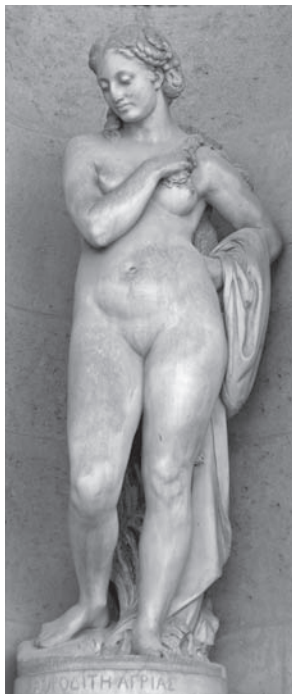


## „Venuše naší doby“

Tradice zobrazování nahé Venuše, kterou zahájil ve 4. století před Kristem Praxiteles, pokračuje v omezeném měřítku i ve 20. století, ale často v radikálně pozměněné podobě. Koketní éteričnost novoklasicistních Venuší byla normou v akademickém umění až do poloviny 19. století. Pro nový obrazový typ, který jej vystřídal, jsou charakteristické dobře vyvinuté ženské tvary a postoj vyjadřující solidní morální zásady. Reprezenta-tivní ukázkou dobové produkce je socha Afrodity z roku 1859, kte-rou vytvořil Georges Clère, jehož učitelem byl slavný François Rude. I Clère byl ve své době žádaný a jeho antická bohyně byla příznivě přijata.<sup>306</sup> Afrodita v jeho pojetí je mladá vesničanka, antický postoj a stylizovanou anatomii nahradil cele studiem živého modelu.<sup>1</sup> Bohyně drží v ruce zcela neantický atribut, obilný klas, a navíc stojí v nepose-čeném obilném poli. Na antickou bohyni ukazuje jenom řecký nápis „Afrodite agrias / Venkovská Afrodita“.



Podle v tehdejším odborném tisku běžného názoru byla nepřekona-elná estetická úroveň antického umění důsledkem antického řeckého způsobu života, jehož součástí bylo fyzické cvičení a pobyt pod širým nebem. Tím se vysvětlovalo, proč byli Řekové svalnatí a Řekyně krás-né. Jejich těla byla symetrická a dokonale proporční údajně tak, jak to vidíme na klasických řeckých sochách. Tyto názory byly explicitně rasistické. Ve svém vlivném díle *Esej o nerovnosti lidských ras*, které vyšlo již v roce 1853, Joseph Arthur de Gobineau napsal o Evropa-nech, že „nejenom jsou tito lidé krásnější než zbytek lidstva, nejenom se proslavili tím, že dali světu tak obdivuhodné typy, jako je Venuše, Apollon a Herkules Farnese [...] Evropané jsou ze všech nejlepší díky jejich půvabné siluety a plně vyvinutému svalstvu.“<sup>2</sup>

Kult krásného a zdravého těla ve Francii nabral na intenzitě po prohrané prusko-francouzské válce v roce 1870, kdy se stala velmi aktuálním tématem národní regenerace prostřednictvím návratu ke středozemním kořenům, k atletice a pobytu na slunci.<sup>3</sup> Naprostá většina tehdejších umělců se shodla na tom, že cílem zobrazení Venuše musí být bohyně „naší doby“, nejen krásná, ale také silná, kypící zdravím a chutí do života. Existovaly samozřejmě velké rozdíly mezi jednotlivými umělci. Explicitní erotismus charakterizuje Augusta Rodina, u něhož bylo přitom antické sochařství důležitým inspiračním zdrojem, což bylo pro francouzskou kulturu přelomu 19. a 20. století typické.<sup>4</sup> Ve své tvorbě se ale Rodin nikdy nedržel antických konvenčních schémat a pracoval především podle živých modelů, což dokazují jeho četné studie Venuší. Tématem se inten-zivně zabýval v souvislosti s monumentální *Bránou pekel* inspirovanou Danteho eposem. Pracoval na ní od roku 1880 až do své smrti v roce 1917, ale přesto zůstala nedokončená. Venuši chtěl umístit nade dveřmi, po prave ruce sochy Myslitele. Zobrazil ji jinak, než byla zobrazována v antice, a také si ji zcela jinak vykládal, ale především měl k soše zcela jiný vztah než antičtí sochaři.

