

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Fakulta humanitních studií

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

2010 – 2014



**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Ksenia Deryabina**

**Prostitutka jako «reálná» alegorie proměn modernity.  
Motiv prostitutky ve výtvarném umění od realismu po Novou  
věcnost**

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph. D.

# CHARLES UNIVERSITY PRAGUE

Faculty of Humanities

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2010 – 2014



## BACHELOR THESIS

**Ksenia Deryabina**

**The prostitute as a «real» allegory of changes of  
modernity. The theme of the prostitute in fine arts from the  
realism to the New Objectivity**

Praha 2014

The Bachelor Thesis Work Supervisor: PhDr. Václav Hájek, Ph. D.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 15. května 2014

Ksenia Deryabina

## **Poděkování**

Za podnětné rady, trpělivost a taktéž nezbytnou kritiku bych chtěla tímto poděkovat především vedoucímu mé bakalářské práce.

Děkuji i svým přátelům a rodině, především mamice za velkou podporu.

## Resumé

Bakalářská práce *Prostitutka jako «reálná» alegorie proměn modernity. Motiv prostitutky ve výtvarném umění od realismu po Novou Věcnost* se zaměřuje na přelom 19. a 20. století v Evropě. V této době vznikala různá umělecká hnutí, která požadovala svobodu vyjádření a odpor vůči konvencím v otázkách toho, co se smí, a toho, co se nesmí zobrazovat. V této době vzniklo ohromné množství děl, odhalujících skutečný svět v jeho reálné podobě, což vyvolalo veřejnou nespokojenost, ale nakonec zapříčinilo proměny, které nastaly v oblasti umění. Tato bakalářská práce je věnována fenoménu zobrazení prostitutky ve výtvarném umění, přičemž na motiv prostitutky je nahlíženo jako na určitou symbolickou figuru, která odráží proměny probíhající ve společnosti. Z důvodu rozsáhlosti tématu se práce soustředí pouze na malbu a kresbu, literární tvorbou se bude zabývat pouze okrajově. V centru zájmu budou ti umělci, u nichž se motiv prostitutky objevoval nejčastěji, bude provedena analýza jejich konkrétních děl s ohledem na dobovou kritiku. V závěru bude popsán vliv této tendence na uměleckou tvorbu a proměny, jež tato tendence vyvolala.

Bachelor thesis *The prostitute as a “real” allegory of changes of modernity. The theme of the prostitute in fine arts from the realism to the New Objectivity* in Europe focuses on the turn of the 19th and 20th centuries. There were a lot of different art tendencies which demanded the freedom of expression and the resistance to conventions in matters of what can or can't be represented. A huge amount of works which were revealing the real world in its real form was created at this time, which caused the public anger, but finally led to the changes in the fine arts. The bachelor thesis is about the phenomena of displaying the prostitute in the fine arts, where the prostitute is considered as a symbolic figure which reflects the changes in society. Due to the extensiveness of the topic I only focus on the painting and drawing, and partly on the literature. I picked the artists who showed the image of prostitutes the most and analysed their specific works with the respect to the contemporary criticism. In conclusion, I present the effect of this tendency on the fine arts and the changes which this tendency has caused.

**Klíčové pojmy**

Estetika ošklivosti, moderna, Nová věcnost, prostituce, prostitutka, výtvarné umění.

**Key words**

Aesthetics of ugliness, fine arts, modern style, New Objectivity, prostitution, prostitute.

## **OBSAH**

<b>ÚVOD</b> .....	8
<b>ÚVODNÍ ČÁST</b>	
1 HISTORICKÝ EXKURZ: EROS A PROSTITUCE Z HISTORICKÉ PERSPEKTIVY.....	11
1. 1 Starověk.....	12
1. 2 Středověk.....	13
1. 3 Baroko a Renesance.....	16
1. 4 Devatenácté století.....	17
<b>TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>20</b>
2 TENDENCE VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ.....	20
2. 1 Alegorie ve výtvarném umění.....	20
2. 2 Estetika ošklivosti.....	22
<b>PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>28</b>
3 MOTIV PROSTITUTKY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ.....	28
3. 1 Gustav Courbet .....	28
3. 2 Édouard Manet .....	33
3. 3 Henri de Toulouse-Lautrec.....	39
3. 4 Félicien Rops.....	44
3. 5 Pablo Picasso.....	52
3. 6 Nová věcnost.....	56
3. 7 Christian Schad.....	58
3. 8 Otto Dix .....	60
3. 9 George Grosz.....	64
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>69</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>71</b>

# 1 ÚVOD

Vždy to, co je zakázáno nebo to, co je naopak povoleno, určitým způsobem vypovídá o společnosti, ve které tyto zákazy platí. Konec 19. století je obdobím velkých změn, které se projevily v různých oblastech, ať to již byly změny v oblasti sociální, politické či technologické. Pochopitelně toto všechno se určitým způsobem odrazilo rovněž v umění. V této době byla zakládána různá umělecká hnutí, jež se od sebe sice pochopitelně svým programem odlišovala, ale přesto je spojovala tendence odporu vůči akademickému historismu a tradicionalismu. Každá změna ve společnosti má samozřejmě své zastánce i odpůrce a ani toto období není výjimkou. Umělci konce 19. století začali požadovat naprostou otevřenost v některých dosud zakazovaných otázkách, a proto se pravděpodobně konec 19. a začátek 20. století stal ve skutečnosti jakýmsi referenčním bodem z hlediska sexuální otevřenosti a dekadentní extravagance. Umělci začali bořit pomyslnou zeď zákazů a tradičních konvencí, a to zejména v oblasti sexuální, čímž samozřejmě soudobou, zkostnatělou, měšťanskou společnost provokovali, v důsledku čehož docházelo k častým skandálům a vyvolávalo to bouři nevole.

Tato práce se bude věnovat problematice zobrazení ženy prostitutky v umění, a to jako symbolu, tedy alegorické figury, která má v sobě hlubší obsah, vypovídající o proměnách, jež nastaly ve společnosti té doby.

Umělci konce 19. století sice pracovali v symbolické rovině, ale erotický obsah se začal projevovat mnohem častěji než v předcházejících obdobích a ve zcela jiné podobě. Je možné se domnívat, že tento fakt nesvědčí to o morálním úpadku, ale spíše charakterizuje tendence, jež se v této době začaly silně projevovat, a to tendence k naprosto realistickému zobrazení světa. V této práci nepůjde o to, popsat konkrétní způsoby zobrazení, ale vnitřní obsah maleb, v nichž se projevoval sklon autorů k upřímnosti, jejich touha zobrazovat svět takový jaký je, i když je to svět odporný, krutý, ohavný, svět chudoby, lži a násilí. Samozřejmě nelze popírat, že přelom století byl v určitém smyslu obdobím úpadku a morálního rozkladu z pohledu sebehodnocení tvůrce, ale tento rozkládající svět se začal odrážet v umění. Z historické perspektivy se vždy střídala období rozkvětu s obdobími úpadku, umění předválečného a meziválečného období se podařilo zachytit tento duševní úpadek s překvapivou silou.



Na konci 19. století se do popředí dostává síla vyjádření, která nahrazuje skrytý obsah obrazu. Alegorické představy renesance zůstávají zapomenuty v hluboké minulosti, objevuje se něco naprosto nového a neznámého, a to je právě důraz na realitu světa. Nemá se na mysli pouhé reálné zobrazení předmětu, ale zobrazení *každého* předmětu, *každé* osoby nacházející se v soudobém světě, tedy nezkreslenou realitu. Umělci se snaží tuto realitu vyjádřit a předat ji svému publiku.

Každé umění je zrcadlem odrážejícím epochu, v níž vzniká, ale moderní umění se od předchozích stylů odlišuje tím, že svoji dobu ukazuje v téměř nezkreslené podobě. Je samozřejmé, že se v této souvislosti nadá mluvit o zrcadlovém odrazu, nýbrž o syntéze určitých principů reality, což však nezabraňuje působení alegorických tendencí, spíše naopak. Nechává pro ně místo, ovšem tyto alegorie se objevují ve zcela nové podobě.

Pod pojmem *reálná* alegorie se má na mysli určitý symbol, jenž převádí diváka ze symbolické roviny do roviny realistické, nikoliv naopak.

Pro danou práci bylo zvoleno časové období přelomu 19. a 20. století. Co se týká geografické oblasti, tak lze říci, že většina analyzovaného materiálu pochází z Francie, respektive z Paříže, tedy města, jež se dá označit nejen za centrum tehdejšího výtvarného umění, ale za místo k sexualitě a všem jejím projevům více méně tolerantní. Další země, o níž se bude hovořit, je Německo, neboť i ono rovněž sehrálo významnou roli na umělecké scéně tehdejší Evropy, a to především tím, že se v něm zrodil umělecký styl expresionismus.

První část práce, tedy úvodní, se bude zabývat fenoménem prostituce z historického hlediska, což umožní nahlédnout, jak se proměňovalo postavení prostitutky během staletí, ale také dá jasnou představu, co znamenal pojem *prostitutka* na konci 19. století. Zároveň bude popsán koncept modernity, aby mohla být potvrzena (či vyvrácena) spojitost moderní doby se *zakázanými*, *amorálními* stránkami života.

V teoretické části práce bude věnována pozornost pojmu alegorie a dále tomu, jakým způsobem se tento motiv projevoval ve výtvarném umění a do jakých podob se proměnil ke konci 19. století. V této části se bude autorka rovněž zabývat estetickými úvahami, které, podle předpokladu, pomohou odhalit vnitřní obsah nejen analyzovaných maleb, ale rovněž i dobové názory tehdejší společnosti na takové základní pojmy

umění, jako je krása a ošklivost, neboť tyto pojmy jsou v bezprostředním vztahu ke způsobu vidění a zobrazení světa.

Největší prostor této práce je věnován praktické části, v níž budou analyzována díla konkrétních malířů, u nichž se objevoval obraz prostitutky jako reálné figury. Těmito malíři jsou Gustave Courbet, Édouard Manet, Henri de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Félicien Rops a dále hlavní představitelé německého hnutí Nová věcnost - Christian Schad, Otto Dix a George Grosz. Kromě rozboru tvorby těchto malířů z obecného hlediska se práce bude zabývat analýzou konkrétních děl, které budou podle všech předpokladů jasně vypovídat o předmětu tématu bakalářské práce. Je samozřejmé, že v jednotlivých kapitolách věnovaných konkrétním umělcům bude brána v potaz i dobová reakce na jejich tvorbu. Jelikož je téma práce velmi široké, práce se zaměří jen na malbu a kresbu, pouze v některých případech i literárním dílům, aby bylo možné lépe zařadit fenomén prostituce z uměleckého pohledu do dobového kontextu.

## ÚVODNÍ ČÁST

### 1 EROS A PROSTITUCE Z HISTORICKÉ PERSPEKTIVY

Hetéra, kurtizána, markytánka, frejířka, společníce či děvka. Prostitutky si za celou dlouhou dobu existence své profese vysloužily nejrůznější pojmenování. Samotná povaha jejich řemesla se během tisíciletí změnila jen málo, ovšem jejich postavení ve společnosti a pohled společnosti na ně se vyvíjel velmi dynamicky nejenom v čase, ale i geograficky a v jednotlivých společenských skupinách.

Nejdřív je potřeba definovat, co to vlastně je prostituce, ovšem žádná konkrétní definice prostituce v současné době neexistuje. Lze se setkat s řadou vymezení tohoto pojmu v jednotlivých oborech, které se tímto jevem zabývají. Nejvýstižnější je vymezení Ivany Trávníčkové, která říká, že prostituce je: „*specifický druh obchodu, kdy cílem i prostředkem výdělku se stává sexuální ukojení jiné osoby, a to bez citového vztahu a bez ohledu na výběr partnera.*“<sup>1</sup> Popřípadě charakteristika Miroslava Mitlöhnera, který se domnívá, že jede o: „*chování spočívající v poskytování sexu za peníze a jinou odměnu, jakou jsou třeba dárky, protekce a protislužby.*“<sup>2</sup>

Umění je vždy podmíněno dobou svého vzniku a je s ní vždy úzce propojeno, a proto je nezbytné na něj tak pohlížet. Každá doba v něm může hledat a nalézat vlastní poselství, která do něj ovšem autor nevložil.<sup>3</sup> Pokud je záměrem studovat určitou epochu, je nutné oprostít se od znalosti dalšího vývoje, neboť jen je možné pochopit smýšlení tehdejších lidí. Ten, kdo provádí analýzu, se musí stát nezaujatým pozorovatelem.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> TRÁVNÍČKOVÁ, I. *Prostituce jako jedna z možných aktivit organizovaného zločinu*. Praha: Institut pro kriminologii a sociální prevenci, 1995 s. 12.

<sup>2</sup> MITLOHNER, M. *Erotika a paragrafy*. Praha: GRADA Publishing, 1999. s. 87. ISBN: 8071696919.

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 19-20. ISBN 01-079-79.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 11.

## 1. 1 Starověk

Epochy sexuálního rozmachu se vždy střídají s epochami sexuální zdrženlivosti. Mytologie Blízkého východu obsahuje značné množství erotických prvků, stejně jako Egyptský mýtus o stvoření světa, u Sumerů dokonce patřily sex a prostituce mezi nejvyšší ctnosti.<sup>5</sup>

Ve starověkém Řecku je možné setkat se s pojmem posvátná prostituce, která měla z jedné strany chránit ženy a dívky, z druhé strany měla zajistit, že se řecká mládež nebude věnovat žádným zvrácenostem. V řecké kultuře představoval sex zábavu, a to dokonce božskou. Na příkladu z antického Řecka je možné definovat tři kategorie prostitutek, které se budou objevovat ve všech následujících obdobích. Nejvyšší kategorii představovaly hetéry, jež se řadily mezi bohaté osoby se značným společenským vlivem. Jejich prohřešky mohl v Athénách soudit téměř výhradně areopag. K jejich zákazníkům, a také společensky využitelným kontaktům, patřili důstojníci, státní úředníci i básníci a filozofové. Ti se také nebáli takové přátelství veřejně přiznat.<sup>6</sup> Jednalo se také o jedinou kategorii nevěstek, která pocházela přímo z Athén a směla si ponechat athénské občanství. Pokud však Athéňanka poklesla v prostituci na nižší úroveň, bylo jí občanství odebráno. Poklesnout mohla na úroveň dikteriad či auletrid, což byly zbývající dvě kategorie prostitutek, jež pocházely většinou z řad cizinek. Prvním z nich byl vykázan zvláštní dům a byly tak zcela vyčleněny z athénské společnosti, ve své podstatě se jednalo o otrokyně.<sup>7</sup> Výhodou druhých byla účast na veřejném životě.

Nicméně ať prostitutka náležela ke kterékoliv skupině, její život byl omezen různými příkazy a zákazy. Na prostitutky byla také uvalena značná daň, jejíž zaplacení bylo podmínkou ochrany a vůbec práva na existenci.<sup>8</sup>

Rozdílnost jednotlivých skupin v poměru k zákonu se ukazuje na velmi jednoduchém případě. Nevěstkám bylo zakázáno nosit zlaté šperky pod hrozbou jejich konfiskace, ale hetérám nikdy zabavovány nebyly. Zbylé dvě skupiny se tohoto postihu obávat musely, a proto nahradily zlaté šperky jednoduchými růžemi ve vlasech. Tyto

---

<sup>5</sup> HÖSCHL, C., MACHALICKÝ, J., HOLÝ, B. *Eros v evropské grafice v průběhu staletí*. Hollar, 1999. ISBN 80-902405-1-8.

<sup>6</sup> DUFOUR, P. *Dějiny prostituce. I. Starý Orient, Egypt, Izrael, Řecko*. Olomouc: Fontána, 2003. s. 62 - 81. ISBN:80-7336-056-X.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 80-81.

květy se pak staly symbolem prostitutek, přičemž tento jejich symbolický prvek je popisován i v Bibli.

Co se týká dalších znaků, kterými se prostitutky odlišovaly od počestných žen, bylo oblečení, šat počestných žen musel být jednoduchý, výrazně zdobené látky jim byly zcela zapovězeny. Další odlišností byla také barva vlasů bohatších nevěstek, které i je barvily šafránem, což však nebyla levná a snadno dostupná surovina.<sup>9</sup>

Starověký Řím se od řecké společnosti a jejích vnitřních pravidel odlišoval jen velmi málo. Římané nahlíželi na sexualitu z fyzické stránky, což je vysvětlováno tím, že v něm panovala celkově uvolněnější atmosféra, a to především v pozdních obdobích.

Co se týká uměleckého zobrazení prostitutek, tak v antickém Řecku si dva význační sochaři za své modely zvolili vyhlášené hetéry. Prvním z nich byl sochař Kamis, jenž si za model pro svou Afroditu vybral slavnou hetéru Aspasiu. Rovněž sochu Afrodity vytvořil i druhý, neméně známý sochař, Praxiteles. Jemu stála modelem proslulá hetéra jménem Frýné. Bronzové originály obou soch se bohužel ztratily a v současné době existují pouze jejich římské mramorové kopie uložené v Národním archeologickém muzeu v Neapoli. Praxiteles zobrazuje bohyni jako nahou ženu chystající se k lázni. Jeho socha svými harmonickými proporcemi představuje nové pojetí bohyně lásky.<sup>10</sup> Avšak důležité je to, že v každém případě byla nahota úzce spojena s mytologickými představami.

## 1. 2 Středověk

Středověk je z hlediska pohledu na ženu obecně velmi rozporuplným obdobím. Na jedné straně v tomto období existují nereálné archetypy ženy, definované především církví, ale na straně druhé stojí prostá realita života.

Židovsko-křesťanská religiozita přináší zcela nový pohled na sexualitu, stvoření již není spojeno s plodností. Středověk znamenal zvrát v celé evropské kultuře. Z hlediska tématu bakalářské práce je možné konstatovat, že nevstřední postoj k sexualitě byl dán představou, že veškeré pudové vášně, smysly, poblouznění mají

---

<sup>9</sup> DUFOUR, P. *Dějiny prostituce. I. Starý Orient, Egypt, Izrael, Řecko*. Olomouc: Fontána, 2003. s. 87-89. ISBN:80-7336-056-X.

<sup>10</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění II*. Praha: Odeon, 1982. s. 127. ISBN: 09/3.01-512-82.

d'ábelský původ. V tuto dobu se kladl důraz na celibát, panenství, omezení sexuálních styků.<sup>11</sup> Ideální žena musela být samozřejmě čistá a cudná, např. archetyp řeholnice, ovšem i tak s sebou nesla stigma prvního hříchu, ze kterého neměla možnost se vymanit sama, ale musela doufat, ostatně tak jako všichni v boží milosrdenství při posledním soudu.

