

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Postava Salomé v díle Gustava Moreaua**

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Autor práce: Tereza Svobodová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 9. května 2014

.....

## **Poděkování**

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu bakalářské práce PhDr. Michalu Šroňkovi, CSc. za vedení této práce, vstřícnost a velmi podnětné připomínky. Dále děkuji panu Ottovi M. Urbanovi, Ph.D. za doporučení literárních podkladů a panu Patriku Lipschovi za pomoc při překladu. V neposlední řadě děkuji své rodině za veškerou podporu a Pavlu Procházkovi za finální korektury.

## **ANOTACE**

Tereza Svobodová

### **Postava Salomé v díle Gustava Moreaua**

Ve své bakalářské práci se zabývám motivem Salomé v díle symbolistického malíře Gustava Moreaua. Rozbor umělcovy tvorby zkoumá vlivy orientálních kultur na zpracování biblické scény smrti svatého Jana Křtitele a zasazuje Moreauovo dílo do kontextu umělecké tvorby zabývající se archetypem femme fatale v 19. století. Pro komparaci slouží rozbor dvou literárních děl se stejnou tématikou, a to povídka Gustava Flauberta *Herodias* a hra *Salomé* dramatika Oscara Wilda.

**Vedoucí práce:** PhDr. Michal Šroněk, CSc.

## ANNOTATION

Tereza Svobodová

### **The Character of Salomé in Gustave Moreau's Work**

My bachelor thesis focuses on the motif of Salomé in the work of Symbolist painter Gustave Moreau. The analysis of artist's work explores the influences of the oriental cultures on creation of biblical scene of St. John the Baptist's death. It also sets Moreau's work in the context of artistic creation that deals with the archetype of the femme fatale in 19th century. For comparison there is the analysis of two literary works of the same theme - a short story *Herodias* by Gustave Flaubert and Oscar Wilde's play *Salomé*.

**Supervisor:** PhDr. Michal Šroněk, CSc.

## OBSAH

Úvod .....	8
<b>Literatura .....</b>	<b>9</b>
<b>1. „Dcera té Herodiady“.....</b>	<b>11</b>
1.1 Proměny ikonografie 11. – 13. století .....	11
1.2 Giotto jako mezník .....	12
1.3 Caravaggio a exprese.....	13
1.4 Salomé v průběhu staletí .....	14
<b>2. Gustave Moreau .....</b>	<b>15</b>
2.1 Moreau – teorie, odkaz, inspirace .....	17
2.2 Odkaz pro surrealisty.....	18
2.3 „Strange magic“ - Proč právě Salomé? .....	18
<b>3. Rozbor děl.....</b>	<b>19</b>
3.1 1874 – „Tetovaná“ .....	19
3.2 1876 – Salomé ve vězení .....	20
3.3 „Mystický pohan“ – Huysmans o Zjevení a Salomé tančící před Herodem ....	21
3.3.1 Huysmans - shrnutí .....	23
3.4 1878 - Salomé v zahradě a variace s podnosem .....	24
3.5 Studie a variace – záhadný panter a egyptský princ .....	26
3.5.1 Černý panter.....	27
3.5.2 Bůh se lví hlavou.....	28
3.6 Rozbor děl – shrnutí .....	29
<b>4. Kontext - Salomé v literatuře 19. Století.....</b>	<b>30</b>
4.1 Gustav Flaubert – Herodias .....	30
4.1.1 Flaubertova Herodias versus Moreauova Salomé.....	32
4.2 Oscar Wilde – Salomé .....	33
4.2.1 Wildova měsíční žena .....	35

4.3	Flaubert a Wilde: Proměna vztahu mezi matkou a dcerou.....	37
<b>5.</b>	<b>Salomé jako femme fatale 19. století.....</b>	<b>38</b>
5.1	Den svatého Jana a pohanské oslavy slunovratu .....	38
5.2	Femme fatale v moři neřestí .....	39
<b>Závěr.....</b>		<b>41</b>
<b>Seznam literatury .....</b>		<b>42</b>
<b>Internetové zdroje .....</b>		<b>43</b>
<b>Seznam vyobrazení.....</b>		<b>44</b>
<b>Obrazová příloha.....</b>		<b>48</b>

