

**KLÍČOVÁ TÉMATA EXPRESIONISMU VNÍMANÁ SKRZE FENOMÉN TĚLA A  
TĚLESNOSTI,  
V DÍLE GEORGA TRAKLA A EGONA SCHIELEHO**

Maturitní práce z humanitních studií

Gymnázium Jana Keplera, 2018

Vedoucí práce: Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

Eliška Nováková

*Děkuji všem krásným a milým lidem za jejich odborné rady a přátelskou pomoc. Zvláště paní profesorce Blance Činátlové, vedoucí této práce, přítelkyni s velkým srdcem Monice Švec Sybolové a obětavé mamince Anně Novotné.*

## OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Témata propojující dílo Georga Trakla a Egon Schieleho</b> .....	<b>7</b>
2.1 Zrcadlení těla a krajiny ve vzájemném rozkladu.....	7
2.2 Fragment.....	10
2.3 Erotické dusno (otevřená erotika a sexualita).....	14
2.4 Smrt.....	18
2.5 Propojení těla a duše.....	19
2.6 Změna v těle.....	22
2.7 Působení barev a zvuků na lidské tělo.....	26
2.8 Odkazy k minulosti, trpící a trýzněné tělo.....	28
2.9 Expresionismus.....	31
<b>3. ZÁVĚR</b> .....	<b>34</b>
<b>4. Soupis literatury</b> .....	<b>37</b>

## 1. Úvod

K napsání této práce mě inspiroval pobyt v Českém Krumlově a návštěva Egon Schiele Art Centra, stejně tak opakovaná návštěva Leopold Museum ve Vídni s největší světovou sbírkou díla Egona Schieleho. Uchvátilo mě, jak malíř Egon Schiele otevřeně rozkrýval lidskou tělesnost, pohybující se tak na velmi tenké hranici mezi pornografií a uměním, a okouznil mě jeho nezaměnitelný umělecký rukopis. Přestože se proslavil akty, maloval i krajiny, města a obrazy květin. Zatoužila jsem dostat se pod povrch těchto provokativních kreseb a maleb a pokusit se o jejich interpretaci a najít v nich paralely se Schieleho životem. Po přečtení souborné sbírky básní *Šebestián ve snu* od Georga Trakla jsem zjistila, že mají se Schielem – ne náhodou – mnoho společného. Fascinuje mě nejenom podobnost jejich díla, přestože se každý vyjadřuje jinými prostředky, ale i některé jejich shodné životní momenty. V souvislosti s tím jsem si položila otázku, jaká témata jsou pro tyto dva umělce společná a jak je vyjadřují. Na základě analýzy jejich děl se pak pokusím popsat proměnu vnímání lidského těla a tělesnosti v moderní společnosti.

Vytyčila jsem devět témat, která jsou z mého pohledu zásadní, opakují se v tvorbě obou umělců a zároveň se dotýkají fenoménu těla a tělesnosti. Rozklad těla a společnosti, fragmentarizace těla, otevřená erotika a sexualita, smrt, propojení těla a duše, změna v těle, barvy a zvuky, citace a charakteristické znaky expresionismu. Charakterizují téma a jak je na ně společností té doby nahlíženo, vybírám z Traklových básní ty, ve kterých se téma nejvíce vyskytuje, a z Schieleho obrazů dílo takové, které souvisí jak s Traklovou básní, tak s ustanoveným tématem. Báseň i obraz interpretuji ze svého osobního pohledu.

Do jaké doby přišli na svět tyto dva významní expresionisté a jak dalece je zasáhla a ovlivnila v jejich umělecké práci? Je známo, že přelom 19. a 20. století byl dobou velkých změn ve společnosti, přinesl mnoho rozporů, zvláště sociálních. Na jedné straně se značně rozvíjela věda a technika s výtobky, které měly usnadnit lidskou práci a existenci. Na druhé straně se zvyšovaly tempo a dynamika životního stylu v moderních městech, které kladou důraz na spotřebu a konzum. Část obyvatelstva se tím dostává do soukolí otrocké práce a života na hraně přežití. Hlučné velkoměsto způsobuje přemíru vjemů, dezorientaci, lidská bytost je tak obklopena chaotickým světem, ve kterém umělcům chybí jakékoli záchytné body pro

vymanění se z něj. Vzniká pocit samoty a opuštěnosti uprostřed lidské masy, existenciální tíseň uvnitř hlučícího davu.

Dalším fenoménem společnosti této doby byl rozpor mezi individualitou a národem. Devatenácté století se zaměřovalo na definici národa, která vedla až k vyprázdněnému vlastenčení a nebezpečnému nacionalismu, a proto se na konci 19. století obrací k poznání jednotlivce a jeho nejbližších. Co se týče životního prostoru, pak zde vzniká rozpor mezi stísněným starým městem, chaosem periferie a touhou žít v intimitě zahradních vilových čtvrtí. Možná nedůležitějším fenoménem přelomu století byla emancipace žen, jejich velký návrat do veřejného života a bouřlivá a někdy strachuplná reakce patriarchální společnosti.

V logickém důsledku přirozeně vzniká pocit samoty, opuštěnosti, úzkosti a beznaděje lidského individua uprostřed anonymního davu a následné hledání cesty ven ze spleťitého labyrintu životního prostoru a sama sebe. Vedle tohoto se schyluje k doposud nejstrašlivější válce, která pocit chaosu ještě umocní, neboť živočišný druh člověk je ohrožen vlastním vynálezem zbraní hromadného ničení. Optimistický duch 19. století se postupně vytrácí a nahrazují jej obavy, nejistota, tíseň a ztráta ideálů. Umění začíná být mnohem individualističtější a odráží rozjitřené umělcovo nitro. Ve výtvarném umění se prosazuje návrat k původním vyjadřovacím prostředkům malby, jako jsou barevné plochy, linie nezávislá na realitě a výrazný rukopis. Do popředí se dostává především barva, jako je její symbolika, expresivní síla, kontrast, znepokojivost a nezvyklost jejich kombinací. A právě za těchto historických okolností a v takovéto atmosféře se rodí umělecký směr expresionismus.

Expresionismus ve výtvarném umění pracuje se záměrným popřením krásného vyprávěcího umění, lidské tělo zobrazuje v deformované podobě, záměrně nepřesné a zkratkovité. Nejčastějším námětem je člověk ve velkoměstě, člověk degradovaný na lidskou masu, na pokroucené tělo, na znak zbavený individuálních rysů. Okolní svět zobrazený v díle se stává zrcadlem, v němž se odráží lidské nitro. Pojem těla a jeho nová redefinice se ustanovuje jako jeden z klíčových momentů moderního myšlení, protože tělo je pomíjivé, vázané na čas a prostor, na formy samotného existování. Láska a smrt jsou vnímány obě jako tělesné,<sup>1</sup> „psychika je nerozlišitelně spojena s tělesností“<sup>2</sup>. Expresionisté v okolním světě nacházejí

---

<sup>1</sup> Grebeníčková, R.: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha, Prostor 1997, ss. 66-72.

<sup>2</sup> Rakušanová, M. – Wittlich, P. – Srp, K.: *!křičte ústa! předpoklady expresionismu*, Praha, Academia 2007, s. 26.

chmurné, tísnivé, až děsivě znepokojující skutečnosti, které transformují do témat prázdnoty, rozkladu, hnutí, smrti, zániku a zmaru.

I expresionistické spisovatele zajímá vlastní nitro a duše. Experimentují s jazykem, žánrem a kompozicí. Okolní svět se jim jeví jako chaotický, obtížně srozumitelný a nepřátelský. Před čtenářem nechávají plynout spíše jednotlivé obrazy (často silně a sugestivně vizualizované), jež mají vyvolávat typické expresionistické pocity strachu, zoufalství, hrůzy a děsu. Ty mohou přerůst v šílenství, destrukci a smrt. Básník Georg Trakl promítá do svých básní vlastní tragický život, odráží v nich své balancování na hranici mezi životem a smrtí. Jeho poezie, naplněná traumatickými hraničními prožitky, přetéká beznadějí, bezmocí a zoufalstvím.

Osobitou tvorbu Egona Schieleho jde jen stěží zařadit do jednoho ze směrů přelomu století, přesto bývá spojován s tehdejšími expresionisty, neboť hledá ve svých objektech jejich nejniternější psýché, kterou se snaží uvolnit ze sevření konvenčního těla, myšlení, řeči a chování coby dědictví dřívější doby. Vnější kvality díla se mu stávají pouhým prostředkem a nikoli cílem, jde o jakýsi nový druh niterného pohledu ve výtvarném umění. Důležitá pro něho byla interakce a souznění mezi umělcem a divákem. Snaží se, aby v přihlížejících vyvstaly napovrch potlačené pocity znepokojení, a tím odhaluje temná zákoutí naší duše.<sup>3</sup>

Podotýkám, že básně Geoga Trakla jsem nevybírala z německého originálu, ale českého překladu Ludvíka Kundery z roku 1965. U Egona Schieleho jsem se při výběru obrazů opírala o jejich knižní reprodukce a také o originály obrazů a kreseb ze sbírek Leopold Museum ve Vídni.

---

<sup>3</sup> Selsdon, E. – Zwingerberger, J. – Bassie, A.: *Schiele*, Praha, Euromedia Group 2013, s. 18–22.

## 2. Témata propojující dílo Georga Trakla a Egon Schieleho

Z obecných témat umění nejen počátku 20. století, která se často objevují v dílech obou umělců, jsem pro svou práci vybrala tato: rozklad, smrt, fragment, erotické dusno, propojení těla a duše, změny v těle, barvy a zvuky, citace a hodnoty expresionismu. Vybrané náměty pak dokládám a analyzuji na vybraných reprezentativních básních a obrazech.

### 2.1 Zrcadlení těla a krajiny ve vzájemném rozkladu

K zamyšlení nad tématem rozkladu v díle Georga Trakla a Egon Schieleho se jeví jako příhodná báseň *Rozpadávání* a cyklus obrazů *Mrtvé město* (1910–1912) a obraz *Krajina s krkavci* (1911).

#### *Rozpadávání*<sup>4</sup>

*Když zvony večer vyzvánějí mírem,  
let ptáků vidím nad vodou a lesy,  
jsou roztaženi jako na procesí,  
ve vzduchu mizí podzimkově čirém.*

*Zahradou chodím s temnotnými zraky,  
jasnější osudy jim tiše snují,  
rafije už se sotva posunují.  
Za letem ptáků táhnu nad oblaky.*

*V tom roztřásl mne závan rozpadání.  
Kos zalkal na bezlisté sněti.  
Pší víno na rzi mříže v rozevlání.*

*Jak tanec smrti tančily by děti,  
tak ve větru se modré astry sklání  
kol roubení, jež rozpadá se v smetí.*



Obraz I

Georg Trakl zvolil v této básni za hlavní básnický obraz letícího ptáka záměrně, protože je v něm vyjádřena dobová touha po svobodě a nemožnosti jejího dosáhnutí (oblíbená báje o Ikarovi) a zároveň přání po splynutí duší a nalezení dokonalého člověka, který bude disponovat tím nejlepším ze všech myslitelných světů. Okřídlená bytost jako symbol

<sup>4</sup> V překladu Ludvíka Kundery, 1965.

propojení země a nebe a jako alegorie dokonalého člověka se na přelomu století stává velkým tématem – člověk se chce osvobodit, zbavit se sevření darwinovského lidského těla a vylétnout z něj. Zároveň přetrvává evropská tradice ptáčka jako symbolu duše a ukřižování. Stejně tak okřídlená lidská bytost může být Múzou, Psyche, Ikarem či andělem.