Z výše uvedeného vyplývá, že středověká společnost byla silně determinována religiozitou. Ženy polosvěta měly proto ve společnosti naprosto zvláštní postavení, obdobně tomu bylo u profesí katů, rasů či lazebníků, tito lidé žili na okraji společnosti, i když v relativním materiálním dostatku. Na rozdíl od Židů, kterým byla ve většině případů vymezena k obývání i zvláštní část města, sice náleželi ke křesťanskému společenství, ale zároveň se proti němu prohřešovali. Z toho důvodu byly jejich život a smrt provázány řadou omezení, nemuselo se jim například dostat řádného pohřbu, což je pro člena křesťanské obcíny jeden z nejvyšších trestů. Pokud totiž není tělo pohřbeno do posvěcené půdy, nemůže být vzkříšeno před posledním soudem a daný hříšník nedosáhne ráje ani skrze očištec. Tudíž bylo zpopelnění považováno za velké zpřísnění trestu, jenž byl vyneseno po skončení vyšetřování.<sup>12</sup>

I v této epoše docházelo k rozdělení prostitutek, některé z nich se toulaly krajinou a vydělávaly si především díky soucitu, neboť se prezentovaly jako napravené hříšnice a přirovnávaly své postavení k Marii Magdaléně. Tyto ženy se snažily vzbudit soucit tím, že rodily v blízkosti kostela, aby se církev cítila zavázaná pomocí jim, nebo alespoň jejich dítěti. Jiné se naopak snažily upoutat lidskou zvědavost, během dne se tvářily jako šílené a svlékaly se na veřejnosti, v noci pak plnily to, co ve dne slíbily. Pro městské rady však tyto potulné prostitutky představovaly velký problém, nešlo, jako dnes, tolik o morálku, jako o peníze. Od pohybujeících prostitutek nebylo možné vybírat žádnou daň, tak jak tomu bylo v případě veřejných domů. Dívky, které v nich pracovaly, byly pod neustálou kontrolou města, to rovněž dohlíželo na to, aby tato místa nebyla navštěvována ženatými muži, duchovními a Židy.<sup>13</sup> Kromě domů mohly být prostitutkám vyčleněny i některé ulice. Nejlepším důkazem toho, že se ve středověku něco dělo, svědčí skutečnost, že určitá činnost byla zakazována. Opakující se zákazy

---

<sup>11</sup> SELIGOVÁ, M., HORSKÝ, J., *Rodina našich předků*. Praha: NLN, 1997. ISBN 80-7106-195-6.

<sup>12</sup> GEREMEK, B. *Člověk na okraji ve středověku*. In.: Le Goff, J. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 291-311. ISBN 80-7021-274-8.

<sup>13</sup> BASSERMANN, L. *Nejstarší řemeslo. Kulturní dějiny prostituce*. Praha: Mladá fronta, 1993. s. 79-83. ISBN: 9788020403636.

prostituce a přesné určení místa, kde v Paříži prostitutky smějí provozovat svoji živnost, rovněž jako i záznamy o trestech svědčí o tom, že tyto ženy pravidla nedodržovaly a nabízely své služby i mimo povolené oblasti.<sup>14</sup>

Samozřejmě i v této epoše se lze setkat s elitní vrstvou luxusních prostitutek. Některé z nich měly např. v Paříži živnost, patřily tedy k oficiálním členům společnosti. Od předchozích prostitutek se lišily tím, že klienti si je vodili do vlastních domů, a jejich činnost nebyla proto tak nápadná.<sup>15</sup>

Kromě omezení týkajících se profese samotné existovala i další fakta, jimiž se proti ženě - prostitutce početná společnost bránila, a proto byla vypracována celá řada zákonů, podle nichž se tyto ženy musely oblékat, aby na první pohled bylo všem zřejmé, kdo před nimi stojí. Tato ustanovení se mohla lišit, známá jsou například nařízení o znameních vytvořených na paži prostitutky, o povinném nošení krátkých pláštíků, bílých stuh, červených čapek nebo závoje.<sup>16</sup> Tato nařízení však byla nezdědka porušována, přičemž společnost jejich jednání někdy tolerovala, jako v případě luxusnějších prostitutek, jež si často mohly dovolit stejně nákladné oblečení jako měšťanky. Jiné prostitutky obešly zákony tím, že se vdaly.<sup>17</sup>

Jak již bylo výše uvedeno, středověká společnost byla velmi zbožná, čemuž odpovídá i umělecké znázornění prostitutky. Padlé ženy se na obrazech objevují nejčastěji jako Máří Magdaléna. Ovšem vyznění celého obrazu se může velmi lišit, což vyplývá z toho, zda chce autor zdůraznit její napravení a kajícnost, nebo smyslounou krásu. Příkladem druhého pohledu je vyobrazení Máří Magdalény na oltáři v Mantově od André Montagnase.

Zobrazování bezejmenné prostitutky není ve středověku ničím ojedinělým. Jedním z takových děl jsou *Hrátky se smrtí* od Niklause Manuela Deutsche, který, jako mnoho jiných umělců, používá roli prostitutky spíše na symbolické úrovni. Celý obraz ukazuje na mravní zkaženost, jež je doprovázena takovými nemocemi, jako je syfilis, a takovým amorálním chováním, jako je prostituce.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> VERDON, J. *Volný čas ve středověku*. Praha: Vyšehrad, 2003. s. 17. ISBN 80-7021-543-7.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 119.

<sup>16</sup> BASSERMANN, L. *Nejstarší řemeslo. Kulturní dějiny prostituce*. Praha: Mladá fronta, 1993. s. 83. ISBN: 9788020403636.

<sup>17</sup> VERDON, J. *Volný čas ve středověku*. Praha: Vyšehrad, 2003. s. 123. ISBN 80-7021-543-7.

<sup>18</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění II*. Praha: Odeon, 1982. s. 302. ISBN: 09/3.01-512-82.

### 1.3 Renesance a Baroko

V období renesance se předmětem zájmu nejen věd, ale i uměn stává člověk. Krása, láska a blaženost přestávají být jen božskými atributy. Zdůrazňování tělesnosti změní i přístup k sexualitě, vychází první publikace komerční pornografie, z prostitutek se stávají plnoprávné členky společnosti a mohou vykonávat svoji činnost ve vlastních domech.<sup>19</sup>

Kurtizány se staly rovněž vůdčími osobnostmi mezi ženami 16. i 17. století, neboť se dokázaly prosadit rovněž jako spisovatelky a básnířky. Mezi jednu z nejznámějších patřila Agnès Sorelová, jako mnoho žen této profese, měla i ona nízký, neurozený původ, ale díky svému vztahu s Karlem VII. byla povýšena do šlechtického stavu. Ve Francii byla známa spíše pod přezdívkou *Dame de Beauté* – tedy krásná dáma. Je pravdou, že její krása byla nevšední, o čemž se dochovalo mnoho důkazů, neboť Agnès stála často modelem známému malíři Jeanu Fouquetovi.<sup>20</sup>

Právě v tomto období více než kdy jindy je možné se setkat s postavou královské metresy. Jejich přiřazení k prostitutkám má z jedné strany opodstatněné důvody, ale z druhé strany bylo jejich postavení naprosto výjimečné a ani jejich život nenaplňoval představu prodejné ženy. Metresy byly často šlechtického původu, ovšem z méně významného rodu. Rodina tak využila krásnou dívku k vlastnímu prospěchu. Málodky byly tyto dívky placeny penězi, jejich odměnou byly spíše šperky, domy se zařízením, popřípadě tituly pro ně i pro jejich rodiny.<sup>21</sup>

Z té doby se zachoval popis jednoho z nejvýznačnějších nevěstinců konce 18. století, jedná se o podnik madame Gourdanové v Paříži, která nabízela nejen služby pánům, ale i dámám z vyšší společnosti. Poprvé je zde i zmínka o tom, že veřejný dům byl v určitém období otevřen i pro vojáky, z čehož se stalo v pozdějším období pravidlo. V Paříži měl každý nevěstinec povinnost poskytovat alespoň několikrát do roka levně své služby vojákům, kteří by se jinak mohli dopustit násilí na počestných ženách.

V oblasti výtvarného umění se renesance stává zlatým obdobím kurtizán, neboť celkové uvolnění ve společnosti se promítlo i do této oblasti. Tuto proměnu lze sledovat například v novém pojetí Máří Magdalény na obraze Petra Paula Rubense. Na tomto

---

<sup>19</sup> HÖSCHL, C., MACHALICKÝ, J., HOLÝ, B. *Eros v evropské grafice v průběhu staletí*. Hollar, 1999. ISBN 80-902405-1-8.

<sup>20</sup> RINGDAL, N. J. *Nejtěžší povolání na světě. Kapitoly z dějin prostituce*. Brno: Doplněk, 2000. s. 184. ISBN 1081-157-2000.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 185.



obrazu z roku 1630 je Máří Magdaléna zobrazena již ne jako světice u kříže, ale daleko více jako reálná žena, která se věnuje úpravě vlasů před zrcadlem, je ozdobena šperky a obklopena služebnictvem. Mnohem více tedy připomíná obraz kurtizány než světice.

Pro barokní zobrazení prostitutek jsou typické erotické scény „*klíčovou dírkou*“. Mistrem ve vytváření takových děl byl Jean-Honoré Fragonard. Ženy mají na jeho obrazech mnohem vyzývavější dekolt, než dosud bylo obvyklé, ale více než takové detaily, je důležitější celkové vyznění obrazu, uvolněnost scény a kontakt jednotlivých postav mezi sebou.

V některých případech mohou takové scény mít až pornografický nádech, jako kupříkladu ilustrace románu o Fanny Hillové, jejichž autory jsou A. Borel a F. R. Elluin.<sup>22</sup> U těchto ilustrací nejde o pohled klíčovou dírkou, aktéři jsou zobrazováni přímo, ale skrytý pozorovatel, typický pro období baroka, se tady objevuje v postavě Fanny, která často přihlíží počínání druhých skryta za závěsem.

## 1.4 Devatenácté století

Společnost devatenáctého století se třídně polarizuje, stejně jako se polarizuje i postoj k sexualitě: od polygamie po viktoriánské puritánství.<sup>23</sup>

Ve Francii 19. století byl centrem prostituce Palais Royal. Přestože v Paříži bylo možné nalézt celou řadu luxusnějších podniků, jejichž charakter byl spíše soukromý, tento podnik se stal jednoznačně nejpoblábnějším. Bylo to patrně z toho důvodu, že byl přístupný všem společenským vrstvám, a to včetně drobných obchodníků a řemeslníků, díky čemuž si získal takovou proslulost. Nevěstince na tomto místě měly tradici již od středověku, ale Palais Royal byl ve své podstatě spíše kombinací lehčího divadla, herny, v níž se hrály všechny známé hazardní hry, a nevěstince, ale také centrum soubojů, které byly oficiálně zakázané, ovšem patřily k dobovému kodexu cti. Zlatý věk tohoto podniku ukončil až velký požár roku 1828.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> RINGDAL, N. J. *Nejtěžší povolání na světě. Kapitoly z dějin prostituce*. Brno: Doplněk, 2000. s. 219. ISBN 1081-157-2000.

<sup>23</sup> HÖSCHL, C., MACHALICKÝ, J., HOLÝ, B. *Eros v evropské grafice v průběhu staletí*. Hollar, 1999. ISBN 80-902405-1-8.

<sup>24</sup> BASSERMANN, L. *Nejstarší řemeslo. Kulturní dějiny prostituce*. Praha: Mladá fronta, 1993. s. 206-208. ISBN: 9788020403636.

V tomto období dozíral na prostituci v Paříži stát, a to prostřednictvím hlavního inspektora, mezi jehož povinnosti mimo jiné patřilo i vést jejich přesný seznam a každý měsíc dostat pryč z pařížských ulic až čtyři sta dívek. Objektivním důvodem pro tato státní nařízení mohla být obava před pohlavními chorobami, ovšem z druhé strany zde hrály svoji roli i intriky. Tyto ženy byly buď umístěny do městských *špitálů*, nebo byly přímo vypovězeny z města. Ovšem do Paříže přicházelo obrovské množství dívek, takže jejich počet zůstal de facto nezměněn. Proces vypovězení z města a dohlížení na jeho splnění se změnil ve velké lidové divadlo.<sup>25</sup>

Devatenácté století s sebou přineslo i změnu elity, nově se jí stala střední třída a buržoazie. Charakteristické pro ni bylo hledání rovnováhy mezi očekávanou měšťáckou počestností a vlastními touhami.<sup>26</sup> Prostitutky se jako vždy dokázaly přizpůsobit a snažily se, aby se staly nenápadnými, jejich hlavní prioritou se v tomto období stala diskrétnost.

Symbolem konce století se stala Nana. Prostitutka, kterou ve svém díle stvořil Emil Zola, ale tvář jí dal ve svých obrazech Eduard Manet. Jeho prostitutka je typizovanou figurou. Má „*velkoměstský pohled*“, je přátelská i vypočítavá, vzdálená i blízká, i přes veškerou intimnost okamžiku je jaksi odtažitá. Nana má *úroveň* a pracuje v nevěstinci, nikoli na ulici, je oblečena do typických šatů pro tuto kategorii prostitutek – má na sobě bílé, růžové nebo černé síťované punčochy, boty s vysokým podpatkem a průhledný svršek z tylu, popřípadě šněrovačku. U luxusnějších prostitutek nebyly módní doplňky a šperky ničím výjimečným.<sup>27</sup>

Dalším umělcem, který se tématu prostituce věnoval, byl Baudelaire. Manetovo pojetí prostitutek by však jen stěží mohlo být ilustrací jedné z Baudelairových básní. U Baudelaira se obraz takových žen pojí s obrazem smrti, všudypřítomný je motiv rozkladu, prostitutka je pro Baudelaira symbolem sexu a bolesti.

Je možné říci, že ačkoli umělci zpodobňovali prostitutky jakkoliv, jako by viděli pouze část celého obrazu. Je to patrně spojeno i s faktem, že 19. století se na rozdíl od předchozího století, stalo dobou, kdy se sex stal společenským tabu. Lékaři 19. století bojují proti projevům sexuality u žen, např. masturbaci. Zajímavý je i rozpor

---

<sup>25</sup> BASSERMANN, L. *Nejstarší řemeslo. Kulturní dějiny prostituce*. Praha: Mladá fronta, 1993. s. 256-226. ISBN: 9788020403636.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 236-238.

<sup>27</sup> RINGDAL, N. J. *Nejtěžší povolání na světě. Kapitoly z dějin prostituce*. Brno: DOPLNĚK, 2000. s. 249. ISBN 1081-157-2000.

v doporučeném počtu sexuálních styků. Ženě, která měla být především matkou, byl doporučován jednou měsíčně, zatímco muži jednou za čtyři dny.<sup>28</sup> Mužům tak v podstatě v zájmu jejich zdraví nezbývalo nic jiného, než využít služeb prostitutek. S tím se shoduje názor Napoleona Bonaparta, který v prostituci vyděl potřebnou obranu před násilím páchaným na ženách. Prostituce měla být řízena a regulována státními zásahy, politiky, lékaři a ctnostnými matronami.<sup>29</sup>

O luxusní povaze některých podniků svědčí i fakt, že na jejich výzdobě se podíleli mnozí významní umělci té doby, jako například Edgar Degas. Avšak devizou, o níž stáli zákazníci především, byla diskrétnost těchto podniků. Zákazník mohl přijít a odejít, aniž se setkal s kýmkoliv jiným kromě určené dámy. Tyto domy byly vyhledávány klienti na doporučení. Mimo diskrétnost poskytovaly i řadu exkluzivních služeb a toleranci ke zvláštním přáním svých klientů.<sup>30</sup>

V 80. letech 19. století podle statistik prostitutek ubývalo, což nebylo způsobeno pouze vlnou mravopočestnosti, ale především kvůli silící kontrole živností ze strany státu. Proto posílila právě volná prostituce v restauracích a kabaretech. Alternativou bylo přeměnit veřejný dům v kabaret, který nemusel čelit tolika zásahům policie a zdravotních organizací.<sup>31</sup> Jak je známo, to, co je zakázané, to přitahuje nejvíce pozornosti, rovněž i v tomto období vzrostl zájem o prostituci a pornografii.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> RINGDAL, N. J. *Nejtěžší povolání na světě. Kapitoly z dějin prostituce*. Brno: DOPLNĚK, 2000. s. 251. ISBN 1081-157-2000.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 264.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 256-257.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 259.

<sup>32</sup> HÖSCHL, C., MACHALICKÝ, J., HOLÝ, B. *Eros v evropské grafice v průběhu staletí*. Hollar, 1999. ISBN 80-902405-1-8

# TEORETICKÁ ČÁST

## 2 TENDENCE VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

### 2.1 Alegorie ve výtvarném umění

Ottův slovník popisuje alegorii jako figuru malířství, sochařství, mimiky, básnictví a řečnictví, která označuje nějakou věc, anebo pojem jiným, a sice takovým, jenž svou podobností dovede vystihnouti a na mysl přivést pojem míněný. V tomto širším smyslu jsou alegorie zároveň i metaforou a personifikací.

V užším smyslu se dá o alegorii hovořit jako o obrazném vyjádření, což znamená vyjádření nadsmyslného pojmu nebo soudu (všeobecného, abstraktního) příslušným pojmem nebo soudem smyslným (zvláštním, konkrétním). Výtvarná umění užívají alegorie buď symbolicky (atributivně), nebo zosobněním (plasticky), zobrazující nějakou vlastnost či pojem pomocí osoby.

Dějiny malířství jsou plné alegorického obsahu z toho důvodu, že malířství sice zobrazuje reálné předměty a osoby, ale pomocí zobrazování ve většině případů používá těchto předmětů (osob) jako symbolů.

Alegorie ve výtvarném umění zaujímala v určitém časovém úseku důležité místo. Z etymologického hlediska je alegorie ve výtvarném umění obraz, který něco sděluje, je to způsob vyjádření myšlenky a významu prostřednictvím tohoto obrazu.

Antika alegorické figury prakticky neznala, sama idea alegorií byla neslučitelná s Platonovou filosofií. Platon považoval malíře za člověka, který pouze nazírá obklopující ho svět věcí, což znamená, že jeho rozum se přibližuje realitě a vzdaluje se od idey. Ale přesto je v určitém smyslu alegorie přítomná v umění již od antiky, i když plného rozkvětu dosáhla až v období středověku. Křesťanská nauka zobrazovala pomocí alegorií ctnosti a neřestí, alegorie sloužila lidem jako pomoc na cestě ke spáse. Proto je většina alegorií spojena s biblickými motivy.

Ovšem nejvýrazněji se alegorie ve výtvarném umění projevila v období renesance, kdy se změnilo pojetí toho, co je výtvarné umění a jaké místo v něm zaujímá malíř. Výtvarné umění nenese sebou pouhé sdílení reality, má v sobě ideu s určitým významem a tento význam je produktem interakce rozumu a reálného prostředí. Výtvarné alegorie se stávají jakýmsi středem bytí, díky tomu, že propojují citový svět se

světem duchovním obsahujícím významy. Cílem alegorického zobrazení je zdůraznění určitého detailu, který přivede jedince z reálného světa do světa významů a podstat.

Svého nejvyššího bodu dosahuje alegorie v umění manýrismu. Umělci té doby prosazovali myšlenky nestálosti světa a vratkosti lidských osudů, snažili se vyjádřit vnitřní ideu obrazu skrze symbol, což se projevilo v používání alegorií.

