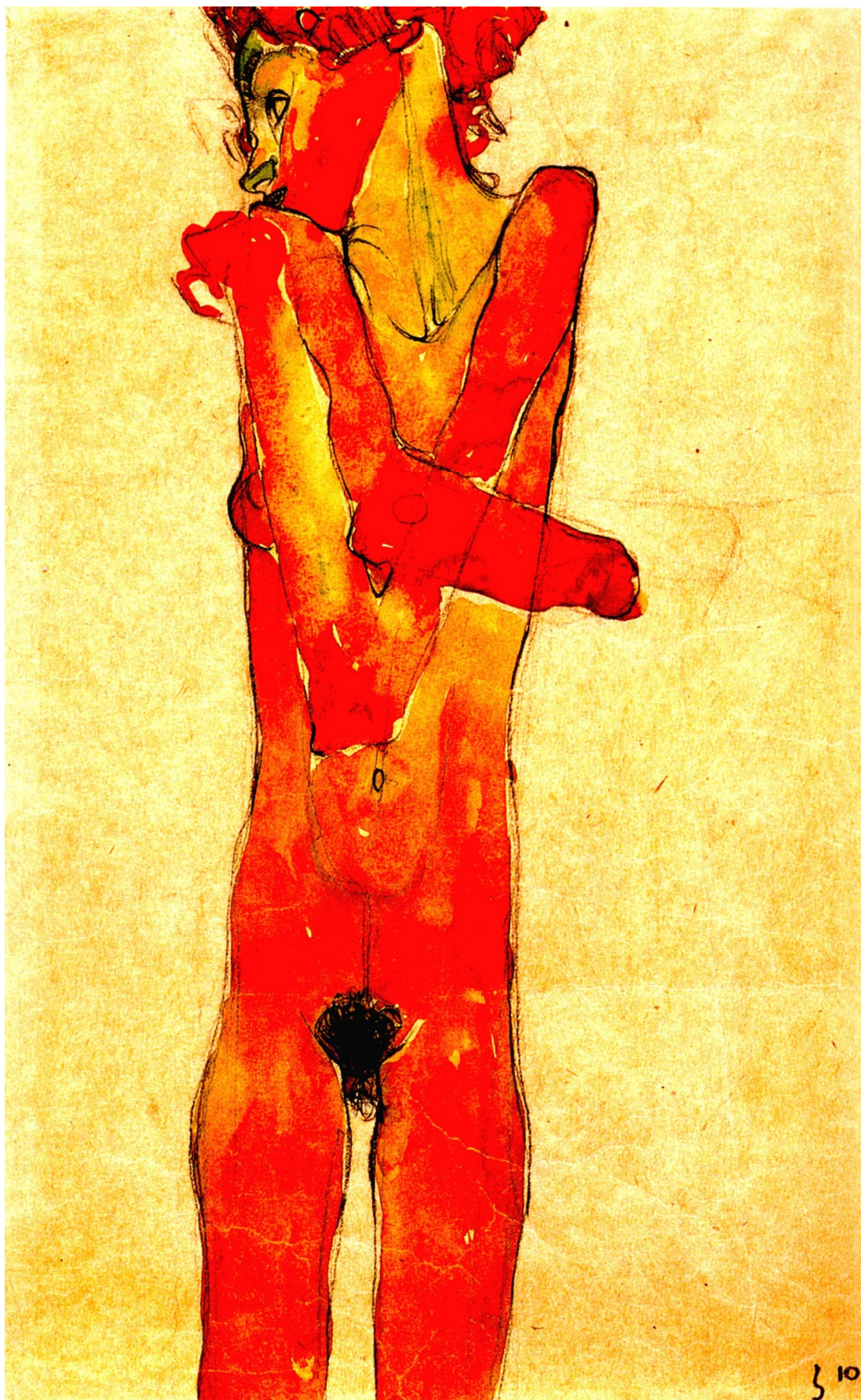
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion, Munich – London - New York 1999, s. 59)



