2016 ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PAG. 249–263
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1 / STUDIA HISTORIAE ARTIUM II

EGON SCHIELE: AUTOPORTRÉTY Z LET 1910 A 1911 V KONTEXTU PSYCHOPATOLOGIE*

ZDISLAVA RYANTOVÁ
Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
E-mail: zryantova@seznam.cz

ABSTRACT

Egon Schiele: The Self-portraits of 1910 and 1911 in the context of psychopathology

Older interpretations of Egon Schiele's self-portraits are based primarily on psychoanalysis, seeking the source of inspiration of his artistic expression in the artist's spirit and mind. Later views associate the artistic style employed by Schiele and other Vienna-based expressionists with the development of psychiatry and hysteria, a diagnosis discovered by Jean-Martin Charcot (1825–1893). The extensively published research on hysteria, and later also of other neuropathological disorders, affected the scientific as well as the social environment. Photographs which feature Charcot's construct of hysteria as well as photographs of patients suffering from other neuropathological disorders spread from the Salpêtrière Hospital in France to Vienna thanks to periodicals. The photographs that illustrate hysteria typically feature multiple pictures of female patients in extreme tonic spasms during a bout of hysteria. The extreme nature of the photographs and often also their erotic overtones ensured their wide-spread publicity.

These photographs helped disseminate the image of "a pathological body" among the broader public, with the "language" of this body subsequently appearing in fine arts as well as in the theater. Artists often cooperated with clinics and mental institutions, be it to paint portraits of the patients or to decorate the institutions' interiors. This allowed them to stay in touch with new research and its documentation. Egon Schiele maintained contact with these artists as well as with doctors, which afforded him access to the publications which documented the patients.

Society gazed at photographs of exalted women (hysteria) and deformed male bodies (neuropathology) with voyeuristic interest. The language of the "pathological body" was supposedly comprehensible in general and the "pathological body" was perceived as a symptom of the times. Egon Schiele employed the extreme expression of the deformed bodies in his self-portraits as well as in the portraits of his benefactors and collectors. The quick succession of Schiele's self-portraits can be seen as an obsession to extensively document bodies of people with neuropathological disorders to map out and characterize the disease. At the same time, Egon Schiele was evidently attempting to fully encompass himself.

Keywords: Egon Schiele; Self-portraits of 1910 and 1911; psychopathology; The Salpêtrière Hospital

Ústředním motivem tvorby Egona Schieleho je lidské tělo, které často tematizuje pomocí působivého expresivního výrazu. Významné místo zaujímají autoportréty, jejichž

* Text vznikl v rámci ikonografického semináře v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, vedeného v akademickém roce 2012/2013 prof. Lubomírem Konečným.

konstruováním a neustálým opakováním byl zvláště mezi léty 1910 a 1911 téměř posedlý. Bezmála obsese, kterou dokládá jejich množství i vyhraněnost výtvarného stylu, se stala předmětem mnoha analýz a interpretací. Takto vzniklý materiál na sebe navázal mnoho dalších výkladů, ať už se jednalo o texty psychoanalytické či formalistické povahy. Tato práce sleduje linii, která se snaží najít dobové vizuální paralely a vlivy v nových psychopatologických výzkumech a v jejich rozsáhlé dokumentaci. Velký zájem na přelomu 19. a 20. století o duševní choroby, nejprve diagnostikované jako hysterie, který inicioval pařížský lékař Jean-Martin Charcot (1825–1893), posléze rozšířené i o jiné diagnózy, ovlivnil dobové estetické vnímání lidského těla. Nový jazyk „patologického těla" pronikal přes lékařské výzkumy do výtvarného umění, divadla i fotografie.

K tvorbě Egona Schieleho lze přistupovat z mnoha pohledů. Záměrem této práce je charakteristika možných vlivů psychopatologických výzkumů, teorií a estetiky na Schieleho autoportréty. Přes všeobecný vliv psychopatologie na dobovou kulturní atmosféru se práce dostává až ke konkrétním příkladům, kde se s psychopatologickým výzkumem mohl Egon Schiele setkat. Mým cílem nebylo najít nové podobnosti mezi fotografiemi pacientů a Schieleho autoportréty či portréty,[1] ale spíše charakterizovat tuto interpretační linii.

Tvorba Egona Schieleho stála u obratu od umění fin de siècle k vídeňskému a posléze německému expresionismu. Pro celé vídeňské kulturní prostředí je v této době charakteristických několik změn, proto zde nastíním kontext, do kterého lze Schieleho tvorbu zařadit a okolnosti, které se k ní vztahovaly.

Pro vznik vídeňského expresionismu byl mimo jiné určující vztah umělců k městu. Vídeň na přelomu století měla kolem 1,5 milionu obyvatel. Velký podíl tvořily jiné než rakouské národnosti ze všech koutů monarchie a napětí vrcholící rozpadem císařství rostlo. Vídeň druhé poloviny 19. století prošla velkou urbanistickou proměnou vytyčením okružní třídy Ringstrasse, kterou se výrazně architektonicky i sociologicky oddělilo centrum města od průmyslových předměstí. Císařský dvůr se i přes předzvěsti rozpadu snažil udržet alespoň navenek svou moc a Vídeň mu tvořila jakousi fasádu na způsob Potěmkinovy vesnice. Nejspíš právě proto byla Vídeň označována za izolovanou celu, která pod svou pevnou slupkou udržovala silný kulturní život. Na několika místech je v souvislosti s Egonem Schielem a dobovou atmosférou Vídně citována věta od Karla Krause, kontroverzního editora vídeňského časopisu *Die Fackel*, ve které definuje status Vídně jako: „*An isolation cell in which one is allowed to scream.*"[2] Pod povrchem se kumulovalo množství politické korupce a antisemitských nálad, a tak pocit úzkosti a destrukce prostupoval výrazně i do umělecké sféry.