Venuši zobrazoval Rodin v různých pózách, v nichž se inspiroval tím, jak se mu předváděly jeho modelky, které byly většinou jeho milenkami. Pro sošku z doby před rokem 1888 byla jeho modelem Adèle Abruzettiová, což je na první pohled patrné z jejího štíhlého pružného těla, které má ale plně

306 Georges Clère,  
Venkovská Afrodita,  
mramorová socha,  
1859.

1 Modely: Walker, 2016.

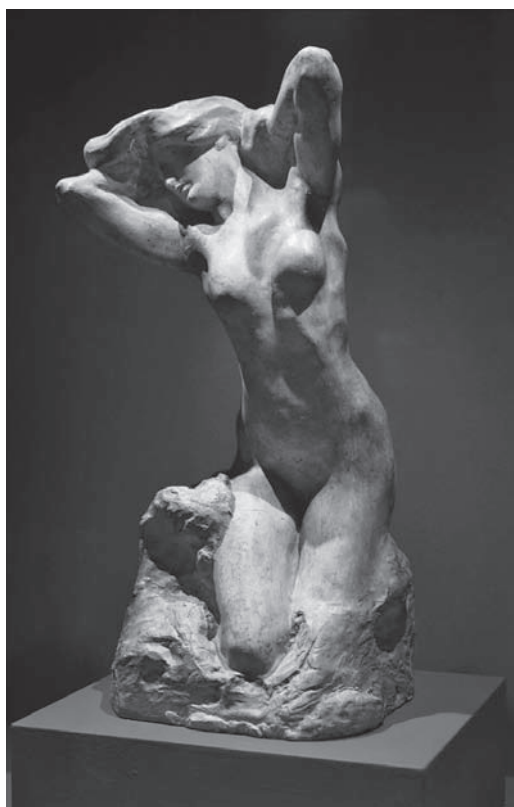
2 Gobineau, 1853,  
179–180.

3 Leoussi, 2009.

4 Warren, 2019.

ženské tvary → 307. Pro Rodina byla práce na ženském aktu především příležitostí k erotickému kontaktu s modelem, podle něhož pracoval a který si tímto způsobem přivlastňoval. Socha podle něj měla především vyjadřovat, že zobrazená žena by ochotně přistoupila na sochařovy erotické návrhy a uspokojila by jeho fyzické potřeby. Sochař byl přesvědčený, že stejným způsobem k zobrazení Venuše přistupovali i antičtí sochaři. O tom svědčí Paul Gsell, který rozhovory s Rodinem publikoval v roce 1911, ještě za života sochaře. Jednou zůstal v ateliéru Augusta Rodina do noci, sochař mu malou antickou verzi Venuše Medicejské ukázal ve světle lampy, aby ji tímto způsobem oživil. „Člověk by myslel,“ prohlásil, „že je uhnětlý polibky a laskání.“<sup>5</sup> Antičtí sochaři takovým způsobem samozřejmě k sochám Venuše nepřistupovali, pro ně byly především zviditelněním nedostupné bohyně.<sup>6</sup>

*Moderní Venuše* nazval svou sochu francouzský sochař Raoul Lamourdedieu, který byl tehdy ovlivněný Rodinem → 308. „Modernost“ byla v tom, že sochař zobrazil anatomii konkrétní modelky, která nezaujala antický postoj. Lamourdedieu dílo s úspěchem vystavil na Salonu v roce 1908, autorovi katalogu nevadilo, že sochař zdůraznil věrnost modelu, o této ostentativně neantické a časové Venuši naopak prohlásil, že „krása této ženy je nadčasová“.<sup>7</sup> Podivil se jenom módnímu oděvu, který bohyni sklouzl k nohám, jímž chtěl sochař modernost ještě více podtrhnout. Nejslavnější moderní Venuší je bezesporu nejvýznamnější sochařské dílo malíře Pierra-Augusta Renoira → 309.<sup>8</sup> Bohyně odkládá oděv, aby odhalila své dobře stavěné tělo se širokými boky slibujícími zdravé potomstvo, kterými bohyni charakterizoval už Clère. Renoirova Venuše před sebe napřahuje ruku s jablkem, symbolem vítězství. Bohyně jej získala v soutěži krásy, které předsedal Paris, což byl námět reliéfu na soklu sochy. Renoir chtěl sochu umístit v „Chrámkou lásky“ v zahradě své provensálské rezidence Les Collettes v Cagnes. Ambiciózní projekt nebyl nakonec realizován, přestože umělec, který tehdy již trpěl silnou artritidou, získal ideálního spolupracovníka, jímž byl Richard Guino. Guino, žák Aristida Maillola, pracoval podle Renoirových modelů, kreseb a podle toho, jak mu umělec ukazoval hůlkou. Jako moderní Venuši pojal svoji sošku také německý sochař Peter Christian Breuer kolem roku 1911, bohyně je představena jako starostlivá matka, sklání se k Amorovi pošťipánému od včel, který však od ní vzpurně odklání hlavu.<sup>9</sup> Téma by mohlo představovat trápení mladé matky s nezbedným synem, kdyby oba nebyli nazí a na zemi neležel šíp. Od roku 1925 je zvětšená bronzová verze tohoto sousoší vystavena v berlínském Řeckém parku → 310.<sup>10</sup>