Pták s roztaženými křídly v druhém verši vizuálně připomíná tvar kříže, v souvislosti s tím pak evokuje motiv trpícího těla. Básník vjem umocňuje slovem procesí „jsou (ptáci) roztaženi jako procesí“ jakožto slovem často spojovaným s náboženskými zvyklostmi (např. poutní a křížové cesty). I Egon Schiele použil stejný motiv v obraze *Krajina s krkavci (Obraz I)* – hejno letících ptáků, jejichž rozpjatá křídla můžeme chápat stejně jako u Trakla, ovšem Schiele tuto symboliku posiluje tím, že hejno ptáků letí nad banálním výsekem krajiny, zapomenutým koutem někde na předměstí, podobajícím se rozpadajícímu se hřbitovu s kříži. Tři nejvýraznější kříže v popředí mohou odkazovat na Kalvárii. Na to, že je to ale Kalvárie novodobá, ukazuje tvar krajiny. Celý výjev je ponurý, prostupuje ho pocit, že se vše propadá do obrovské jámy uprostřed obrazu. Dívám-li se na obraz *Krajina s krkavci (Obraz I)* a čtu báseň *Noční píseň*, nemohu se zbavit pocitu, že oba umělci jako by stáli vedle sebe a zachycovali tentýž výjev. *Jak tanec smrti tančily by děti, // tak ve větru se modré astry sklání // kol roubení, jež rozpadá se v smetí.* Modré astry, podzimní květiny hřbitova, které se pnou kolem rozpadajícího se roubení. A na obraze se hrazení či oplocení rozpadá a můžeme si představovat, že jeho části nalezneme dole v oné jámě na hromadě neurčitěho „smetí“. Nejsme si zcela jisti, zda jde o hřbitov, ale prvky rozpadu jsou zde zřejmé.

Zaměříme-li se na barevnost zmíněného obrazu s krkavci, pak vidíme hnědou, černou, tmavě zelenou a okrovou, které jasně evokují atmosféru melancholické nálady podzimu. Podzim vnímáme jako čas proměny, ale na rozdíl od jara je to proměna ku smrti, vše usychá, scvrkává se, rozpadá a mizí. I Georg Trakl ve svých verších dokonale vyjádřil náladu podzimního večera „ve vzduchu mizí podzimkově čirém“ odbíjejícími zvony „zvony večer vyzvánějí mírem“ – ty v člověku mohou vyvolávat zvukovou kulisu zvonu umíráčku a také zvou ke snění „Zahradou chodím s temnotnými zraky“. Ovšem motiv zavřených očí lze zaměnit za stav smrti, což je typické téma přelomu století – prostupná hranice mezi sněním a smrtí.

Zaměříme se i na další dva velmi důležité motivy této básně: čas a pomíjivost, které s rozkladem úzce souvisejí. V sedmém verši autor relativizuje čas obrazem „rafije už se sotva posunují“, což působí jako velký kontrast k tomu, jakým tempem vývoje jak technického, tak společenského žilo 19. století. Čas se podle Trakla zastavuje, je zacyklen v kruhu, který je v básni vyjádřen slovem rafije pohybující se na ciferníku stále jenom v kruhu.



Stejně jako Egon Schiele pracuje ve svých obrazech s tématem téměř nepostřehnutelného rozpadu (mohli bychom použít i slovo mikrorozpad), ani Georg Trakl se tomuto motivu nevyhýbá „*V tom roztrásl mne závan rozpadání*“. Dokonce ho můžeme vidět jako nejdůležitější téma, pro které tyto verše psal. Zajímavé je slovní spojení „*závan rozpadávání*“. Proč závan? Evokuje totiž něco nepostřehnutelného, nenápadného, co může zároveň člověka roztrást. Taky cítíme kontrast mezi slovem závan (něco velmi krátkého a nepostižitelného) a slovem rozpadávání (něco v dlouhém a viditelném procesu). Kontrast tak typický pro expresionismus. Také v jeho další básni *Noční píseň*, kterou uvádíme níže (viz 2.4), najdeme hned v prvním verši velmi podobnou ukázkou kontrastu „*Dech nehybného*“.

Zmínili jsme podstatný motiv rozkladu, ale musíme se ptát: čeho rozklad? Co se rozpadá, rozkládá? Trakl rozhodně vyjadřuje rozpad ve všech sférách: ve společnosti, v přírodě i v oblastech, které člověk uměle vytvořil. Popisuje nejenom rozpad těla lidského, ale i rostlinného na „*bezlisté sněti*“, „*tak ve větru se modré astry sklání*“. Další rozpad probíhá v rámci architektury, lidského příbytku „*rzi mříže v rozevlání*“, „*kol roubení, jež rozpadá se v smetí*“. Stejně tak i u Schieleho v *Krajině s krkavci (Obraz I)* vidíme rozpadající se domek, plot i usychající strom v popředí obrazu.

S myšlenkou pomíjivosti, že vše se jednou rozpadne a rozloží, Egon Schiele pracuje zvláště v obrazech cyklu městských krajin z Českého Krumlova, který nese název *Mrtvé město*.<sup>5</sup> Město jako rozpadající se troska zářivé minulosti, jako opuštěné místo se vzpomínkami. Z obrazů na nás dopadá tíže melancholie, úpadku, bolestivé pomíjivosti. Schiele velmi často zobrazuje město z ptačí perspektivy. Jako by uměl vystoupit z davu a nahlédnout to, co chce malovat. Jedná se o naprosto unikátní pohled, neboť většina umělců (Z. Braunerová, J. Schikaneder, A. Slaviček) se stávají spíše pozorovateli uvnitř města. Lze jej považovat za pohled božský, malíř Schiele se staví do pozice boha.

„Vše je živě mrtvé,“<sup>6</sup> říká on sám. Jen na pár obrazech cyklu *Mrtvé město* naznačuje přítomnost člověka jako siluetu malého, nepatrného tvora. Nebo jeho přítomnost naznačuje

---

<sup>5</sup> Unaven a nepřijat velkoměstskou Vídní, odjíždí Schiele v květnu 1910 do Českého Krumlova, rodného města své matky Marie, se svými kolegy Erwinem Osenem a Antonem Peschkou, s představou, že začne nový malířský život. Z finančních důvodů se ale na podzim téhož roku vrací zpátky do Vídně, aby zde přečkal zimu. V květnu 1911 se znovu stěhuje do Českého Krumlova, tentokrát se svojí přítelkyní Wally Neutzil. Zabydlují se v zahradním domku u Vltavy. Avšak konzervativním občanům města se nelíbí Schieleho volný způsob života a především skutečnost, že kreslí akty dospívajících dívek. Schiele je nucen město opustit: „Nechci myslet na Krumlov, tak rád mám to město, ale lidé tam neví, co činí.“ (Krouťvor, J.: *Egon Schiele a Český Krumlov*, Český Krumlov, Okresní vlastivědné muzeum, 1990, ss. 9–5.)

<sup>6</sup> Zmiňuje se u výstavy *EGON SCHIELE Die Jubiläumsschau*. Leopold Museum, Vídeň.

šňůrami se sušícím se prádlem nebo dokořán otevřenými, ale opuštěnými černými okny. Budovy jako by se samy staly živými bytostmi s vlastními výrazy. Dvě temná okna, umístěná na fasádách domů, na nás děsivě civí jako obličej člověka, nebo dokonce možná jen jeho zbytek – lebka. Z oprýskaných a rozpadajících se zdí a fasád cítíme pomíjivost, úpadek, rozpad, rozklad a pochmurnost, ne-li smrt. Zašlá krása a sláva barokního města se rozpadá, vnitřně se destruuje a propadá do sebe sama.

Vrátíme-li se k Traklově básni *Rozpadání*, ohromí nás, jak autor dokáže čtenáři vsugerovat zvuky a barvy pomocí slov. Klíčovými barvami jsou pro něj červená a černá, barvy smutku, bolesti, viny a zániku. Červená jako barva krve ale v této básni symbolizuje i podzim, černá pak smrt. Vizuálně evokuje podzimní náladu červená, hnědá a žlutá barva. Všimněme si v desátém verši „*Kos zalkal na bezlisté sněti.*“ slova sněť. Může nejenom odkazovat na hromádku tlejícího listí, rozpadajících se květin, ale i na další význam – odumírání a rozklad tělesné tkáně. V Schieleho *Krajině s krkavci (Obraz I)* vnímáme spodní dvě třetiny obrazu též jako tlející podzimní listí – sněť. Uschlý strom a popadané listí se rozkládají v hlubině, v zemi, v hlíně.

Použití slova rez v sobě nese pro Trakla dva důležité významy – barvu zaschlé krve a znak pro rozklad. Barva je naprosto shodná s tou, kterou na obrazech využívá Schiele. Dvojitě umocnění barevného motivu červené dosahuje Trakl tím, že na zrezlé mříži nechá pnout podzimní rudě zbarvené psí víno „*Psí víno na rzi mříže v rozevlání*“. Práce s motivy rozkladu rostlin je u obou umělců shodná. U Schieleho například v obrazech *Podzimní stromy, Slunečnice I a Autoportrét s močyní*. Rostliny nekrášlí pozadí obrazu, jsou uvadlé, uschlé a bez života.

## 2.2 Fragment

Fragment hovoří lépe než celek, tak zněla dobová představa v umění, která se propojovala s celkovým společenským pocitem přelomu století: my, lidé, se nacházíme na hraně času, v jeho zlomovém bodě. Nebo jsou schopni z celkového možného poznání světa a sami sebe rozpoznat jenom malý fragment. V umění popisujeme tento jev slovem fragmentarizace ve významu rozkládání, rozčleňování, vytrhávání z kontextu a ze systému.

Nejvýraznějším fragmentem pro Schieleho se stávají kostnaté a přehnaně protažené ruce. Pánev a hrudník se proměňují v klece svírající tělo. Všimněme si, že občasná absence částí

těla se týká hlavně rukou a nohou, tedy těch částí, které jsou důležité pro symbolické uchopení světa, a zároveň částí, o které přicházíme v případě těžkých nemocí, úrazů a války.

Tuto dobu též charakterizuje duševní stav melancholie, světabol neboli krasosmutnění, nad vlastní nedokonalostí či nezměnitelností světa. Jedná se o mimořádný hraniční stav myslí spojující extrémny: na jedné straně absolutní apatie a nečinnost, na straně druhé soustředěnost, stav určitého vědění a poznání, ve kterém vznikají mimořádné věci. Je však také spojována se stavem samoty.

Stav melancholie je také často spojován s životním pocitem, který přichází v období přelomu století či ve zlomových situacích, kdy si člověk uvědomuje svoji nedokonalost v rámci nezměnitelného světa a fatality času. Smutek tedy přichází ve zlomech a přechodech nejen životních, ale i časových. Přesto může být melancholie, spojená s beznadějí a vědomím konce, pozitivní a inspirující. Především pro intelektuály a umělce se stává nejpříznivějším momentem pro tvoření či intelektuální práci (viz například obraz *Melancholie* od Jana Zrzavého, obrazy Edvarda Muncha nebo fotografie Františka Drtikola). A literatura převzala melancholii za své stěžejní téma.

### *Melancholie*<sup>7</sup>

*Modravé stíny. Ó ten pohled dlouhý,  
ježž černé oči na mne upírají.  
Kytary tiše, podzimkově hrají  
a rozpouštějí tóny v hnědé louhy.  
Chystají ruce nymfy v šerém hájí  
rmut smrti; z rudých ňader sají z touhy  
rozpadlé rty a v černočerné louhy  
se vlhké vlasy slunce přelévají.*



**Obraz II**

Obrazy: *Skupina tří mladých dívek* (1911), *Objetí (Milenci II)* (1917)

<sup>7</sup> V překladu Ludvíka Kundery, 1965.

Melancholickou náladu navozují hned první dvě slova „*Modravé stíny*“ a odkaz na typické roční období smutku – podzim; na barvy, jež prostupují celou básní: modrá, hnědá „*hnědé louhy*“, rudá, černá „*černočerné louhy*“ (viz více 2.7 Barvy a zvuky). A protagonista básně, sám básník Trakl, se nachází v prázdném prostoru neurčité krajiny.