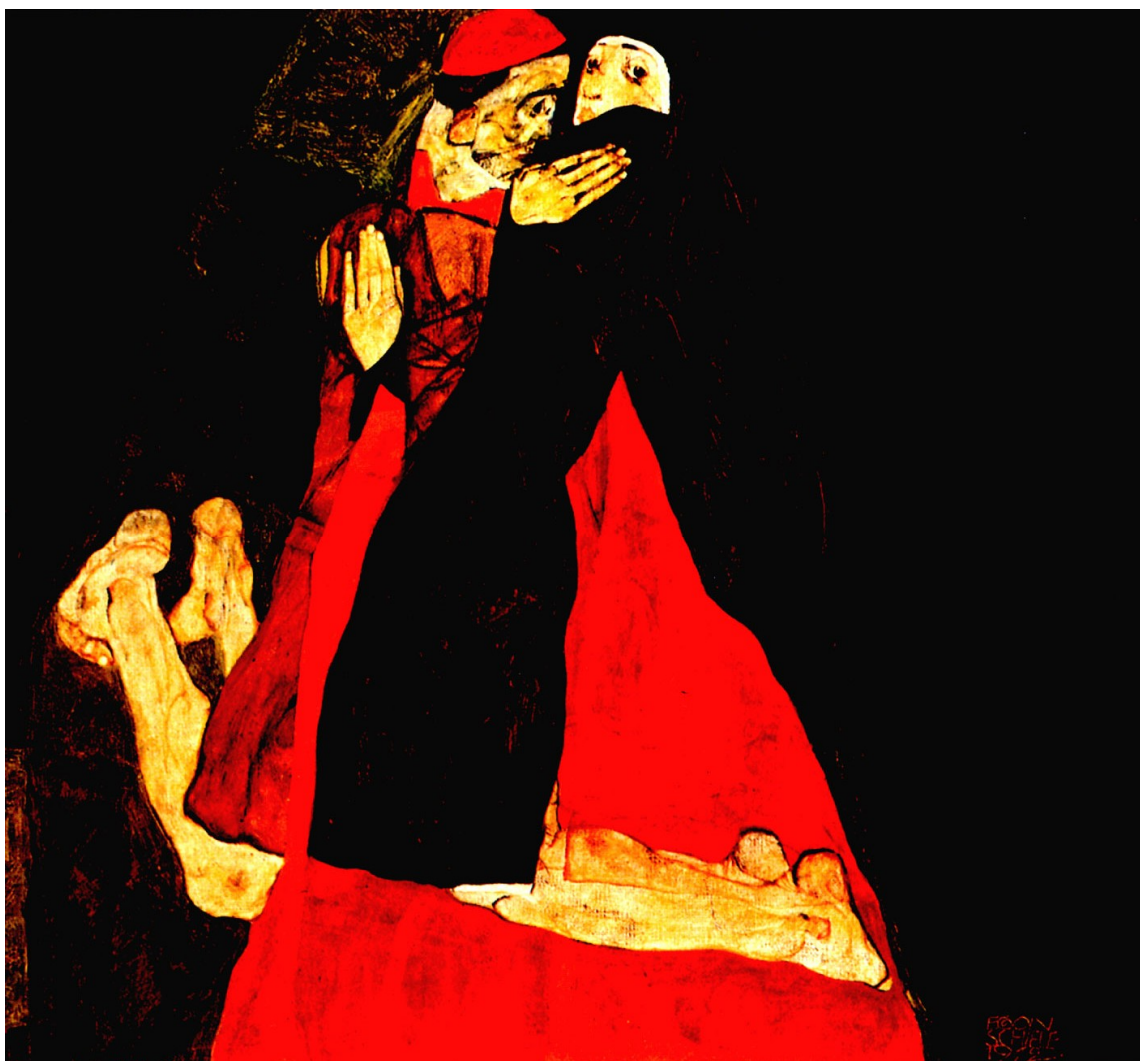
Obr. č. 25 Egon Schiele
Proroci (dvojité autoportrét), 1911
Olej na plátně
110,3 x 50,3 cm
Staatsgalerie, Stuttgart
(Reprodukováno podle Reinhard Steiner, *Egon Schiele*, Bratislava 2003, s. 19)



Obr. č. 26 Egon Schiele
Matka a dítě, 1908
Kresba uhlem, červená a bílá křída
60 x 43,5 cm
Niederösterreichisches Landesmuseum
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 53)



Obr. č. 27 Egon Schiele
Dívčí akt se zkříženými pažemi (Gertrude Schieleová), 1910
Černá křída, akvarel na hnědý papír
44,8 x 27,8 cm
Albertina, Vienna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 73)



Obr. č. 28 Egon Schiele
Kardinál a jeptiška, 1912
Olej na plátno
70 x 80,5 cm
Sbírka Rudolf Leopold
(Reprodukováno podle Josef Kroutvor, *Egon Schiele*, Praha 1991, s. 42)