Alegorie využívali takoví mistři výtvarného umění, jako Bellini, Botticelli, Giorgione, Rafael, Rubens a Tizian, neboť jim umožňovala pomocí lakonického obsahu vyjádřit složitou a mnohočetnou myšlenku. Navíc mohla alegorie v pozdějších dobách sloužit jako určitý kód, sdělující názory, například politické.

Alegorie přináší do výtvarného umění nové pojetí malíře jako filosofa, umožňuje mu porozumět skutečnosti a podstatě a dává mu příležitost ji zprostředkovat.

V estetice konce 19. a začátku 20. století ztrácí alegorie svůj význam a je odsunuta do pozadí, její místo zaujímá problematika symbolu, jakožto nejsložitějšího psychologického fenoménu. Hranice mezi alegorií a symbolem je velice úzká, podstatný rozdíl spočívá v tom, že alegorie je jednoznačná, má jeden konkrétní výklad, kdežto symbol je vždy polysémantický. Alegorie je jakousi společenskou dohodou, je obecně sdílenou metaforou, obsahem kulturní paměti, symbol je spíše subjektivním jevem.

V dané bakalářské práci je nahlíženo na motiv prostitutky jako na alegorickou figuru z toho důvodu, že v určitém období jako symbol ztratila svoji mnohoznačnost a stala se figurou, vypovídající o konkrétních dějích.

Podstatný rozdíl mezi alegorií a „reálnou“ alegorií spočívá v tom, že reálnou alegorii malíř vymyslel sám, využívá jí jako určitý symbol k tomu, aby vyjádřil skrytý obsah tohoto symbolu. V souvislosti s pojmem „reálná“ alegorie je nezbytné věnovat pozornost práci historika umění Michaela Frieda, který prozkoumal obraz Gustava Courbete *Malířův ateliér neboli skutečná alegorie shrnující sedm let uměleckého života* z roku 1854-55, na kterém malíř zobrazuje sama sebe, jak maluje krajinu, a vedle stojící nahou modelku a malého chlapce. Z levé strany ho obklopují postavy ze skutečného života, jsou to obyčejní lidé z různých sociálních vrstev. Z pravé strany jsou zobrazeny malířovi přátelé.

Michael Fried se ve své analýze zabývá otázkou, jak je to možné, že obraz o obraze je interpretován jako alegorie. Je tady podstatný rozdíl v tom, jak předchozí

studie řešily otázku alegorie z ontologického hlediska, a jak ji řeší Fried v kontextu Courbetovy malby. Nezabývá se tím, co to je alegorie, ani nezkoumá, proč Courbet pojmenoval svoji malbu „*reálná alegorie*“, ale nahlíží na jeho tvorbu jako na tvorbu alegorickou a metaforickou samu o sobě. Fried definuje alegorii jako funkční a dokonce formalistickou figuru. Domnívá se, že Courbet využívá alegoričnost k tomu, aby přinutil diváka k vlastní interpretaci.<sup>33</sup>

Fried ve svém výzkumu pro označení vztahu mezi divákem a malbou používá pojmy absorpce a teatrálnost. Tradice 18. a 19. století zdůrazňovala požadavek, aby se postavy na plátně objevovaly zcela nezávisle na divákovi, jako kdyby divák neexistoval. Pokud se to umělci nepodařilo, nahlíželo se na tyto postavy jako na divadelní. Cílem absorpce bylo vytvořit metafyzickou iluzi, že pozorovatel neexistuje a právě toho se umělci snažili dosáhnout.<sup>34</sup>

Podle Frieda se Courbetovi podařilo dosáhnout této absorpce s obrovskou silou, dosáhl naprosté absorpce pomocí splnutí aktu obrazu s aktem uvnitř obrazu. Dokonce nahlíží na své postavy jako by byly pouhým pozadím.

Fried chápe alegorii jako na něco, co přináší světlo do obsahu malby. Důležité je to, že sám způsob reprezentace Courbetovy malby se stává předmětem malby. Všechny postavy na tomto obraze jsou reálné, ale mají symbolický význam. Interpretace může být různá, ale jde tady především o to, že umělec zobrazuje reálně existující postavy a těmito postavami se obklopuje. Je nepochybné, že se tato malba stává alegorickou ve chvíli, kdy malíř nahlíží sám na sebe z vnější strany. Vidí sama sebe jako tvůrce, který má možnost znázornit život, jenž ho obklopuje.

## 2.2 Estetika ošklivosti

Člověk se orientuje ve světě pomocí estetického prožívání. Každý předmět, který vnímá, se zároveň snaží i ohodnotit. Parametry tohoto hodnocení jsou krása a ošklivost, vznešenost a nízkost.

---

<sup>33</sup> RAPELA, M. *Handling Allegory. A comparative analysis of Gustave Courbet's The Painter's Studio in New Art History*. Master's Thesis. Universitet Oslo, 2009.

<sup>34</sup> Tamtéž.

Jednotlivé estetické teorie od počátku antiky až po středověk chápaly ošklivost za protiklad krásy, určitou disharmonii, absenci krásného, příjemného, libého. Umělci a filosofové minulých století, od Aristotela po Kanta, se domnívali, že pokud existují ošklivé věci, umění by je mělo zobrazovat krásným způsobem, neboť krása má moc učinit z ošklivého krásné.<sup>35</sup>

K důkladnému prozkoumání fenoménu ošklivosti došlo až v novověku. Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781) osvícenský estetik, umělecký teoretik a kritik ve svém spisu *Láokoon neboli o hranicích malířství a poezie* prozkoumal fenomén ošklivosti v uměleckém prostředí z pohledu klasického názoru, že posláním umění je darovat krásu a pocit vznešenosti. Podle něho je ošklivost nedokonalá, je vždy částí nějakého celku, neobjevuje se naráz, zpočátku vyvolává dojem jakéhosi narušení či nedostatku. Domnívá se, že ošklivost se může projevovat jako nesouměřitelnost. Předmět, který v podstatě není ošklivý, může vypadat ošklivě v konfrontaci s lepším předmětem a naopak. Jako příklad může posloužit Picassův obraz *Avignonské slečny*, v němž postavy na pravé straně vypadají tak démonicky a zlověstně, že ošklivé obličejové dalších postav vypadají poněkud ušlechtilé.<sup>36</sup>

Karl Rosenkranz ve svém pojednání *Estetika ošklivosti* z roku 1852 napsal, že ošklivost je protikladem krásy, ale důležité je to, že to, co je relativní pojem ošklivosti lze pochopit jen ve vztahu k pojmu krásy. Ošklivost existuje pouze v míře, v níž existuje i krásy, jež je jejím pozitivním předpokladem. Bez krásy by ani nebyla ošklivost, která je její negace a naopak. Existuje těsné spojení ošklivosti a krásy, ošklivost sama o sobě je sebezničením krásy.<sup>37</sup>

Pozdější autoři se přiklonili k názoru, že ošklivost není pouze nepřítomností krásy, je něco mnohem více, je protikladnou inverzí krásy.<sup>38</sup>

V 19. století vystřídal klasicismus umělecký směr romantismus, s čímž se začaly měnit i estetické preference. Podle Victora Huga je pro středověk příznačné, že se řídil

---

<sup>35</sup> VANĚK, J. *Estetika v proměnách prožitku. Cesty, propasti a pasti estetiky*. Praha: Arsca, 2012. s. 368. ISBN 978-80-7420-029-8.

<sup>36</sup> Tamtéž.

<sup>37</sup> ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.

<sup>38</sup> ZUZKA, V. *Umění, krásy, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum, 2003. s. 283. ISBN 80-246-0540-6.

jenom určitým modelem krásy, nehledě na to, že v rámci stvoření není vše krásné, vedle krásného existuje i ošklivé.<sup>39</sup>

Romantismus byl vystřídán realismem a opět se proměnily estetické normy, realismus totiž začal obhajovat zpodobení života v jeho celostnosti. Umělci se začali klonit k syrové realitě, přičemž je možné říci, že ošklivost je sama o sobě syrovou realitou, jelikož neopouští místo idealizaci. Romantismus hodnotil ošklivost v uměleckých dílech poněkud negativně, ale připouštěl ji jako prvek skutečnosti. Z toho důvodu byli ve své době kritizováni takoví velicí umělci, jako například Courbet a Manet. Kritici nazývali Manetovou Olympii „gorilí samici“ nebo „pavoukem na stěně“, a to v podstatě jen kvůli tomu, že otevírala vchod do syrové reality, do níž nebylo publikum připraveno vstoupit.

Pozdější moderní doba projevila velký zájem o tuto realitu. Zejména expresionisté v době úpadku považovali zobrazení krásy a harmonie za neupřímnost. Otto Dix dokonce říkal: „*Měl jsem před starými obrazy pocit, že jedna stránka reality dosud nebyla zpodobena: ošklivost.*“<sup>40</sup> Tato ošklivost se v jeho obrazech projevila naplno, v ohavných prostitutkách, osamělých invalidech a žebrácích zobrazoval fyzický a mentální úpadek své doby.

Theodor. W. Adorno říká, že ošklivost v moderním umění je druhem sociálního protestu, který se vyjadřoval a v podstatě vyjadřuje pomocí uměleckého výrazu.<sup>41</sup> Vzhledem k tomu, ošklivost, která je tak příznačná pro umění konce 19. století, je také druhem protestu, a to protestu vůči zakořeněnému tradicionalismu neboli protestu proti požadovaným normám krásy. Nové umění projevilo tendenci zobrazovat a zachycovat to, co je hnusné a fyzicky odporné, do takové míry, že něco ošklivějšího lze už jen těžko vymyslet. Tato skutečnost připomíná maximalistickou bouři proti stálosti a neměnnosti existujícího světa, nové umění obviňuje moc a snaží se ji potlačit. Ošklivost se tak stává zbraní v boji proti zakořeněným představám.<sup>42</sup>

Ošklivost je sama o sobě silným vyjadřovacím prostředkem, který umělci konce 19. století s oblibou používali. Krása a ošklivost, které vždy byly propojeny, se v tomto období propojily silněji. Lze říci, že moderní doba je příznačná tím, že označuje za

---

<sup>39</sup> VANĚK, J. *Estetika v proměnách prožitku. Cesty, propasti a pasti estetiky*. Praha: Arsca, 2012. ISBN 978-80-7420-029-8.

<sup>40</sup> АДОРНО, Т. *Эстетическая теория*. Москва: Республика, 2001. s. 34. ISBN 5-250-01806.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 35-37.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 35-37.



krásné ty věci, které jsou ve své podstatě ošklivé. Dochází k tomu proto, že v těchto věcech se projevuje duch určité doby, v daném případě lze tuto dobu označit za dobu úpadku a dekadence.

Přesto i v průběhu 19. století zůstává krása i nadále základní hodnotou, ale už v jiném pojetí. Umění se distancuje od morálky a praktických potřeb, objevuje se snaha zobrazovat život v své celistvosti, a to včetně takových stránek života, jako nemoc, transgrese, smrt, slast či hřích. Umělci začínají projevovat touhu vůči těm nejtemnějším stránkám života, což může být spojeno s tím, že celé 19. století podtrhávalo paralelu mezi vlastním údělem a osudem velkých antických civilizací v době jejich úpadku. Tato nostalgie po úpadkových obdobích vytvořila zvláštní kulturní atmosféru - dekadenci.<sup>43</sup> Šílenství a genialita v jediném významu, krása a ošklivost, narcisismus a chorobnost - to vše odhaluje dekadentní dobu. Dekadence je naplněná kritickou skepsí, skrze niž se projevovala snaha zpochybnit nejen lidskou bytost, ale i svět, který ji obklopuje.

Pojem dekadence vymezuje poměrně široký historický úsek (konec 18. - konec 20. století) a původně měl označovat sociální fenomén civilizačního úpadku, pokles ve vztahu k tradičním hodnotám. Následně však dekadence získává svůj provokativní obsah, stává se jakýmsi druhem estetiky, určitou myšlenkou. Jedinci v ní nachází svou identitu, symbolickou diferenci, svůj postoj ke světu. Právě tato diference nejlépe vystihuje skrytou hodnotu tohoto uměleckého proudu, jeho vnitřní význam: já versus svět.<sup>44</sup>

Dekadentní krása je naplněna pocitem rozkladu, vyčerpání, mráкотnosti, což je velmi zřetelně vidět na obrazech Félicena Ropse. Ošklivost se stává způsobem vyjádření pocitů a emocí, už není ani tak protikladem krásy, jako spíše jejím doplňujícím aspektem. Charles Baudelaire napsal: „*Krásno je vždycky bizarní... Vždy obsahuje trochu bizarnosti, která mu dodává zvláštního odstínu.*“<sup>45</sup>

Dekadence se zrodila jako úpadek morálních tradic, který se vynořil spolu s problémem modernity. Prakticky ve všech evropských literaturách se objevovaly tyto výroky - „*Bůh je mrtev*“, „*osamělé šílenství touhy*“, „*noc bez hranic*“. Nebyla to jen literatura, ale i vědy a výtvarné umění, které se musely vyrovnat s těmito pocity, musely

---

<sup>43</sup> ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. s. 330. ISBN 80-7203-677-7.

<sup>44</sup> VOJTĚCH, D. *Na radikálním křídle moderny*, In: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Obecní dům, 2006. ISBN 80-86339-35-1.

<sup>45</sup> ZUZKA, V. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum, 2003. s. 243. ISBN 80-246-0540-6.

je nějak definovat, zaujmout k nim postoj. Dokonce i termín *dekadentní* je mnohdy totožný s termínem *moderní*. Modernismus se obrací na prchavou současnost, vymezuje se proti historii. Snaží se existovat v pomíjivosti a neukotvenosti.<sup>46</sup> A často k tomu využívá tmavých odstínů.

Negativita sama o sobě se na přelomu století stává důležitou složkou estetiky. Francouzský spisovatel Georges Bataille požaduje autonomní existenci negativního „*bez použití*“, které se projevuje v nahodilosti zrození a smrti, v odhalení vlastní konečnosti, ve smíchu, erotice, v poezii a umění.<sup>47</sup>

Na příkladu poezie (umění) je vidět hluboký vztah mezi tvorbou a negativitou. Umění odmítá pozitivní, logický jazyk, stává se „*perverzí*“ a „*obětováním*“ slov k nějakému účelu.<sup>48</sup> Ještě větší je obsah negativního v erotismu, který je sám o sobě psychickou činností spjatou se zkušeností negativního, protože obsahuje v sobě rozpor, spočívající ve střídání zákazu a jeho porušení. Erotismus je důležitou složkou lidské existence z pohledu této erotické duality a zároveň duality lidské bytosti, která vždy se nachází v konfliktu mezi prací a hrou, vážností a smíchem, tabu a transgresí.<sup>49</sup>

Tato negativita, temná zkušenost, skrytá stránka lidského života se naplno projevovala a projevuje v umění skrze různé způsoby vyjádření, ať již pro určitou dobu přípustnými, respektive nepřípustnými. Hledá cesty pro své vyjádření a vždy je nachází. V současnosti se problematika ošklivosti v reflexi estetická objevuje mnohem častěji než v minulosti. Jsou aktuální reakcí na bezprostředně působící estetická v kulturách evropského západu. Jedním z ústředních autorů zabývajících se touto otázkou je Jean Baudrillard, který charakterizuje naši dobu jako dobu nechuti ke všemu.<sup>50</sup>

Podle Baudrillarda první moderní znechucení se objevuje u Baudelaira. Jeho znechucení je spjata s melancholií moderní společnosti, s její každodenností a banalitou, je to nostalgie po bývalých dobách. Sama nevkusnost je vulgárním citem, sama vulgárnost je charakteristickým rysem naší společnosti.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> VOJTĚCH, D. *Na radikálním křídle moderny*, In: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-19914*. Praha: Obecní dům, 2006. ISBN 80-86339-35-1.

<sup>47</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. Století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 124. ISBN 80-246-0213-X.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> ZUZKA, V. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Univerzita Karlova, 2003. s. 253-257. ISBN 80-246-0540-6.

<sup>51</sup> Tamtéž.

Nazvat něco krásným neznamena to popsat, ale reagovat na to, stejné je to i s ošklivostí. Obrovské množství obrazů z konce 19. a počátku 20. století, které byly kritizovány, nejsou ošklivé samy o sobě, jedná se v nich o dobovou reakci na jejich *zdánlivou* ošklivost, která v současnosti nevyvolává dojem ošklivosti, jako například již zmíněná Manetova *Olympie*. Ošklivost je něčím sociálně uznávaným. Opírá se o soustavu norem a významů.

Důležité je to, že ošklivo je často spojeno s nemožností odvrátit od toho pohled, což vyvolává pocit úzkosti a nesvobody, ošklivost ochromuje diváka, láká ho a přitahuje jeho pozornost. Tím vším tak dostává právo na svou existenci.

## PAKTICKÁ ČÁST

### 3 MOTIV PROSTITUTKY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Eros je nedílnou součástí lidské kultury. Podle Sigmunda Freuda je základní hnací silou lidské bytosti, zdrojem jeho snah a útrap libido. Samozřejmě proti tomu názoru se staví značné množství nejrůznějších psychologických teorií, ale vzhledem k tématu se jimi daná bakalářská práce zabývat nebude. Avšak v rámci umění je zajímavé podívat se na to, jak velkou hnací silou libido je a jak se projevuje skrze symboly a alegorie, pomocí nejrozmanitějších zdrojů výrazu. Umělci se vždy snažili odhalit nejintimnější, nejskrytější stránky lidské existence, odhalit skutečné emoci, umělecký zájem o erotické náměty se projevovat ve všech oblastech, a to včetně náboženských. Sama o sobě je erotika zvláštní hranicí, čarou mezi krásou a odpudivostí. Její ambivalence, přitahování a odpuzování v jednom, se projevuje stejnou silou i v umění.<sup>52</sup>

V této části bakalářské práce bude analyzován obsah vybraných prací malířů. Je pochopitelné, že každá interpretace obrazu nikdy nemůže být objektivním zpracováním faktů, jedná se převážně o subjektivní činnost, což vyplývá i ze skutečnosti, že výtvarná tvorba je naplněna subjektivním obsahem. Proto se interpretace vždy uskutečňuje v citové rovině, což znamená, že rozbor obrazů, které byly vybrány pro účely této práce, může být proveden i jiným, než uvedeným způsobem.