Období počátků vídeňského expresionismu provází určitý kulturní zájem o vnitřní psychologický svět jedince. Jde o směr od vnějšího (*facade*) k vnitřnímu (*psýché*). Snaha vyjádřit podstatu věcí, proniknout do nitra a najít nový jazyk pro jeho formulování se neomezuje jen na expresionistické výtvarné hnutí, ale objevuje se i v divadle, tanci, hudbě a literatuře. Psychologie jako nově nastupující vědní obor vedla umělce k vizionářským sondám do lidského nitra, stejně jako jim vynález rentgenu poskytl iluzi, že

[1] Proto zde pro příklad uvádím již dříve publikované paralely.
[2] Alessandra Comini: *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley 1974, 3.

obrazem lze obsáhnout lidskou mysl a že mohou proniknout k „pravdě", ke skutečnému stavu věcí.[3] Snaha proniknout skrze tvář do nitra člověka dala ve Vídni vzniknout fenoménu portrétů, který se v takové míře jinde neobjevil. V prvním desetiletí se pozornost obrací od mytologie jako takové k osobní mytologii jedince. Umělci prosazují do svých děl vlastní autobiografii a čerpají z lidské zkušenosti. Zaujetí sebou samým je posléze legitimováno jak v umění, tak i ve vědě rozvojem psychoanalýzy. Kolem roku 1910 už nebyl umělec jen tichým pozorovatelem erotických námětů, ale mohl otevřeně vypovídat o svých vlastních sexuálních traumatech a touhách. Obrazně by se dalo říci, že obrat k individualitě jedince a individuálnímu projevu se tak snažil prolomit vnější fasádu, kterou se Vídeň nebo celá monarchie pokoušela samu sebe udržet pohromadě.

Nové moderní prostředí města, které mělo negativní vliv na lidský nervový systém, přineslo obavy a motivaci zahájit v tomto směru výzkumy a posléze způsoby léčby nervových poruch. Rakouská vláda reagovala na hrozby anticipované psychiatry (např. Krafftem Ebingem) rozsáhlou reformou psychiatrické léčby. Dokladem takových snah bylo otevření psychiatrické léčebny Steinhof (1907), která zvládla pojmout až tři tisíce pacientů. Reforma, která proběhla na poli nových diagnóz a léčebných metod, nezůstala bez pozornosti veřejnosti. Velký vliv měla také pařížská klinika Salpêtrière, která velmi často veškeré své výzkumy, nejen hysterie, publikovala v časopisech přístupných i ve Vídni.

Všeobecný zájem o psychoanalýzu rozšířila osobnost Sigmunda Freuda, který dovedl veřejnost až k neuropatologii. Freud byl odpůrcem Charcotových výzkumů, přesto se o ně ale silně zajímal a některé jeho texty přeložil, a tím je zprostředkoval vídeňskému prostředí. Proces nových výzkumů a reforem, který byl přístupný očím a zájmu veřejnosti, vytvořil z pacientova těla „tělo veřejné". Zájem o tělo můžeme paralelně sledovat i ve výtvarném umění, kde se v době „post-secese" z exponovaného portrétu samotného umělce stává obraz pro veřejnost a proniká do centra její pozornosti. Docházelo i ke konkrétnějším případům propojení psychiatrie a výtvarného umění, kdy se současní umělci podíleli na projektech léčeben anebo lékařům dokumentovali samotné pacienty pro přesnější určení diagnózy.[4]

Mnoho odborníků zabývajících se tvorbou Egona Schieleho pátrá po příčinách jeho specifického jazyka a extrémního výrazu. Velká část interpretací vztahujících se k jeho dílu vychází z psychoanalýzy. Zdroj expresivních autoportrétů plných bolesti a sexuálního napětí často hledají v umělcových tragických zkušenostech z dětství a v jeho psychice. Podstata umělecké tvorby vychází přímo z jeho osobnosti, kterou utvářejí traumata z dětství, jeho psychologické onemocnění, pocity úzkosti a citlivost k současnému světu. Schiele tak skrze své vlastní obrazy artikuluje i všeobecný pocit společnosti a ve vlastní vyhrocené podobě odráží společenský obraz.

Podle Alessandry Cominiové je obsahem autoportrétů pouze Schieleho vlastní já. Cominiová tvrdí, že cílem není zobrazení naturalistické fyzické podoby, ač je i v tomto Schiele úspěšný, ani žádných dalších významů, jde jen o zobrazení sebe sama cele. Schiele také sleduje, jak se na vnější podobě projevuje vnitřní pnutí, emoce a pocity. Proto nejsou

[3] Ladislav Kesner / Colleen M. Schmitz (ed.): *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno 2011, 175.
[4] Gemma Blackshaw: The Pathological Body. Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture. *Oxford Art Journal* XXX, 2007, 390–392.

Egon Schiele: Sedící mužský akt (autoportrét), 1910, olej a kvaš na plátně, 152,5 × 150 cm. Leopold Museum, Vídeň. Zdroj: Nathan J. Timpano: *The Semblance of Things. Corporeal Gesture in Viennese Expressionism* (disertační práce na College of Visual Arts, Theatre and Dance, The Florida State University). Tallahassee 2010, s. 276

podstatné ani souvislosti s jeho další tvorbou, ani s dobovým společenským kontextem.[5] Obraz vychází z osobní mytologie, které je umělec prorokem a která vychází z jeho podvědomí.[6]