## Úvod

Tématem mé bakalářské práce je biblická postava Salomé v díle francouzského symbolistického malíře Gustava Moreaua. Navazuji tímto na seminární práci stejného názvu, kterou jsem zpracovala ve druhém ročníku bakalářského studia. Při pohledu na Moreauova díla mě zaujal počet kresebných studií, akvarelů a olejomalb, na kterých je vyobrazena Salomé, a který hojně převyšuje ostatní biblické či mytologické náměty v umělcově díle.

Tento fakt mne přivedl k několika otázkám. Předně, z jakého důvodu věnoval této postavě tolik pozornosti? Jednalo se o osobní preference, nebo měl jeho zájem jiné důvody? Dále, jsou známy mimo Moreaovy obrazy další paralely či obdobné interpretace Salomé, ať už v literatuře či v malířství, které by napomohly objasnit výběr a popularitu tohoto tématu? A konečně, jaký význam měl archetyp princezny Salomé v uměleckém či literárním okruhu význačných osobností 19. století? Všechny tyto otázky mě inspirovaly k sepsání této studie, která se na ně pokusí odpovědět.

Cílem mé bakalářské práce je nalézt inspirační zdroje a dopátrat se možných důvodů, které Moreaua vedly k fascinaci touto biblickou postavou, a zároveň interpretovat Salomé jako jeden z idolů ženského šarmu a destrukce, který se stal pro 19. století fenoménem a je poplatný dodnes. Také je v mém zájmu přivést tohoto umělce, který se těší značné popularitě v zahraničí, do širšího povědomí českého publika.

Na začátku práce poskytnu soupis výchozí literatury. První kapitola bude obsahovat stručný přehled předchozího ikonografického vývoje postavy Salomé, ilustrovaný na nejvýznamějších uměleckých dílech od 11. století po 17. století. Dále bude následovat kapitola věnující se umělci Gustavu Moreauovi, jeho obrazům s motivem Salomé a jejich popis. Poté v této souvislosti nabídnu komparaci a kontext dvou literárních děl, která byla vydána velmi krátce po dokončení Moreauových obrazů, a to povídka Gustava Flauberta *Herodias* a jednoaktová hra Oscara Wilda *Salomé*. V poslední kapitole se budu věnovat širšímu kontextu Salomé jako archetypu femme fatale, který byl během 19. století velmi populární a nabízí mnoho interpretací, které se dají na Moreauovo dílo aplikovat. V závěru práce shrnu dosavadní poznatky a zhodnotím přínos mé bakalářské práce.



## Literatura

Co se ikonografického vývoje postavy Salomé týče, poskytla mi cenné informace dizertační práce Kerstiny Merkel s názvem *Salome: Ikonographie im Wandel*.<sup>1</sup> Zde autorka popisuje proměny tohoto námětu od prvních dochovaných fresek v Itálii 11. století, pokračuje popisem a komparacemi mezi autory jako je Giotto, Donatello, Albrecht Dürer, a zakončuje své pojednání v 17. století Peterem Paulem Rubensem. Mimo jiné se soustřeďuje především na detailní studie gest a změny, které ilustrují variabilitu námětu a lokální invence mistrů. Jednu z posledních kapitol autorka věnuje postavení a roli umělce, která připomíná důležitost osoby objednavatele. Tato dizertační práce je velmi podnětná pro získání přehledu o proměnách námětu a přináší dostačující zastoupení názorných příkladů.