#### 3.1 Gustave Courbet

Přestože Courbet pocházel ze zámožné rodiny, výuka kreslení v jeho dětství nebyla nijak kvalitní. Začínal tedy jako malíř samouk. Ovšem později se mu dostalo dobrého vzdělání, během studií malířství v Paříži často kopíroval nizozemské barokní mistry vystavované v Louvru. Právě tato činnost mu dala velmi dobré základy pro tvorbu olejomalb. Jeho práce s barvami však byla ve své době velmi netradiční, neboť

---

<sup>52</sup> HÖSCHL, C., MACHALICKÝ, J., HOLÝ, B. *Eros v evropské grafice v průběhu staletí*. Hollar, 1999. ISBN 80-902405-1-8.

jeho oblíbená metoda byla založena na nanášení barvy špachtlí v siných vrstvách a následném vyhlazení povrchu.<sup>53</sup>

Při detailním rozboru jeho aktů je třeba si uvědomit, že ne všechny dívky na nich zobrazené jsou prostitutky. Maloval jak ženy krásné a bohaté, tak i ženy, jejichž krása byla poznamenána tvrdou prací.<sup>54</sup> Často maloval i svoje milenky. Známa jsou jména pouze dvou z nich, a to Virginie Binetové, s níž měl Courbet syna, a Joanny Haffernanové, kterou je snadné identifikovat pole rusých vlasů, např. na obraze *Irka Jo*.<sup>55</sup>

Courbet by volnomyšlenkářem, sexualita pro něj nespočívala v námětech obrazů, ale pouze a jedině v myslích lidí. Jeho náměty proto zobrazují sexualitu a erotiku zcela bez zábran. Neohlíží se na běžné konvence okolní společnosti. Nijak se svůj záměr nesnaží zahalit do obvyklé dvojznačnosti. Naopak té se jako realista zcela záměrně vyhýbá.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> SCHNEIDER, R. a kol. *Slavní světoví malíři. Žena jako inspirace v malířském umění*. 3. vyd. Čestlice, Rebo, 2008. s. 26. ISBN 978-80-255-0040-8.

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> VIGUÉ, J. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Čestlice, Rebo, 2011. s. 319. ISBN 978-80-255-0012-5.

## Počátek světa

Obrázek 1: G. Courbet, Počátek světa, 1866



Zdroj: GUSTAVECOURBET. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.gustavecourbet.org>

Naprostým vrcholem Courbetova erotismu a jeho nejprovokativnějším dílem je obraz *Počátek světa*. Jedná se o olej na plátně, který vznikl mezi lety 1855 a 1856. Dílo bylo ovšem poprvé vystaveno až v roce 1988 v brooklynském Uměleckém muzeu, neboť obraz byl vytvořen na zakázku pro soukromého sběratele orientálního původu Jalila-Beje. Obraz však prošel i řadou další pařížských domácností, jedním z jeho vlastníků byl i barytonista Jean-Baptista Faure. Je příznačné, že ten ho nakonec prodal kvůli naléhání své ženy, tato epizoda pouze svědčí o kontroverznosti tohoto díla nejen v době vzniku. Společnost v té době totiž navenek dávala na odív své puritánství, především pokud šlo o sexualitu, a proto ji musel daný obraz více než šokovat.

Na obraze je realisticky znázorněn nahý ženský klín, vrchní polovina těla chybí, není pro ideu totiž důležitá. Charakter celého obrazu je však natolik expresivní, že rozdělil společnost na zapálené obdivovatele a nesmiřitelné kritiky. Kritizován ale mohl být pouze amorální vliv obrazu, neboť malba sama je ve své kompozici, úhlu pohledu i provedení zcela dokonalá. Pokud se divák oprostí od názoru kritiků, týkajícího se morálky, může jej chápat jako určitou poctu intimní svatyni ženy, jako symbol rozkoše i počátek života.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> VIGUÉ, J. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Čestlice, Rebo, 2011. s. 480. ISBN 978-80-255-0012-5.

## Žena s papouškem

Obrázek 2: G. Courbet, Žena s papouškem, 1866



Zdroj: GUSTAVECOURBET. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.gustavecourbet.org>

K dalším známým Courbetovým aktům patří jednoznačně *Žena s papouškem*. Tento olej na plátně vznikl v roce 1866. Jedná se o typickou ukázkou Courbetova pojetí aktu, protože celkovou působivost ženského těla zvyšuje tmavé okolí. Ve skutečnosti jsou to právě barvy, které vytvářejí vhodnou atmosféru. Realistickým stylem skloubeným s uvolněnou atmosférou je docíleno vzrušení a svěžesti. Jednoznačnou ideou obrazu je krása a cit. To vše je ve vzácném souladu s erotickým účinkem obrazu, který je podmíněn odvážnou polohou ženy. Žena je také velmi otevřená, neprojevuje žádný stud, leží na zádech s hlavou zakloněnou a usmívá se. Podle světlejšího pozadí v pravé části obrazu je možné usuzovat, že jde o výjev z exteriéru.<sup>58</sup> Absence studu poskytuje pouze dvě možnosti interpretace: žena mohla být Courbetovou milenkou, ovšem nikde v literatuře není o této ženě zmínka, i když ostatní jeho milenky známy jsou, nebo se jedná o prostitutku. Papoušek na její ruce zde patrně představuje symbol jejich sexuálních tužeb.<sup>59</sup>

## Dívky u Seiny

<sup>58</sup> HERDING, K., HOLLEIN, M. *Courbet: A Dream of Modern Art*. Hatje Cantz Verlag, 2011. s. 230. ISBN 978-7757-2629-0.

<sup>59</sup> Tamtéž.

Obrázek 3: G. Courbet, *Dívky u Seiny*, 1856-1857



Zdroj: GUSTAVECOURBET. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.gustavecourbet.org>

Nejdůležitějším Courbetovým dílem pro účel dané práce, které mnoho vypovídá o motivu prostitutky ve výtvarném umění na konci 19. století, je malba *Dívky u Seiny*, již Courbet vytvořil mezi lety 1856-1857. Opět se jedná o olej na plátně. Tento obraz vyvolal po svém vystavení v Pařížském Salónu (současné Musée du Petit Palais) velký skandál, jenž byl způsoben především objekty zobrazení. Courbetův způsob zobrazení dívek šel vědomě proti tradicím, u ženy v popředí je možné vidět odhalené spodní prádlo. Právě odhalením této intimní části ženské garderoby způsobil více rozruchu, než kdyby dívku zobrazil zcela nahou. Výklad některých kritiků zašel do extrému, neboť se domnívali, že na obraze jsou dvě lesbičky po milostném aktu. Celkově však obraz odráží náladu léta a slunečného dne. Díky hře barev a toho, jak věrně odráží náladu odpolední letní siesty, tento obraz velmi obdivovali všichni impresionisté.<sup>60</sup>

Tlumená barva trávy a stín stromu nechávají vyniknout figurám dívek. Jasně zdůrazněna je dívka vpředu, která má kontrastní světlý oděv. Zatímco obě dívky jsou vyvedené se všemi detaily, pozadí působí rozpitým, splývavým dojmem. Svůdnost a provokativnost jsou podpořeny kontrastem s celkovou letní náladou obrazu. Ovšem jsou

<sup>60</sup> NOCHLIN, L. *Courbet's Real Allegory: Rereading the Painter's Studio*. In: *Presenting Woman*. New York: Thames and Hudson, 1999. s. 138. ISBN 9780500280980.



zde využity i další prvky. Dívky jsou obklopeny kyticemi, které mohou být jak symbolem nevinnosti, tak rovněž i erotickým symbolem, neboť květy vždy patřily k ozdobám prostitutek. Důležitý je také fakt, že dívky nejsou zcela osamělé. Pokud se divákův pohled soustředí na člunu, lze v něm spatřit odložený cylindr, který naznačuje, že nablízku je přítomen muž. Tento aspekt samozřejmě může odkazovat i na skutečnost, že pravděpodobně na břehu Seiny odpočívají slečny polosvěta.

Je zřejmé, že prostitutka v Courbetových malbách je hodnocena neutrálně, není to odraz ošklivého světa, nezobrazuje dívky na okraji společnosti, není zde patrný obdiv polosvěta, jak tomu bude například u Toulouse-Loutreca. Courbet jakož skutečný realista odráží pravou realitu, i když i on používá některých tendenčních postupů v zobrazování viděného.

### 3.2 Édouard Manet

Henri Perruchot říká o Édouardu Manetovi, že je otcem současného umění, jeho hnací silou. Není to přehnané, protože ve skutečnosti Manet byl člověkem, který rozdělil uměleckou scénu na dobu před sebou a po sobě. Zajímavé je rovněž i to, že tento génius ani si nedovedl představit, jakou důležitou úlohu sehrál, jediné, o čem snil, byla ocenění, medaile, úcta a přijetí uměleckou společností. Jeho čistý talent odporoval době, v níž žil, respektive doba nedokázala docenit Manetův talent. Emile Zole ve svých esejích o něm tvrdil, že jeho hlavní předností je upřímnost a živost na rozdíl od zkostnatělého a dokonce již mrtvého akademismu. Jeho odpůrci nazývaly tuto upřímnost vulgárností, která se jen snaží vyvolat skandál. Ale tvůrce *Olympie* vůbec nechtěl šokovat publikum, toužil jen ukázat to, co vidí. Jeho *Venuše lehkých mravů* vystavená na Salonu v roce 1865 byla příčinou jednoho z největších skandálů v dějinách výtvarného umění.

## Snídaně v trávě

Obrázek 4: E. Manet, Snídaně v trávě, 1863



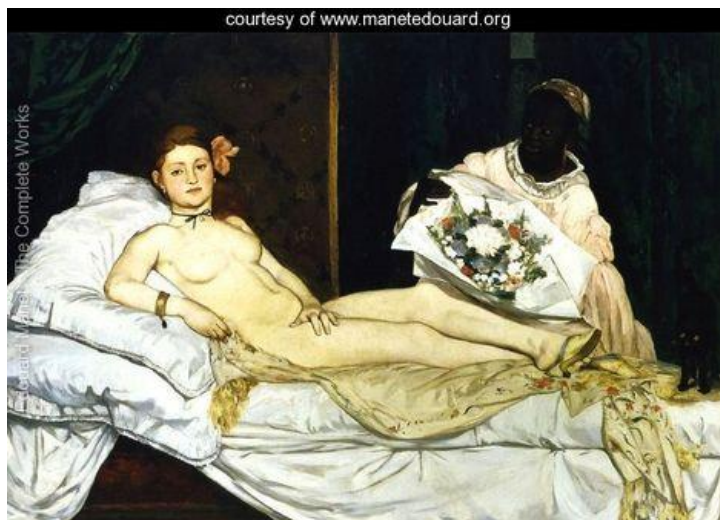
Zdroj: MANETEDOUARD. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.manetedouard.org>

Předchůdcem tohoto díla byl obraz namalovaný v roce 1863 s názvem *Snídaně v trávě*, na němž jsou zobrazeni dva pánové a dvě ženy, z nichž jedna je nahá.

Nespokojenost publika, kterou tento obraz vyvolal, nebyla způsobena tím, že jedna ze slečen není oblečená, ale kontrastem, který se spočíval v tom, že pánové jsou oblečení, což může u diváka vyvolat dojem, že pánové odpočívají v trávě v přítomnosti prostitutky. Toto byl rozdíl mezi přípustným a nepřípustným, tím, co bylo dovoleno zobrazovat, a tím, co bylo zakázáno. V tomto se projevovala dvojakost francouzské, a potažmo světové, společnosti té doby.

## Olympie

Obrázek 5: E. Manet, *Olympie*, 1863



Zdroj: MANETEDOUARD. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.manetedouard.org>

Obraz *Olympie*, který Manet namaloval o dva roky později, řekla ještě více. Opět se jedná o obraz nahé ležící ženy a sám o sobě by nebyl nijak skandální, vždyť dějiny výtvarného umění znaly již před tím plátna Giorgiona a Tiziana, jež dokonce byly určitým způsobem Manetovi vzorem.<sup>61</sup> Problém spíše vznikl s tím, co tato žena na obraze reprezentovala. To vyvolalo vlnu rozhořčení jak ze strany kritiků, tak ze strany veřejnosti.

Roman Prachl ve své knize *Eduard Manet* píše: „zdá se, že publikum se necítilo napadeno mírou nahoty, ale způsobem její prezentace.“<sup>62</sup> Problém spočíval v tom, že Manet se nesnažil přetvořit modelku v nuditu, ale naopak ji zobrazil, jak odpočívá zcela reálně, nesentimentalizoval ji ani neidealizoval, a tím se nahota přetvořila v obnaženost.<sup>63</sup>

Dalším důvodem, proč obraz vyvolal tolik negativních reakcí, byl jeho název. Předtím se malíři, kteří zobrazovali nahé ženy, snažili jakoby odůvodnit jejich nahotu mytologickým příběhem, proto své obrazy pojmenovali Venuše nebo Danae. Manet však zvolil neobvyklý název, který přímo odkazuje na slavný román Alexandra Dumase *Dáma s kaméliemi*, v němž je jméno hlavní hrdinky právě Olympie. Mimo to, Olympie

<sup>61</sup> ПЕРРЮШО, А. *Эдуард Мане*. Москва: Терра, 1976. s. 171. ISBN S-300-02940-8.

<sup>62</sup> PRAHL, R. *Edouard Manet*. Praha: Odeon, 1991. s. 27. ISBN 80-207-0235-0.

<sup>63</sup> Tamtéž.

bylo zcela běžné jméno kurtizány, a proto Olympie na plátně nebyla nikým jiným než prostitutkou.

Manet si dovolil jít ještě dále na rovině alegorické a symbolické. Předměty, které postavu obklopují, nejsou již atributy antických bohyň, jsou to předměty, jež soudobá společnost znala z každodenního života. Na obraze tedy není nereálná postava, například z řecké mytologie, ale reálná žena, vědomá si svého postavení a své krásy, jež se divákům (společnosti) drze a vzdorně dívá do očí. Různé jiné náznaky, jako například orchidej ve vlasech Olympie, služka přinášející kytici (pravděpodobně od klienta), černý kocour, který byl vždy symbolem čarodějnic a erotických experimentů, velice jasně ukazují na to, že rámeček přípustného byl přestoupen.

Manet byl napadán a kritizován nejen za agresivní vulgaritu, kritici jej odsuzovali i za nedostatek pocitu anatomické struktury, špatného barevného rozlišení. Emile Zola k tomu napsal: „*Naši otcové se smáli Courbetovi, ale my ho nyní obdivujeme, stejně jako naši synové budou obdivovat Maneta.*“<sup>64</sup> Byl to právě Emile Zola, kdo byl největším obhájcem Manetových děl, a dá se předpokládat, že to byl on, kdo způsobil zlom v hodnocení Maneta. Zola říkal jeho stylu naturalismus, což byla revize staršího realismu. Naturalismus jakoby zbavil skutečnost určitých konvencí, vytáhl z realismu pozůstatky romantismu, a to díky vizuálnímu, nikoliv hodnoticímu záznamu předmětu.

Autorita Maneta ovlivnila mnoho mladých umělců snad kvůli skandalizaci, která obstupovala jeho jméno. Nekonvenční malíři začali mluvit o Manetovi jako o osvoboditeli umění, on ztělesňoval vzpurného ducha, a tak se kolem něho začala formovat skupina stoupenců, neboť těmto umělcům již nestačil nadměrný konformismus a akademismus, jímž byla prostoupena doba konce 19. století.

Důležité je to, že Francie té doby nebyla puritánská zevnitř, naopak vzkvétal bulvární luxusní život, jehož se účastnili dandyové a kurtizány, plný lehkosti a zábav a smyslu pro pitoresknost. Paříž této doby byla centrem zábavního ruchu, nočních klubů, varieté, koncertních a tanečních scén. Hospodářská prosperita státu za dobu císařského režimu podporovala blahobytnost a materialismus. Ženy, které předtím pracovaly jako modelky v dílnách umělců, si začaly vydělávat tím, že využívaly své patrony a

---

<sup>64</sup> ПЕРФИУШО, А. *Эдуард Мане*. Москва: Терра, 1976. s. 185. ISBN S-300-02940-8.

mecenáše.<sup>65</sup> Manet jako jeden z prvních začal mluvit o tomto společenském vývoji, protože jedna ze specifik jeho umění je vizualizace obklopujícího světa, Manet jako lhostejně, mimochodem zaznamenává skutečnosti.

*Olympie* udala směr moderního umění, diskuze o Manetovi byla v podstatě pozdější diskuzí „*pro a proti*“ novému umění.<sup>66</sup>

Konflikt akademického a protiakademického proudu byl v podstatě nejen umělecký ale i politický. Zásady akademismu se opírali o systém, který vytvořila někdejší monarchie, Francie se za dobu druhé republiky snažila umění depolitizovat. Kvůli určité skandalizaci, jež byla spojena s Manetovým jménem, jeho obrazy se na salonu odmítaly až do konce 70. let. Manet zobrazoval současný život bez zvláštních příkras a hodnocení, jeho vyjadřovací metoda byly blízká literárnímu naturalismu, zdůrazňujícímu aktuální a sporná témata.<sup>67</sup>

Nesporně zajímavý je fakt, že ve své podstatě nebyl ani impresionistou ani naturalistou. Mallarmé říkal o jednom z jeho obrazů, že se pokoušel „*podat čistě malířskými prostředky totální vizi současné společnosti*.“<sup>68</sup>

Důležitou hrdinkou Manetových obrazů se stává Pařížanka, velkoměstská žena, jež se vyskytuje na místech radosti a zábavy. Dá se předpokládat, že tomu bylo tak kvůli tomu, že Francie konce 19. století byla ohromným rozvíjejícím se moderním světem, světem hospod, divadel, restaurací, koncertních kaváren, bulvárů, v němž dominoval noční život, což podporovalo uměleckou tvořivost. Podobná místa umožňovala lidem různého sociálního postavení, aby se společně potkávali. Konvence se rušily, lidé objevovali svobodu, která umožňovala migraci z jedné sociální třídy do druhé. Prachl říká, že vazby mezi nejvyššími kruhy a sociálním dnem začala zprostředkovávat prostituce. Prostitutka ve světě degradace citů na předmět směny se stala spojenkyní umělců a také tématem jejich reflexí o vlastním postavení ve společnosti.<sup>69</sup>

O Manetovi se říká, že měl až fetišistický zájem o ženu, ženský oděv a její prostředí. V 70. letech se Manet inspiroval spíše kontakty s modelkami než vypořádáváním se s intimitou malířské tradice. Příkladem poslouží jeho obraz *Akt zezadu* z roku 1878, který zobrazuje pařížskou kokotku Maru Laurentovou.

---

<sup>65</sup> ПЕРФИУШО, А. *Эдуард Мане*. Москва: Терра, 1976. s. 126. ISBN S-300-02940-8.

<sup>66</sup> PRAHL, R. *Edouard Manet*. Praha: Odeon, 1991. s. 34. ISBN 80-207-0235-0.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>68</sup> ПЕРФИУШО, А. *Эдуард Мане*. Москва: Терра, 1976. s. 223. ISBN S-300-02940-8.

<sup>69</sup> PRAHL, R. *Edouard Manet*. Praha: Odeon, 1991. s. 48. ISBN 80-207-0235-0.