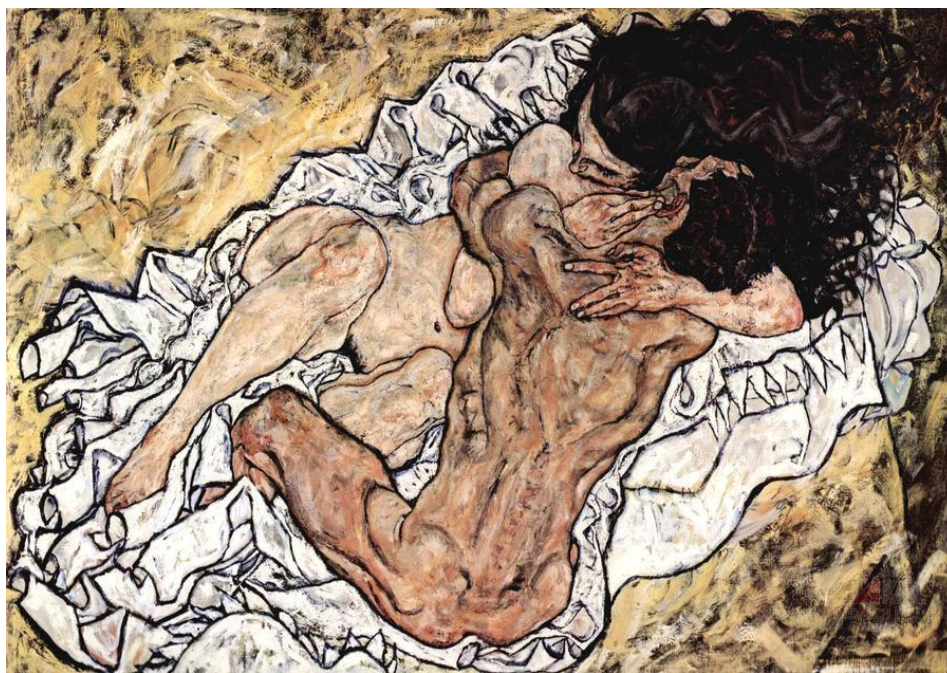
Nejdůležitější roli v této básni hrají fragmenty, fragmenty rozloženého ženského těla: černé oči, ruce, ňadra, rty a vlasy. Těla nymf nejdříve svedou básníka svýma černýma uhrančivýma očima „*ó ten pohled dlouhý*“; oči, rty a vlasy mohou symbolizovat erotickou výzvu a sílu. Skoro fyzicky cítíme, jak se ho nymfy zmocňují rukama, omotávají ho a násilně objímají vlhkými vlasy. Podobné výjevy můžeme spatřit i na obraze Maxe Švabinského *Splynutí duší* či v díle Edvarda Muncha *Upír*. Ženskou postavu interpretujeme jako umělcovu múzu, stejně tak jako nymfy z Traklovy básně, ale umělec je vnímá spíše jako prokletí (viz též u Mánesa kresba *Umělcův sen*), neboť ho pronásledují a stojí ho život. Celá báseň se vyvíjí velice dynamicky, nese v sobě zároveň vývoj vztahu či flirtu básníka a nymf. Ke konci básně se nymfy z antického světa bezčasí a věčnosti samy rozpadají „*rozpadlé rty*“, jako by se rozpadla celá jejich těla v procesu tlení a zániku.

Fragmenty ženského těla, avšak s erotickým potenciálem, najdeme i v následující básni *Krásné město* (2.3), konkrétně „*vlhké rty*“ dívek. Netělesným fragmentem by mohly být *kroky* ze stejné básně, které představují rychlý, téměř neviditelný otisk lidského těla a zastupují tak celého člověka, stejným případem je i chichtot jako otisk lidského hlasu.

S podobnou fragmentarizací těla se setkáváme na mnoha obrazech Egona Schieleho. Kdybychom na jeho akvarelové kresbě *Skupina tří mladých dívek* (1911) (**Obraz II**) spočítali celkový počet rukou, dostaneme znepokojující čísla: místo šesti rukou jsou zde pouze čtyři, stejně tak i chodidla. A jelikož se dívky k sobě těsně choulí, jen stěží odhadneme, čí jsou které ruce a čí jsou které nohy. Těsné objetí a zvláštní oblečení dívek vytvářejí dojem jednoho jediného těla, trojhlavé bytosti. (U Schieleho není citace doslovná, může jít stejně tak o trojhlavou saň, Kerbera, Hékaté, bohyni podsvětí, nebo Gorgonu, či dokonce o alegorii moudrosti). Tato pozice těla v nás vyvolává nejistotu a vede k napětí, stejně tak i fakt, že se nenacházíme v konkrétním prostoru, ale ve zvláštním vzduchoprázdnu. Schiele na obraze vytváří silný kontrast vyzáblosti dívčích rukou a nohou a mohutné geometricko-abstraktní drapérie, která pohlcuje jejich těla a vytváří kolem nich jakýsi krunýř. Pokud se zaměříme na chodidla, vyčnívající z drapérie, zjistíme, že nevypadají jako dívčí, ale spíše jako mužská a rozhodně starší. Jejich poloha může odkazovat na nohy ukřižovaného Krista.

Tváře dívek připomínají masky, nebo hlavy panenek. Zajímavé je, že každá z dívek se nachází v jiném stadiu probuzení. Ta nejvyšší má oči široce otevřené, další mírně přivřené a poslední zavřené. Dívka uprostřed svými gesty utěšuje dvě slabší polospící dívky. Ve spojených rukou mají zvláštní napětí, způsobené velmi nepřírozenou polohou, jsou až šroubovitě natočené. Tím, že těla dívek jen povlávají a jejich hlavy jakoby se objímají, tím, že malíř zdůrazňuje spojení hlav, tedy myšlenek dívek, poukazuje na propojení skrz myšlenky v dívčím světě, v jakémisi ženském společenství, které sdílí nejen myšlenky, ale i energii. Můžeme je považovat za jakési novodobé Grácie či nymfy.

Téma fragmentu můžeme pozorovat také na obraze *Objetí (Milenci II)* (1917) (**Obraz III**). V ateliéru na zemi tam na pomačkaném prostěradle, které odkazuje na práci modelky před a za obrazem, leží pár ve vášnivém objetí. Tento výjev může odkazovat na antických příběh o spojení těla a duše – Amora a Psyche, nebo v něm můžeme spatřovat vzdálenou inspiraci známým obrazem *Větrná nevěsta* od Oskara Kokoschky. Vír muže a ženy, kteří zhřešili kvůli lásce. Schiele se příliš nezabývá anatomii těl, manipuluje s tělem a vytváří tak energii dané situace. Z gest ženy můžeme vycítit erotické napětí, jednou rukou drží muže zvláštním



**Obraz III**

způsobem za lopatku, což působí dost nepřírodně a vyvolává stejně jako u obrazu *Skupina tří dívek* silné napětí. Gesto druhé ruky, kdy se prsty dotýkají mužova ucha, odkazuje na průnik neboli soulož. Muž líbá ženu na ucho, vlasy obou postav jsou propojeny bez rozlišení. I nohy mizí v jedné spojené pomyslné linii a boří se do prostěradla. Z fragmentů dvou těl vytváří Schiele jedno.



V obraze *Mrtvá matka* (**Obraz VII**) Schiele fragmentarizoval tělo matky na tři části, na tři detaily celku, které zastupují matku. Ruka, hlava s krkem a plod v břišní dutině. Fragmety těla jsou silnější než tělo v celku. Neboť vidíme-li z těla jen klíčové fragmenty (ruce, hlavu, břicho), pracuje fantazie diváka intenzivněji, rychleji a s velkou dávkou zvědavosti a chtivosti poznání, než když se naskytá pohled na celé tělo. Fragmety v sobě skrývají sílu výrazu, tajemství a ovládnutí prázdného prostoru. Je to strategie umělců na přelomu století (A. Rodin, F. Bílek, E. Schiele, G. Klimt).

### 2.3 Erotické dusno (otevřená erotika a sexualita)

*Krásné město*<sup>8</sup>

*Staré rynky v slunci mlčí.  
V síti modra, v síti zlata  
houf jeptišek snově chvátá  
pod buky, jež dusně mlčí.*

*V hnědě ozářených chrámech  
smrt se na nás dívá z ráků,  
krásné erby velkých pánů.  
Koruny se třpytí v chrámech.*

*Koně vyplouvají z kašny.  
Stromy drápem květů hrozí.  
Chlapci zpítí sněním loží  
večer tiše v stínu kašny.*

*Dívky plaše stojí u vrat:  
svět se jeví barvitěji.  
Jejich vlhké rty se chvějí,  
když čekají večer u vrat.*

*Třepetavé zvonů zvuky,  
hudba, hlídky, kroky sviští.  
Cizí lidé na schodišti.  
V modru bouří varhan zvuky.*

*Kapela hrá jasnou píseň.  
Chichtot zurčí zahradami.  
Za listovím krásné dámy.  
Mladých matek tichá píseň.*



Obraz IV



Obraz V

<sup>8</sup> V překladu Ludvíka Kundery, 1965.

*Skrytě vanou z pestrých oken  
dehet, kadidlo a bezy.  
Víčka mdle se třpytí mezi  
květinami z pestrých oken.*

Obraz: *Kardinál a jeptiška* (1912), *Nahá dívka se založenýma rukama* (Gertruda Schieleová) (1910), *Pobožnost* (1913)

*Krásné město* se „na první pohled“ zdá skutečně krásné. Básník vykresluje jeho idyličnost, zve na procházku: z náměstí „*staré rynky*“ přes „*ozářené chrámy*“ do přírody *buky, stromy, zahradami, kašnami* a zase zpět do světa lidí *oken, u vrat, na schodišti*. Uvnitř zdánlivě poklidného města, možná v nedělním odpoledni, se kumuluje a narůstá erotické napětí. „*Houf jeptišek*“ jako symbol potlačené sexuality, „*dusně mlčí*“; „*Chlapci zpití sněním lozí*“ – skrývají silný motiv nevybité mužské energie, se kterou si mladické tělo neví rady. „*Dívky plaše stojí u vrat*“, „*Jejich vlhké rty se chvějí*“, „*čekají večer u vrat*“ vnášejí do atmosféry vzrušené očekávání a napjaté zdráhání. K tomuto obrazu bych přirovnala Schieleho kresbu *Nahá dívka se založenýma rukama* (Gertruda Schieleová) (1910) (**Obraz IV**), v níž umělec studuje anatomii sestřina dívčího těla.<sup>9</sup> Kresba je otevřeně erotická a stejně jako dívky v Traklově básni se Schieleho sestra ostýchá a zároveň je nabitá zvědavostí po sexu. A chlapci z básně jako by byli předobrazem Schieleho mladíků z díla *Pobožnost* (1913) (**Obraz V**). Kontrastem k chlapcům a mladým dívkám jsou „*krásné dámy*“ a „*mladé matky*“.

Trakl pracuje nejen s tělesnou tenzí, ale i s tenzí v rámci celé básně, dokonce i sloky. Vytváří ji pomocí kontrastů *Skrytě vanou z pestrých oken//dehet, kadidlo a bezy, Za listovím krásné dámy//Mladých matek tichá píseň*, které představují důsledek předchozího „flirtu“. Přes ně postupně klesá napětí v celé básni.

Ve druhé sloce autor jasně dává najevo svůj postoj k sexualitě<sup>10</sup>: že je pomíjivá, že vše končí smrtí a zůstanou po nás jen „*krásné erby*“ neboli fetiše. V páté sloce už erotično nechá zmizet

---

<sup>9</sup> Je nutno podotknout, že Schiele byl odmalička hýčkan svými třemi sestrami – Elvírou, Melanií a Gertrudou. Jako jediný chlapec vyrůstal v ženském světě plném něhy, pokládán za zázračné dítě. S Gerti, o čtyři roky mladší sestrou, navázal neobyčejně silný citový vztah. Stala se jeho prvním a následně častým modelem, na kterém podrobně studuje anatomii dívčího těla. Poznáme ji na spoustě Egonových eroticky otevřených aktů. Byla mu oporou, představovala prototyp žen, které Schieleho později přitahovaly. Lásku manželskou spojuje Schiele s láskou sesterskou, láska manželská byla podle něho jejím vyvrcholením. (Kroutvor, J.: *Egon Schiele*. Praha, Odeon 1991., s. 12.)

<sup>10</sup> Poznamenávám, že i básník Georg Trakl měl se svojí o pět let mladší sestrou Margaret důvěrný vztah. Margaret se mnohokrát objevuje v jeho poezii, zmiňuje-li se o milencích, jsou jimi Georg a Margareta. Sestra stojí za slovy láska, polibek, objetí, prolíná se celou jeho poezií. Na rozdíl od Schieleho se zde dokonce mluví o

úplně. Vrací nás do společenství počestných obyvatel krásného města „*květinami z pestrých oken*“ s kýčovitou a libou ozdobou, za níž se v okně něco skrývá, ale my nevíme co, neboť „*Víčka mdle se třpytí*“. Pravděpodobně sny, úzkosti a trápení.