Pro seznámení s analýzou obsahu děl Gustava Moreau jsem vybrala předně titul Julia Kaplana *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style and Content*.<sup>2</sup> Autor se věnuje velmi podrobně Moreauově korespondenci a dochovaným studiím, které vyjadřují umělcův vztah k umění i filozofii. Kaplan podrobně rozebírá a komentuje Moreauovy poznámky a vytváří tím tak komplexní analýzu díla z pohledu umělce samotného. Díky tomu je velmi přínosným zdrojem pro interpretaci Moreauových obrazů. Další v pořadí je drobná publikace *Gustave Moreau: Magic and symbols*,<sup>3</sup> kterou sepsala kurátorka Musée Gustave-Moreau v Paříži, Geneviève Lacambre (sama na Kaplanovu studii *The Art of Gustave Moreau* odkazuje v sekci Further reading).<sup>4</sup> Publikace je zaměřená spíše populárně, popisuje především umělcův život a podrobně probírá jednotlivé etapy, např. jeho pobyty v zahraničí. Věnuje také krátké rozborů stěžejním dílům a často cituje z Moreauovy korespondence. Následuje Cynthia Burlingham, zástupkyně ředitele Hummer Museum v Los Angeles, která je spoluautorkou knihy *A Strange Magic: Gustave Moreau's Salome*.<sup>5</sup> Ta byla vydána ku příležitosti tamní výstavy umělcových děl v roce 2012 ve spolupráci s Musée Gustave-Moreau.<sup>6</sup> Publikace se věnuje dvěma nejznámějším olejomalbám s vyobrazením Salomé (společně s provedením v akvarelu), popisuje pozadí vzniku a dokládá řadu kresebných studií. Novinkou je odhalení

---

<sup>1</sup> Kerstin Merkel, *Salome: Ikonographie im Wandel*, Bern 1990.

<sup>2</sup> Julius Kaplan, *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style and Content*, Michigan 1982.

<sup>3</sup> Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau: Magic and Symbols*, New York 1999.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>5</sup> Cynthia Burlingham, *A Strange Magic: Gustave Moreau's Salome*, New York 2012.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 72.

několika fotografií z Moreauovy sbírky, které patrně sloužily jako inspirace pro dekorativní prvky v malbách a akvarelech. Selected Bibliography<sup>7</sup> opět odkazuje na tituly *The Art of Gustave Moreau* a *Gustave Moreau: Magic and symbols*.

Literatura, která se věnuje Salomé jako objektu perversity či archetypu femme fatale, je zde zastoupena třemi publikacemi, které na sebe vzájemně navazují. První otevírá Bram Dijkstra knihou *Idols of Perversity*.<sup>8</sup> Zde ilustruje na postavách a alegoriích z biblického i mytologického prostředí kult žen a dívek, které se staly objekty touhy a nositelkami sexuální destrukce pro umělce 19. století. Úvodní kapitola popisuje situaci společenských norem a některé změny postavení žen i mužů, které vedly v glorifikaci perverzních uměleckých námětů. Kniha přináší pro interpretaci Moreauovy Salomé všechny doposud známé informace a poukazuje na některé nesrovnalosti ve starších interpretacích. Nicméně, i když nabízí poměrně obsáhlý výklad na různá témata ženského svodu, na všechny tyto femme fatale je nahlíženo jako na masochistky, což nedává prostor k odlišným interpretacím. Druhou knihou v pořadí je *Salome and Judas in the Cave of Sex*<sup>9</sup> Ewy Kuryluk. Ta pojímá kult femme fatale v kontextu groteskních tendencí a představuje tak novou a odlišnou rovinu sexuality obecně. Oproti *Idols of Perversity* je tato publikace čtenářsky přístupnější a nabízí výklad o Salomé více komplexní. Třetí knihou je *Sisters of Salomé*<sup>10</sup> autorky Toni Bentley. Ta se věnuje především fenoménu Salomé, který vytvořil Oscar Wilde, a jak následně „Salomania“ ovlivnila taneční a divadelní kulturu. Pro interpretaci Moreaua je tedy nevhodná.