Jednou z dam polosvětu byla Nina de Callias, kterou Manet často zobrazoval na svých obrazech. Ženy představovaly velice důležitou složku tehdejšího kavárenského světa zábav, i když ne všechny patřily do polosvěta, často se tak stylizovaly.<sup>70</sup>

## Nana

Obrázek 6: E. Manet, Nana, 1877



Zdroj: MANETEDOUARD. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.manetedouard.org>

Při interpretaci Manetovy tvorby je nezbytné, zaměřit se i na jeho obraz *Nana* z roku 1877, který byl inspirovaný postavou z románu E. Zoly *Zabiják*, kde je Nana, pozdější hrdinka stejnojmenného Zolova románu, ještě dítětem. O tři roky později Zola vydal svůj známý román, kde Nana, hlavní hrdinka, je prostitutkou, po které blázní muži celé Paříže. Vydání tohoto románu rozdělilo Francie na Zolovi skalní příznivce a zuřivé odpůrce. Nana je dcerou opilců, která se stává slavnou kurtizánou, podmaňující si Paříž. Byl to obraz neodolatelně atraktivní *dámy s kaméliemi*, u jejichž nohou leží pařížská elita, bulvární novináři, bankéři i sentimentální mladíci. Nana symbolizuje lesk a zkaženost Druhého císařství. Hlavním motivem knihy je rozklad, a to jak morální, tak

---

<sup>70</sup> PRAHL, R. *Edouard Manet*. Praha: Odeon, 1991. s. 80. ISBN 80-207-0235-0.

fyzický. Nana je alegorická postava, která symbolizuje a reprezentuje Francii, která je plná rozmařilosti, sobeckosti a chamtivosti.

Manetova Nana byla salonem roku 1877 odmítnuta salonem z důvodu „*nadměrné volnosti příběhu*“. Ve skutečnosti byl tento příběh volný, ale ne v tom smyslu, o němž hovořili jeho odpůrci, kteří stigmatizovali Maneta za imaginární nemravnost. Byla svoboda mluvit o tom, o čem lidé raději mlčeli, o tom, o čem je zakázáno mluvit. Avšak mnozí autoři a kritici se shodují v tom, že Manetova Nana i Zolova Nana nejsou tytéž postavy. Manetova Nana je spíše alegorií lidské krásy, která je hluboce uražena. Tato mladá kurtizána nemá v sobě ani všední touhu ani vulgaritu, tyto pocity spíše vyvolává u diváka obraz pána v černém kabátu, který sebevědomě sedí vzadu a toužebně pozoruje Nanu. Zde je zobrazena všednost a sobecká vypočítavost buržoazního světa, o níž Manet otevřeně mluví.<sup>71</sup>

Zobrazení prostitutky jako záznam skutečnosti se v této době začíná objevovat ve značně hojném množství. Mimo všech uvedených důvodů se další příčinou stává to, že ideologické klišé *ženy a zlato* se začalo konkretizovat v pojmu *sex a peníze*.<sup>72</sup> Manetova *prostitutka* je stále prosta hodnocení na rozdíl od Zolovy Nany, která jasně a zcela očividně reprezentuje Francii tehdejší doby. Když *Olympie* jako nahé zobrazení skutečnosti je spíše formou reprezentace této skutečnosti, tak *Nana* je prostředkem k jejímu zobrazení.

### 3.3 Henri de Toulouse-Lautrec

Dá se jen stěží říci, ke kterému ze směrů je možné přiřadit Toulouse-Lautreca, neboť byl zároveň symbolistou i realistou. Jeho umění odráží svou dobu, veškeré jeho postavy - dívky, grizetky, tanečnice, zpěvačky a kurtizány jsou jakýmsi zrcadlem společnosti úpadku, zrcadlem absurdity lidské existence. Jeho obrazy jsou důsledkem přesného pozorování lidí, kteří se cítí opuštěni a oddávají se hříchu a neřesti.<sup>73</sup> Jeho

---

<sup>71</sup> ПАХОМОВА, Т. Эдуард Мане : Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. Москва: Искусство, 1965. s. 31-57.

<sup>72</sup> PRAHL, R. *Edouard Manet*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0235-0.

<sup>73</sup> RUHRBERG, K. a kol. *Umění 20. století*. Praha: SlovArt, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.

postavy jsou natolik reálné, že se jakoby zbavují této reality, stávají se symboly své doby, jádry své povahy, jsou osvobozené od detailu, stávají se alegorií celé ztracené společnosti.

Malby Toulouse Loutreca jsou naplněné hořkostí a pesimismem, ale tento pesimismus má původ ve skutečné realitě života. Pařížský polosvět, svět rozkoší a zábavy, který tak zajímal Loutreca, je ve své podstatě všední, každodenní život. Jeho ústředním zájmem není ženská koketérie, ale osamělý člověk, oběť svého osudu. Jeho tvorba je naplněna zásadní pesimistickou náladou celé epochy. Přesto u Loutreca nabývají prostitutky pozitivního hodnocení. Zdá se, že Loutrec, který pocházel z významné rodiny, ale nakonec strávil svůj život s lidmi na okraji společnosti, tyto lidi svým způsobem obdivoval. Zároveň se jednalo z jeho strany o určitou formu protestu. Od doby, kdy Loutrec zůstal v Paříži, se jeho tvorba velice proměnila, jeho obrazy ukazovaly jeho odpor vůči ustálenosti a zavedenosti. Přestal se držet akademismu, zvolil svobodu a netradičnost uměleckého projevu.<sup>74</sup>

Názory na to, zda jeho zájem o pařížský polosvět byl výsměchem postavám této okrajové společnosti, nebo naopak byl výsměchem buržoaznímu, měšťanskému prostředí, se různí. Podle všeho však Loutrec, který vyrostl v tradičním aristokratickém světě, byl šokován polosvětem, který projevoval tolik lhostejnosti a byl tak plný bídy. Tento ohromující prožitek se podobá pocitu, který vzniká, když se člověk dívá na něco skutečně ošklivého a nemůže od toho svůj pohled odvrátit. Dá se předpokládat, že Loutrec se snažil zachytit tento pocit, tyto emoce, ukázat každodenní život v čisté podobě, ale přesto skrze svůj nepokrytý zájem.

Loutrec často zobrazoval prostitutky, jakoby chtěl proniknout do jejich tajemného světa a pochopit, z čeho se ve skutečnosti skládá jejich život v rozkošných bordelech, což se mu podařilo skrze to, že se značně identifikoval s *hrdinkou* svých obrazů, jež žije na okraji společnosti.

---

<sup>74</sup> RUHRBERG, K. a kol. *Umění 20. století*. Praha: SlovArt, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.



## Tlustá Marie

Obrázek 7: H. Toulouse-Lautrec, *Tlustá Marie*, 1884



Zdroj: ART.DU.NU. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://art-du-nu.blogspot.cz/2011/11/la-grosse-maria-ou-venus-de-montmartre.html>

Pravděpodobně prvním Loutrecovým obrazem znázorňujícím prostitutku je *Tlustá Marie*, který namaloval v roce 1884. Představuje obyčejnou sedící ženu, která je zbavená veškeré dokonalosti. Je zobrazena takovým způsobem, že vyvolává kvůli svému mohutnému tělu pocit, že se nachází v těsné blízkosti samotného diváka. Není koketní, ale velice unavená a nestydí se ani za tuto únavu ani za své tělo. Přesto je z tohoto obrazu cítit emocionální náboj, který se projevuje v erotické agresivitě. Prostitutka, která je zbavená jakékoliv idealizace, je bezpochyby reálná jako sám život.

## Dělostřelec a dívka

Obrázek 8: H. Toulouse-Lautrec, Dělostřelec a dívka, 1886



Zdroj: ТУЛУЗ-ЛОТРЕК. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://тулуз-лотрек/images/111/artillerman-and-girl-1886-Musee.20Toulouse.Lautrec.jpg>

Dalším důležitým dílem je obraz *Dělostřelec a dívka* namalovaný v roce 1886. Toto dílo představuje vojáka v rozhalené blůze, který se obléká před sedící ženou. Pravděpodobně se tato scéna odehrává v bordelu poté, co mu prostitutka poskytla své služby. V tomto obraze Loutrec dokonale ztvárnil emoční vztah mezi prostitutkou a jejím klientem. Tváře obou postav vykazují různé pocity: voják se usmívá a dívá se na ni, je spokojený a klidný, žena naopak odvrací tvář, je chladná a lhostejná, neprojevuje o muže žádný zájem.

## V salonu nevěstince v ulici des Moulins

Obrázek 9: H. Toulouse-Lautrec, V salonu nevěstince v ulici des Moulins, 1894



Zdroj: ТУЛУЗ-ЛОТРЕК. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: [http:// тулуз-лотрек.рф](http://тулуз-лотрек.рф)

Loutecův obraz *V salonu nevěstince v ulici des Moulins* si zajisté zaslouží největší pozornost, jedná se totiž o jedno z ústředních děl celé Loutrecovy tvorby. Pochází z roku 1894 a je na něm zobrazeno pět prostitutek, které se nudí během dlouhého čekání na klienta. Za důležité lze považovat to, že tyto prostitutky jsou reálné nejen z hlediska jejich zobrazení na plátně, ale i z hlediska toho, že se jedná o reálně existující ženy, které byly s Loutrecem v přátelském vztahu, což ukazuje na snahu Loutreca o identifikaci s lidmi s polosvěta skrze přátelské vztahy. Tímto obrazem Loutrec dokumentuje jejich každodenní život v detailech. Ukazuje, nakolik jsou tyto ženy osamělé: sedí oddělně, nekomunikují, mají prázdné pohledy, a to i přesto, že se nacházejí v luxusně zařízeném veřejném domě a odpočívají na pohodlných pohovkách. Jejich těla jsou docela uvolněná a frivolní, ale není to díky uvolněné atmosféře prostředí nevěstince, jako spíše kvůli beznaději a nemožnosti odpoutat se od vlastního osudu. Grimasa beznaděje a děsivé rezignace je zjevná na jejich obličejích. Vyvolání erotické atmosféry napomáhají tvary pohovek podtrhující křivky ženských těl a zvláště barevné ladění - růžová, fialová, šarlatově červená doplněná zelenou barvou.<sup>75</sup> Souzvuk červené

<sup>75</sup> SEDLÁK, J. Henri de Toulouse-Lautrec. Praha: Odeon, 1985. ISBN: 01 - 522 - 85.

a zelené barvy byl v té době chápan symbolisty jako evokace vášně. Účinek barev zvyšuje jejich odraz v zrcadlech. Barvy jsou navzájem vkusně sladěné, zvláštní napětí pramení z kontrastů nádhery prostředí a prázdných a beznadějných výrazů prostitutek.<sup>76</sup>

Loutrec ve svých obrazech jakoby vstupuje do vnitřního světa prostitutek, odhaluje jejich pocity. Přenáší jejich pocity do skutečně existujícího světa, i když většinou skutečně existující svět tyto pocity ignoruje. Prostitutka se tak stává nejen reálnou alegorií dějin společnosti, ale dokonce alegorií reality. Odráží v sobě veškerý hnus a nemožnost útěku stejně, jako zrcadla na Loutrecových obrazech odráží luxus, do něhož je tento hnus zařazen. Grotesknost jeho obrazů, která se projevuje v korekturních tazích, burlesce a malebnosti jeho postav, působí jako výsměch nad osudem těchto hrdinek. Důležitým se jeví to, že Loutrec není pouhým pozorovatelem, ačkoli se dívá, dělá to zúčastněně. *Prostitutka* v jeho obrazech nabývá zvláštního, pozitivního hodnocení.

### 3. 4 Félicien Rops

Félicien Rops je jedním z hlavních autorů, v jehož tvorbě je kladen velký důraz na motiv prostitutky. Dokázal spojit drsnost erotických výjevů s vysokou uměleckou úrovní. Byl symbolistou, i když jeho díla mají v sobě příznačný vliv romantismu. Zobrazení ženy v jeho díle má mnoho rovin, žena je hříšnicí i obětí, zobrazuje se dokonce jako rozkládající se bytost, ale její existence a životní energie nakonec triumfuje.<sup>77</sup>

Félicien Rops byl vysoce ceněn dekadentními spisovateli a dekadentním publikem. Považoval se za jednoho z nejvýznamnějších současných umělců, díky tomu, že tak přesně zobrazoval nekonečnou bolest lidstva. Je sice symbolistou, který překonal naturalismus, ale náměty jeho obrazů, ačkoli jsou v symbolické rovině, působí dost přesvědčivě a reálně.

---

<sup>76</sup> SEDLÁK, J. Henri de Toulouse-Lautrec. Praha: Odeon, 1985. ISBN: 01 - 522 - 85.

<sup>77</sup> LEGRAND, F. C. *Félicien Rops*. [Kat.výstavy] Klášter sv. Anežky České 18. 11. 1994 – 29. 1. 1995. Praha: Národní galerie, 1994. s. 11-15. ISBN 80-7035-079-2.

## Smrt, která tančí

Obrázek 10: F. Rops, Smrt, která tančí, 1865-1875



Zdroj: ARTINTHEPICTURE. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z:  
[http://www.artinthepicture.com/paintings/Felicien\\_Rops](http://www.artinthepicture.com/paintings/Felicien_Rops)

Félicien Rops spojoval prostituci se smrtí, čehož skvělým překladem je obraz *Smrt, která tančí* namalovaný mezi roky 1865 - 1875, který odkazuje k dílu Charlese Baudelaira. Jedná se o lept suchou jehlou. Žena je zobrazena ve stavu úplného fyzického rozkladu, je znázorněna jako kostra, přičemž její pohlavní identitu lze stanovit nejen díky oblečení, které má na sobě, ale i díky tomu že jí Rops ponechal ňadra a ženské pozadí, že se jedná o ženu je patrné i z celkového postoje figury i z pohledu mrtvých očí, které upírá vyzývavě na diváka. V tomto případě je zjevná alegorie smrti. Žena, která tančí a vyzývavě pohlíží do očí publika, není ničím jiným než smrtí, je bytostí přinášející bolest, hřích a hnus.<sup>78</sup>

Félicien Rops byl do značné míry inspirován tvorbou Charlese Baudelaira. Stejně jako u Baudelaira se v Ropsově tvorbě se projevuje vnitřní souvislost mezi šokem a velkoměstskými davy, dále je patrná snaha těmto masám porozumět, ale z vnějšího

<sup>78</sup> LEGRAND, F. C. *Félicien Rops*. [Kat.výstavy] Klášter sv. Anežky České 18. 11. 1994 – 29. 1. 1995. Praha: Národní galerie, 1994. s. 36-38. ISBN 80-7035-079-2.

pohledu, a to pomocí karikatur. U Baudelaira se Paříž stává objektem lyrického básnictví z pohledu odcizeného člověka. Tento obraz Paříže s obrovskou silou splétá s obrazem ženy a obrazem smrti.<sup>79</sup> Baudelaire se, ať již vědomě, nebo instinktivně snažil ve čtenáři vzbudit šok, který vede k obranným reakcím. Vztah mezi idejí a obrazem je v Baudelairově poesii zdrojem vzrušení. Konfrontuje velkoměstskou masu se zobrazením šoku. Tento dav si při své tvorbě vždy uvědomuje, ale nikdy jej nevyužívá jako inspiraci. Jeho obraz je v tvorbě skryt.<sup>80</sup> Je nezúčastněným pozorovatelem, který nahlíží na hnus společnosti. Mnoho Ropsových obrazů bylo využito jako ilustrace Baudelairovy poezie.

Německý myslitel Walter Benjamin ve své práci *Dílo a jeho zdroj* se hluboce zabývá otázkou podoby senzibility a cítění v jejich nové formě, charakteristické pro modernitu. Jedním z jeho nejoblíbenějších námětů byl Charles Baudelaire, v jeho úvahách Benjamin nalézá inspiraci pro vymezení třech základních prvků cítění: smrt, zboží a sex. Ve skutečnosti jsou to tři aspekty existence, jež tradiční estetika skoro úplně vytěsnila, ale ve tvorbě těchto dvou umělců zaujímají velice důležité místo. Tyto kategorie odrážejí existenční opak vitality: umělost, která nese v sobě to co je mrtvolné, mumifikované, technologické, chemické, obchodovatelné, fetišistické.<sup>81</sup> Tyto věci se stávají abstraktními, zbavují se své *hmoty*, stávají se symboly a alegoriemi, aniž by se proměnily v něco imaginárního či ireálního, zůstávají ve své podstatě reálné. Sám pojem realita na jedné straně se stává iluzivní, na straně druhé je více než naturalistický.

---

<sup>79</sup> BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 75. ISBN 01-079-79

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 86- 87.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 138.



## Jablka na prodej

Obrázek 11: F. Rops, *Jablka na prodej*, 1865-1875



Zdroj: LEGRAND, F. C. *Félicien Rops*. [Kat.výstavy] Klášter sv. Anežky České 18. 11. 1994 – 29. 1. 1995. Praha: Národní galerie, 1994. ISBN 80-7035-079-2.

Je třeba zmínit se rovněž o Ropsově obraze *Jablka na prodej*, kresbě uhlem a barevnou tužkou, která zobrazuje zcela nahou dívku, před níž jsou na obyčejném dřevěném prkně vystavena jablka, mezi nimiž jsou skryta i její ňadra. Celé pozadí je rozmazáno, veškerá pozornost se tak zaměřuje právě na dívku.<sup>82</sup> Je tady zjevné propojení výše zmíněných tří aspektů existence, které odhalují lidskou skutečnost: děvka, která prodává sebe jako zboží, ve svém dekadentním, až satanistickém zobrazení, které je pro Ropse charakteristické. Ve svých představách Rops propojuje prostitutku s potěšením a hříchem, prostitutka je tady hříšnicí a zároveň svědkyní.

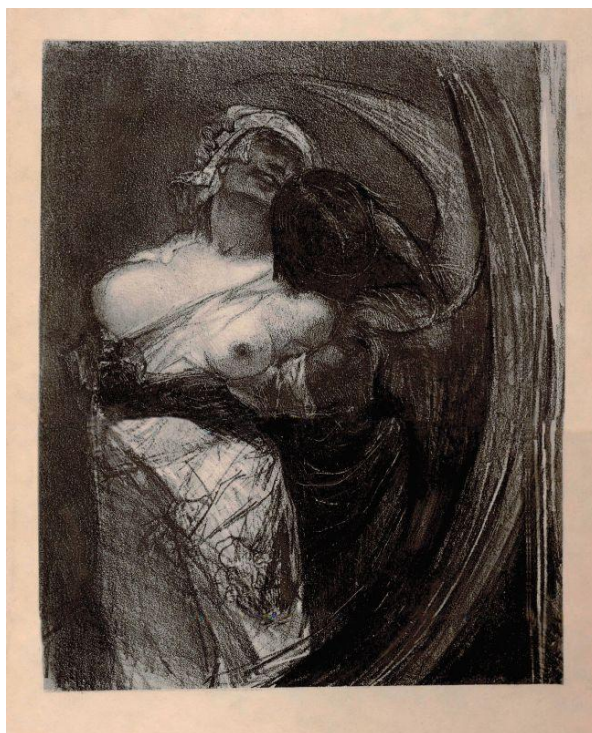
Podle Benjaminova smrt, zboží a sex se ještě více sblíží a navzájem prostupují a posilují v kategorii vnějškovosti, která je opět tak charakteristická pro tvorbu Ropse i Baudelaira. Krajnost a vyzývavost se stávají nezaměnitelnými rysy jejich tvorby.

---

<sup>82</sup> LEGRAND, F. C. *Félicien Rops*. [Kat.výstavy] Klášter sv. Anežky České 18. 11. 1994 – 29. 1. 1995. Praha: Národní galerie, 1994. s. 38. ISBN 80-7035-079-2.