↑ 307 Auguste Rodin, *Toaleta Venuše*, v. 47,2 cm, sádrová soška, před 1888.

5 Rodin, 1961, 44 (český překlad Eva Špinková).

6 Elsner, 2007, 115–117.

7 Saunier, 1908, 35.

8 Haesaerts, 1947, č. 6; Alley, 1981, 625–626.

9 Münster, soukromá sbírka (Bloch, 1990, s. 57, č. 41).

10 Einholz, 1984, č. 57.

str. 275

↑ 308 Raoul Lamourdedieu, *Moderní Venuše* se krásli, mramorová socha, 1908.

↗ 309 Pierre-Auguste Renoir, realizoval Richard Guino, *Venuše Vítězná*, bronzová socha, 1913.

↓ 310 Peter Christian Breuer, *Venuše a Amor*, v. 120 cm, bronzové sousoší, 1925.

11 Mallen, 2020.

12 Silver, 2010.

13 Alley, 1981, 466–468.

14 Frère, 1956, 186.

15 Claudel, 1937, 83



Po letech strádání a destrukce v první světové válce v západní kultuře výrazně zesílilo toužení po bezstarostném blahobytu nikdy nekončícího „zlatého věku“ a nostalgie po klasické tradici ve výtvarném umění, což pozorujeme i u avantgardních umělců včetně Pabla Picassa.<sup>11</sup> Do popředí se opět dostává sochařská tvorba, v níž se prosadil Aristide Maillol, v meziválečné epoše uctíváný jako největší žijící francouzský sochař. Maillolovy monumentální sochy radikálně opustily dynamičnost a melancholickou expresivnost typickou pro díla Augusta Rodina z přelomu století. Jeho sochy se naopak programově postavily proti chaosu moderního života svojí státností, monochromností a pozitivní energií.<sup>12</sup> *Venuši s náhrdelníkem* vystavil v Paříži v roce 1928, ale název pro sochu zvolil pouze proto, aby jí dodal větší vážnost.<sup>13</sup> Podle umělcových vlastních slov byla výsledkem mnohaletého hledání, které začalo ještě před válkou, v roce 1910 velice podobnou sochou nazvanou *Léto*. Maillol u torza jedné repliky antické Venuše Esquilinské prohlásil, že ho u antických soch nikdy nezajímalo obsah, inspiroval se výlučně jejich dokonalými nadčasovými tvary.<sup>14</sup> Maillolovým cílem jsou sochy dokonale provedené, jejich postoje jsou klidné a nevyjadřují žádné emoce, v tváři mají vyrovnaný výraz. Není to však návrat k abstraktnímu bezčasí novoklasicistních soch, povrch Maillolových soch vždy působí živě a zcela konkrétně.<sup>15</sup> Právě

proto neváhal zcela zrušit iluzi skutečnosti tím, že vedle plných verzí Venuše vytvářel různé varianty jejího torza bez rukou, hlavy a nohou, ale i tyto neúplné postavy přesto působí živě<sup>312</sup>.