Často citovaným dílem v předchozích publikacích je román Jorise Karla Huysmanse *Naruby*.<sup>11</sup> Zde popisuje dvě stěžejní Moreauova díla a možné ukázky orientálních vlivů v umělcově tvorbě. Dijkstra ve své knize *Idols of Perversity* jeho interpretaci kritizuje jako mylnou a zcestnou.<sup>12</sup> Já se rozhodla Huysmansovu novelu zařadit a ponechat jeho interpretace, které jsou součástí většiny výše uvedených publikací (viz „**Mystický pohan**“ – **Huysmans o Zjevení a Salomé tančící před Herodem**).

---

<sup>7</sup> Viz Burlingham (pozn. 5), s. 70.

<sup>8</sup> Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, Oxford 1986.

<sup>9</sup> Ewa Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Evanston 1987.

<sup>10</sup> Toni Bentley, *Sisters of Salomé*, Yale 2002.

<sup>11</sup> Joris Karl Huysmans, *Naruby*, Praha 1979.

<sup>12</sup> Viz Dijkstra (pozn. 8), s. 382.

## 1. „Dcera té Herodiady“

*„Příhodný den však přišel, když Herodes na oslavu svých narozenin uspořádal hostinu pro své velmože a velitele a pro přední muže Galileje. Když přišla dcera té Herodiady a zatančila, zalíbila se Herodovi i jeho hostům natolik, že král dívce řekl: „Požádej mě, o co chceš, a dám ti to.“ Odpřísáhl: „Splním ti jakékoliv přání až do polovice mého království.“ Šla tedy za svou matkou a ptala se jí: „O co mám žádat?“*

*„O hlavu Jana Křtitele!“ řekla jí matka.*

*A tak hned spěchala za králem a žádala: „Chci, abys mi hned teď přinesl na míse hlavu Jana Křtitele.“*

*Krále přepadla úzkost, ale kvůli svým přísahám a svým hostům jí to nechtěl odmítnout. Hned poslal kata s příkazem, ať přenese Janovu hlavu. Ten odešel, sňal ho ve vězení a přinesl jeho hlavu na míse. Dal jí té dívce a ta ji dala své matce.<sup>13</sup>*

Takto Markovo evangelium hovoří o Salomé, nevlastní dceři Heroda Antipy, vládce Galileje, který byl kvůli svému slibu donucen usmrtit sv. Jana Křtitele. Tento světec totiž kázal proti manželství, které Herodes uzavřel s Herodias, a tak panovník uvrhl Jana do vězení, ve kterém byl později popraven. Mnozí Jana považovali za proroka, byl „hlas volajícího na poušti,<sup>14</sup>“ který ohlašoval příchod Ježíše Krista, a ten se od něj nechal pokřtít. Z tohoto důvodu je život a smrt Jana Křtitele velmi významným ikonografickým motivem. Salomé a její matka Herodias jsou v tomto kontextu klíčové figury, které ukončily světcův život, a to patrně z Herodiadiny osobní zášti vůči Janově kritice. Salomé se tak stala prostředníkem a matčino přání uskutečnila.

### 1.1 Proměny ikonografie 11. – 13. století

Salomé je od počátku spjata s osobou Jana Křtitele a jeho smrtí, a proto byla součástí cyklů maleb ilustrujících světcův život. V průběhu se její motiv proměňoval a osamostatnila se také jako solitérní figura. Nejstarší dochované památky pocházejí z 11. století a lze je nalézt v Itálii. Jedná se například o fragmentální fresku v kostele St. Pietro v Toscanii a především o bronzové reliéfy na dveřích kostela San Zeno ve

---

<sup>13</sup> MK 14, 21-28.

<sup>14</sup> MK 1, 3.