V době, kdy Sigmund Freud otevírá téma lidské sexuality, se v tomto směru formují i názory Egona Schieleho, ale mladý umělec přejímá Freudovy postuláty po svém. V aktech pracuje s nebývale otevřeným pojetím, obnažuje jak ženská, tak mužská těla. Mění úhly pohledu, modelky staví do odvážných póz, které v tehdejší době značně pobuřovaly. Oprošťuje je od těsných korzetů, svléká je, zbavuje jakýchkoli dekorativních zbytečností a soustředí se jen na jejich těla. Odhaluje jejich nejintimnější soukromí a tato svoboda odhalení nás jakožto pozorovatele svádí a dráždí. Tak nás Schiele konfrontuje s naší vlastní sexualitou, se zakázaným nahlédnutím.

Malíř si pro své akty vybíral modelky z ulic; mladá, nezkušená děvčata a prostitutky s hubenými, až vychrtlými těly, kostnatýma rukama, téměř průsvitnou kůží, která v nás mohou probouzet soucit. Boří zavedené konvence tradičního pojetí aktu. Šokuje nejen náměty, ale i způsobem, jakým je zobrazuje. Jsou to těla eroticky vzrušená, polohovaná a nasměrovaná k divákovi tak, aby provokovala svými „vystavenými“ genitáliemi, které se spolu s bradavkami stávají otevřenými ranami na těle. Nejde ale pouze o skandálnost polohy ženského těla, ale i o typ – jedná se o současnou tabuizovanou krásu, o mladičké, téměř vychrtlé dívky sužované podvýživou, trpící tuberkulózou, zmožené dětskou prací.

Obraz *Kardinál a jeptiška (1912) (Obraz VI)* poukazuje na zakázanou a nedovolenou lásku „bratra a sestry“ – kardinála a jeptišky, představuje nejtěžší hřích, omluvitelný snad jen před Bohem.<sup>11</sup> Jde tedy o vztah k sestře, o vztah incestní. Výjev se silným erotickým nábojem poukazuje na to, že nejsme schopni zadržet sílu sexuálního puzení. Obraz má také druhý název, ironický: *Laskání*. Schiele namaloval tento obraz po svém propuštění z vězení. Tehdy mu bylo zkonfiskováno několik kreseb a byl obviněn z řady přečinů proti veřejné morálce.<sup>12</sup>

Kompozice obrazu je trojúhelníková, navozuje nám tím pocit spirituality, jako bychom se ocitli v gotickém chrámu. Popis chrámu objevíme i v Traklově básni, konkrétně v páté sloce,

---

tom, že k incestu mezi Margaret a Georgem opravdu došlo. (Kroutvor, J.: *Egon Schiele*. Praha, Odeon 1991., s. 14.) Sestra je démonem i andělem Traklovy poezie. Básník chápal takovýto vztah jako hoře, trýzeň, ba peklo. Sžíral se pocitem viny, chápal svou lásku jako prokletí a slovo krev, u něho tak frekventované, je často právě zaklínadlem tohoto vztahu, onoho provinění proti přirozenosti krve. (Kundera, L.: *Tragický básník*. In: Trakl, G.: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965, ss. 7–33.)

<sup>11</sup>Kroutvor, J.: *Egon Schiele*. Praha, Odeon 1991., s. 16.

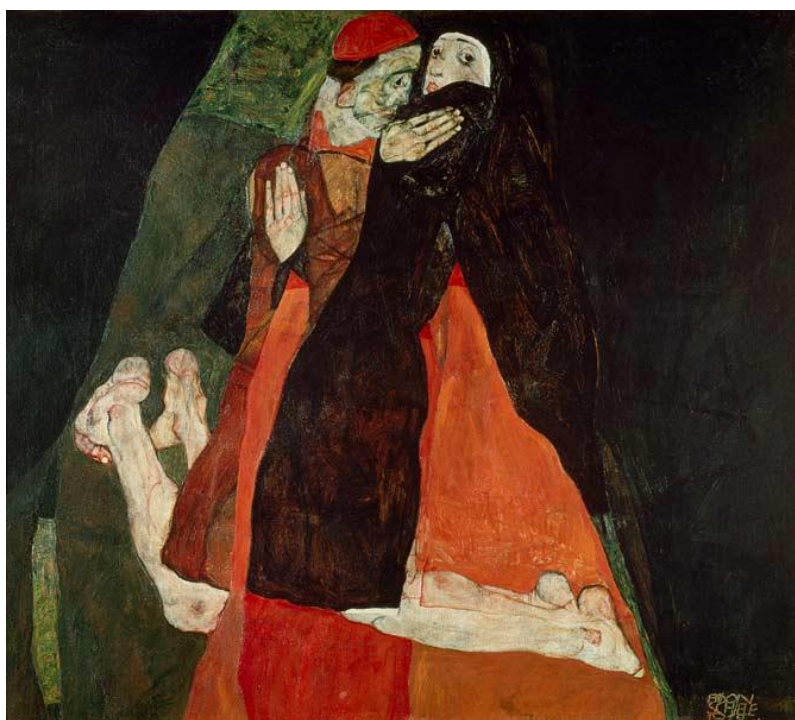
<sup>12</sup>Selsdon, E. – Zwingerberger, J. – Bassie, A.: *Schiele*. Praha, Euromedia Group, 2013, s. 68.



ve verších: „*Třepetavé zvonů zvuky*“, „*V modru bouří varhan zvuky*“ a také ve slově *kadidlo* v poslední sloce.

Barvy na šatech kardinála a jeptišky jako by spolu sváděly boj: kardinálovo ohnivě červené roucha a solideo jsou symbolem planoucí vášně, zatímco černá barva jeptiščina hábitu a roušky symbolem smrti. Jako bychom je právě přistihli během milostného aktu – jeptiška, strnule se tisknoucí ke kardinálovi, se s vyděšeným výrazem z přistižení obrací na nás, na diváka, ale kardinál zcela zaujat pokračuje v průzkumu jejího těla. Gesto jeptiščiny ruky může naznačovat jak jistý odpor, tak i poddajnost a podrobení se. Když se zaměříme na postoje postav, zjistíme, že oba – v klečící poloze a se zalomenýma rukama – vypadají, jako by zároveň spočívali v modlitbě k bohu, ale i v zoufalém, vášnivém objetí, jako by si vymodlili fyzickou lásku. Avšak rozhodně se nejedná o typické objetí, které u Schieleho tak často nacházíme – těla jsou většinou do sebe propletená a prolínají se. V tomto případě vidíme zvláštní distance: těla jsou sice k sobě přitisknuta, nikoliv propletena. Jejich nepatřičně odhalené nohy vyčuhují z příliš krátkých rouch. Je neuvěřitelné, jak Schiele tvoří prostor v tomto obraze pomocí natáčení těl, a zvláště pak jejich klečících nohou.

Drapérie obou postav působí prázdně (necítíme pod ní objem těla), jako by postrádaly obsah, který se jeví indiferentně. Lidská těla zastupují pouhé fragmenty – ruce, nohy a obličej.



Obraz VI

## 2.4 Smrt

Tento motiv se vkrádá do většiny děl Trakla a Schieleho a není to nikterak překvapivé vzhledem k expresionismu a dějinné situaci v Evropě.

*Noční píseň*<sup>13</sup>

*Dech nehybného. Zvířecí obličej  
tuhne před modrem, před jeho svatostí.  
Mohutné je mlčení v kameni;*

*maska nočního ptáka. Jemný trojzvuk  
doznívá v jediném. Elai! tvoje tvář.*

*Ó! vy tichá zrcadla pravdy.*

*Na samotářově slonovinové skrání  
zjevuje se odlesk padlých andělů.*

Obraz: *Mrtvá matka* (1910)



Obraz VII

Traklův druhý až třetí verš „Zvířecí obličej tuhne před modrem“ jasně líčí motiv smrti.

Vnímáme zápas lidského těla, zesílený slovem tuhnutí, vyjadřující křeč těsně před momentem

posledního vydechnutí a zvoláním „Elai!“ (z hebrejského Bože!). Hned následující verš „Mohutné je mlčení v kameni“ nás odkazuje na chladnou a kamennou desku hrobu, symbolický otisk části těla, „maska nočního ptáka“ na posmrtnou masku nebo proměnu lidské tváře v nehybnou masku po smrti. I šestý verš „němě se sklání nad modravé vody“ můžeme vztahovat ke smrti, k mytické řece Styx, přes kterou Cháron převáží duše zemřelých na druhý břeh.

Jak napovídají samotné názvy obrazů Egon Schieleho *Mrtvá matka* (**Obraz VII**), *Mrtvá dívka*, *Smrt a dívka*, *Matka a smrt*, *Smrtné bolesti (Agónie)*, umělec se v nich vyrovnává s tématem smrti. Nejvýrazněji v obraze *Mrtvá matka* (1910) (**Obraz VII**). V hrůzostrašném výjevu dokonává matka a ve stejnou chvíli i plod v jejím lůně. Jedná se o silný expresionistický kontrast – živý člověk v mrtvém těle. Šokující a neobvyklé na tomto výjevu je, že vidíme dovnitř do matčina těla, konkrétně do břicha, což Schiele na tomto obraze zdůrazňuje jako to nejdůležitější. Nabízí se zřejmá paralela mezi tím, jak Schiele zobrazil dítě

<sup>13</sup> V překladu Ludvíka Kundery, 1965.

jakoby v hrobě (břišní dutině své matky), a Traklovým veršem „*Mohutné je mlčení v kameni*“. Schiele deformuje u dítěte i matky významnou část těla – krk – propojující tělo s hlavou (tělo a duši). Matku, její mrtvolnou tvář, uvolněný krk v nepřirozené poloze a prsty její nehybné ruky, halí černá barva, barva smrti. Dítě nese na svém obličejí, hlavně na rtech, stopy červené barvy, pravděpodobně krve, též na obou rukou. Barva dohasínajícího života. Zdá se tedy, že dítě ještě několik okamžiků žilo, napovídá tomu i jeho zdvižená ruka v žehnajícím gestu. Nejedná se snad o Pannu Marii s dítětem, podobnou té, kterou známe ze Schieleho obrazu *Svatá rodina*? I v něm zachytil z celku těla matky jen hlavu, dvě ruce a plod v lůně. Odkaz na Svatou trojici nalezneme v Traklově *Noční písni* též, a to ve spojení „*Jemný trojzvuk doznívá v jediném.*“, stejně tak jako zvolání Elai! I ve verších „*Dech nehybného*“, „*Na samotářově slonovinové skrání*“ se Georg Trakl zaměřuje na tělesné detaily.

Proč se oba umělci zaměřují na tělesné detaily? Odpověď nalezneme v rozpoložení tehdejší společnosti, která se nachází na prahu první světové války, a umělci jako senzitivní bytosti již vnímají destruktivní signály a vyrovnávají se s nimi právě touto cestou. Schiele se soustřeďuje na detaily erotické nebo detaily na erotiku odkazující. Na to, co bylo v 19. století tabuizováno. V obrazech podtrhává a vyzdvihuje tělesné detaily (fragmenty), kterými jsou bradavky, ochlupení, genitálie, rty, krk, oči a zvláštní zbarvení pokožky jakoby ve stadiu rozkladu (červeno-hnědé skvrny). Trakl tuší konec a rozpad belle époque, takže se chytá tělesných detailů, které dodávají jistotu, jde o jakési záchytné body před destrukcí. Zvýrazňuje hlavně mozek, skrání a čelo, které spíše souvisí s myšlenkami a lidskou duší.

## 2.5 Propojení těla a duše

Spolu s humanistickým ideálem harmonie duše a těla vzal pro expresionisty za své i romantický koncept duchovního spříznění. Expresionistická verze, tak jak ji reprezentují například díla Egona Schieleho a Oskara Kokoschky, se stala výkřikem zoufalství nad pochopením neschopnosti vlastního já rezonovat v milované bytosti.<sup>14</sup> My se zde zaměříme na tělo vyjadřující mezní psychické a fyzické stavy.

*Soňa*<sup>15</sup>

*Večer do zahrad se sklání;  
Sonin život, modré ticho.*

<sup>14</sup> Rakušanová, M.: *Téma a napětí*. In: *!Křičte ústa! předpoklady expresionismu*. Praha, Academia, 2007, s. 182.

<sup>15</sup> V překladu Ludvíka Kundery, 1965.