Dívat se na Schieleho dílo skrze psychoanalýzu láká zvláště kvůli jeho životnímu příběhu. Během dospívání přišel o otce, který zemřel úplně zbavený smyslů na syfilis. Tato zkušenost pak přinesla do Schieleho umělecké tvorby téma smrti a sexuality. Tyto náměty prostupovaly celou dobovou atmosférou, proto je Schieleho dílo spjaté jak s kontextem této doby, tak s jeho osobní životní zkušeností. Destrukcí svého vlastního obrazu a následným znovuzrozením v obrazu novém si Schiele kompenzoval absenci svých rodičů. Vztah s rodiči a jeho důsledky jsou proto spojovány s Schieleho tvorbou často. Snahu vymanit se z okolních vlivů, prolomit masku a vykonstruovat ničím neovlivněného nového člověka podtrhl ve svých obrazech neutrálním prázdným pozadím.[7]

---

5 Comini 1974, 50.
6 Patrick Werkner: *Austrian Expressionism. The Formative Years*. Palo Alto 1993, 126.
7 Danielle Knafo: *Egon Schiele – A Self in Creation: A Psychoanalytic Study of the Artist's Self-Portraits*. London/Toronto 1993, 164–165.

Vedle interpretací, které hlavní zdroj Schieleho imaginace a kreativity nacházejí v umělcově osobní životní zkušenosti či nitru a které spojují tvorbu především s psychologizací jeho samého, stojí interpretace, které hledají vliv v okolních dobových souvislostech. A to jak ve společenských, tak přímo ve vizuálních vlivech. Hledáním předobrazů pro Schieleho tvorbu a charakteristikou soudobé vizuální kultury Vídně se otevírá nové pole pro další výklady.

Pro tento směr interpretace je klíčovým pojmem „patologické tělo". Schieleho vlastní tělo, exponované na plátně, deformované či v podobě torza, odpovídá představám destrukce a patologizace současného světa.

Obrazně odpovídá „patologické tělo" invalidizujícímu efektu, kterým na společnost působí moderní život.[8] Možnost interpretace autoportrétů jako zrcadlení zkažené a destruované společnosti si s předchozí interpretací neodporuje, ale rozšiřuje ji na přesné formální předobrazy pro Schieleho „patologické tělo". V úvodu zmíněná Charcotova klinika, která poprvé formulovala diagnózu hysterie, vytrvale zásobila společnost fotografiemi nemocných žen a na jejich zobrazení demonstrovala diagnózu a léčení hysterie.[9] Fotografie dokumentující tyto výzkumy byly dostupné a široce diskutované i ve Vídni, kde se postupně rozvíjel vlastní výzkum psychopatologie. „Patologické tělo" pro své bolestné a násilné vzezření lákalo a fascinovalo veřejnost. Ve své fyziognomii jsou fotografie žen, u kterých byla diagnostikována hysterie, a posléze také fotografie odlišných neuropatologických příznaků,[10] které byly později demonstrovány i na mužích, až nápadně podobné Schieleho postavám. Jestliže byla společnost na přelomu století tolik zásobena vizuálně zpracovaným „patologickým tělem", pak je možné, že takové tělo bylo všeobecně srozumitelným znakem. Jazyk těla jako takového se pak stal novou možností pro umělecké vyjádření.[11]

Tělesný jazyk v konkrétní verzi „patologického těla" se neomezoval jen na výtvarné umění, ale je spojován i s dobovým loutkovým divadlem. Oboje ve svém jazyku vychází z ikonografie hysterie a vytváří tak nové „hysto-teatrální gesto".[12]

Na Schieleho obrat k autoportrétům lze pohlížet i skrze jejich tržní úspěšnost. Autoportréty i portréty jeho mecenášů používající jazyk „patologického těla" se rychle staly žádaným sběratelským a kupním artiklem. Například během roku 1910 dokončil Schiele sérii pěti aktů: tři autoportréty a dvě ženské figury. Byla to doposud největší plátna, která namaloval. Ve stejný rok celou sérii koupil průmyslník Carl Reninghaus.[13] Sugestivní autoportréty vyvolávají v divákovi soucit, ten se potom identifikuje se samotným umělcem, který mu tak může lépe předat vyjádřené emoce. Pro tyto vlastnosti měla Schieleho díla ve společnosti velký úspěch. Schiele používal jazyk „patologického těla" i pro portréty

[8] Blackshaw 2007, 401.

[9] Fotografie a výzkumy byly publikovány mezi léty 1876 a 1880 v časopise *Iconographie Photographique de la Salpêtrière.*

[10] Fotografie a výzkumy byly publikovány mezi léty 1888 a 1918 v časopise *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des Maladies du Systeme Nerveux.*

[11] Nathan J. Timpano: *The Semblance of Things. Corporeal Gesture in Viennese Expressionism* (disertační práce na College of Visual Arts, Theatre and Dance, The Florida State University). Tallahassee 2010, 10.

[12] Nathan J. Timpano tímto pojmem označuje gesta, která se objevila v novém divadelním hnutí ve Vídni na konci 19. století a která byla inspirována klinickou hysterickou taxonomií. Stejný pojem pak vztahuje i na gesta používaná ve výtvarném umění. Timpano 2010, 2.

[13] Blackshaw 2007, 381.

Planche XXV.

ATTITUDES PASSIONNELLES

CRUCIFIEMENT

Planche XXIX.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE

CONTRACTURE

Planche XIV.

LÉTHARGIE

HYPEREXCITABILITÉ MUSCULAIRE

Paul Regnard: Dokumentační fotografie z *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, 1876–1877. Zdroj: Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria.Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, s. 194, 248 a 268

svých mecenášů a sběratelů,[14] a tím na ně přenesl obraz sama sebe. Vytvořil tak specifickou ikonografii rozpadu a zároveň mezi portrétovanými specifický vztah založený na sdílené identitě. To potvrzuje i fakt, že sběratelé kupovali své portréty navzájem.[15] Zájem, s nímž společnost sledovala dílo Egona Schieleho, odpovídá až voyeuristickému zájmu o Charcotovy „patologické" fotografie plné bolesti a násilí.