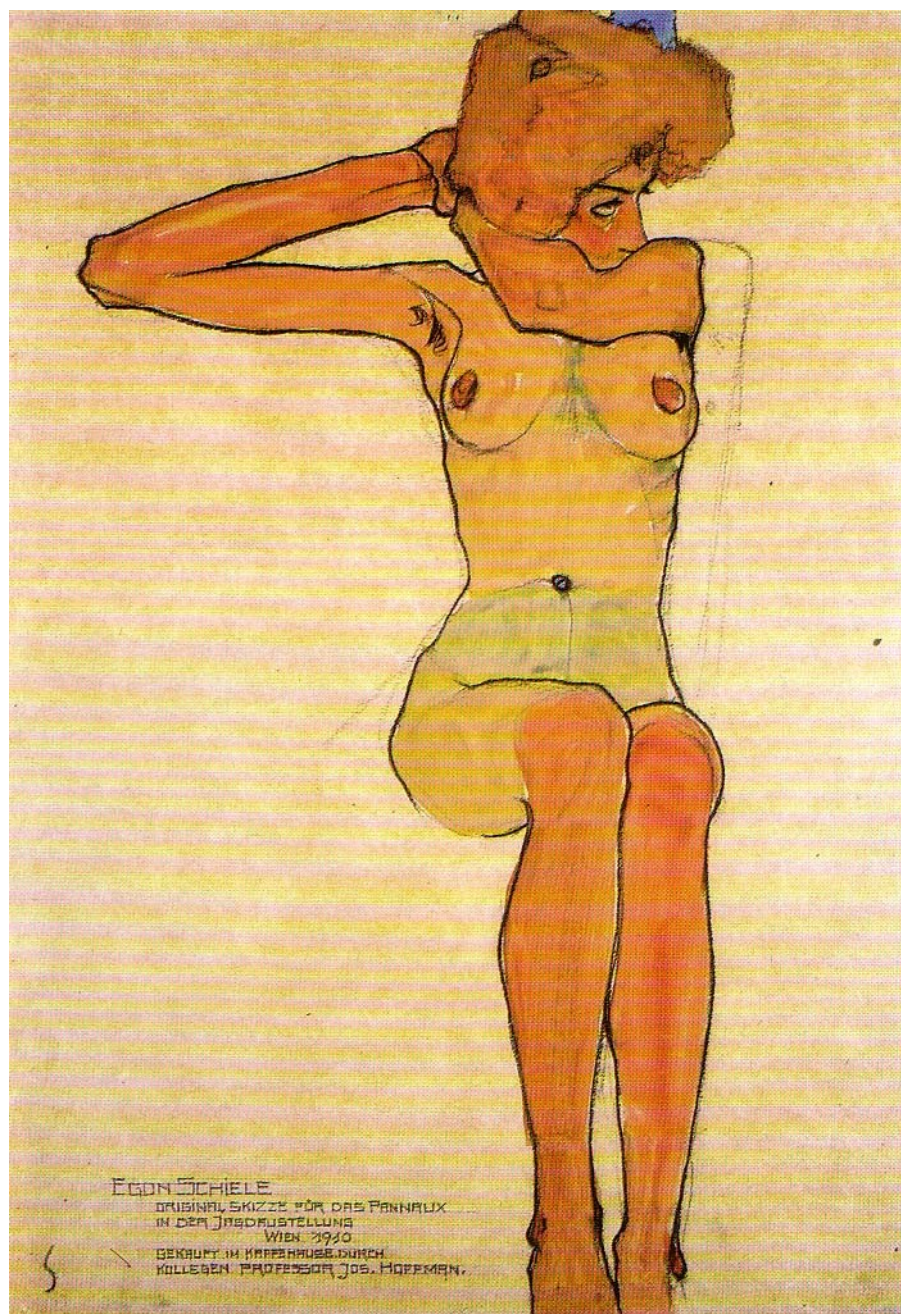
Obr. č. 29 Egon Schiele
Eros, 1911
Kvaš, akvarel a černá křída
55,9 x 45,7 cm
Soukromý majetek, Melbourne, Australia, Courtesy Richard
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst.), Museum Albertina
ve Vídni 2005, s. 164)



Obr. č. 30 Egon Schiele
Stojící černo vlasý dívčí akt , 1910
Akvarel a tužka
54,3 x 30,7 cm
Albertina, Vienna
(Reprodukováno podle Reinhard Steiner, *Egon Schiele*, Bratislava 2003, s. 40)



Obr. č. 31 Egon Schiele
Portrét Edith Schieleové v proužkovaných šatech, 1915
Olej na plátně
180 x 110 cm
Haags Gemeentemuseum voor Moderne Kunst, The Hague
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion, Munich –
London - New York 1999, s. 43)



Obr. č. 32 Egon Schiele
Sedící nahá žena se zdviženou pravou paží, (Gertrude Schiele), 1910
Černý pastel, akvarel a kvaš na papíře
45 x 31,5 cm
Historisches Museum der Stadt Wien, Víňna
(Reprodukováno podle Klaus Albrecht Schröder, Egon Schiele - Eros and Passion, Munich –
London - New York 1999, s. 26)



Obr. č. 33 Egon Schiele
Rodina, 1918
Olej na plátno
152,5 x 162,5 cm
Vídeň, „Österreichische Galerie
(Reprodukováno podle Josef Kroutvor, *Egon Schiele*, Praha 1991, s. 42.)



Obr. č. 34 Portrét Egona Schieleho, 1915
Fotografie od Johannese Fischera
(Reprodukováno podle Sabarsky Serge, *Egon Schiele*, Leipzig 1993, s. 8)

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.