*Plachých ptáků putování;  
podzim, holý strom a ticho.*

*Slunečnice sladce zírá  
na Sonino bílé žití.*

*Rána, jež se nezavírá,  
nutí v temných jizbách žítí,*

*tam, kde modré zvony zvoní;  
Sonin krok a sladké ticho.*

*Tak se zvíře k smrti kloní;  
podzim, holý strom a ticho.*

*Slunce svítí, dávná záře,  
na Soniny bílé brvy,  
sníh, jímž vlnou její tváře,  
zdivočelé její brvy.*

Obraz: *Smrt a dívka (1915-1916)*

Tato báseň i její název nese stopy Traklovy četby Dostojevského románů. Tedy i zde se stává důležitým tématem citace, které se ještě budu věnovat i později. Postava Soni souvisí se stejnojmennou dívkou ze Zločinu a trestu, s dívkou, která se stala nevěstkou, aby zmírnila bídu své rodiny, ale všemu navzdory si zachovala dětskou čistotu.<sup>16</sup>

Trakl v básni tvoří, pro něj tak typickou, melancholickou náladu. Už samotné podzimní období odkazuje na konec života „*podzim, holý strom a ticho*“ a v počátku básně se nacházíme v zahradě za podzimního melancholického večera „*Večer do zahrad se sklání*“.

Z veršů „*Rána, jež se nezavírá,*“ chápeme, že touto bolestivou ránou pro Soňu může být ztráta někoho blízkého, nebo možná, když budeme vycházet z Dostojevského, i prostituce, tedy společenské stigma a osobní pohrdání sama sebou. Cítíme, že je hrdinka provázena vnitřními běsi. Ať se jedná o jakoukoli z těchto možností, cítíme, že pro Soňu je to taková hrůza, až k nežití „*nutí v temných jizbách žítí*“. *Temné jizby* mohou představovat její výčitky svědomí, se kterými se musí vyrovnávat. A když se zaměříme na sloveso, které předchází, že ji v tom *nutí žítí*, je dosti zřejmé, že zde by se mohlo jednat o její obětování (prostituce) pro rodinu.

Ve verši „*tam, kde modré zvony zvoní;*“ se skrývá téma vykoupení a z následujícího verše „*Sonin krok a sladké ticho*“ objasnění, že se jedná o smrt, která ženu vysvobodí ze spárů toho strašlivého života. „*Tak se zvíře k smrti kloní*“ – z nezměrného zoufalství Soňa volí

---

<sup>16</sup> Kundera, L.: Poznámky k básním, in: Trakl, G.: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965, s. 239.

sebevraždu, můžeme se domnívat. A završení v šíleném obraze *holého stromu*, na kterém spatříme Soňu v poslední sloce „*Slunce svítí, dávná záře, // na Soniny bílé brvy, // snih, jímž vlnou její tváře, // zdivočelé její brvy.*“ viset.<sup>17</sup>

Po takovémto výkladu Traklovy básně bychom ze Schieleho tvorby vybrali korespondující monumentální obraz *Dívka a smrt* (1915) (**Obraz VIII**), obraz, který má zvěčnit konec malířova vztahu s Wally Neuzil.<sup>18</sup> Egon a Wally se vzájemně svírají v zoufalství, a přitom vědí, že jejich láska je předurčená k záhubě a že se musí rozdělit. Jejich odvrácené obličje i oči jasně vyjadřují strach z tohoto rozhodujícího kroku.

V Schieleho dílech má smrt stále tutéž podobu. (Například v obrazech *Těhotná žena a smrt*, *Smrt a člověk*, *Smrtné bolesti (Agónie)*) Může se zdát zvláštní, že Schiele ji vyobrazuje jako mužskou postavu, konkrétně jako svůj kryptoportrét. Do vyobrazení promítá sám sebe jako nositele smrti v jakémsi hnědém mnišském rouchu. To, že se jedná o mužskou postavu, může vycházet z lingvistického podkladu, a to, že v němčině, v Schieleho rodném jazyce, je slovo smrt maskulinem, tedy der Tod. Ale proč se malíř projektuje do postavy smrti?

V druhé polovině 19. století se populace ve Vídni zčtyřnásobila během pouhých několika dekád. Chudoba a přeplněné byty byly normou. Spousta žen – pradelny nebo služebné, nezkušené dělnice a pracovnice v továrnách – přicházela z Maďarska, Čech a Moravy do Vídně. Vydělávaly velmi málo a někdy se ze zoufalství nechaly najímat jako prostitutky.<sup>19</sup> Schiele jakožto umělec a citlivá duše, u které převažuje složka emotivní, se s všudypřítomnou chudobou, obcházející smrtí a nemocemi a s rozporným tehdejším světem kolem sebe nedokáže smířit. Proto nejen on, ale i další básníci a malíři si vybírají pro svá díla hrůzná témata, jelikož se jich velice dotýkají. Schiele prožívá obrovské sociální soucítění a lítost, zvláště se ženami a dětmi, které přežívají na ulicích Vídně; prožívá sociální bídu, která ústí v nemoci či epidemie a následnou smrt. Cítí, že za tím, kdo ovládl tuto společnost a nese odpovědnost za vzniklou sociální situaci, stojí muž. Tedy muž jako nositel zmaru. Schiele cítí mužskou vinu, a tak svoji tvář personifikuje se smrtí, bere na sebe vinu všech mužů. Jde o sebekajícnictví.

---

<sup>17</sup> Po návratu z haličské fronty Georg Trakl propadá hluboké depresi a chce se zastřelit. Přátelé mu v tom na poslední chvíli zabrání. Psychicky se zhroutí a je převezen na psychiatrické oddělení krakovské nemocnice. Umírá po požití nadměrného množství kokainu a dodneška není jasné, zda šlo o náhodu nebo zoufalou sebevraždu. (Kundera, L.: *Tragický básník*. In: Trakl, G.: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965, ss. 7–33.)

<sup>18</sup> Wally Neuzil, sedmnáctiletá dívka, původně modelka, se kterou se Schiele seznámil u Gustava Klimta, se v květnu 1911 stěhuje s Egonem Schielem do Českého Krumlova. Stává se mu nejen modelkou, ale i věrnou oporou a milenkou. Toto dlouhodobé soužití trvá až do umělovy svatby s Edithou Harmsovou v roce 1915. (Selsdon, E. – Zwingerberger, J. – Bassie, A.: *Schiele*. Praha, Euromedia Group, 2013, ss. 218–220.)

<sup>19</sup> Vyplývá z výstavy *EGON SCHIELE Die Jubiläumsschau*, Leopold Museum, Vídeň.



V obraze *Smrt a dívka* (**Obraz VIII**) umělec klade velký důraz na ruce a sevření obou postav. Zvláště na silné napětí v rukou, které svírají dívku. Jedna ruka, spočívající na dívčině hlavě, v divákovi vyvolává pocit jakéhosi zvláštního objetí skrze hlavu, jako by šlo o duševní vampyrismus, kdy postava Smrt dívku vysává a dává jí poslední polibek smrti. Zvláštní je dívčino objetí těla Smrtí. Její ruce jsou vláčné a ve spojovacím bodě se propojují v křečovitém gestu, prst jedné ruky se zachytává ruky druhé. Oproti vláčným rukám cítíme v prstech napětí, až křeč. Kolena a chodidla se dívka zvláště zapírá do země, do drapérie, která může připomínat rubáš či prostěradlo, do kterého bude mrtvola následně zabalena. Dvojici obklopuje chmurná a pustá krajina. Děsivě bledá Smrt má rozšířené a vytřeštěné oči, s vnitřním nepřítomným výrazem. Její oblek se může zdát tmou, která nás po smrti zahalí. Velmi neobvyklým způsobem zde Schiele pracuje s místem, ze kterého divák obraz sleduje – smrt vnímáme z podhledu, ovšem dívku z nadhledu. Jako se v sobě tvar těla dívky a smrti zrcadlily.



**Obraz VIII**

## 2.6 Změna v těle

*„Pocit rozpadu pevného já se v expresionismu projevuje přímo častým motivem disociace osobnosti, k tomuto tematickému okruhu patří také časté zobrazení psychického vyšinutí, šílenství, sebevraždy a smrti. [...] Snad nejvíc zajímá expresionisty na různých psychických nemocech mechanismus vyšinutého, iracionálního, ‚ne-normálního‘ myšlení a vnímání*

*skutečnosti nemocným člověkem, které jako by v jiné rovině dokazovalo neschopnost racia dobrat se pravdy a podstaty a na druhé straně odhalovat cesty k vnímání a myšlení jiného druhu*.<sup>20</sup>

Zlom, který v sobě nese přelom století, souvisí i se změnou v těle, se změnou směřující z povrchu dovnitř a opačně. Velmi často se pracuje s tématem puberty. Její stín vnímají expresionisté jako „hrozné neznámo a nebezpečí světa dospělosti, záměrně zatajujícího, manipulujícího a uzurpujícího prostor dětství a mladosti“<sup>21</sup>.

Sexualita, která byla s dobovou představou o dětství a nevinnosti neslučitelná, se v dílech expresionistických umělců stává přirozenou součástí obrazu rané fáze lidského života.<sup>22</sup> Například Schiele v roce 1910 nakreslil cyklus kreseb malého děvčátka s odhalenými genitáliemi (*Ležící děvčátko v tmavě modrých šatech*, 1910).<sup>23</sup> (Téma puberty zpracovávají i další autoři, jako např. J. Štursa, E. Munch, O. Kokoschka)

Nás zajímá puberta v otázce dokonalého člověka; v otázce mužské a ženské stránky a její rovnováhy a jak vypadá tělo před touto změnou. Změnu v těle ale chápeme i jako vnitřní a vnější důsledky války a zranění, těžké práce a nemoci, těhotenství, stáří a smrti, šílenství, orgasmu či extáze.

*Chlapci Elisovi*<sup>24</sup>

*Elisi, když volá v černém lese kos,  
je to tvůj zánik.  
Tvé rty pijí chlad modrého skalního pramene.*

*Když tvoje čelo tiše krvácí,  
zanech prastarých legend  
a temné věštění z ptačího letu.*

*Ty však jdeš měkkými kroky do noci,  
v níž visí plno purpurových hroznů,  
a v modru krásněji rozvíráš náruč.*

*Kam padne tvůj měsíční zrak,  
tam zazní trnitý keř.*

*Ó Elisi, jak dávno jsi zemřel.*



**Obraz IX**

<sup>20</sup> Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc, Votobia, 2000, s. 33.

<sup>21</sup> Rakušanová, M.: *Téma a napětí*. In: *!Křičte ústa! předpoklady expresionismu*. Praha, Academia, 2007, s. 166.

<sup>22</sup> Rakušanová, M.: *Téma a napětí*. In: *!Křičte ústa! předpoklady expresionismu*. Praha, Academia, 2007, s. 164.

<sup>23</sup> Rakušanová, M.: *Téma a napětí*. In: *!Křičte ústa! předpoklady expresionismu*. Praha, Academia, 2007, s. 164.

<sup>24</sup> V překladu Ludvíka Kundery, 1965.

*Tvé tělo je hyacint,  
do něhož mnich noří voskové prsty.  
Naše mlčení je černá sluj,  
z níž někdy vylézá tiché zvíře  
a zvolna klopí svá těžká víčka.  
Na tvoje spánky kane černá rosa,  
poslední zlato rozpadlých hvězd.*

Obrazy: *Chlapec v námořnickém (1914), Mužský akt s rudou bederní rouškou (1914)*

Chlapec Elis je pro Trakla předobrazem rajske čistoty a nevinného dětství.<sup>25</sup> Podle hebrejského překladu může jít dokonce i o dítě boží. Jeho *měsíční zrak* je ještě stále čistý a neposkvřený „*Kam padne tvůj měsíční zrak*“, ovšem hned vzápětí jakoby přímo způsobí něco bolestného „*tam zazní trnitý keř*“. Stejně tak je trnitý keř zmíněn v Bibli v Knize soudců: „*Jestliže mě doopravdy chcete pomazat za krále nad sebou, pojdte se schoulit do mého stínu! Jestliže však ne, vyšlehne z trnitého keře oheň a pozře i libanónské cedry!*“, a proto bychom jej jako slovo boží mohli vnímat coby důkaz Elisovy čistoty. A ještě jedno přirovnání vypovídající o stavu Elisovy tělesnosti „*Tvé tělo je hyacint*“. Elis je přirovnáván k antickému Hyakinthovi, jenž proslul svou krásou a o jehož přízeň bojoval i samotný bůh Apollon se Zefyrem.