[14] Mezi ně patří např. Erwin von Graff, Heinrich a Otto Benesch, Max Kahrer, Eduard Kosmack, Sigmund Rosenbaum a Otto Wagner.

[15] Blackshaw 2007, 398.

Jean-Martin Charcot působil od roku 1862 jako ředitel pařížské kliniky pro nemoci nervového systému Salpêtrière. Věnoval se patologické anatomii a posléze získal profesuru v oboru nervových onemocnění. Na základě experimentálního pozorování vyvinul přesnou diagnózu hysterie a sestavil a definoval fáze hysterického záchvatu podle proměn tělesných gest. Podstatnou součástí jeho výzkumu byla dokumentace a prezentace. Mezi sádrovými modely nemocných či kresbami jednotlivých fází záchvatů převažovaly fotografie. Relativně nové médium, které bylo považováno za přesný záznam reality a které bylo zatím obestřeno jakousi aurou neznámého, dodávalo výzkumu patřičnou váhu. Součástí prezentace byly vyhlášené úterní přednášky na klinice, které byly většinou určeny pro Charcotův okruh přátel a známých. Charcotovo zaměření oscilovalo mezi medicínou a uměním, a přestože se rozhodl nastoupit lékařskou dráhu, měl mezi svými přáteli mnoho výtvarných umělců i literátů a umění aktivně podporoval.[16]

Popularitu Charcotovým výzkumům zajistila jejich pravidelné publikování. Mezi léty 1875 a 1880 a posléze pak v letech 1888 až 1918 vycházel časopis *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (*IPS*). Ten byl demonstrací hysterie, nemoci, která se projevovala častěji u žen než u mužů[17] a kterou provázely halucinace a náchylnost k hypnóze.

Salpêtrière bylo rozlehlé umisťovací zařízení pro přibližně pět tisíc žen. Časopis se rychle dostal do celé Evropy a Charcotovy výstupy byly překládány do jiných jazyků. Fotografie se staly slavnými už jen svou poutavou formou. Zachycovaly většinou ženy uprostřed záchvatu hysterie zmítající se v křečích na nemocničním lůžku. Obrazy žen zachycených uprostřed krajního svalového napětí nebo napodobující pozici ukřižovaného měly silný erotický a genderový podtext.[18]

Snímky hysterických žen se staly populárními hlavně díky svému násilnému vzezření; stejně tak se posléze mohly stát populárními právě Schieleho autoportréty. Georges Didi-Huberman ve své studii *Invention of Hysteria*[19] řeší podstatu zobrazování hysterie a hysterii označuje za formu „spektáklu bolesti". Hysterie je extrémně viditelnou bolestí. Otázkou pak zůstává, co takové obrazy činí s divákem.

Charcot vytvořil „žijící patologické muzeum" s vlastním archivem, který odpovídal téměř muzeu umění. Předobrazy pro postoje a pozice, které pozoroval u svých pacientů, můžeme najít ve výtvarném umění od 12. do 18. století nejvíce ve znázorňování exorcismu. Pacienti se tak nejspíš stali prostředkem Charcotovy vlastní imaginace, kterou vytvářel diagnózu hysterie.[20]

Didi-Huberman v titulu své knihy označuje toto hnutí za „vynález hysterie", na němž měli spoluvinu jak pacienti, tak doktoři. Fotografie byla ideálním pojítkem mezi fantazií hysterie a fantazií poznání. Lékaři prahli po obrazech hysterie a pacienti se na nich ochotně podíleli skrze svá čím dál tím víc teatralizovaná těla. Hysterie se tak stala veřejnou podívanou.[21]

---

[16] Sigrid Schade: Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The „pathosformula" as an aesthetic paging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Warburg. *Art History* XVIII, 1995, 503.

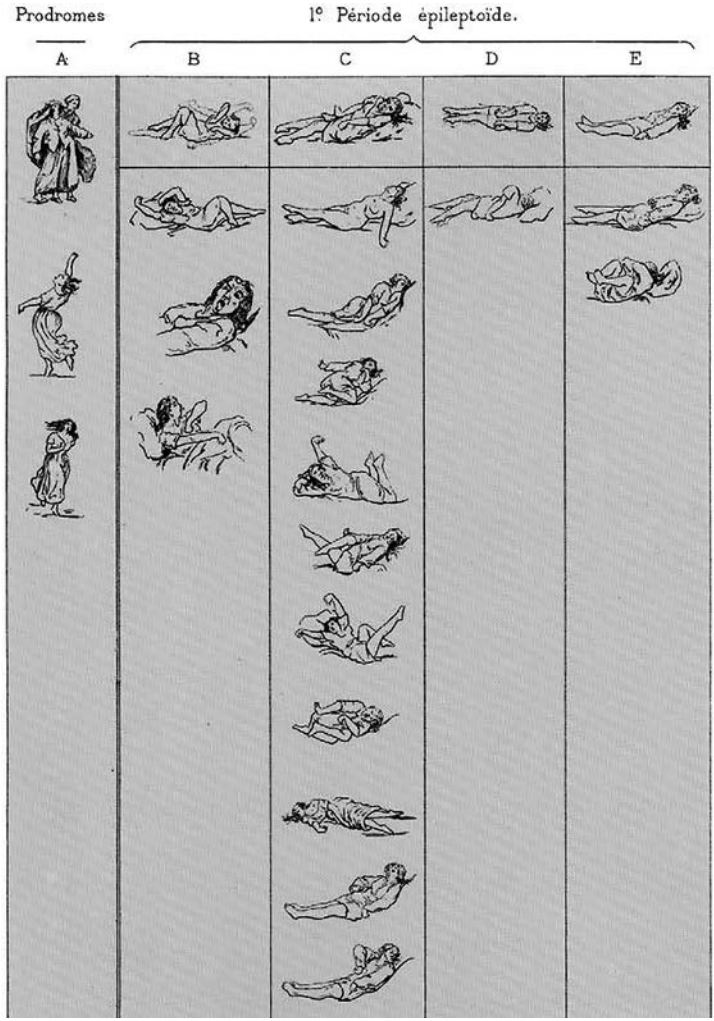
[17] Fotografie, na kterých Charcot demonstroval příznaky hysterie, se zaměřovaly především na ženy.