Veroně<sup>15</sup> (Obr. č. 1). První ze dvou výjevů na levém křídle (Obr. č. 1, vlevo) zobrazuje skupinu postav, z níž jedna figura ženských rysů přijímá od mužské postavy hlavu, kterou odnáší od stolu, pod kterým leží tělo popraveného. Na druhém reliéfu (Obr. č. 1, vpravo) ta samá žena přichází k hodovní tabuli a nabízí hlavu jedné ze stolujících. Z tohoto popisu lze jasně identifikovat ženu jako Salomé, která přijímá od kata Janovu hlavu, kterou následně odnáší své matce Herodias.

Tento motiv předání hlavy, který je součástí cyklu Janova života, společně se Salominým tancem a světcovou popravou, se úzce drží biblického textu a jsou na něm patrné lokální vlivy a odlišnosti. Nejlépe lze změny pozorovat právě na scéně tance před Herodem, kde je postava Salomé často středobodem a používá živou gestikulaci k náznaku pohybu. Pro Itálii je typické svislé držení těla tanečnice, jako je tomu například u deskového obrazu z 2. poloviny 13. století, znázorňující výjevy ze života sv. Jana Křtitele, který se nachází v Sienské Pinakotéce (Obr. č. 2). Německá oblast má frekventovaný motiv akrobatického tance a extravagantních pozic, a ve Francii nalezneme tanec Salomé současně s předáním hlavy.<sup>16</sup> Salomé při svém tanci drží mísu se světcovou hlavou triumfálně zdvihnutou.

## 1.2 Giotto jako mezník

Ve 14. století přichází Giotto di Bondone s další odlišností, která do této doby nebyla v Itálii známa. Předchozí vyobrazení Salomé čerpá především z byzantských kořenů, nicméně i přes četné spojitosti je těžké nalézt jednotný styl, a to kvůli možnému mísení kulturních vlivů mezi Itálií, Francií a Německem.<sup>17</sup> Po Giottovi se umělecká produkce sjednocuje a čerpá inspiraci z jeho díla. V kapli Peruzzi baziliky Santa Croce ve Florencii vyhotovil Giotto cyklus fresek ze života sv. Jana Křtitele, kde na výjevu Herodovy hostiny (Obr. č. 3) vidíme kata předávat světcovu hlavu Herodovi, zatímco Salomé tančí opodál, dychtivě upřena na svou trofej, kterou poté přináší své matce. Kompozice, gesta i valérované tkaniny se tak staly určitou normou pro vyobrazení této scény, což můžeme pozorovat například u Donatella či Filippa Lippi. Mimo to se

---

<sup>15</sup> Viz Merkel (pozn. 1), s. 7.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>17</sup> Viz Merkel (pozn. 1), s. 23-25.

v ikonografii Salomé pevně zakotvilo její taneční vystoupení, které začalo být chápáno jako klíčový moment v celém životě Jana Křtitele.<sup>18</sup>

### 1.3 Caravaggio a exprese

V 16. století umělci od zobrazení Herodovy hostiny zcela ustupují a vedoucím tématem se stává scéna popravu Jana Křtitele. Do této doby byla poprava součástí cyklu Janova života, nicméně byla značně upozaděna. Změna nastala patrně vlivem Albrechta Dürera (a vzájemné výměně uměleckých tradic mezi Jižní a Severní Evropou), který ve svých grafických pracech oddělil scény předání hlavy a popravu, a vtiskl jim velmi dramatický charakter.<sup>19</sup> Zároveň se v této době také ikonograficky etabluje postava Salomé jako solitérní portrétní figura, která drží v rukou mísu se světcovou hlavu. V souvislosti s těmito změnami přichází o století později Caravaggio a jeho malba *Stětí svatého Jana Křtitele* (Obr. č. 4), která zobrazuje scénu popravu velmi naturálně s prvky divadelního aranžmá.