V první sloce se nacházíme v *černém lese*, který zde vnímáme jako symbol podvědomí, prostředí snu. Básník oslovuje a varuje čistého neposkvřeného chlapce před voláním černého kosa. Pokud jej neuposlechne, přinese mu zánik. Jedná se tedy o symbolické vnímání zdroje zla, jež svádí čistého a nevinného. A zároveň o volání pokušení z lesa podvědomí. „*Tvé rty pijí chlad modrého skalního pramene*“ – v tomto verši Elis smočí rty v prameni poznání, a jelikož se zde se slovem pramen váže slovo chlad, nevnímáme toto poznání jako něco pozitivního. V Elisově těle se probudí chuť zakusit a poznat nové a neznámé. Čas dospívání doznívá, přichází poznání, uvědomění sebe sama a přerod Elise v muže je dokonán. A básník se hned obrací k následkům vyhnání z ráje: „*Zanech prastarých legend//a temné věštění z ptačího letu*“, k zemi plné problémů, k smrtelnosti. Vybízí Elise, aby zanechal věštění, protože chceme-li znát věci budoucí, pak jen budoucnost šťastnou a o tu se patrně podle básnickovy skepse nejedná. Nebo se jedná o odkaz na temnou pohanskou dobu před Kristem. Ve třetí sloce se ještě vrací ke krásám stavu ráje: *Ty však jdeš měkkými kroky do noci, //v níž*

---

<sup>25</sup> Kundera, L.: Poznámky k básním, in: Trakl, G.: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965, s. 239.



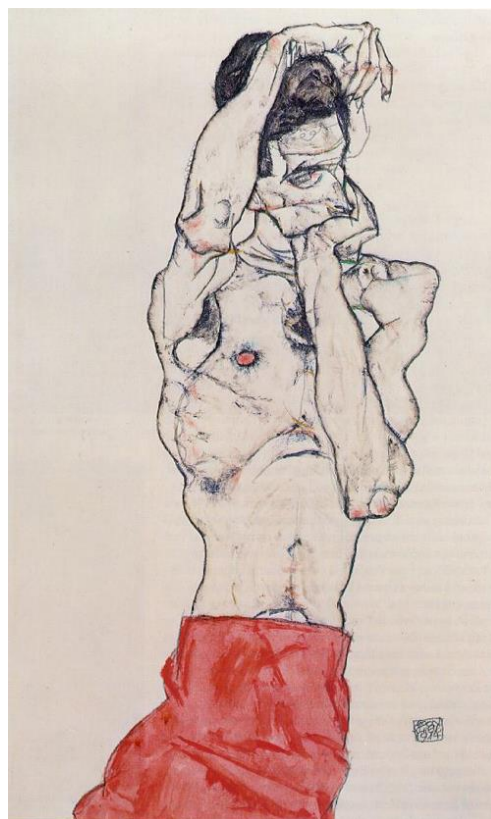
visí plno purpurových hroznů, // a v modru krásněji rozvíráš náruč, hned posléze popřeným, jako kdyby už dávno neexistoval „Ó Elisi, jak dávno jsi zemřel“.

Závažný zlom, který se dotýká i tématu erotického dusna, je v dalších verších „...do něhož mnich noří voskové prsty. // Naše mlčení je černá sluj,“ se jedná zřejmě o zprznění toho krásného a čistého těla přirovnávaného k Hyakinthovi. Mnich představuje někoho záporného „mnich noří voskové prsty“, jedná se snad o sexuální obtěžování neposkvrněného dítěte? Tomu by nahrávaly i další verše „Naše mlčení je černá sluj, // z níž někdy vylézá tiché zvíře“, jelikož mlčení je temná sluj může znamenat zamlčování a utajování toho hrůzného aktu. Tiché zvíře pak představuje trauma, které si Elis nese s sebou a ono se občas vynoří z „černé sluje“. „a zvolna klopí svá těžká víčka. // Na tvoje spánky kane černá rosa“ – těžká víčka znamenají rezignaci, snahu zapomenout, vytěsnit to, už proti tomu nebojovat a jen se vzdát.

I v této básni se objevují fragmenty zastupující lidské tělo: Elisovy rty, čelo, kroky, náruč, zrak; je zde zmíněno i samotné tělo, prsty, víčka, spánky. A v posledním verši se setkáváme s tématem rozpadu „poslední zlato rozpadlých hvězd.“ a zániku. Báseň je přesycena i zvuky (hlas lesa, mlčení, ticho) a barvami (černá, modrá, purpurová, zlatá). Téma smrti je zastoupeno černou rosou, která kane na Elisovi spánky.

V této básni je tedy hlavním tématem změna někoho čistého a neposkvrněného v oběť.

Dvojčetem mladého a čistého Elise by mohl být v obraze *Chlapec v námořnickém* (**Obraz IX**). Stejně jako Elis chlapec natáčí svou hlavu za něčím voláním, za jakýmsi zvukem, v očích měsíční zrak. Už jen jeho samotný námořnický oblek nám jasně evokuje dětská léta. Jeho mladičké tělo a jemné rysy značí tělo Hyakinthovo. Jeho proměněnou podobu vystopujeme na Schieleho obraze *Mužský akt s rudou bederní rouškou* (**Obraz X**). Děsivě vychrtlé mužské tělo, ztrhaná a unavená tvář. Velmi agresivní gesta rukou představují pohyb, jako by si ztvárněný muž chtěl zlomit vaz.



Obraz X

## 2.7 Působení barev a zvuků na lidské tělo

První dojem, který si odnese čtenář z Traklovy poezie, je barevnost.<sup>26</sup> Zjevně hraje jednu z nejdůležitějších rolí v jeho poezii. „Básník zcela ignoruje reálný optický význam barvy, záleží mu jedině na tom, aby s její pomocí dosáhl určité emoční hodnoty.“<sup>27</sup> Klíčová je pro něj červená a rudá – jak barva krve, tak i podzimu; a černá – barva smrti.

Básník zaměňuje působení smyslů, a to v hýřivé obraznosti a ve splývání vjemů, kdy počitek z jedné smyslové sféry zesílí počitek ze sféry jiné, a prolíná tak sluchové a vizuální vnímání (tady můžeme spekulovat o vlivu narkotik na charakter Traklovy poezie). Pracuje i s opačným postupem, kdy obě smyslové sféry zamění a nechá vzniknout tzv. sluchové vidění: „Hyacintový hlas“, „zelenající se kročeje“, „hřmící slunce“.<sup>28</sup>

### Rondel<sup>29</sup>

*Už uplynulo zlato dnů,  
večerní hněd' a modré tóny:  
dohrály flétny monotónní,  
večerní modř a hnědé tóny;  
už uplynulo zlato dnů.*

Obraz: *Podzimní stromy (1911)*



Obraz XI

Nejprve se zaměříme na název a kompozici celé básně. Rondel je básnický útvar cyklického tvaru, „lyrická báseň o třech slokách a dvou rýmech, v níž se opakují třikrát první dva verše“.<sup>30</sup> Čemuž v tomto případě rozhodně Traklova básně neodpovídá. Je to výstřednost srovnatelná i v Schieleho tvorbě. Povšimněme si totiž, jaké formáty obrazů Schiele pro svá díla vybírá. Většinou formát čtvercový jakožto formát dokonalý, symetrický. Stejně tak styl Schieleho podpisu: vždy jej zasazován do tvaru čtverce či obdélníku. Avšak témata jeho obrazů veškerou symetrii a dokonalost popírají. V čem tedy spatřovat podobnost s Traklem? Samotný název básně předurčuje daný a přesný poetický

<sup>26</sup> Kundera, L.: *Tragický básník*. In: Trakl, G.: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965, s. 15.

<sup>27</sup> Kundera, L.: *Tragický básník*. In: Trakl, G.: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965, s. 15.

<sup>28</sup> Kundera, L.: *Tragický básník*. In: Trakl, G.: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965, ss. 7-33.

<sup>29</sup> V překladu Ludvíka Kundery, 1965.

<sup>30</sup> *Slovník spisovného jazyka českého*. V, R-S, Academia, Praha 1989, s. 74.

útvár jako u Schieleho formát či rám, ale stejně jako malíř, ani básník poetický útvár nedodrží.

První a poslední verš Traklovy básně je identický, avšak zvláště si hraje s prohazováním slov – z druhého verše „*večerní hněd' a modré tóny*“ se ve čtvrtém stane „*večerní modř a hnědé tóny*“. Trakl verš pozměnil pouze proměněním barev – *večerní hněd'* se mění na *večerní modř a modré tóny* na *hnědé tóny*. A neustále se střídá den a večer.

Mohly bychom konstatovat, že tato báseň je v podstatě vystavěna jen ze zvuků – *tóny a flétny monotónní* a z barev jako by se stávala hudba. Dominuje barva modrá a hnědá, též zlatá, která může být nejen barvou slunce, tedy prosluněných dnů, ale i barvou podzimního listí. Ovšem hnědá také splňuje barvu podzimu. Zdá se, že se nacházíme na konci dne, při soumraku. *Modré tóny* navozují pocit, jako bychom stáli někde u vody. Spojení „*už uplynulo zlato dní*“ zachycuje nejenom proces plynutí, ale především pomalé změny.

Stejné motivy pozorujeme i v obraze Egona Schieleho *Podzimní stromy (Obraz XI)*. Uschlé stromy nápadně připomínají lidské postavy, možná zachycené ve svém posledním tanci smrti. Podobají se i tělům, které maluje Schiele v aktech. Svou vyzáblostí i mladostí. Větve připomínají kostnaté ruce s roztaženými prsty, jako by se chvěly. Cítíme z nich jakýsi vnitřní neklid. Svým mihotáním rozrušují prostor na obraze. Prostor, který v prvním plánu tvoří jakési hromady či kopec hnědého tlejícího listí a za ním si nutně představujeme nebezpečný propad a neuchopitelný prostor s horizontálami, které jako by byly vrstvicí se mlhou, rozplývající se směrem vzhůru. Barvy jsou totožné s těmi v Traklových básních – zlaté listí povlávající na podzimních stromech za soumraku, hnědé, tlející a rozkládající se listí na zemi.

Ne vždy mají barvy u Trakla stejnou a jednoznačnou symboliku. Nejpoužívanější Traklovou barvou je červená, nebo její odstín – rudá, barvy krve a podzimu. Rezavá barva pak symbolem zaschlé krve a znakem pro rozklad. Podzimními barvami Trakl jen hýří, kromě červené i žlutou, zlatou a hlavně hnědou. Modrá se netypicky stává barvou mlhy či oparu okolo vodní hladiny, nebo tuto barvu nesou květiny, konkrétně astrý.

Schiele používá obrovskou škálu barev. Ale stejně jako u Trakla převažuje hnědá, červená, kterými na některých obrazech zdůrazňuje erotické detaily, občas používá odstíny modré – shodně s Traklem se nejedná o tmavě modrou, ale světlou až šedo-modrou. Pochopitelně nechybí černá – barva smrti a zániku. Pro podzimní melancholické krajiny vybírá různé odstíny hnědé, okrové a zelené, ty stejně jako v Traklových básních symbolizují rozklad a smrt.

## 2.8 Odkazy k minulosti, trpící a trýzněné tělo

Stejně staré jako umění samo je umění citace. Básník Trakl i malíř Schiele se ho zhostili nanejvýše originálně, pod vlivem tehdejší krize alegorie (Dříve bylo používáno velké množství různých symbolů a atributů, nositelů skrytých významů – alegorie hudby, spravedlnosti atp., začínalo jich být příliš. Umělci Vídeňské secese hledají, jak hodnoty vyjádřit jen lidským tělem, oproštěným od veškerých atributů, a proto očesávají symboly skrze samotné lidské tělo, skrze tělesnou akci vyjadřují alegorii, např. M. Švabinský v obraze *Chudý kraj*, V. Hynais v obraze *Zima*) a Jungovou definicí archetypů. Což znamená: žádná doslovná a tupá citace, nýbrž citace mnohovýznamovým náznakem a práce s pocitem déjà vu a věčného hledání.

*Lidstvo*<sup>31</sup>

*Lidstvo stojící před hlavními děl,  
víření bubnů, čela válečníků,  
kroky v krvavých mlhách; kov se rozezněl;  
noc v přetruchlivých mozcích, plno vzlyků:  
stín Evin, rudé mince, honba těl.  
Večeře Páně, mraky prorvány.  
V chlebu a víně ticho; ševel vánku.  
A je jich počtem dvanáct v tomto dni.  
A pod olivou v noci křičí v spánku;  
svatý Tomáš prst vkládá do rány.*

Obraz: *Autoportrét jako svatý Šebestián (Plakát) (1914-1915)*

Trakl v této básni odkazuje jak k první světové válce, kde popisuje člověka a lidské tělo trpící a ničené válkou<sup>32</sup>, tak ke Kristovu mučenému a zraňovanému tělu. Schiele si vybírá postavu svatého Šebestiána, jehož tělo přežije zranění mnoha šípů.