## Les Diables froids

Obrázek 12: F. Rops, Les Diables froids, 1860



Zdroj: NATIONAL GALLERY OD SLOVENIA. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z:  
<http://www.ng-slo.si/en/exhibitions/exhibition-or-project/f-licien-rops?id=1474>

Ropsův obraz *Les Diables froids* z roku 1860 vznikl po setkání s Baudelairem a prezentuje dva elementy, které jsou pro další dílo obou dvou umělců příznačné: ďábel a žena. Je tak vlastně prvním vyjádřením z celé poémy *Les Sataniques*.

Dekadence, která spojovala tyto dva umělce, je ve své podstatě melancholická. Dokonce základem Baudelairovy poezie je melancholie, přičemž se jedná o melancholii alegorickou.<sup>83</sup>

V těchto dekadentních představách už prostitutka nejenže není idealizovaná, ale dokonce je natolik hrůzně reálná, že se dostává do rozkládajícího stavu.

---

<sup>83</sup> BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 74. ISBN 01-079-79



## Pokoušení svatého Antonína

Obrázek 13: F. Rops, Pokoušení svatého Antonína, 1878



Zdroj: ARTINTHEPICTURE. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z:  
[http://www.artinthepicture.com/paintings/Felicien\\_Rops](http://www.artinthepicture.com/paintings/Felicien_Rops)

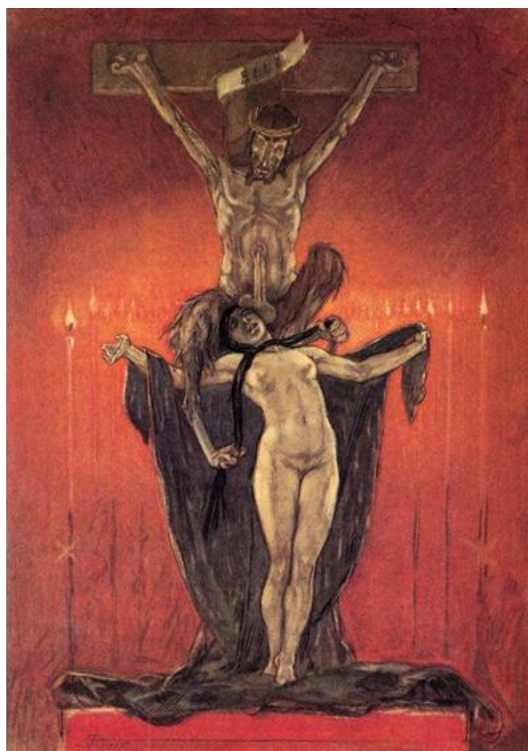
Důležitý je rovněž obraz *Pokoušení svatého Antonína* z cyklu *Les Sataniques*, na němž je zpodobněná plavovlasá prostitutka jako dekadentní metafora Krista. Díky rozpuštěným plavým vlasům a květům, které má do nich vetknuté, může na první pohled působit nevinně. Je však připoutána ke kříži namísto Krista a její tvář ani řeč těla nenaznačují žádný stud. Naopak otevřeně vyzývá světce k hříchu. Celou scénu doplňuje ďábel v červené kápi, který se šklebem sundává Krista a na něj hledící prase. Deformováni jsou i barokní andělíčci, kteří jsou zčásti nahrazeni kostrami. Jak o obraze prohlásil Edmund Picard, nejvíce šokující na něm není nahota, ale fakt, že prostitutka nahrazuje Krista.<sup>84</sup>

Prostitutka je tady výzvou, zasahuje do všech oblastí, včetně náboženské.

<sup>84</sup> BONNIER, B., LEBLANC, V. *Felicien Rops. Vie et oeuvre. Leven en werk. Life and work. Leben und Werke*. Bruggy: Stichting Kunstboek, 1997. s. 83. ISBN 90-74377-51-3.

## Kalvárie

Obrázek 14: F. Rops, Kalvárie, 1882



Zdroj: ARTINTHEPICTURE. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z:  
[http://www.artinthepicture.com/paintings/Felicien\\_Rops](http://www.artinthepicture.com/paintings/Felicien_Rops)

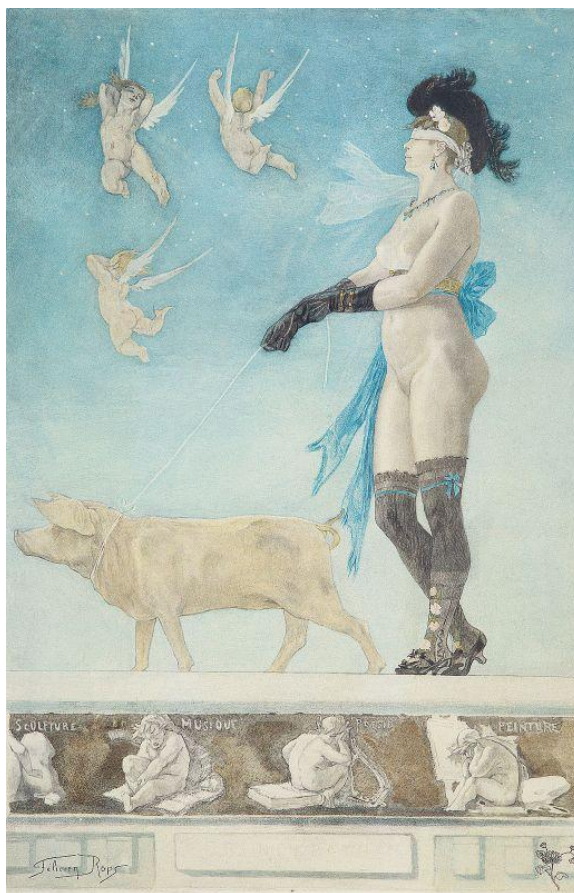
Stejně satanistický náboj má i obraz *Kalvárie* z roku 1882. Kristus je zde nahrazen d'áblem, který nese některé jeho rysy. Ten sedí na zádech nahé ženy, která je rovněž v pozici Krista. Dábel jí kolem krku nohama utahuje smyčku. Dívka se nebrání, má výraz světice při extázi. Její hlava se opírá o d'áblův ztopořený penis. Rops využil satanistických námětů a posunul jejich hranice k ještě větší provokaci. Převádí sexualitu na až k hysterickému deliriu, zobrazenou v bolesti, vymknutých kloubech a šílených výrazech tváří. To je cena absolutní extáze.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> BONNIER, B., LEBLANC, V. *Felicien Rops. Vie et oeuvre. Leven en werk. Life and work. Leben und Werke*. Bruggy: Stichting Kunstboek, 1997. s. 102. ISBN 90-74377-51-3.

## Dáma s vepřem čili Pornokrates

Obrázek 15: F. Rops, Dáma s vepřem čili Pornokrates, 1896



Zdroj: ARTINTHEPICTURE. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z:  
[http://www.artinthepicture.com/paintings/Felicien\\_Rops](http://www.artinthepicture.com/paintings/Felicien_Rops)

Do symbolické roviny lze zařadit obraz *Dáma s vepřem čili Pornokrates*. Žena je opět oděna pouze do punčoch, rukavic a klobouku. Části oděvu, které má, působí dosti luxusně. Její oči jsou zavázány a vede ji kupředu vepř. Andílci na obraze se k ní většinou točí zády. Jak již bylo řečeno výše, černé punčochy byly jedním ze zásadních atributů prostitutek. Přestože má obraz silný erotický náboj, je tato energie zcela zastíněna celkovou melancholičností. Prostitutka se stává bohyní, která kráčí zpět do minulosti. Pod ní jsou zobrazeny symboly čtyř umění, kterým ona vládne. Prase je jednak symbolem ďábla, zvířetem, které se stále dívá do země a nikdy nepozvedne zrak

ke hvězdám. Podle tradice jsou prasata i jedinými zvířaty, která kopulují pro vlastní potěšení. Jedná se tedy i o symbol sexuální.<sup>86</sup>

Melancholie je natolik příznačná v Ropsových malbách, že obrací celou jeho tvorbu do minulosti. I když se Rops zabývá realitou, hodnotí ji zřejmě jinak. V jeho dekadentních představách reálný svět umírá, motiv prostitutky je zde symbolem ztroskotání tohoto reálného světa, symbolem jeho rozkladu, hnusu a nevolnosti, která obstupuje umělce. Prostitutka ve svém stavu rozkladu přesto působí ještě dosti přitažlivě, protože Rops na její skutečný zevnějšek jakoby nasazuje masku, pod níž probíhá destrukce a hnutí. Tato maska je vnějším zobrazením iluzivní skutečnosti, to co je vevnitř vyvolává odpor a znechucení.

### 3. 5 Pablo Picasso

*Ve zkresleném zrcadle umění se skutečnost jeví nezkrasleně.*

*Franz Kafka*

#### Slečny z Avignonu

Obrázek 16: P. Picasso, Slečny z Avignonu, 1907



Zdroj: PABLOPICASSO. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z:  
[http://www.aseriesofsmallthings.com/Pablo\\_Picasso/#page5](http://www.aseriesofsmallthings.com/Pablo_Picasso/#page5)

<sup>86</sup> BONNIER, B., LEBLANC, V. *Felicien Rops. Vie et oeuvre. Leven en werk. Life and work. Leben und Werke*. Bruggy: Stichting Kunstboek, 1997. s. 86. ISBN 90-74377-51-3.



*Slečny z Avignonu*, Picassova malba z roku 1907, je bezpochybně jedno z hlavních děl 20. století. Byl to obrovský přelom nejen v tvorbě Picassa, ale v celém výtvarném umění. Zlom mezi novověkem a tím příštím, chvění nového času.<sup>87</sup> Poprvé se tady projevila kubistická snaha zpochybnit základy konvenčního malířského prostoru. Zvláštní způsob Picassova vyjádření se stal metaforou pro avantgardní umění, začátek kubismu.

Obrázek 17: P. Picasso, Dvě sestry, 1902



Zdroj: PABLOPICASSO. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: [http://www.aseriesofsmallthings.com/Pablo\\_Picasso/#page5](http://www.aseriesofsmallthings.com/Pablo_Picasso/#page5)

Díla, která Picasso vytvořil před touto přelomovou malbou, se obvykle řadí do tzv. Picassova modrého období. Jsou to obrazy vytvořené mezi roky 1901 a 1904, v nichž je hlavní důraz kladen na modrou barvu. Toto období je jakousi přípravou k pozdějším kubistickým pokusům, protože tady Picasso už začíná zjednodušovat kompozici a zaměřuje se jen na to hlavní. Modré období působí dost odporně a negativně, protože za inspiraci mu posloužila smutná událost. Obrazy tohoto období jsou naplněné osamělostí nejen samotného umělce, ale i jeho postav, čemuž významně napomáhá symbolické působení barvy. V takové atmosféře Picasso začíná často zobrazovat lidi na okraji společnosti, žebráky, opilce, prostitutky. V této době Picasso

<sup>87</sup> TŘEŠTÍK, M. *Slečny z Avignonu*. Praha: Gasset, 2010. s. 7. ISBN: 978-80-87079-06-5.

sám žije v naprosté bídě, někdy dokonce topí v kamnech svými kresbami. Přesto byl Picasso člověkem plným energie a radosti ze života, vždy byl v kruhu přátel, ale jako malíře ho přitahovalo dno, dojmy, které by mu mohly ublížit. V této době hodně navštěvuje blázince, nevěstince, nemocnice a vše to zachycuje ve svých obrazech. Na jednom ze svých obrazů tohoto období *Dvě sestry* z roku 1902 zobrazuje jeptišku a prostitutku, které stojí vedle sebe v tichém souhlasu a smutku. Tady působí prostitutka jako alegorie utrpení, která přesto neztrácí svou naději na spásu, i když vyvolává u diváka temný a ponurý dojem, ale to je příznačné pro většinu jeho obrazů z tohoto období.<sup>88</sup>

Je nutné si uvědomit, že v tomto období Picasso netvoří zátiší, jeho zájem se obrací k lidem na okraji společnosti, jakoby je chtěl prozkoumat do hloubky. Postupem času se modré období mění a přechází do růžového, odborníci ho zařazují mezi roky 1905 - 1906, kdy do modré ponuré barvy jeho maleb proniká tón svítání a tvorba přestává být monochromní. Růžové období na rozdíl od modrého působí mnohem pozitivněji, obrazy začínají být jakoby lehčí a průsvitnější.<sup>89</sup>

Apoteózou se stávají *Slečny z Avignonu*, které jakoby spojují v sobě obě dvě období, růžové a modré, a představují tak rozloučení se autora s oblíbenou barvou a zároveň vytyčují cestu k novému výtvarnému světu. Barevné rozlišení tohoto obrazu se samozřejmě liší od předchozích období nejen svojí neutralitou a menší intenzitou, ale zejména tím, že Picasso se více soustřeďuje na formu nežli na barvu, jakoby barva mohla zničit formu.<sup>90</sup>

Picasso zobrazuje na plátně pět nahých ženských postav s hranatými těly a s primitivně namalovanými tvářemi. Dvě ženy mají na sobě tváře masek, které působí ošklivě. Krajní postava nalevo připomíná motivy egyptského umění, dvě postavy napravo jsou jakoby ovlivněny Afrikou, vyjadřují děsivé erotické principy. Picassovo nadšení africkým uměním není náhodné, v době práce na *Slečnách z Avignonu* probíhala v Paříži velká výstava věnovaná životu a kultuře národů Afriky. Figury v centru plátna jsou odvozené od románského umění španělského Katalánska. Picasso zobrazuje objem na rovině pomocí geometrických forem, volně si pohrává s objekty obrazu, naplňuje je strašidelnou agresivitou a mocnou silou. Samotný název obrazu,

---

<sup>88</sup> ДМИТРИЕВА, Н. *Пикассо*. Москва: Наука, 1971. s. 10-21.

<sup>89</sup> Tamtéž.

<sup>90</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění VIII*. Praha: Odeon, 1986. s. 334. ISBN 09/03.01-501-86.

který byl vymyšlen o něco později, je inspirován barcelonským nevěstincem v ulici Calle d'Avignon.<sup>91</sup>

Tento obraz působí na diváka ohromujícím dojmem. V pozadí je vidět něčí ruka, která otevírá zákulisí, jakoby zvala publikum do místa, v němž probíhá nějaký tajemný rituál, nebo možná dokonce otevírá cestu do nějakého nového světa, v němž se mění nejen chápání umění, ale i chápání člověka jako takového, jehož podstatu lze však hledat v dávných mytologických dobách.

Alfred H. Barr ve své práci *Picasso: Fifty years of his art* z roku 1951 popisuje Avignonské slečny jako *přechodný obraz*, respektive první kubistický obraz. Ve skutečnosti je to tak, jen pokud rozumíme pod pojmem kubismus radikální zpochybnění pravidel zobrazování, nikoliv určitou geometrickou stylizací objemu. Většinou je nedokončenost obrazu hodnocena jako nedostatek jednoty obrazu a stylový nesoulad mezi levou a pravou částí obrazu byl vysvětlován jako následek přesunu zájmu z iberského sochařství k africkému umění.<sup>92</sup>

O výše uvedených tezích by svědčila původní studie k tomuto obrazu, neboť jeho kompozice sestávala ze sedmi postav zobrazených na divadelním pódiu s otevřenou oponou. Uprostřed seděl námořník a kolem něj bylo pět prostitutek, jež se otáčely ke studentovi medicíny, který držel v ruce lebku (v jiných náčrtech knihu). Barr v tomto spatřoval alegorické *memento mori*, které podle něj Picasso opustil. Protiklad morálky (student s lebkou, který se ani na slečny nepodívá) a neřesti (muž mezi pokrmy a prostitutkami) byl nahrazen formální kompozicí postav s určitou mírou abstrakce. Ale podle Stejnberga, který o dvacet let později vydal knihu *Filosofický bordel*, nelze obraz redukovat jen na *formální kompozice postav*, i když Picasso opustil *memento mori*, neopustil sexuální tematiku obrazu. Podle něho Picasso zvolil méně scénický formát.<sup>93</sup> Alegorická postava studenta medicíny se děje prakticky neúčastní, zatímco námořník se ocitá v naprostém centru dění, je obklopen monstrózními ženami. Jeho androgynie ostře kontrastuje s falickým symbolem porron, což je nádoba na víno zobrazená uprostřed kompozice. Picasso ničí námořníka, a podle Stejnberga, se student stává stojícím aktem, držícím oponu. Stylově rozdělení obrazu působí jako vzájemná izolace pěti prostitutek, při bližším zkoumání je nesrovnatelnost ještě větší, nejde jen o pravou africkou stranu a

---

<sup>91</sup> RUHRBERG, K. a kol. Umění 20. století. Praha: SlovArt, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.

<sup>92</sup> Tamtéž.

<sup>93</sup> RUHRBERG, K. a kol. Umění 20. století. Praha: SlovArt, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.

levou iberskou. V původních náčrtech k obrazu se slečny dívají na studenta, a proto na ně divák pohlíží jakoby zvenčí. Avšak tím, že student mizí z obrazu, divák se sám stává *studentem* - pohled slečen se obrací na diváka. Postavy nesdílejí ani společný prostor ani společné jednání, nekomunikují a nereagují na sebe, nýbrž se jednotlivě a přímo obrazejí k divákovi.<sup>94</sup> Proto *nedostatek jednoty obrazu*, o kterém se tolik mluvilo, byl spíše způsobem propojení obrazu s divákem.<sup>95</sup>

Lze konstatovat, že Picassovi šlo o zobrazení lidské existence a o drama člověka. Jeho tvorba je ve své podstatě rušivá, tvrdá a dramatická, ale je naplněna jakousi vitalitou. Jeho Avignonské slečny se stávají nejen pramenem nového umění, ale i zdrojem nové energie, která plyne z mimoevropských kultur. Prostitutka se tady stává vitální postavou na rozdíl od rozkládajících se postav u Félicena Ropsa. Zajímavé je to, že jak u Ropse, tak u Picassa mají prostitutky na sobě masky. U Ropse tyto jsou tyto masky spíše důrazem na vnitřní zkaženost, kdežto u Picassa jsou odkazem k africké životní energii, která se podílí na konstrukci něčeho nového.

### 3. 6 Německý expresionismus a Nová věcnost

Německý expresionismus, který výrazně ovlivnil tvůrčí atmosféru konce 19. století, počátkem 20. století zeslábl. Začala se formovat a krystalizovat nová umělecká tendence a úplně nový pohled na skutečnost. V letech po první světové válce u mnoha malířů ustoupila estetická spekulace do pozadí.<sup>96</sup> Vnitřní prožívání hrůz válečného života se dostává na povrch, prostředky abstraktního umění už nemohou vyjádřit tyto pocity, malíři chtějí ukázat realitu takovou, jaká je: zobrazují zničené město, válečné invalidy, prostitutky, žebráky, zločince, kteří tvořili tehdejší realistický svět. Výtvarné umění se stává jakousi analýzou zbavenou iluzí, realistickým a reálným zobrazením předmětu.