Caravaggio kromě malby *Stětí* (Obr. č. 4) také vyhotovil dvě varianty stejného námětu, a to *Salomé s hlavou Jana Křtitele*. Jedná se o londýnskou a madridskou verzi (Obr. č. 5, 6), kde je zachycena Salomé, kat a stařena v pozadí. Tyto dvě malby se od sebe liší především v expresi Salomina obličej. Na londýnské verzi Salomé od hlavy Jana Křtitele pohled odvrací, zato u madridské verze nikoliv. Také postava kata na rozdíl od londýnské verze shlíží na Janovu hlavu se zaujetím a účastí. Ať už se jedná o první či druhou variantu, tyto malby si našly mnoho pokračovatelů, kteří se inspirovali gesty, výrazy i kompozicí. Jedná se zejména o italské mistry Massima Stanzione a Andreu Sacchi, a o flámského malíře Louise Finsona.<sup>20</sup> Ti ve svých malbách pracují především s výrazem Salomé, který mění podle svých přesvědčení ve znechucení, lítost nebo netečnost. Tento fakt je pro interpretace klíčový, protože motiv Salomé s hlavou Jana Křtitele je hojně zastoupen především v 16. a 17. století a lze pozorovat odchylky a návaznost mezi umělci.

---

<sup>18</sup> Viz Merkel (pozn. 1), s. 77.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 151.

<sup>20</sup> Viz Merkel (pozn. 1), s. 25.

## 1.4 Salomé v průběhu staletí

Shrnu-li dlouhý ikonografický vývoj, který byl zde ilustrován za pomoci několika zásadních příkladů a proměn, lze říci, že motiv Salomé a smrti Jana Křtitele je četně a kontinuálně zastoupen od počátků křesťanství až po novověk. Módní zvyklosti samozřejmě popularitu několikrát potlačily, nicméně se s ním setkáme v různých obdobích ve freskové výzdobě, deskové malbě i v knižním malířství prakticky neustále.

Salomé se z počátku objevuje na mozaikách, freskách a drobných reliéfech jako součást cyklů o sv. Janu Křtiteli a nejpobulárnější výjev je Herodova slavnost, kde je zachycena jako tančící figura, která později přijímá hlavu popraveného světce a předává ji své matce. Její tělo je zachyceno převážně ve svislé poloze, pohyb je často naznačen gestikulací, nebo je lokálně zachycen jako exotický akrobatický cvik. Vlivem byzantského umění a zaalpské knižní malby<sup>21</sup> je mimo Itálii velmi často zachycena při tanečním vystoupení se zdviženou světcovou hlavou na míse, kde je v jednom aktu představeno předání hlavy i její tanec. Tyto znaky datujeme od prvních dochovaných nálezů z 11. století až po Giotto, který na svých freskách vyobrazil pevnou vazbu mezi Herodem, katem a tančící Salomé. Ačkoliv tato vazba nezůstala vždy zachována, hra gest, subtilní dramatika a kompozice Giottových fresek uměleckou produkci významně inspirovala a jejich stopy nalezneme na bezpočtu pozdějších děl.

Pro nadcházející tři století se staly vůdčími motivy místo Herodovy slavnosti poprava a předání hlavy Jana Křtitele, u kterého často asistuje kat a od 15. století také služebné. Jednou ze zásadních figur byl Caravaggio, po kterém můžeme pozorovat obdobnou tendenci jako u následovníků Giotto, kde jsou napodobovány a variovány gesta, kompozice i řeč těl. Lze s jistotou konstatovat, že Salomé s hlavou Jana Křtitele představuje jeden z námětů, který nalezneme bezmála u každého ze starých mistrů. Inovace a modernizace tohoto motivu však samozřejmě závisí na dobové módě a přání objednavatele.

18. století nebylo zmíněno z toho důvodu, že se dosavadní poměrně sjednocená ikonografie rozpadá a motiv Salomé ztrácí na své popularitě.<sup>22</sup> Jak už bylo řečeno, kontinuální vývoj to však neohrozilo a 19. století s osobností Gustava Moreaua s sebou

---

<sup>21</sup> Viz Merkel (pozn. 1), s. 23.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 293.

přináší zcela novou a dobu ilustrující Salomé, která však pevně vyrůstá ze svých kořenů.