[18] Blackshaw 2007, 383.

[19] Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria.Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, 3.

[20] Schade 1995, 506.

[21] Didi-Huberman 2003, xi.



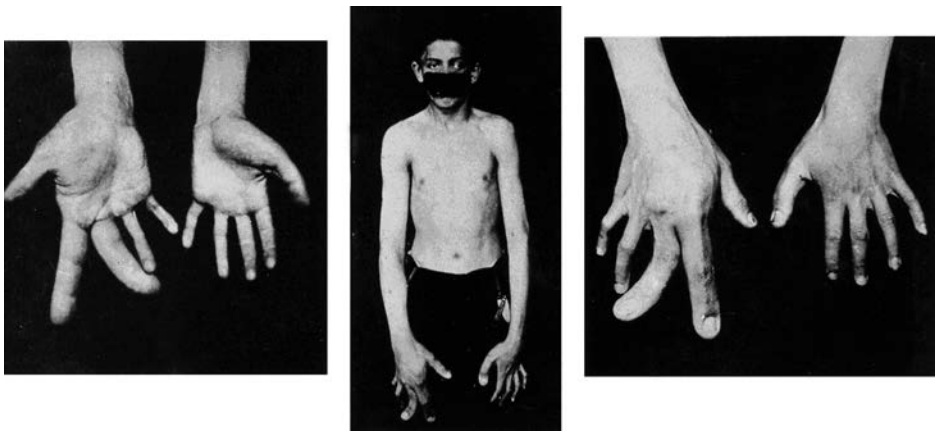
Přehledná tabulka „kompletního a pravidelného záchvatu" s typickými pozicemi a jejich „variantami". *Etudes Cliniques*, 1881. Zdroj: Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. London 2003, s. 118

Charcot ve svých publikacích sám srovnává novodobý obraz hysterie s obrazy z dějin umění. Nepochybně byl těmito obrazy při výzkumu hysterie ovlivněn. Vztah lékaře a pacienta připodobňoval vztahu inkvizitora a čarodějnice (ženy posedlé ďáblem). Inkvizitor ale nerozeznal hysterii[22] a „léčil" ženu chybně pomocí mučení. Charcot přichází jako ten správný a nový inkvizitor-lékař.

[22] Charcot diagnostikuje hysterii i u žen na obrazech znázorňujících exorcismus.

Ženy vyšetřované v Charcotově ordinaci, kde je soustředěně pozoroval, viděly na stěnách mnoho „příkladů" hysterie v podobě obrazů, kreseb a fotografií. Jistě měly čas a možnost získat představu o tom, co se od nich očekává. Fotografie se pak podobaly více fotografickým portrétům současných herců[23] než portrétům skutečně mentálně nemocných. Lékaři zároveň viděli jen to, co chtěli vidět a co zapadalo do jejich představy o jazyku hysterie. Pak už jen záleželo na spolupráci pacienta a lékaře, nehledě na to, že k vyvolání záchvatů bylo používáno elektrických šoků a podobných impulzů.[24] Nebudu dále zabíhat do podrobností, jen chci naznačit, jakým způsobem byl obraz hysterie konstruován. Ještě je třeba dodat, že podobným kritikám o simulaci a konstrukci hysterie se ve své době Charcot ubránil.

Druhá vlna časopisu spadá mezi roky 1888 a 1918. Vycházel tedy i po smrti Charcota (1893), a to dokonce dvakrát měsíčně pod názvem *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des Maladies du Systeme Nerveux* (*NIS*). Už samotný název předjímá změnu, kterou celý výzkum prošel; přesunul se od hysterie k nervovým poruchám obecně. V časopise vystupovaly jako pacienti nejen ženy, ale nově i muži. Publikovaný průběh výzkumu se zabýval širokou škálou neuropatologie, proto se objevovaly také fotografie poruch páteře či neobvyklých výrůstků na kůži a jiných tělesných deformit. Nová vlna časopisu se už netěšila takové pozornosti, neboť starší záznamy exaltovaných žen uprostřed záchvatu šokovaly a lákaly pozornost přeci jenom více. Charcot tvrdil, že hysterie se ve stejné míře projevuje i u mužů a že má stejné příznaky jako u žen, přesto ale nikdy nebyli mužští pacienti v *IPS* středem zájmu. Napříště ale naopak fotografie převážně mužských postav vytvořily ve své řadě ikonografii těla svíraného bolestí. Deformovaná těla či těla s fyzickými anomáliemi[25] byla často pro názornější ukázku fotografována z několika úhlů; pacienti přímo svou nemoc nastavovali objektivu.



Makrodaktylie. Dokumentační fotografie z *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des Maladies du Systeme Nerveux*, c. 1890. UCL Institute of Neurology, Londýn. Zdroj: *Oxford Art Journal* XXX, 2007, s. 384

[23] Tito herci využívali záměrně tělesný vzorec patosu, např. herečka Sarah Bernhardt.
[24] Schade 1995, 508–511.
[25] Např. diagnóza infantilismu, gigantismu či makrodaktylie.