V roce 1923 byla G. F. Hartlaubem, ředitelem mannheimské Kunsthalle, uspořádána výstava, která pojmenovala celý směr výtvarného umění: *Neue Sachlichkeit* - Nová věcnost. Hlavními představiteli tohoto směru jsou Christian Schad, Otto Dix, a

---

<sup>94</sup> RUHRBERG, K. a kol. Umění 20. století. Praha: SlovArt, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 184.



Georg Grosz. Jejích zvláštností byla až přehnaná přesnost zobrazení věcí a postav, což v podstatě převádělo tyto věci a postavy do symbolické roviny. Inspirovaní metafyzickou malbou zobrazovali odosobněné postavy, ztracené v prázdném prostředí velkoměsta, které je naplněno osamělostí, hříchem, a chladem.<sup>97</sup>

Jedním z navrhovaných názvů pro Novou věcnost byl *magický realismus*, což ukazuje na podstatu tohoto směru, ale neotevívá podstatu doby, ve které se tento směr zrodil. Německá umělecká terminologie se vždy klonila k přesné formulaci, proto název *Nová věcnost* znamená, že umění bylo zachváčeno obecním duchovním hnutím. Základní hnací silou Nové věcnosti se stala nová potřeba kvalit, což se projevuje v tendenci tohoto hnutí k jasnosti a pevnosti. Je to jakýsi druh převratu, jehož hybnou silou se stal vnitřní neklid. Nová věcnost se postavila proti kubismu svým požadavkem úplnosti, stálosti, přiměřenosti. Ale přesto od kubismu přejalo jasnost formy, stejně jako od expresionismu intenzitu výrazu.<sup>98</sup>

Nová věcnost se obrací k detailům, usiluje o stejnoměrné zacházení se všemi částmi skutečnosti. Předmět obrazu nevzniká z erotiky, ale z každodennosti. Tím Nová věcnost zobrazuje nezkalenou existenci. Avšak není to naturalismus, nepopisuje vnější jevy, není to pohled *na*, jedná se o pohled *zevnitř*, je to druh objektivní sebereflexe.

Nová věcnost v mnohém vzešla z dadaismu, přijala od něho určité prvky. Dadaistické hnutí se vyvinulo v době první světové války a svou podstatou bylo proti tradicionalistické, což znamená, že projevovalo nesouhlas s určitými tendencemi, které byly hluboce zakotvené ve společnosti. Byl to obrovský protest, kult absurdit, ničení veškerých pravidel a hodnot. Bylo to nic, a zároveň všechno. Dadaismus nebyl jen umělecký styl, byl to způsob myšlení, jenž se nechtěl vázat k čemukoliv, byla to obrovská provokace, reakce na politické a společenské zvraty a děje. Stejně jako později Nová věcnost, i dadaisté se obraceli k veřejnosti za účelem „*odhalit iracionální řád*.“ Dadaisté reagovali s hrůzou a znechucením na brutalitu války. Nová věcnost naopak přináší satirický, dokonce sarkastický pohled: obrací svůj zájem na detaily, odhaluje jejich směšnost a nesrovnatelnost, takovou tendenci lze nalézt například Georga Grosze.

---

<sup>97</sup> RUHRBERG, K. a kol. Umění 20. století. Praha: SlovArt, 2011. s. 82. ISBN 978-80-7391-572-8.

<sup>98</sup> Nová věcnost ve výtvarném umění. In Volné směry XXVII: Ilustrovaný měsíčník umělecký. Praha: Mánes, 1929 - 1930, s. 41 - 48.

Tato nová umělecká tendence se projevila v různých podobách, avšak pro všechny její formy byla příznačná tvůrčí nezaújatost a distance, divoká otevřenost vůči všem stránkám života. Lze hovořit o třech hlavních větvích tohoto směru:

- sociálně kritická, jejímiž hlavními představiteli jsou Otto Dix, Max Beckmann, Georg Grosz;
- klasicistně idylická, která kladla důraz na zobrazení sentimentálních krajin a zátiší, mezi umělce patřící do této větve lze zařadit Alexandra Kanoldta a Georga Schrimpfu;
- magicko-realistická, pro niž je charakteristická až přehnaně reálné zobrazení skutečnosti. Tato větev dala zrod surrealismu. Hlavním představitelem je Christian Schad.<sup>99</sup>

Jednalo se o velkou změnu, která naplnila obsah života novým významem, byl to nový pohled oproti předcházejícím tendencím. Místo otevřené formy je uzavřená, místo pohybu klid, zobrazuje se to, co je neměnné. Základem nového směru je napětí mezi skutečností a neskutečností. Nová věcnost vyšla daleko za hranice umění, snažila se o uspokojování potřeb širšího publika tím, že odhalovala vnitřní realitu jedince, pohlceného ve své době.<sup>100</sup> Sarkasmus, výsměch a realita se staly ústředními body tohoto směru.

### 3.7 Christian Schad

*Ošklivost vidí jen ten, kdo se špatně dívá.*

*Christian Schad*

Christian Schad je jedním z nejvýznamnějších malířů, jež upoutala pochybná existence polosvěta. Maloval neobvyklé modelky, exotické kejklíčky, prostitutky, transvestity, lesbičky a sufražetky, zobrazoval masturbující dívky a milence po pohlavním styku. Nehledě na to, že všechny jeho postavy náležely ke společnosti, jejíž

---

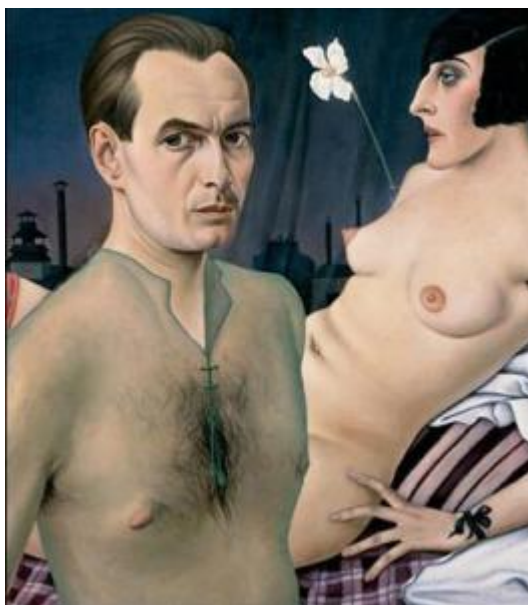
<sup>99</sup> ERHART, G. *Barevné dráhy snů, studie o výtvarném umění*. Nakladatelství H&H, 2007. ISBN 978-80-7319-073-6.

<sup>100</sup> Nová věcnost ve výtvarném umění. In *Volné směry XXVII: Ilustrovaný měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1929 - 1930, s. 41 - 48.

život se odsuzoval, mají v sobě určitou míru elegance, noblesnosti. Jsou mimořádně reálné, čehož Schad dosahoval pomocí ostrých obrysových linií, výrazné objemové modelace, mělkosti prostoru a měkkosti barev. Jeho postavy jsou reálné, i přestože své modely násilně udržoval v předem určených polohách a pozicích, tak aby tyto pózy byly trvale fixované. V jeho obrazech se často objevují exotické květy ve vlasech dívek, nebo v náprsní kapse u mužů, tyto květiny jsou obdařené skrytým symbolickým smyslem a významem. Tak například narcis je symbolem povzneseného, orchidea má v sobě androgynní smyslnost a symbol homoerotiky, lilie jako znak nevinnosti, avšak převedený do svého opaku.<sup>101</sup> Všechny jeho obrazy by měly působit na diváka poněkud netečně kvůli precizní chladnosti jeho postav, které nemají na tvářích skoro žádné emoce, jejich oči připomínají sklo, ale toto se v konečném pohledu přetváří v zneklidňující sexuální náboj. Absence emocí je natolik ostrá a dokonalá, že je až vzrušující. Schad často zobrazoval tabuizované motivy, ale právě z těchto motivů prchajícího života se skládala tehdejší realita.

### Autoportrét s modelem

Obrázek 18: Ch. Schad, Autoportrét s modelem, 1927



Zdroj: CHRISTIANSHAD. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.raster.art.pl/schad/>

<sup>101</sup> ERHART, G. *Barevné dráhy snů, studie o výtvarném umění*. Nakladatelství H&H, 2007. ISBN 978-80-7319-073-6.

Na obraze *Autoportrét s modelem* z roku 1927 Schad zobrazuje sebe a nahou ženu, která se dívá jakoby do zdi a je zbavená veškerých emocí. Přesto obraz působí tak, jakoby byl namalován po pohlavním styku. I přes chladnou objektivitu, kterou je tento obraz prostoupen, je cítit únavu a osudovost postav. Na tomto obraze nic nespojuje malíře a modelku, dívají se do různých stran, nekomunikují spolu. O tom, že žena na obraze je prostitutkou, napovídá náramek na její ruce, červená punčocha, jejíž část je na obraze vidět a květina umístěna vedle jejího obličeje jako symbol sexuality. Jako důležitý je vnímán fakt, že malíř sám sebe zařazuje do tohoto světa a dívá se z obrazu, jakoby před ním bylo zrcadlo.

Prostitutka se objevuje jako symbol reálně existující společnosti, je zbavená veškeré interpretace, myšlenek, pocitů. Její nahé tělo je nikoliv vyjádřením postojů, ale pouhým faktem. Chladný odstup jakoby *mrtvého*, fixovaného těla působí na diváka hyperrealisticky.

Christian Schad nikdy nebyl kritikem stávajícího společenského řádu jako například Georg Grosz, který byl přímo posedlý kritikou společnosti. Schad prostě vidí člověka, naprosto osamělého, ale nikdy v něm nespátřuje zástupce nějaké sociální třídy, která by v něm zničila veškerou individualitu.<sup>102</sup>

### 3. 8 Otto Dix

Německo v meziválečném období bylo místem kontrastů, bídy a rozkoše, bolesti a zábav, necudnost vzkvétala s obrovskou silou, jakoby lidé utrápení hrůzou války začali hledat svou spásu v barevnosti kaváren, nevěstinců a kabaretů. Tento rozkládající se stav společnosti jedinečně zachytil ve svých obrazech Otto Dix.

Otto Dix byl portrétistou své epochy, snažil se ji zdokumentovat. Byl umělcem, který na svých obrazech znázorňoval nejabsurdnější německou tragédií obou dvou válek. Hnací silou Dixovy malby byly válka, násilí, smrt a sex. V mistrovských portrétech spojuje Dix pedantickou přesnost detailního zobrazení s manýristickou

---

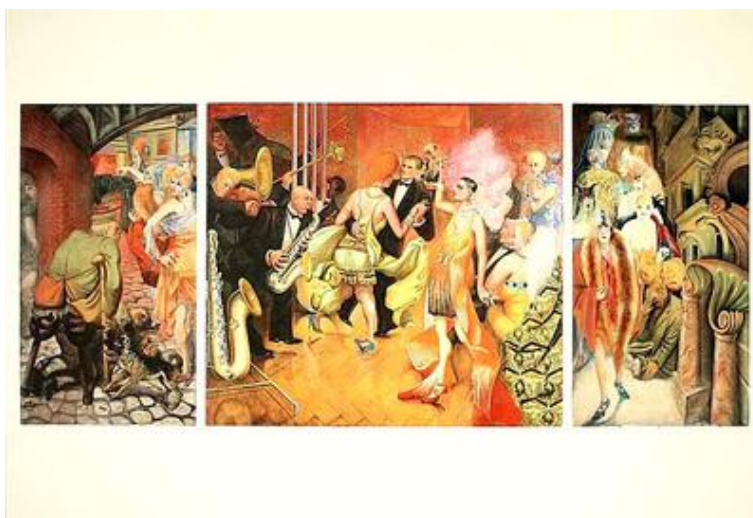
<sup>102</sup> ERHART, G. *Barevné dráhy snů, studie o výtvarném umění*. Nakladatelství H&H, 2007. ISBN 978-80-7319-073-6.

rafinovaností prodlouženého těla a afektovaných pohybů.<sup>103</sup> V jeho díle je cítit jednak chladný odstup zobrazení, jednak jeho expresionistickou spoluúčast.

Díla Otto Dixe jsou upřímná a zároveň nesentimentální, analyzující a odhalující realitu. Příkladem toho jeho cyklus *Válka*, který upřímně zobrazuje ničení, zkázu a krutost.

## Velkoměsto

Obrázek 19: O. Dix, Velkoměsto, 1927-28



Zdroj: OTTODIX. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.ottodix.org/>

Jedním ze zásadních děl, které reflektuje tuto dobu je triptych *Velkoměsto* z let 1927-28. Na jeho střední desce je zobrazeno tančící publikum, boční desky zobrazují žebrající válečné invalidy a prostitutky. Tento triptych zachytil realitu tehdejší doby: strašivá lhostejnost lidí, veselá nálada návštěvníků klubů, kaváren a salonů v kontrastu s bezútešnou skutečností lidí, jež se, často ne vlastní vinou, ocitli na okraji společnosti. Tento obraz byl namalován v křiklavých červených tónech, postavy jsou ohraničeny ostrou černou linií. Barevné ladění obrazu odráží hrůzu a ošklivost meziválečného období.

<sup>103</sup> RUHRBERG, K. a kol. *Umění 20. století*. Praha: SlovArt, 2011. s. 187. ISBN 978-80-7391-572-8.

## Tři prostitutky

Obrázek 20: O. Dix, Tři prostitutky, 1925



Zdroj: OTTODIX. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.ottodix.org/>

Dalším z významných obrazů jsou *Tři prostitutky* z roku 1925. Na obraze se nacházejí prostitutky, které se snaží přilákat klienty přímo na ulici města. Postava na levé straně není prostitutkou ve stejném smyslu jako ostatní dvě postavy. Stojí k nim zády, drží v rukách pejska a má zvednutý nos. Ale i ona je součástí tohoto prostoru ulice, v podstatě skoro ničím se od dam polosvěta neliší, je stejně zkažená a nedá se přesně určit, zda své tělo prodává, či nikoliv. Tady se projevuje to, jakým způsobem Otto Dix nahlíží na ženu. Zezadu je vidět plakát, na němž noha s podpatkem drtí Zemí, stojí na ní a snadno po ní šlape. Žena se tady jeví jako úchylná postava, která kazí vše kolem sebe, respektive je pouhou svědkyní, která pozoruje, jak systém zkažených mravů požírá svět.

## Tři vědmy

Obrázek 21: O. Dix, Tři vědmy, 1924



Zdroj: OTTODIX. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z: <http://www.ottodix.org/>

Obraz *Tři vědmy* z roku 1924 ukazuje prostitutky bez jejich luxusního oblečení. Jedná se v podstatě o karikatury, každá postava jakoby zastupovala určitý typ ženského typu, proto je možné předpokládat, že tyto prostitutky zastupují ženu obecně. Opět je vidět velkou podobnost s předcházejícími obrazy (žena se zrzavými vlasy má vedle sebe pejska), ovšem v tuto chvíli jsou prostitutky nahé a zbavené šperků a módního oblečení, a proto působí obzvláště ošklivě a nechutně. Jakoby jejich oblečení bylo maskou stejně jako u Félicena Ropse a pod touto maskou se ukrývala jejich skutečná tvář.

Válka, kterou Dix tak zaujatě zobrazoval a odhaloval ve svých obrazech, neskončila ani v meziválečném období. Byla stále přítomná v ulicích Berlína, projevovala se ve tvářích žebráků, invalidů, nemocných dětí i prostitutek. Tvorba Dixe se stává sociálním protestem, zobrazuje ošklivost světa ve snaze odhalit vnitřní náladu Německa, stav jeho rozkladu.

Umělci této doby ve své snaze zobrazit skutečnost se jakoby od ní vzdalují a jejich pohled se stává pohledem z vnější strany, ale v žádném případě to nezabavuje jejich tvorbu náboje, ale naopak odhaluje čistý, upřímný náboj, který byl příznačný pro unavenou, *zatracenou* společnost.

### 3. 9 George Grosz

*Kreslil jsem a maloval v duchu protikladnosti  
a snažil jsem se využívat své práce  
k přesvědčení diváků,  
že svět je ošklivý, nemocný a pokrytecký.*

Německý expresionismus se výrazně věnoval karikatuře. Tato skutečnost se objevuje jako bezprostřední reakce na skutečnost, že prakticky všechny formy umění degenerují. Umělci pocítili potřebu nových vyjadřovacích prostředků, které by jim pomohli důrazněji vyslovit bolest století.<sup>104</sup> Období rozvratu našlo svůj obraz v karikaturách George Grosze jako sarkastický sociální protest. Karikatura je produktem buržoazní epochy, je to politická tendenční kresba, která vzkvétává z odporu vůči buržoaznímu světu.<sup>105</sup> Georg Grosz odhaloval zostřeně viděný bezútěšný stav poválečného světa v drsné, legrační, sarkastické formě, ukázal skutečný obraz nestabilního ohroženého světa dvacátých let. Groszův svět je ve stavu akutního rozkladu, má křečovitou tvář apokalypsy.<sup>106</sup> Jeho umění je výzvou pro společnost, protože je konkrétní: jedná se o konkrétní svět prostituce, vraždy, žebrání. Důležité je to, že jeho obrazy nebyly pouhou fixací reality, je v nich hloubka filosofického rozumu, skepse a rozeklanost romantických představ.<sup>107</sup> Ve své autobiografii *Velké Ne a malé Ano* sám charakterizuje svůj styl jako něco, co chtěl vytvořit, aby mohl drasticky a přímo zobrazovat tvrdost a necitelnost objektů, tento styl, ke kterému konečně dospěl, se mu zdá ostrý jako nůž, což ve skutečnosti tak bylo. Grosz studoval bezprostřednost

---

<sup>104</sup> ŠTÍTKOVÁ, E. *George Grosz*. In Hollar XXXII, sborník grafického umění. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1961, s. 104 - 110.

<sup>105</sup> TEIGE, K. *Zápasy o smysl moderní doby*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

<sup>106</sup> KUSÁK, A. *George Grosz*. Praha: SNKL, 1965. s.7.

<sup>107</sup> Tamtéž



projevů uměleckého pudu, kopíroval lidské kresby na záchodcích, odhaloval ošklivou, hnusnou skutečnost ve své absolutní nenávisti k lidem, kteří tuto skutečnost tvořili. Nacházel svou inspiraci v nejspínavějších koutech města, nejkrutějších válečných místech, v zobrazení necudnosti na veřejných záchodcích.<sup>108</sup> Jeho pohled na svět je kritický a pronikavý, zdá se, že se na něj dívá zvenčí a pomocí maleb zprostředkuje svou démonickou vizi města. Grosz často zobrazoval městský život v jeho plné dynamice a brutalitě. Za příklad mohou posloužit jeho malby z let 1916 - 1917 *Metropolis* a *Památce Oskara Panizy* z roku 1918, které zobrazují revoluční chaos zničeného velkoměsta. Převládající barvou je červená, tedy barva krve, násilí a revoluce.