Termín torzo pro sochařské zobrazení člověka bez hlavy a údů se začal používat v Itálii již od poloviny 16. století v souvislosti s fragmentem mramorové sochy muže, vatikánskou sochou považovanou za sochu Herkula sedícího na lví kůži (Torso Belvedere).<sup>16</sup> Idea byla známa už dříve, z konce 15. století se dochovala bronzová soška nahé ženy, která má useknuté ruce, aby tak byla připodobněna k antickým sochám, které byly nacházeny zpravidla v neúplném stavu.<sup>17</sup> Zatímco v renesanci bylo torzo imitací antického díla, v Rodinově díle se s ním poprvé setkáme jako s prostředkem negujícím imitaci jako takovou.<sup>18</sup> V letech 1875–1877 vytvořil sochu mužského trupu bez hlavy a údů, v roce 1900 svoji slavnou sochu kráčejícího muže bez rukou a hlavy.<sup>19</sup> V Maillolově tvorbě torzo hrálo důležitou roli proto, že bylo východiskem v jeho tvůrčím procesu.<sup>20</sup> Torzo mohlo být sochařovi cílem samo o sobě, protože ho nezajímala jednotlivost, kterou podle něj představovaly nejen končetiny, ale třeba i hlava. Jeho cílem bylo zobrazit podstatu lidského těla, jeho ideu, ztělesněnou trupem, z něhož vychází veškerý pohyb lidského těla.<sup>21</sup> To byl také důvod, proč mu vůbec nevadilo, že antická socha Venuše Mélské nemá ruce, zobrazená akce by podle něj pouze odváděla pozornost od krásy tvarů této sochy.<sup>22</sup>

Mezi autory moderních Venuší 20. století byl Maillolův důsledný klasicismus výjimečný, ale ne ojedinělý. Léon Indenbaum podobně jako výše zmíněný Georges Clère svoji sochu z roku 1925 nazval *Vesnická Venuše*<sup>313</sup>. Sochař byl členem slavné pařížské školy a ve stejném roce vytvořil a s úspěchem vystavil na Salonu nezávislých mramorovou sochu, kterou nazval prostě ležící žena. *Vesnická Venuše* na první pohled vypadá jako dobře stavěná, bohorovná vesničanka, ale současně se hlásí k antické tradici. Indenbaum pocházel z dnešního Běloruska, ale ihned po příchodu do Paříže v roce 1911 začal studovat v ateliéru Antoina Bourdella, kde setrval až do roku 1919. Bourdelle byl podobně jako Rodin antikou silně ovlivněný a ve svém ateliéru měl jak antické sochy, tak knihy o antickém sochařství.<sup>23</sup> Póza Indenbaumovy Venuše s rukou podepírající si hlavu a s překříženými nohama je nápadně podobná antickým sochám zesnulých Římanek charakterizovaných jako Venuše odkrytou horní polovinou těla. Společný má s nimi i drobný detail, látku přehozenou přes stehno a zakrývající klín. Indenbaum k tomuto řešení samozřejmě mohl dospět nezávisle na antických římských sochařích, tématem ležící postavy se dlouhodobě zabýval a obdobnou sádrovou sochu



311 Aristide Maillol, Venuše s náhrdelníkem, v. 75,3 cm, bronzová socha, 1918–1928.

312 Aristide Maillol, Torzo Venuše, bronzová socha, 1918–1925.

16 Schwinn, 1973, 1, 36; Nochlin, 1994; Tronzo, 2009.

17 Vídeň, Kunsthistorisches Museum, Kunstskammer 5600. Srov. Schnell, 1980, 20–21.

18 Schnell, 1980, 25–67.

19 Paříž, Musée Rodin.

20 Camo, 1926, 8.

21 Frère, 1956, 273.

22 Claudel, 1937, 141.

Podobně: Assig, 1873, 96; Furtwängler, 1893, 627; Furtwängler, 1895, 383.

23 Srov. Barbillon, 2017.

z roku 1922 nazval *Figure*.<sup>24</sup> Skutečnost, že svoji sochu nazval Venuše, však svědčí pro to, že si její vazby na antickou tradici byl vědomý.

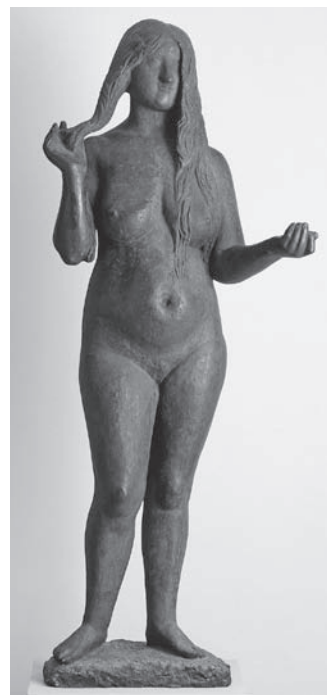
Když se sochaři 20. století rozhodli zobrazit Venuši, neusilovali zpravidla o nadčasovou krásu jako Maillol, ale o zobrazení bohyně, které by bylo lokalizované místně i časově, takže se setkáme se sochami Venuše nazvanými „americká“,<sup>25</sup> „ukrajinská“,<sup>26</sup> „severská“<sup>27</sup> a podobně, ve výčtu není třeba pokračovat, protože série je ze své podstaty nekonečná. Patrně nejslavnější z těchto národních bohyní je ta nejstarší, *Durynská Venuše* Gerharda Marckse z roku 1930.<sup>314</sup><sup>28</sup> Sochař z antické tradice převzal jenom gesta, bohyně drží podobně jako ta Renoirova jablko v napřažené pravici, jež ovšem může být