Vedle pacienta je někdy pro větší exaktnost na fotografiích zobrazen i metr.[26]

Charcot ale neodděloval hysterii od jiných psychopatologických nemocí, jako byla například Parkinsonova nemoc, skleróza, paralýza, neuro-syfilida a další. Naopak tvrdil, že hysterie je také somatogenní nemoc související s poruchami v mozku a míše.[27]

Někteří badatelé spojují autoportréty Egona Schieleho navzdory opačnému pohlaví s první vlnou fotografií ze Salpêtrière.[28] Pojem hysterie byl v této době silně rozšířený i ve Vídni a tato první vlna fotografií jistě tvoří tu známější. Zároveň exaltovanost a extrémní napětí, které se objevují na fotografických záznamech hysterie, korespondují se Schieleho vlastním obrazem. Když se ale zaměříme na detaily Schieleho fyziognomie, například na ruce, které často i na portrétech zdůrazňoval, můžeme stejné, a možná i konkrétnější podobnosti najít na fotografiích mužských pacientů z *NIS*. Pacienti byli fotografováni proti neutrálnímu pozadí v prázdném prostoru, který vyplňoval maximálně nějaký předmět, jenž je podpíral. Muži byli většinou částečně nebo úplně nazí a upírali svůj pohled přímo na fotografa. A právě v těchto „znacích" lze oproti fotografiím hysterických žen najít podobnosti se Schieleho obrazy.[29]

Nabízí se i jiná než formální analogie. Fotografie pacientů byly pro srovnání uveřejňovány vedle sebe, pacient byl nafocen z několika úhlů a v několika pozicích, někdy i s detaily, což vypovídá o obsesi zachytit a popsat nemoc či konkrétního pacienta úplně. Stejně intenzivně se Schiele zabývá svým vlastním tělem a obsesivně zachycuje sám sebe, aby mu neunikl jediný „znak".

Charcotovy myšlenky byly ovlivněny určitými analogiemi s uměním. Podle jeho názoru byl fotograf nástrojem pro určení diagnózy a pohled umělce byl při diagnostikování stejně důležitý jako pohled lékaře. Lékař se posléze mohl k pacientovu tělu na fotografii vracet a zkoumat ho déle a podrobněji. Tyto názory byly v souladu s dobovou adorací fotografie jako pravdivého média. Lékařský pohled na pacientovo tělo byl stejně důležitý jako pohled estetický. Fotografie byly publikovány vedle reprodukcí obrazů starých mistrů jako předobrazů neuropatologie, a byla tak zdůrazňována estetická stránka „patologického těla".[30] Jestliže je pak umělec ten, „kdo vidí" – když vidí do pacientovy mysli a je schopen zachytit to, co lékař ne –, mohl se pak Egon Schiele považovat za toho, kdo vidí do svého patologického nitra, když maluje vlastní podobu.

Umělcovy autoportréty se sice formálně podobají více druhé vlně publikovaných fotografií především mužských pacientů, pokud se však s nimi setkal, musel nejspíš znát i fotografie hysterických žen. Fakt, že se fotografie s takovým negativním (patologickým) námětem dostaly ve velkém měřítku do oběhu, mohl ovlivnit i Schieleho způsob stylizace „patologického těla" a způsobit jeho potřebu stále námět opakovat.

Na přelomu 19. a 20. století se ve Vídni do popředí zájmu dostalo lidské tělo. Sigmund Freud přirovnával psychoanalýzu k chirurgickému zákroku. Proces týkající se proniknutí do duševního nitra člověka tedy metaforicky řadil k procesu týkajícímu se fyzického těla, přestože odmítal přisuzovat hysterii souvislost s tělesným uspořádáním. Na nové

[26] Blackshaw 2007, 383–385.
[27] Blackshaw 2007, 389.
[28] Např. Patrick Werkner či Klaus Albrecht Schröder.
[29] Blackshaw 2007, 385–386.
[30] Blackshaw 2007, 386–387.

Egon Schiele: Šklebící se (akt – autoportrét), 1910, kvaš, akvarel, 55,8 × 36,9 cm. Albertina, Vídeň.
Zdroj: Alessandra Comini: *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley 1974, obr. příl.

vídeňské lékařské škole byl velký zájem o pitvu, čemuž odpovídal i počet zkoumaných těl. Touha po diagnóze a výzkumu, který probíhal převážně na mrtvolách, přesáhla touhu po léčení pacientů. Převahu pak získala patologická anatomie, vedle níž v menší míře existoval směr terapeutický. V tomto prostředí pak Charcotovy výzkumy našly náležitou odezvu.

Existuje i praktičtější cesta k vysvětlení rozšíření Charcotových myšlenek ve Vídni, a to dostupnost všech jeho publikací, zejména ve vídeňských knihovnách. Převážně šlo o knihovny při pracovištích nebo školách souvisejících s psychiatrickým výzkumem. Například knihovna při Institutu neurologie vídeňské univerzity měla kompletní edici obou výše zmíněných časopisů a mnoho dalších Charcotových lekcí a studií.[31] Podobně

[31] Některé z nich překládal Sigmund Freud.

zásobená byla i knihovna ve veřejné psychiatrické léčebně ve Steinhofu. Sigmund Freud, přestože byl Charcotův odpůrce, sbíral jeho studie a publikace a schraňoval je ve své osobní knihovně. I přes Freudův velký vliv se ve Vídni našlo dost Charcotových přímých stoupenců z řad lékařů.[32] Zájem o hysterii se šířil také díky všeobecně velkému zájmu o psychopatologii, který souvisel s rakouskou reformou psychiatrie vůbec. Na této reformě se podíleli i rakouští umělci. Participovali například na nemocničních stavbách či asistovali konkrétním lékařům. Autorem architektonického plánu léčebny Steinhof a jejího kostela je Otto Wagner, okna kostela navrhl Koloman Moser. Soukromé sanatorium Purkersdorf zamýšlené jako umělecky jednotný *gesamtkunstwerk* navrhl Josef Hoffmann. Erwin Osen, mimo jiné divadelní malíř, přímo portrétoval pro doktora Kronfelda pacienty ze Steinhofu. Vytvořil množství kreseb, které jsou navíc označené jménem pacienta, jeho nemocničním číslem atd. Tím přispěl k prezentaci nemoci. Jeho portréty využíval například doktor Kronfeld pro ilustraci patologického výrazu na svých přednáškách. Přestože se Osen soustředil spíše na obličej pacienta, najdeme mezi jeho kresbami i zkroucená celá těla. Systém zobrazení pacienta umělcem a následné čtení diagnózy či příznaků z obrazu je podobný Charcotovým názorům na pozici fotografa v celém procesu: pacient – fotografie – diagnóza.