## 2. Gustave Moreau

Gustave Moreau se narodil v Paříži 6. dubna 1826. Jeho rodina patřila k vyšší střední třídě díky postavení otce Luise Jeana Marii Moreaua, který byl secesním architektem.<sup>23</sup> Díky jeho kontaktům a dobrému zaopatření se později mohl Gustave Moreau lépe realizovat v oblasti umění. Mimo to mu kulturně vyspělé rodinné zázemí a otcova iniciativa poskytly základy uměleckého vzdělání a bohatou knihovnu zásobenou klasickou literaturou. Velmi důležitým mezníkem byla také možnost vycestovat do zahraničí a studovat staré mistry.

Moreau započal svá umělecká studia roku 1844<sup>24</sup> v ateliéru neoklasicistního malíře François-Edouarda Picota, který ho vedl a připravoval na přijímací zkoušky École des Beaux-Arts, kde byl Moreau přijat roku 1846 (a později zde také sám vyučoval).<sup>25</sup> V této době pracuje a tvoří podle akademického kánonu a Picot ho vede k precizním neoklasicistním formám, které se (společně i s prvky romantického hnutí) pevně zakořenily do jeho rukopisu. Kromě svého úspěchu na École se také dvakrát zúčastnil soutěže Prix de Rome v kategorii historické malby, kterou však nevyhrál.<sup>26</sup>

Roku 1857 vycestoval podruhé do Itálie (poprvé ji navštívil 1841 s rodinou), kde po dobu 2 let studoval a kopíroval akvarelem díla vystavená v galeriích v Římě, Florencii i Neapoli. Mimo to také navštěvoval večerní kresby podle modelu nebo skicoval krajinu a římské zříceniny. Italská návštěva podnítila jeho už tak značný zájem o antiku a poskytla mu nepřehledné množství vlivů, z nichž ho zaujaly především mistři benátské školy jako Carpaccio a Titian, nebo nejvýznamější představitelé vrcholné italské renesance Michelangelo a Raphael. V neposlední řadě studoval i Poussinova díla.

Po návratu z Itálie se soustředil na stále aktuální, ale lehce upadající historickou malbu, a v rámci toho roku 1864 a následně 1866 na Salonu veřejně prezentoval své

---

<sup>23</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 14.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>25</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 23.

<sup>26</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 16.

mytologické scény *Oedipus a Sfinga* a *Orfeus*.<sup>27</sup> Malby sklidily vlnu kritiky i obdivu a bylo poukazováno mimo jiné na očividnou inspiraci romantismem Theodora Chassériaua a Eugena Delacroix. Moreau v této době skutečně zpracovává své dosavadní zkušenosti z Itálie i domácího studia a pozvolna vytváří svou estetiku, která se plně projeví v 70. letech 18. století, kdy vytvořil klíčová díla *Salomé tančící před Herodem* (Obr. č. 8) a *Zjevení* (Obr. č. 9). Lze říci, že v průběhu 60. let 18. století si upevňuje své renomé a získává značnou popularitu, účastní se nadále Salonů a sběratelé umění skupují většinu jeho vystavovaných děl. Oceňuje se především umělcova práce s kompozicí a valérem, a zároveň vznikají diskuze o jeho originalitě v rámci zpracování mytologických námětů.