i jablko Evino. Levicí si pozvedává pramen vlasů charakterizující už od antiky právě narozenou Venuši vycházející z vln. Odlišení volné a nosné nohy, které je pro Venuše v antické tradici typické, je na Marcksově soše pouze lehce naznačeno, takže stojí pevně rozkročena, aby vynikla její robustní postava se širokými rameny a plnými nadry, i její široká tvář je individualizovaná, má půvabné, ale nepravidelné rysy s trochu šikmými očima, velkým nosem a vyčnívající bradou. Nevypadá ani příliš ušlechtilé, ani chytře, spíše mile, sympaticky, jako dobrosrdečná dívka od vedle, kterou poznáme i po letech. V podobném duchu jsou pojaté so-

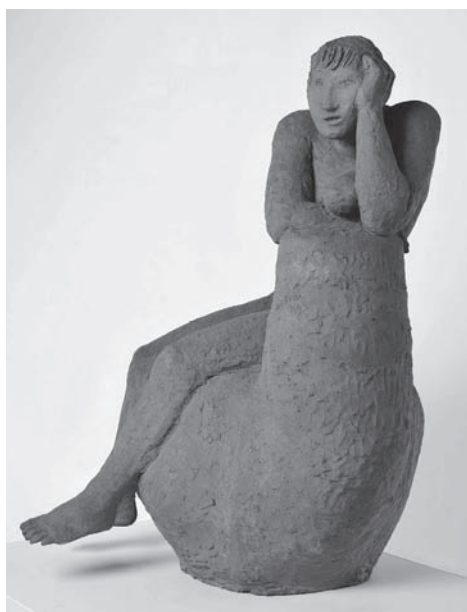
chy zobrazující Venuši jako obětavou matku. Nedochovaná kamenná socha britského sochaře Alana Dursta zobrazovala nehezkou obtloustlou Venuši s účesem odpovídajícím době vzniku sochy s Amorem pojatým jako batole, kamennou sochu známe jenom z fotografie z doby před rokem 1938.<sup>29</sup> Gerhard Marcks vytvořil velice podobné sousoší jako výše zmíněné dílo Petera Christiana Breuera, žena je rovněž skloněná nad chlapcem, ale akce je jiná, Venuše učí Amora střilet z luku.<sup>30</sup> Venuše je v tomto sousoší oblečená do jednoduchých šatů, takže v tomto případě se bohyně nijak neliší od ženy z roku 1952, kdy sousoší vzniklo.

Negativní verzi realistického zobrazení moderní Venuše zvolil největší z moderních italských sochařů Arturo Martini, který je mimo Itálii málo známý v důsledku svého angažmá v Mussoliniho politickém režimu. Martini si byl vědom, že západní sochařská tradice, která kořenila v antice, v jeho době definitivně končí.<sup>31</sup> Toto odcizení sochařství a veřejnosti se snažil překonat spontánností a srozumitelností



- ↑ 313 Leon Indenbaum, *Vesnická Venuše*, délka 220 cm, mramorová socha, 1925.
- 314 Gerhard Marcks, *Durynská Venuše*, v. 177 cm, bronzová socha, 1930.
- 
- 24 Srov. Basler, 1933, tab. 2.
- 25 Tertenia, Museo Civico d'Arte Moderna „Albino Manca“.
- 26 Mykola Shmatko, mramor, v. 94 cm, 1993, sochařova sbírka.
- 27 Elena Surovtseva, 1988. Moskva, Tretjakovská galerie.
- 28 Srov. Busch, 1977, č. 204; Luckner-Bien, 2019.
- 29 Londýn, Victoria and Albert Museum 2830-1938. Srov. Anonym, 1930, 18.
- 30 Brémy, Gerhard Marcks Stiftung. Srov. Blaum, 1993, 40.
- 31 Martini, 1982, 116, srov. Braun, 2010, 145.