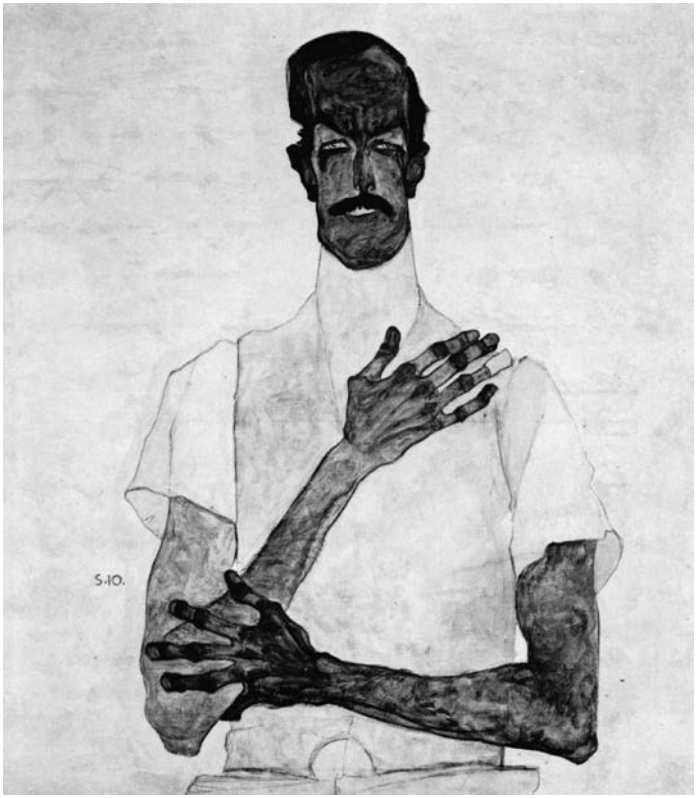
Se zmíněnými umělci byl Egon Schiele v přímém kontaktu. Většina z nich kupovala a sbírala jeho díla a podporovala ho. Erwin Osen byl pak jedním z jeho blízkých přátel. Mezi Schieleho přátele patřil i Erwin von Graff, gynekolog prosazující směr patologické anatomie. Možná kvůli jeho vztahu k anatomii a pitvě ho Schiele namaloval s výraznýma rukama, které určují celé vyznění portrétu**.**

Seznámili se v univerzitní nemocnici Frauenklinik, kde Graff posléze Schielemu umožnil portrétovat pacienty. Přestože se z těchto portrétů dochovaly pouze kresby těhotných žen a dětí, dokazují, že se Schiele pohyboval v prostředí kliniky, která nejen že vlastnila kompletní náklad *NIS*, ale prosazovala patologicko-anatomický přístup k psychiatrii.[33]

Tyto okolnosti konkretizují úvahy o kulturní atmosféře doby, která měla ve svém popředí „patologické tělo". Posouvají obecné názory, podle nichž tvorba Egona Schieleho odrážela současnou společnost, její napětí a patologii ke konkrétním zdrojům. Uvedené příklady tyto obecné názory nevyvrací, ale také poukazují na možné přímé zdroje umělcovy inspirace a na konkrétní vztahy mezi jednotlivými umělci, lékaři, současnou psychiatrickou léčbou a Charcotovým „objevem" hysterie.

Novější studie zabývající se tvorbou Egona Schieleho a zvláště jeho autoportréty se odklánějí od psychoanalytické metody a hledají vlivy spíše v kontextu doby a v dobové vizuální kultuře podporované psychopatologickými výzkumy než v nitru umělce. Hledají formální podobnosti, ptají se po důvodu Schieleho úspěšnosti na uměleckém trhu i po jeho oblíbenosti u veřejnosti. Odpovědí je celková popularita „patologického těla", která se dostává přes lékařské fotografické záznamy do současného divadla a výtvarné kultury. Texty dále zkoumají důvody atraktivity takového těla, formování vizuální patologické kultury a přesné předobrazy pro díla Egona Schieleho. Gemma Blackshawová,

[32] Šlo například o ředitele první a druhé psychiatrické kliniky.
[33] Blackshaw 2007, 389–393.



Egon Schiele: Portrét Dr. Erwina von Graff, 1910, olej, kvaš a uhel na plátně, 100 × 90 cm. Soukromá sbírka, New York. Zdroj: Alessandra Comini (ed.): *Egon Schiele. Portraits*. New York 2005, s. 70

která vysvětluje Schieleho motivace i skrze umělecký trh a posouvá pozornost od Charcotových fotografií hysterických žen k fotografiím neuropatologických mužů, upozorňuje i na jinou než formální podobnost Schieleho zobrazení a „patologických těl". Uvádí, že tělesnost Schiele na obrazech nevyjadřoval ani tak „patologickým tělem", jako způsobem malby, kdy do ní ryl nehty, což dodávalo obrazu ještě větší „útrobní" náboj.[34] Na rytí do obrazové plochy tak můžeme pohlížet jako na narušování obrazu, stejně jako byla narušená těla pacientů. Pak už by to však nebylo tělo, co je na obraze patologické, ale spíše způsob, jakým je malováno.