Grosz využívá všech dobových impulsů, ať se jedná o futurismus, ruský konstruktivismus nebo německý expresionismus, provádí syntézu a vytváří svou drsnou společenskou agresivitu.<sup>109</sup>

Grosz se věnuje nejen povalečnému světu, ale také nočním periferiím a městským zákoutím. Vytahuje před publikum své dramatické, až tragické vidění života a předvádí jej jako na divadelní scéně, vyjadřuje tehdejší stav rozpadající se společnosti. Postupně jeho obrazy nabývají individuálního charakteru, místo rozmazaného davu se objevuje lidská tvář, ale opět jen jako určitý typ, jako představitel společenské třídy. Objevuje se napětí mezi povahou určité postavy a jejím společenským zařazením. Hojně se objevují erotické náměty, v nichž satirická hyperbolizace je natolik silná, že působí ošklivě. Grosz zobrazoval pustý svět prostitute a svět šosáků jako jediný svět. Ženy jsou zobrazeny jako těla dostupná všem, jsou ubohé a necudné, vyvolávají smích a odpor. V sexualitě se projevuje hnus společnosti. Grosz nezobrazuje prostitutku, ale zobrazuje ženskou sexualitu jako prostitute. Žena na jeho obrazech se stává pouhým chtivým subjektem, který se kupuje.<sup>110</sup> V tom se projevuje Groszův jizlivý výsměch hodnot, které převládají ve společnosti. Obrazy George Grosze se často považovaly za pornografické, ve skutečnosti to byla společnost, prostoupena pornografií, která našla odraz v jeho obrazech.

---

<sup>108</sup> ŠTÍTKOVÁ, E. *George Grosz*. In Hollar XXXII, sborník grafického umění. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1961, s. 104 - 110.

<sup>109</sup> KUSÁK, A. *George Grosz*. Praha: SNKL, 1965.

<sup>110</sup> KUSÁK, A. *George Grosz*. Praha: SNKL, 1965.

Velice důležité je to, že Groszova karikatura nekarikuje, nezobrazuje zkreslený obraz skutečnosti, ale naproti tomu odhaluje nahou skutečnou ohavnost světa a společnosti. Groszovy obrazy nejsou křivým zrcadlem, jsou věrným zrcadlem zkřivené, karikované skutečnosti, protože karikatura a satira dosahují svého největšího výrazu ve chvíli, kdy přestávají být satirou a karikaturou.<sup>111</sup>

### Viník zůstává neznámý

Obrázek 22: G. Grosz, Viník zůstává neznámý, 1919



88

Zdroj: GEORGE GROSZ. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z:  
<http://www.abcgallery.com/G/grosz/grosz.html>

Obraz *Viník zůstává neznámý* z roku 1919 byl vystaven na První mezinárodní výstavě DaDa. Na tomto obrazu se Grosz snaží zachytit podstatu velkoměst pomocí kresby s prvky dadaistické koláže, vytrhané kousky z novin, je vidět několik názvů velkoměst: Hamburg, Newcastle, Antverpy. Vepředu se nachází *neznámý viník*, který hrabe peníze a nad jehož hlavou je nápis kapitalista. V pozadí je vidět prostitutku, která jakoby přechází ulice různých měst, dokonce její ruka a nohy jsou složené z fotografické koláže města, což zde pravděpodobně představuje symbol toho, nakolik je

<sup>111</sup> TEIGE, K. *Zápasy o smysl moderní doby*. Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 102-103.

připoutána k životu městských hlučných ulic a nakolik je do tohoto prostoru včleněna. Její agresivní tvář napovídá, že i ona je pachatelkou, avšak v jiné rovině působení.

### Beauty Thee Will I Praise

Obrázek 23: G. Grosz, *Beauty Thee Will I Praise*, 1919



Zdroj: GEORGE GROSZ. [online]. [cit. 2014-05-03]. Dostupné z:  
<http://www.abcgallery.com/G/grosz/grosz.html>

Obraz *Beauty Thee Will I Praise* z roku 1919 zobrazuje prostitutku, která sedí v kavárně mezi muži. I když se nachází ve veřejném prostoru, je zcela nahá, má na sobě jen punčochy, tedy znak prostitutek, a klobouk. Muži se na ni ne dívají přímo, jako by chtěli ukázat, že ji nevnímají, nevěnují jí žádnou pozornost, přesto je zřejmé, že muž v modrém kabátu ji sleduje. Podle všeho Grosz tady zobrazuje ženu takovým způsobem, jakým se ona jeví mužskému světu, který ji obklopuje: jako tělo, subjekt. Prostitutkou je tady každá žena, v tomto smyslu prostitutka reprezentuje ženské pohlaví.

Na konci 19. století prostitutky zaujímaly ústřední roli v mužském, rozvíjejícím se světě, v této době byly předmětem uměleckého zájmu mužů, avšak z důvodu jejich narušené mravnosti byly umístěny na okraj společnosti, byly kontrolovány a trestány.

Přesto se vyobrazení ženy proměnilo, z chudé prostitutky se stala bohatě placená kurtizána jako u E. Zoly a A. Dumase, ale stejně zůstaly protagonistickými postavami odsouzenými k zániku. Je pochopitelné, že zobrazení prostitutky jako reálné postavy bylo spojeno i s určitým postavením ženy ve společnosti. Existovaly dva extrémy: na ženu se nahlíželo jako na pouhý erotický subjekt, zároveň byla, respektive měla být, objektem cudnosti a mravnosti.

## ZÁVĚR

Eros se objevuje v umění od neranějších počátků až do dnešní doby, objevuje se v různých podobách, rozvíjí se a bývá potlačován. Samozřejmě se nabízí otázka, jak těsně toto téma souvisí s dobovou morálkou a filosofií, s rozvojem individuality, nebo jejím potlačováním, svobodou a pluralitou názorů.

V průběhu 19. století a počátkem století 20. erotika velice zjevně vstoupila do uměleckého světa a začala se tam projevovat nejvýraznějším možným způsobem. Otevřenost tohoto období způsobila množství skandálů, moderní umění se začalo vzdalovat od veřejného mínění, umělci začali přenášet svůj vnitřní svět na plátno.

Ve dvacátých letech začíná umělec zcela odlišně pociťovat svobodu a gender. Hledá nové pole seberealizace, která nachází ve smyslnosti a erotice. Hranice decentnosti a morálky se rozšiřují. Umělci přinášejí prostitutku do sféry reflexe ze sféry užití, nacházejí v tomto tématu jistou zálibu. Prostitutka procházející po noční Paříži či Berlíně se sama stává symbolem města. Je postavou, ve které se mísí krása, ošklivost a zkaženost. Je reálná a zbavená veškerých idealizačních prvků, stejně jako samo město. Podle mého názoru je pro začátek 20. století příznačný nejen otevřenost vůči otázkám přípustnosti (i když toto je sporné tvrzení, přikláním se k němu, alespoň z toho pohledu, že umělci tohoto období začali rušit hranice zákazu), ale i otevřeností vůči objektivní realitě. Lidé jakoby se poprvé se podívali na svět takový, jaký je, i přes veškerou jeho absurditu se pokusili odrazit jeho obraz na svých plátnech.

Konec 19. století se projevil ve svém obrovském zájmu o pohlavní mravnost. Prostituce, homosexualita, fetiš, veřejná masturbace se staly v této době již zcela obyčejnou věcí, i když značně tabuizovanou, ale ne kvůli svému obsahu, jako kvůli lidské stydlivosti, která se projevovala v «imaginárním» puritánství té doby.

Probudil se obrovský zájem o metamorfózy ženskosti, kdy žena je představena ve svých různých podobách, nachází svůj výraz v tématech pohlavních vztahů a sexuality, zobrazuje se jako «femme fatale» nebo «femme fragile», od děvky ke světici, je strašnou bytostí, modlou, kněžkou, je nadpřirozená a jakoby povznesená nad přírodu. Avšak není to mytologická postava, je to skutečná žena existující v umělcových představách obdařená alegorickými prvky.

Na přelomu století umění ztrácí svůj prvotní cíl - sdílet krásu nebo poskytovat požitky z nazírání krásna, stává se z velké části politickým, objevuje se hluboký zájem o sociální témata. Umělci otevírají obrovské množství možností vyjádření a výrazu, ale zároveň s tím ztrácejí svůj kontakt s publikem, snaží se ho šokovat, což často vyvolává odpor a kritiku, ale nelze popírat, že i stejně velký zájem.

Výtvarné umění na přelomu století jakoby vystoupilo z plochy obrazu, stalo mluvit nahlas s veřejností, snaží se prosadit sociální pravdivost tématu. Umělec dostává novou roli, roli mluvčího, který se hlásí ke spravedlivé, tolerantní a kulturní společnosti a odvrací od hnusu společnosti existující.

Cílem už není trvalost a neměnnost, novým směrem soudobého umění je inovace. Umělci se snaží se provokovat diváka, překvapit ho.

Subjektivita se stala prostředkem tvořivosti. Umělec zobrazuje sice reálný svět, ale ten, který se jeví jemu. Malíři odmítají veškerý možný akademismus a uchylují se tak do samoty, tvorba se stává sebereflexí, nejen objektem, ale místem a formou. Objevilo se prázdné místo, které se umělci snažili vyplnit, pomocí manifestů a filosofických pojednání za účelem porozumění podstatám a důsledkům sociálních interakcí mezi umělcem a veřejností. A tady, v tomto prázdném místě se objevuje motiv prostitutky jako alegorické postavy, která reprezentuje společnost.

Chtěla bych zdůraznit, že ústředním bodem nikoliv přirozené zobrazení věcí, ale zobrazení skutečnosti pomocí redukováných forem. Americký filosof Nelson Goodman ve svých pojednáních o realismu říkal, že smyslem obrazu je něco zobrazit, smyslem zobrazení je na něco odkázat, a když něco k něčemu snadno a srozumitelně odkazuje, je to realistické zobrazení. Umělci 19. a 20. století pomocí svého umění chtěli měnit svět, nebo alespoň společnost, o čemž svědčí řada manifestů, z čehož vyplývá, že jejich tvorba vždy k něčemu odkazovala. Proto se domnívám, že v této době zaujímal realismus velice důležité místo, ne jako jeden ze stylů, ale jako určitý myšlenkový směr, který postupně přišel k abstrakci, avšak nezbavil se zcela svých realistických prvků.

Podle mého názoru umění na přelomu století lze charakterizovat jako projev nahé individuality, která bohužel dosáhla do svých krajních podob.

V dnešní době v umění nezůstalo nic jiného, než provokace. Důraz na originalnost bránil ve formování jednotného stylu. Původně toužili umělci po svobodě vyjádření, svobodě mluvit o tom, co se děje, nyní tuto svobodu mají. Svoboda, kterou

tak zoufale propagovali, je nakonec pohltila. Křiklavé oblasti, ve kterých umělec mohl nejvíc šokovat veřejnost a mluvit nahlas - sex, bolest, smrt - se staly základní složkou současného umění. Člověk se ztrácí v současném artworldu, který zobrazuje cokoli bez zábran, divák se pohybuje v rozmanitém množství děl, což ho nakonec přivede k ničemu, co se dá nejlépe objasnit pojmem «šedá estetika» - roztočíme-li barevný kruh spektrálních barev dostatečně rychle, dostaneme šedou bravu. Současná doba nekonečného množství galerií, představení a instalací, filmů a festivalů ve svém objemu se stává šedou. (Zuzka, 2010).

Přelom století je dobou prosazení svobod, umělci se snažili se dosáhnout svobody v oblasti největších zákazů: sexualitě. Prostitutka, která symbolizuje nejen tuto oblast, ale i skutečnou realitu tehdejšího světa, se stává dokonalou figurou pro zobrazení. Stává se umělcovou múzou a prostředkem pro odrazení nahé skutečnosti. Stává se jakousi hranicí dobra na zla. Je figurou na okraji, která se odlišuje od ostatního světa, tím že se vymyká rámci společnosti. Proto se stává určitým metaforickým portrétem samého umělce, který se snaží uniknout ze společnosti a zároveň se od ní odlišit. Umělci také byli lidmi na okraji společnosti, která je nezřídkou odsuzovala a odporovala jim. Umění konce 19. století se tvoří v kavárnách a kabaretech, v sklepech Monmartru, na rušivých ulicích Berlína. Umělci odhalují realitu a zároveň reflektují sami sebe.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

BASSERMANN, L. *Nejstarší řemeslo. Kulturní dějiny prostituce*. Praha: Mladá fronta, 1993. s. 326. ISBN 80-204-0363-9.

BAUDELAIRE, CH. *Víno samotářovo*. Praha: Československý spisovatel, 1979. s. 136. ISBN. 22-104-79.

BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 428. ISBN 01-079-79.

CROSLAND, M. *Madame de Pompadour*. Ostrava: Domino, 2003. s. 195. ISBN 80-7303-148-5.

DOLANSKÁ, V., PILAŘ, Z. *Gustave Courbet. Dokumenty*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s. 326.

DUFOUR, P. *Dějiny prostituce. I. Starý Orient, Egypt, Izrael, Řecko*. Olomouc: Fontána, 2003. s. 185. ISBN:80-7336-056-X.

ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. s. 440. ISBN 80-7203-677-7.

ERHART, G. *Barevné dráhy snů, studie o výtvarném umění*. Nakladatelství H&H, 2007. s. 284. ISBN 978-80-7319-073-6.

GEREMEK, B. *Člověk na okraji ve středověku*. In.: LE GOFF, J. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 320. ISBN 80-7021-274-8.

GOMBRICH, E. *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta a Argo, 1995. s. 684. ISBN 80-7203-143-0.

HÖSCHL, C., MACHALICKÝ, J., HOLÝ, B. *Eros v evropské grafice v průběhu staletí*. Hollar, 1999. s. 189. ISBN 80-902405-1-8.

KLAPISCH – ZUBEROVÁ, CH. *Ženy a rodina*. In.: LE GOFF, J. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 320. ISBN 80-7021-274-8.

KUSÁK, A. *George Grosz*. Praha: SNKL, 1965. s. 139.



LEGRAND, F. C. *Félicien Rops*. [Kat.výstavy] Klášter sv. Anežky České 18. 11. 1994 – 29. 1. 1995. Praha: Národní galerie, 1994. s. 115. ISBN 80-7035-079-2.

MAY, T., HARACOPOS, A., HOUGH, M. Z lásky nebo za peníze: kuplíři a provozování prostituce. Praha: Institut pro kriminologii a sociální prevenci. s. 77. ISBN 80-7338-003-X.

MITLOHNER, M. *Erotika a paragrafy*. Praha: GRADA Publishing, 1999. s. 134. ISBN: 8071696919

Nová věcnost ve výtvarném umění. In Volné směry XXVII: Ilustrovaný měsíčník umělecký. Praha: Mánes, 1929 - 1930, s. 41 - 483

PERNIOLA, M. *Estetika 20. Století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 170. ISBN 80-246-0213-X.

PERNOUDOVÁ, R. *Žena v době katedrál*. Praha: Vyšehrad, 2002. s. 256. ISBN 80-7021-544-5.

PIJOAN, J. *Dějiny umění II*. Praha: Odeon, 1982. s. 334. ISBN 09/3.01-512-82.

PIJOAN, J. *Dějiny umění VIII*. Praha: Odeon, 1986. s. 334. ISBN 09/03.01-501-86.

PRAHL, R. *Edouard Manet*. Praha: Odeon, 1991. s. 108. ISBN 80-207-0235-0.

PUCCINI-DELBEYOVÁ, G. *Sexuální život v Římě*. Praha: Levné knihy, 2009. s. 400. ISBN 978-80-7309-678-6.

RINGDAL, N. J. *Nejtěžší povolání na světě. Kapitoly z dějin prostituce*. Brno: Doplněk, 2000. s. 426. ISBN 1081-157-2000.

RUHRBERG, K. a kol. *Umění 20. století*. Praha: SlovArt, 2011. s. 838. ISBN 978-80-7391-572-8.

SEDLÁK, J. *Henri de Toulouse-Lautrec*. Praha: Odeon, 1985. s. 84. ISBN: 01 - 522 - 85.

SELIGOVÁ, M., HORSKÝ, J., *Rodina našich předků*. Praha: NLN, 1997. s. 141. ISBN 80-7106-195-6.

SCHNEIDER, R. a kol. Slavní světoví malíři. Žena jako inspirace v malířském umění. 3. vyd. Čestlice, Rebo, 2008. s. 208. ISBN 978-80-255-0040-8.

ŠTÍTKOVÁ, E. George Grosz. In Hollar XXXII, sborník grafického umění. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1961, s. 104 - 110.

TEIGE, K. Zápasy o smysl moderní doby. Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 743.

TRÁVNÍČKOVÁ, I. *Prostituce jako jedna z možných aktivit organizovaného zločinu*. Praha: Institut pro kriminologii a sociální prevenci, 1995. s. 84.

TŘEŠTÍK, M. *Slečny z Avignonu*. Praha: Gasset, 2010. s. 128. ISBN: 978-80-87079-06-5.

VANĚK, J. Estetika v proměnách prožitku. Cesty, propasti a pasti estetiky. Praha: Arsci, 2012. s. 368. ISBN 978-80-7420-029-8.

VERDON, J. Volný čas ve středověku. Praha: Vyšehrad, 2003. s. 264. ISBN 80-7021-543-7.

VIGUÉ, J. Mistři světového malířství. 2. vyd. Čestlice, Rebo, 2011. s. 480. ISBN 978-80-255-0012-5.

VOJTĚCH, D. Na radikálním křídle moderny, In: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. Praha: Obecní dům, 2006. s. 409. ISBN 80-86339-35-1.

ZUZKA, V. Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film. Praha: Filosofická fakulta univerzity Karlovy, 2010. s. 268. ISBN 978-80-7308-329-8.

ZUZKA, V. Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. Praha: Karolinum, 2003. s. 369. ISBN 80-246-0540-6.

#### **Seznam použitých zahraničních zdrojů**

BONNIER, B., LEBLANC, V. *Felicien Rops. Vie et oeuvre. Leven en werk. Life and work. Leben und Werke*. Brugge: Stichting Kunstboek, 1997. s. 135. ISBN 90-74377-51-3.

HERDING, K., HOLLEIN, M. *Courbet: A Dream of Modern Art*. Hatje Cantz Verlag, 2011. s. 304. ISBN 978-7757-2629-0.

MOORE, L. *Liberty: The Lives and Times of Six Women in Revolutionary France*. London: Harper Perennial, 2011. s. 496. ISBN 978-0007206025.

NOCHLIN, L. *Courbet's Real Allegory: Rereading the Painter's Studio*. In: *Presenting Woman*. New York: Thames and Hudson, 1999. s. 272. ISBN: 9780500280980.

RAPELA, M. *Handling Allegory. A comparative analysis of Gustave Courbet's The Painter's studio in New Art History*. Master's Thesis. Universitet Oslo, 2009.

АДОРНО, Т. *Эстетическая теория*. Москва: Республика, 2001. s. 527. ISBN 5-250-01806.

ДМИТРИЕВА, Н. *Пикассо*. Москва: Наука, 1971. s. 127.

ПАХОМОВА, Т. *Эдуард Мане : Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников*. Москва: Искусство, 1965. s. 261.

ПЕРРЮШО, А. *Эдуард Мане*. Москва: Терра, 1976. s. 320. ISBN S-300-02940-8.

РОТЕНБЕРГ, Е. *Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы*, Москва: Искусство, 1989. s. 288. ISBN 5-210-00048-6.