zobrazených témat, neokázalostí jejich pojetí a formální nedokonalostí inspirovanou lidovým uměním. Experimentoval s technikou, přičemž se vrátil k tradičnímu italskému materiálu, keramice, v jejímž zpracování se inspiroval etruskými sochami, jež byly tehdy senzačním objevem italské archeologie. Pro Martiniho byly etruské sochy nedržící se klasického řeckého kánonu alternativou umění afrických rituálních masek, které objevili francouzští avantgardní umělci. Vytříbenou klasickou formu a mýtus nahradil naivitou, hravostí a lidovým vyprávěním plným fantazie, ale bez jakýchkoli filozofických ambicí. Název sochy *Venuše přístavů* převzal Martini z obrazu Maria Sironiho z roku 1919.<sup>315,32</sup> Na obraze je výjev z přístavu s připlouvající lodí, na molu stojí žena v letních šatech vystavující své povadlé vnady, je to zcela zapomenutelná žena, jež na námořníky čeká v každém přístavu, což je vyjádřeno tím, že nemá žádnou tvář a její blůzu tvoří staré noviny, které už nikoho nezajímají. Martiniho nahá Venuše je znuděná prostitutka, jíž ani trochu nezáleží na tom, jak vypadá. Pohodlně se usadila, takže téměř napůl leží, ústa má otevřená, tvář si opírá o ruku, takže její rysy jsou groteskně znetvořené. Její status komentuje to, na čem sedí, je to fragment starého kotevního úvazníku, který podobně jako ona už dosloužil, takže leží na molu obrácený vzhůru nohama.



## Domina

„Měl jsem milou společnost. Proti mně u masivního renesančního krbu seděla Venuše [...] a zírala do praskajícího ohně, jehož odlesk jí rudými plameny rozehříval bledý obličej s bílými očima, a čas od času i nohy, když se je pokoušela zahřát. Hlavu měla vzdor mrtvým kamenným očím neobyčejně krásnou, ale to bylo také všechno, co jsem z ní viděl. Vznešená měla mramorové tělo zahalené do velkého kožichu, chvěla se a choulila do klubíčka jako kočka.“<sup>33</sup> Tak začíná slavný román Leopolda von Sacher-Masocha, po němž byla pojmenována sexuální úchylka známá jako masochismus. Venuše je tu alter ego sadomasochistické dominy, ledové a neúprosné, se srdcem doslova z kamene. Její kožich přitom naznačuje, že pod krásným a nehybným mramorovým povrchem se skrývá zvířecí sexuální pud. Venuše tedy představuje ještě větší nebezpečí, než se zdá. Von Sacher-Masoch současně upozorňuje na její *bílé oči*, které evokují klasickou sochu, jež byla předmětem ničím nepochybnitelného a všeobecného obdivu.

Obdobně se hrdina novely *Venuše z Ille* vyjádřil o antické bronzové soše bohyně, kterou mu v jižní Francii pyšně ukazoval její objevitel. „Pohrdání, ironie, krutost byly vepsány do této tváře, přitom však byla neuvěřitelně slídná. Opravdu, čím déle se člověk díval na tu nádhernou sochu, tím tísnivější měl pocit, jak taková kouzelná krása může být spojena s nedostatkem jakéhokoli citu. ‚Jestliže model této sochy kdy na světě žil,‘ řekl jsem panu de Peyrehorade, ‚a pochybuji, že by nebesa kdy vytvořila takovou ženu, je mi líto jejích milenců! Ta si asi libovala trýznit je až k zoufalosti! V jejím výraze je cosi zdvočetlého, a přece jsem nikdy neviděl nic tak krásného.“<sup>34</sup> Děj

315 Arturo Martini, *Venuše přístavů*, 115 cm, terakotová socha, 1932.

32 Milán, Casa Museo Boschi – Di Stefano. Srov. Bignami, 2000.

33 Sacher-Masoch, 1870, překlad G. Veselá.

34 Mérimée, 1841, 300–301, překlad J. a R. Pochovi. Srov. Grimm, 1999; Cropper, 2010.

novely, kterou napsal výborný znalec antické kultury Prosper Mérimée, se inspiroval výše zmíněnou středověkou legendou o soše Venuše a prstenu. Krásná socha Venuše v Ille zabíjí, podle všeobecného mínění je to vtělení ďábla, a proto je nakonec přetavena v kostelní zvon, ale i ten škodí. *Venuše v kožichu* či *Venuše z Ille* nevyjadřovaly osobní názory autorů těchto děl na antickou bohyni. Série slavných literárních děl 19. století o svůdné soše Venuše, jež mužům přináší zkázu, začíná novelou *Mramorová socha*, kterou napsal Joseph von Eichendorff.<sup>35</sup>