Pokud se přikloníme k tvrzení, že se Egon Schiele inspiroval psychopatologií, protože tomu odpovídá jak atmosféra doby, tak formální podobnosti, a není ani problém prokázat, že byl s dokumentací pacientů ve styku, stále to nevysvětluje, proč se stylizoval do role či podoby nemocného člověka. Ani vídeňský fenomén malování autoportrétů na odpověď nestačí. Obraz sama sebe vypovídá spíše o tom, jak chce být umělec nahlížen než o skutečné podobě či charakteru zobrazeného. Pokud se tedy nespokojíme s názorem, že

[34] Blackshaw 2007, 396.

Schieleho autoportréty vypadají takto z důvodu oblíbenosti jazyka „patologického těla", musíme hledat jinou motivaci jeho stylizace. Ikonografie zpodobňování umělců, zvláště v případě autoportrétů, prošla během dějin umění mnohou proměnou. V knize *Legenda o umělci*[35] najdeme několik schémat, která se v životopisech umělců tradují a opakují. Přestože na život Egona Schieleho lze z příkladů v textu vztáhnout jen minimum (např. pátrání po příčinách tvorby již v dětství), stojí za povšimnutí definice, kterou autoři vymezují status umělce jako člověka s nepostižitelným tajemným géniem. Didi-Huberman v úvodu ke své knize *Invention of Hysteria*[36] hovoří o „kouzlu" hysterie a posléze ji spojuje často s tajemnými úkazy provázejícími hysterii, ať už byly naaranžované fotografy, nebo ne. Hysterie tak musela fascinovat společnost pro svou tajemnost, ostatní zmiňované nemoci pak pro svůj status „zvláštnosti". Egon Schiele se tedy zřejmě záměrně stylizoval do role toho, kdo je zvláštní a nějakým způsobem obestřen kouzlem.

LITERATURA

Blackshaw, Gemma: The Pathological Body. Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture. *Oxford Art Journal* XXX, 2007, 377–401.

Comini, Alesandra: *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley 1974.

Comini, Alesandra: *Egon Schiele*. New York 1976.

Didi–Huberman, Georges: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. London 1982 (2003).

Kallir, Jane: *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*. Munich 2011.

Kesner, Ladislav / Schmitz, M. Colleen: *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno 2011.

Knaffo, Danielle: *Egon Schiele. A Self in Creation. A Psychoanalytic Study of the Artist's Self-Portraits*. London/Toronto 1993.

Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Legenda o umělci*. Praha 2008.

Schade, Sigfrid: Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The pathos formula as an aesthetic staging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Wartburg. *Art history* XVIII, 1995, 499–517.

Timpano, J. Nathan: *The Semblance of Things: Corporeal gesture in Viennese Expresionism* (disertační práce, The Florida State University, College of Visual Arts, Theatre and Dance). Tallahassee 2010.

Werkner, Patrick: *Austrian Expresionism. The Formative Years*. Palo Alto 1993.

EGON SCHIELE: DIE SELBSTPORTRÄTS AUS DEN JAHREN 1910 UND 1911 IM KONTEXT DER PSYCHOPATHOLOGIE

Zusammenfassung

Vorige Interpretationen der Selbstporträts von Egon Schiele basieren überwiegend auf der Psychoanalyse und finden die Quelle seiner Bildersprache in seinem Innersten und seiner Psyche. Später scheinen sich die Ansichten, die den Stil sowohl Egon Schieles als auch anderer Wiener Expressionisten auf den Aufstieg der Psychiatrie und auf die neu endeckte Diagnose der Hysterie (Jean-Martin Charcot 1825–1893) zu beziehen. Die Charcots Fotos, die das Image der Hysterie gestalten, und ebenso wie die Fotos von anderen neuropathologischen Patienten aus der französischen Klinik Salpêtrière sind durch die klinischen Fachzeitschriften nach Wien gelangt. Meistens sind die Patientinnen, die an Hysterie

[35] Ernst Kris / Otto Kurz: *Legenda o umělci*. Praha 2008.
[36] Didi-Huberman 2003, xi–xii.

leiden, auf den Fotos in übertriebene Muskelanspannung und mehrere Male während eines hysterischen Anfalls zu sehen. Das Extreme der Fotos und manchmal auch ein Hauch Erotik sicherten ihnen grosse Aufmerksamkeit.

Die Kunstszene stand im Kontakt mit der neuen Forschung und verfolgte die Publikation ihrer Ergebnisse: die Künstler haben oft mit Ärzten kooperiert, z. B. haben sie Porträts von Kranken angefertigt. Egon Schiele hat diese Künstler und auch einige Ärzte kennengelernt, so hatte er Zugang zu der Dokumentation der Kranken.

Die Gesellschaft hat die Fotos der überspannten Frauen (Die Hysterie) und der deformierten männlichen Körper (Die Neuropathologie) fast voyeuristisch verfolgt. Es ist anzunehmen, dass die Sprache des „pathologischen Körpers" allgemein verständlich und so der „pathologische Körper" das Symptom seiner Zeit wurde. Man kann das nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch im Theater finden. Egon Schiele hat die selbe übertriebene Ikonographie für seine Selbstporträts und auch für Porträts seiner Mäzene und Sammler verwendet. Man kann die schnelle Abfolge der Selbstporträts, die Schiele angefertigt hat, vergleichen mit der Obsession kranke Körper zu dokumentieren, um die Krankheit völlig zu beschreiben und zu kennzeichnen. Ähnlich hat offenbar Egon Schiele durch die Folge der Selbstporträts danach gestrebt seine Psyche völlig zu dokumentieren.