---

<sup>31</sup> V překlad Ludvíka Kundery, 1965.

<sup>32</sup> Po vypuknutí světové války se Trakl jakožto sanitní důstojník ocitá na haličské frontě a jako jediný lékař se musí starat o desítky zmrzačených a umírající vojáků, jenže nemá léky a nemůže jim zásadně pomoci. To mu přináší trýznivé a nepřekonatelné trauma. (Kundera, L.: *Tragický básník*. In: Trakl, G.: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965, ss. 7-33.)

Báseň *Lidstvo* bychom mohli rozdělit na dvě části. Na jejím počátku Georg Trakl popisuje reflexi světové války svými očima a v detailech, které ji zastupují: „*Lidstvo stojící před hlavními děl, // kroky v krvavých mlhách; kov se rozezněl; // noc v přetruchlivých mozcích, plno vzlyků*“. *Mozky* zastupují lidská těla a opět zaznívá opakující se motiv vzlyku čili otisku lidského hlasu, *kroky* jakožto otisky pohybu těla. V druhé části básně se do popředí důležitosti dostává právě téma citace. Hned v pátém verši nás zaujme obraz ze Starého zákona z Geneze – *stín Evin*, užitý jak pro výklad prvotního hříchu, tak proto, že v sobě zahrnuje i syny Adama a Evy, potažmo bratrovraždu, kdy Kain, odmítán Bohem, ze žárlivosti zabije svého bratra Ábela. Příběh znázorňující ve své podstatě povahu lidstva, která neměnně pokračuje stále dál a dál, Evin stín je vržen na celé lidstvo a spočívá na něm. Avšak naděje přichází v dalším verši, zmiňujícím poslední večeři: „*Večeře Páně, mraky prorvány*“, na což odkazují i následující slova: „*V chlebu a víně ticho*“. „*A je jich počtem dvanáct v tomto dni*“ – dvanáct je apoštolů, zatím *v tomto dni* ještě včetně Jidáše. A v následujícím verši „*A pod olivou v noci křičí v spánku*“ se jedná o výjev z pašijového cyklu Kristus na Olivetské hoře, kdy se Kristus po poslední večeři odebere s apoštoly Petrem, Janem a Jakubem Starším na Olivovou horu do Gatsemanských zahrad. I přes Kristova slova, kterými je vyzývá k bdělosti, apoštolové upadnou do spánku. Právě v tomto verši spatřujeme zobrazení spících apoštolů v Gatsemanských zahradách. Trakl tím varuje před lidskou nevšímavostí a necitlivostí, hlavně vůči přátelům. Nepomůžeme jim, ne z nějaké zlomyslnosti, ale spíše z nevšímavosti či lhostejnosti. Olivová ratolest jako symbol míru pak přináší vroucí naději na zlepšení vztahů mezi lidmi.

Další citací je „*Svatý Tomáš prst vkládá do rány*“. Apoštola Tomáše (který nevěří ostatním apoštolům, že je Kristus po zmrtvýchvstání opravdu navštívil) Kristus vyzve, aby vložil prst do jeho rány a tím uvěřil. Obraz nevěřícího Tomáše zastupuje symboliku pochybností, které nahlodávají a rozleptávají naději, která se měla po válce hojivě rozprostřít do duší intelektuálů, ale nestalo se tak. Čela a mozky válečníků vyvstávají jako fragmenty, i Tomášův prst a Kristova rána. Víření bubnů a křik evokuje v básni zvukovou kulisu, kontrastem k tomu se stává ticho a ševel vánku, z barev převažuje rudá, barva krve.

K této básni a tématu citace ze Schieleho tvorby usouvztažíme plakát z jeho samostatné výstavy ve vídeňské galerii Arnot, na němž malíř sám sebe vyobrazuje jako sv. Šebestiána (1914) (**Obraz XII**). Budeme-li porovnávat tento obraz a Traklovu báseň *Lidstvo*, najdeme u Schieleho podobné odkazy na válku: hlavně zbraně, bubny a kovy. Z postav vojáků zůstávají jen šípky – typické atributy umučení sv. Šebestiána. Šípky připomínají spíše kopí, což by mohlo



odkazovat na Longinovo kopí (Longina jako muže, který probodl Kristovi na kříži bok kopím a jehož pak Kristova smrt obrátila na víru.). Na Schieleho autoportrétu se jeden z šípů zabořil do jeho těla. Tato rána, způsobená kopím, se nachází na levé straně – u srdce, tedy na opačné straně, než měl ránu Kristus. Stejně tak jeden z šípů prochází Schieleho pravou rukou, rukou tvořící. Rána může odkazovat na sv. Tomáše, kterého jsme zmínili i v Traklově básni *Lidstvo*. Schiele v obraze opět pracuje s prázdným prostorem, který formuje Šebestiánovo tělo. Odkaz na Krista je jasný z polohy celého těla, poukazujícího na motiv ukřižování. Poloha rukou a těla odpovídá, jako kdyby visel na kříži: hlavu má skloněnou na pravou stranu, ruce probodávají šípy a tvoří mu tak stigmata. Jedna ruka značí Kristovo gesto – já mluvím, druhá, jak je uvolněná a jakoby padá, značí gesto – vzdávám se.

Schiele se vnímá jako člověk bolesti: „Protože říkám pravdu, povím jen tolik, protože... se obětuji a musím žít mučednickou existencí.“<sup>33</sup> Egon Schiele tvrdí, že umělec je odsouzený tvor, který zásluhou svého pravdivého vidění světa vidí více a je proto odsouzen k tomu, aby více trpěl.<sup>34</sup> Výraz osudu umělce v roli novodobého mučedníka moderního umění v boji proti nepochopení a posměchu veřejnosti i kritiky přitahuje další umělce, například Oskara Kokoschku, Bohumila Kubištu či Maxe Oppenheimera.<sup>35</sup> Zobrazují se jako umělci-mučedníci, spasitelé světa. Ukazují tím, že trpí za nás, že jsou mučedníky týraní kritikou a společností, která umělce ubíjí.



Obraz XII

<sup>33</sup> Selsdon, E. – Zwingerberger, J. – Bassie, A.: *Schiele*. Praha, Euromedia Group, 2013, s. 152.

<sup>34</sup> Selsdon, E. – Zwingerberger, J. – Bassie, A.: *Schiele*. Praha, Euromedia Group, 2013, s. 160.

<sup>35</sup> *České moderní umění 1900 1960 Veletržní palác*. Praha, Národní galerie v Praze, 1995, s. 85.

## 2.9 Expresionismus

Co je tedy v díle Schieleho a Trakla expresionistické? V básních i obrazech u obou umělců cítíme silné vnitřní, subjektivní prožívání, týkající se problému člověk versus společnost. Oba bojují s uměleckými a společenskými konvencemi v důsledku rozbití humanitních hodnot a snu o pokroku. Oba prožívají napětí, úzkost a strach. Negativní emoce vyjadřují skrze deformace. Typické jsou pro ně kontrasty, pocity prázdnoty, v malbě pastózní nanášení barev a jejich odvážné kombinace, nervní rukopis a výrazná linie, sklon k nadsázce a expresi. Dramatičnost umocňuje práce s diagonálami.

### *Lidský žal<sup>36</sup>*

*Hodiny před sluncem už tlučou pět-  
mráz samotářův vniká do vědomí.*

*V zahradě večer sviští shnilé stromy;  
u okna mrtvá tvář se začne chvět.*

*Snad zůstane to ticho navěky.*

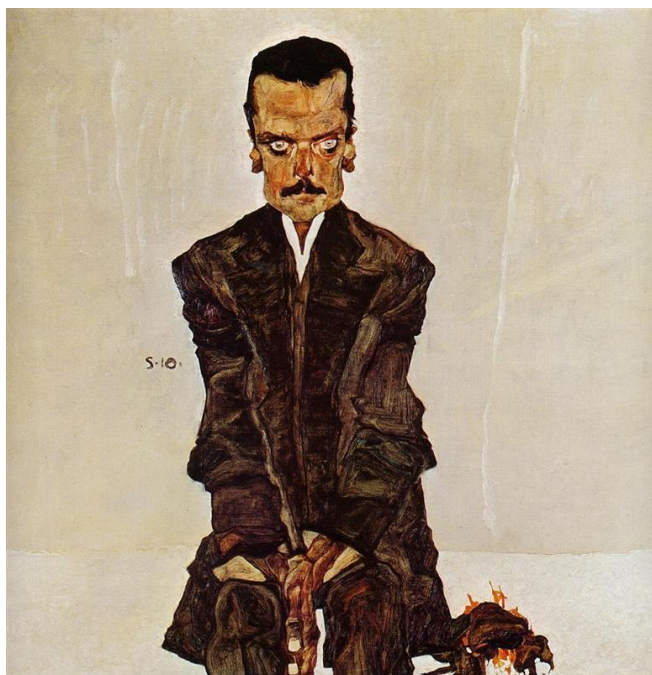
*Před kalným zrakem noční scény plují  
do taktu lodím, jež se pohupují;  
houf jeptišek se mihl u řeky.*

*Skřek netopýrů, jak by písklo zlo;  
tesají rakev v parku jurodivém.*

*Kosti se třpytí pod rozpadlým zdivem,  
blázen se černě klátí okolo.*

*Paprsek zmrzá v mraku podzimním.*

*V snách milenci se objímají s něhou.  
Andělská křídla chrání šlechetného  
a vavřík bílé čelo zdobí mu.*



Obraz XIII

Obraz: *Portrét Eduarda Kosmacka (1910), Slepá matka (1914)*

V názvu básně velmi rezonuje slovo žal. Cítíme, že se nejedná pouze o krátkodobé posmutnění. Žal zde chápeme jako něco velmi intenzivního a hlubokého, co v nás přetrvává delší dobu.

Ve večerní hodině „*Hodiny před sluncem už tlučou pět-*“ přichází opuštěná postava „*mráz samotářův vniká do vědomí.*“ zahradou v rozkladu „*V zahradě večer sviští shnilé stromy*“ k opuštěnému domu, za jehož oknem spatří něčí tvář „*u okna mrtvá tvář se začne chvět*“. Může jít také o odraz samotářovy vlastní tváře, která se zrcadlí ve skleněné okenní tabulce.

<sup>36</sup> V překladu Ludvíka Kundery, 1965.

Jak silný kontrast vzniká, když se ona *mrtvá tvář* začíná chvět! Z dalšího verše „*Snad zůstane to ticho navěky*“ vycítíme samotářovu touhu po klidu, zastavení času, snad i smrti – věčném klidu. „*Před kalným zrakem noční scény plují*“ – před očima se mu míhají *noční scény*, snad cosi, co nesouvisí s přítomností. Kalný zrak může odkazovat na snění či opojení. Na to navazuje krásný obraz „*do taktu lodím, jež se pohupují*“, který nám evokuje kresby Jana Zrzavého s tematikou lodí, které se kolébají na zvláštní hladině v tajuplných končinách (například *Lodě v modrém soumraku*, *Lodě v noci*, *Plující lodě*...). Díky pohupujícím se lodím si dokážeme představit, že zahradou protéká řeka, a z dalšího verše „*houf jeptišek se mihl u řeky*“ můžeme usoudit, že k zahradě a řece patří i klášter, jehož součástí je i hřbitov. Básník popisuje hřbitovní náhrobek se sochou anděla či génia smrti střežícího hrob „*Kosti se třpytí pod rozpadlým zdivem*“. K tomuto se ve verších přidává obraz netopýra: „*Skřek netopýrů, jak by písklo zlo*“, snad odjakživa symbolizují noc a temné síly. Tento verš jako by vystihovala jedna z grafik cyklu *Rozmary* od Francisca de Goyi *Spánek rozumu plodí příšery*. Tesání rakve předznamenává smrt a přípravu na ni. V posledních slokách nás prostupuje žal nad tím, co všechno člověk ztratil.