Venuše byla zlým a smrtelně nebezpečným démonem, ale antická socha, která ji zobrazovala, byla nepřekonatelným estetickým vzorem. V postojích sochám Venuše bylo 19. století rozpolcené, bylo to odsouzeníhodné zobrazení nahé ženy, které však právě proto fascinovalo. Již od pozdní antiky křesťanští autoři útočili především na Venuši, která svádí krásným vzhledem a sexuální přitažlivostí jenom proto, aby mohla dotyčného zničit. Ve své básni *Řečtí bohové* z let 1825–1826 Heinrich Heine napsal o Venuši: „Čarovný pás tě sic ještě zdobí, potají trnu však před tvou krásou, a kdybys mne chtěla blažit svou přízní jak jiné reky, zhynul bych básní – bohyni smrti zdáš se mi být.“<sup>36</sup> Středověké pojetí Venuše jako smrtelně nebezpečného netvora přežívalo v záalpské Evropě v neztenčené míře až do 19. století, jak dokazuje popularita středověkého mýtu o nešťastném Tannhäuserovi a Venuši jakožto spřeženci ďábla.<sup>37</sup> Nejslavnějším zpracováním mýtu byla stejnojmenná opera Richarda Wagnera podle skladatelova vlastního libreta, která měla premiéru v Drážďanech roku 1845. Hrdina se na začátku opery odvrátí od Venuše, kterou chtěl nahradit Pannou Marií, ale kouzlo zlého démona se mu nepodařilo zlomit. Charles Baudelaire, jeden z mála francouzských obdivovatelů německého skladatele, ve své stati *Wagner a Tannhäuser* shrnul v roce 1869 proměnu antické bohyně v pekelnici. „Již nesídlí na Olympu ani na provoněných ostrovech. Utekla se sice do jeskyně, která je velkolepá, ale ohně, které ji osvětlují, nepocházejí od Foiba přinášejícího dobro. Sestupem pod zem se Venuše přiblížila k pekle a bezpochyby při nějakých hnusných obřadech pravidelně uctívá Arcidémona, prince tělesnosti a pána hříchu.“<sup>38</sup>

K aktualizaci středověkého postoje k Venuši bezesporu výrazně přispělo to, že se začala objevovat ve veřejném prostoru, což nutně vzbudilo odpor nové střední třídy, pro niž byla typická pokrytecká morálka a závaznost společenských konvencí. V důsledku revolučních změn se postupně staly všeobecně dostupnými všechny výsady elity včetně výtvarného umění určeného do té doby výlučně pro její soukromou potřebu. Aristokracie žila v předchozích staletích za zdí obklopující jejich rezidence, která se náhle zborčila. Sochy a obrazy, jež byly až doposud skryty před nižšími vrstvami, začaly být všeobecně dostupné a to muselo měšřany šokovat. Taková konfrontace musela nutně vést ke skandálům, což ilustruje známý případ prosté dívky Susan Floodové, která v šedesátých letech 19. století konvertovala k ultrakonzervativnímu hnutí Plymouth Brethren. Dívka navštívila se svými příbuznými londýnský Crystal Palace, který byl po skončení světové výstavy v roce 1851 přestěhován do Sydenhamu. V sochařské galerii ji nahé sochy pobouřily natolik, že je jednu po druhé zuřivě kácela rukojetí svého deštníku, dokud ji nezastavila policie. Dívka se vrátila triumfálně ke své komunitě v Devonshiru, kde hrdě líčila svůj triumf „v samotném chrámu Belιάše“.<sup>39</sup>

35 Eichendorff, 1818, srov. Velten, 2012.

36 Heine, *Buch der Lieder*, Die Nordsee, 2, 6. Český překlad A. Pikhart.

37 Heine, 1844.

38 Baudelaire, 1961, 1219. Srov. Thorel-Cailleteau, 2004.

39 Gosse, 1907, 161.