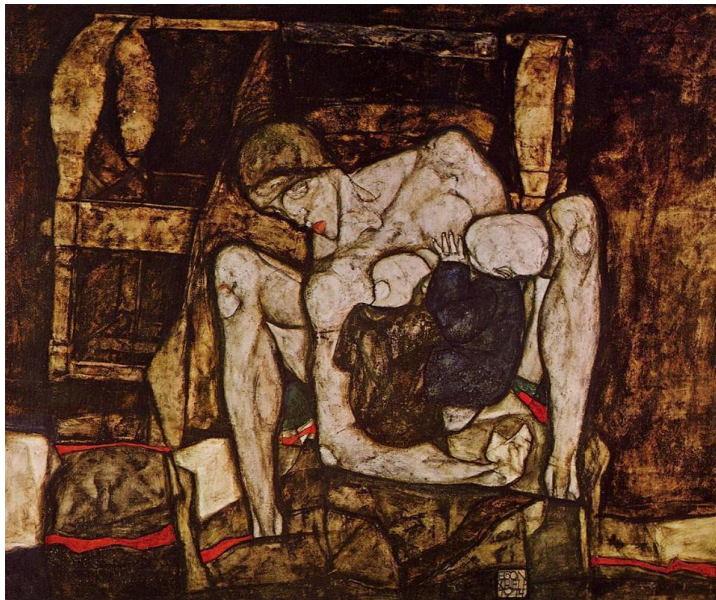
V uvedené básni je obsaženo mnoho typických expresionistických prvků. Jedním z nich je fragmentarizace těla. Silný fragment představuje *mrtvá tvář*, zrak, kosti, křídla a čelo. Expresionistickému tématu této básně vévodí i mezní psychické stavy, jako je samota, smrt, snění a šílenství. Motiv změny vidíme v přírodě, v padajících stromech, které hnijí – rozkládají se ve chvějící se tváři, která umrzá v koloběhu přírody, kdy se večer mění v noc. Rozpadají se a hnijí stromy v zahradě, rozpadá se i hřbitovní zdivo. Zásadním expresionistickým tématem básně je fatalita času a lidského života. Setkáváme se zde se silnými životními hodnotami: smrt, zlo (zde zastoupeno netopýrem) a víra (v podobě jeptišky, andělských křídel). Trakl v básni pracuje jak s kontrasty: *svišťi shnilé stromy*, *kosti se třpytí*, tak i se samotným propojením člověka s přírodou, což můžeme ve vizuální podobě dobře pozorovat na obrazech Edvarda Muncha. V básni kontrastují dokonce i barvy: třpyt a čerň, bílá a černá. Básník dává důraz i na zvukovou stránku básně, pracuje s tlukotem, tichem, taktem lodí, skřekem a pískotem.

Schieleho *Portrét Eduarda Kosmacka* (1910) (**Obraz XIII**) jako by vystihoval postavu samotáře z básně. Sedící nakladatel se nachází ve vyprázdněném, těžko uchopitelném prostoru. Svým kalným zrakem se strnule dívá přímo na nás, na diváka. Pociťujeme silné vnitřní napětí. Své vyzáblé ruce, sepjaté v modlitbě, svírá mezi koleny. Gesto může



signalizovat i jakýsi symbol uzavřenosti a beznaděje. Postava v černém obleku jako by byla připravena do vytesané rakve. Zdá se, že čeká na smrt.

Dalším dílem Egona Schieleho, které obsahuje charakteristické rysy expresionismu, je obraz *Slepá matka* (**Obraz XIV**), vypovídající o lidském údělu a žalu. Dusivý obsah rozkrývá obraz naprostého zoufalství a beznaděje. Ženino tělo připomíná panenku. Torzo a hlava se shýbají dolů k jejím široce rozkročeným nohám, dlouhé ruce k sobě mačkají dvě malé děti. Bledá kůže matčina těla a dětských hlaviček kontrastuje s teplými barevnými tóny pozadí. Tam ve tmě, těžko rozpoznatelná, stojí dřevěná kolébka. Pozice ženina těla a gesto ruky připomíná Rodinovu bronzovou sochu *Dřepící žena* (*Hřích*). Důležitou část kompozice díla tvoří pozice matčiných ramen, nakloněných do diagonály.



**Obraz XIV**

### 3. Závěr

Vnímání těla a tělesnosti se v moderní společnosti na začátku 20. století zásadně proměňuje pod vlivem změn, kterými společnost prochází především v oblasti společenské, sociální a umělecké. Tyto změny jsou dány jednak technickým pokrokem, jednak životním stylem zdůrazňující konzum a věčné mládí, také celkovou krizí hodnot 19. století, jako je věda, obchod, racionalismus, darwinismus, pozitivismus. Člověk se jako jedinec v tomto chaosu na přelomu století ztrácí, přestává se v něm orientovat. Umělci ve svých dílech na tento změněný stav reagují novým pohledem na lidské tělo a tělesnost, neb je považují za základní kámen umění a bytí.

Nejpatrnější je zobrazování těla strádajícího a ničeného, těla v různých stádiích rozpadu. Egon Schiele k tomu využívá i nezvyklou barevnost lidské pokožky, evokující stav blízkého zániku. Zdůrazňuje tím, že lidské tělo je pomíjivé, vázané na čas a prostor, na formy samotné existence. A tak hodnota krásy reflektovaná v uměleckém ztvárnění těla, jak jej viděla belle époque, ustoupila tělům zvláště deformovaným, až agresivně pokrouceným, v podivných nepřirozených gestech, v tenzi a nereálných vychýleních. A speciálně u Schieleho někdy i některé části těla, potřebné pro symbolické uchopení reálného světa, chybí nebo jsou zakryté draperiemi. Důvodem by mohlo být vytrácení životních jistot a zakotvenosti v tehdejší světě. Navíc se Schieleho postavy nacházejí ve zvláště prázdném a neuchopitelném prostoru, jenž je definován tělem samotným. Těla v prázdném prostoru nic – ani prostor ani žádný objekt – neruší a neumožňuje s nimi jasně spojovat určitý kontext nebo příběh. Bezpochyby tím umělec reflektuje postavení člověka v přeplněných, hlučných a zrychlených velkoměstech, v nichž postrádá schopnost smysluplného života. Po formální stránce prázdnota kolem Schieleho postav reflektuje dobové přání umělců bojkotovat fotografické napodobování reality ve výtvarném umění a novou strategii, jak pracovat s divákem. Ne doslovnost, ale prázdnota rozvíjí aktivní participaci diváka na obraze.

Oba umělci, Georg Trakl a Egon Schiele, pracují s tématem rozkladu, které se týká nejen lidského těla, tedy celé společnosti, ale i krajiny a architektury. I tady se věnují myšlence pomíjivosti, že vše se jednou rozloží a rozpadne. Oba zobrazují těla, která se nejen rozpadají, ale navíc jsou i fragmentarizovaná na kostnaté ruce v různých nepřirozených gestech, krk v tenzi a vychýlení a ženská chodidla zaměnitelná s mužskými. Jakmile celek těla zastupují jeho fragmenty, vzniká velké napětí, neboť fragmenty v sobě nesou větší sílu než tělo v celku.

Fragmenty jitrí lidskou představivost více než tělesný celek. Georg Trakl fragmentarizuje tělesné části, které se týkají lidské duše a myšlenek, tedy mozek, skrání a čelo. To znamená, že trýznivý pocit zmaru nezasahuje jen tělesnost vnější, ale, možná především, lidskou duši, což je patrné hlavně z básnickových veršů. Z lidské duše se vytrácejí otisky jistot a pevných hodnot, rozervané myšlenky směřují k pomíjivosti a smrti. Stav vnitřní duše poznamenává stav fyzického těla.

Erotické dusno v podobě velmi mladých a vychrtlých modelek ve vyzývavých pozicích v díle Egona Schieleho skrývá odkaz na dobový společenský problém. S vysokým nárůstem populace ve městech přišly ruku v ruce chudoba a bezvýhodné životní podmínky, které přinutily ženy prodávat svá těla. Schiele se těžko s touto skutečností vyrovnával, proto hledal pro své akty mladé dívky s nezralým tělem na prahu dospělosti a prostitutky, jejichž nahá těla zobrazuje radikálním způsobem, prezentuje sexualitu s největší možnou upřímností, proniká do jejich soukromí a vlastně konfrontuje s vlastní sexualitou i samotné pozorovatele díla. Trakl spíše poukazuje na pomíjivost sexuality a spojuje ji se zánikem a smrtí. Schiele chce záměrně provokovat společnost, aby se probudila a zareagovala na zobrazená vyhublá a opotřebovaná ženská těla. Cítí mužskou vinu za veškeré utrpení, za sociální stav společnosti, a bere ji za všechny muže na sebe – identifikuje se s postavou Smrti, sám se do ní projektuje. Naznačuje tím, že lidstvo samo si přivodilo tuto situaci blízkou kolapsu. Tělo člověka se stává zrcadlem jeho stavů úzkosti a strachů, nemocí a zranění, stárí a umírání. Umělci rozšiřují tyto mezní situace člověka i do dosud nerozkrývaných oblastí, jako je nejistota a zranitelnost dospívání, stejně tak stav těhotenství, který v sobě obsahuje naději, nový život a štěstí, ale i obavy, bolest, porod a možnou smrt. Oba tyto předtím tabuizované stavy člověka jsou odrazem nejisté budoucnosti.

Expresionisté se nejčastěji zabývali existenciálními tématy. Kromě smrti a rozkladu, to byly pochopitelně sexualita a milostné vztahy. Nejen umělci opustili romantický ideál splynutí duší a propadli zoufalému pocitu, že vlastní já nemůže rezonovat v milované bytosti. Opuštěné a osamělé tělo bez spřízněné duše je pak vystavováno mezním psychickým a fyzickým stavům. Tak chápou soudobí umělci i vztah změn na těle a na duši. Že jsou to propojené nádoby, že tělesné změny ovlivňují duši a opačně. Jako jednu z nejdůležitějších změn vztahu duše–tělo viděli umělci v tématu puberty. Sexualitu, která je její významnou součástí, vynesli na světlo, rozkryli ji jako téma dříve tabuizované a s pubertou neslučitelné. Chtěli tak rozbít zdi, které společnost vystavěla z předsudků.

Přestože oba umělci reflektují ve svém díle především stávající společenskou situaci, objevila jsem u nich i odkazy k minulosti. U Trakla jsou to odkazy k literárním dílům, antické mytologii, u obou pak k Bibli, nejvíce k životu Ježíše Krista. Nejedná se o doslovné citace, ani o návraty, jež by byly jen steskem po lepších časech, ale naopak umělci volí odkazy k týranému tělu a k rozervané lidské duši. Můžeme to chápat jako snahu o poučení, že i v minulosti lidské tělo podstupovalo podobné oběti.

Schopnost mimořádně citlivě vnímat dobové napětí předurčila oba umělce k expresivně vyhrcované, po formální i obsahové stránce emocionálně rozervané tvorbě, která je dodnes inspirující a aktuální. Ať ve vývoji rakouského umění, tak v celosvětovém hnutí nové vlny dekadence či nové figurace.

*Umění nemůže být moderní... umění je věčné. – Egon Schiele*

## SOUPIS LITERATURY

### PRAMENY

#### Reprodukce obrazů Egon Schieleho:

Selsdon, E. – Zwingerberger, J. – Bassie, A.: *Schiele*. Praha, Euromedia Group, 2013.

Summerauer, B. – Leopold, R.: *Egon Schiele*. Vienna, Leopold Museum Private Foundation, 2017.

Výstava *EGON SCHIELE Die Jubiläumsschau*. Leopold Museum, Vídeň, 2018.

Trakl, G.: *Básně*, přel. Ludvík Kundera, Praha, SNKLU, 1965.

### ODBORNÁ LITERATURA

Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*, Olomouc, Votobia, 2000.

Grebeníčková, R.: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*, Praha, Prostor, 1997.

Jirát, V.: *Dva předchůdci: Georg Trakl a Georg Heym*, in: *Portréty a studie*, Praha, Odeon, 1978

Kroutvor, J.: *Egon Schiele*, Praha, Odeon, 1991.

Kundera, L.: *Tragický básník*, in: Trakl, Georg: *Básně*. Praha, SNKLU, 1965.

Rakušanová, M. – Wittlich, Petr – Lahoda, Vojtěch – Srp, Karel: *!křičte ústa! předpoklady expresionismu*, Praha, Academia, 2007.

Selsdon, E. – Zwingerberger, Jeanette. – Bassie, Ashley.: *Schiele*, přel. Ondřej Palouš, Praha, Euromedia Group, 2013.