70. a 80. léta 18. století byla pro něj dobou průlomu a nalezení skutečné umělecké identity. Moreau do svých náboženských i mytologických témat vkládá nové dekorativní prvky, které čerpá z orientální kultury, opouští tendenci zobrazovat velkolepost figury a soustřeďuje se spíše na zasazení postav do krajinného rámce. Svá díla podkládá desítkami přípravných studií do nejmenších detailů, například jeho *Salomé tančící před Hedorem* (Obr. č. 8) a *Zjevení* (Obr. č. 9) předcházelo celkem 80 skic.<sup>28</sup> Také se zapsal do podvědomí díky souboru 25 ilustrací pro *Bajky* Jeana de La Fontaine, vyvedených v akvarelu.<sup>29</sup> Akvarel si totiž mistrně osvojil v takové míře, že překročil pouze přípravné studie a vyhotovil v něm řadu děl, sběrateli velice ceněných. Dalším mezníkem byl rok 1886, kdy uspořádal svou jedinou samostatnou výstavu v Goupil galerii v Paříži, kde prezentoval 63 prací, mimo jiné především velký akvarel *Salomé v zahradě* (Obr. č. 11).<sup>30</sup> Další zásadní událostí v roce 1886 bylo vydání manifestu symbolismu, jehož autorem byl Jean Moréas.<sup>31</sup> Moreauova už tak originální tvorba se začala zkoumat v nově vymezených zásadách symbolistického hnutí, které se formovalo mimo malířské umění i v poezii a hudbě. Tento experiment ovlivněný dekadencí se však v Moreauově tvorbě objevuje už o několik let dříve, kdy za tradiční mytologické a křesťanské náměty umisťuje skryté významy a odkazy na hlubší interpretace.

---

<sup>27</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 45.

<sup>28</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 56.

<sup>29</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 64.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>31</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 68.



V 90. letech se Moreauovi dostalo uznání i na akademické půdě, kdy roku 1891 (oficiálně o rok později) přijmul místo pedagoga na École National des Beaux-Art, kde nahradil zesnulého přítele Elie Delaunayho.<sup>32</sup> Ateliér zde vedl až do své smrti roku 1896. Během těchto pěti let však stihl dokončit své nejlepší komplexní dílo *Jupiter a Selemé*, na kterém pracoval už od roku 1889.

## 2.1 Moreau – teorie, odkaz, inspirace

Svou tvorbu Moreau velmi zřídka komentoval. Sám si vedl poznámky a skicáře, kde své záměry a teorii zaznamenával, případně takto diskutoval s přáteli a zanechal bohatou korespondenci. Veřejně svá díla rozebíral nechtěl, patrně z obdobné zásady jako Delacroix, kdy si přál, aby obraz sám byl jediným komunikačním prostředkem.<sup>33</sup> Jeho složité kompozice a obsah prostupující několik sfér ho ale přiměly k ústupku, protože diváci potřebovali vysvětlení.

Moreauův pohled na teorii umění se skládál především z ideologických spekulací nad duchovními a estetickými hodnotami. Obsah děl se podle něj odečítal pomocí citu a komunikoval s duší, která by měla před obraz předstoupit bez ovlivňování a předsudků. Oproti tomu „cit“ umělce, kterým komponuje, není součástí lidského vnímání, je to samotné vnuknutí od Boha.<sup>34</sup> Jeho tvorba je tak vázána na mystičnost božského zjevení, ale mimo to je v ní obsaženo akademické vzdělání, které podkládá rozum a pozorování. Spojením mystického „ideálu“ forem, reálného přírodního základu a „pravdy“<sup>35</sup> vznikne prvotřídní dílo. Z tohoto smýšlení je patrné, že Moreau zastával neoplatonické učení,<sup>36</sup> kde cílem a smyslem lidské existence by mělo být sjednocení člověka s Bohem, čehož se snažil dosáhnout za pomoci svých obrazů. Silně opovrhoval materialismem, který viděl v okolním světě.

Moreau byl také kritizován za eklekticismus,<sup>37</sup> kdy v dílech lze až příliš jasně odečítat předlohy a vlivy starých mistrů, které studoval. Pro něj to však byl velmi výhodný nástroj pro abstrahování nejdůležitějších forem a vytvoření syntézy, která bude reprezentovat jeho ideály komunikace mezi nebem a zemí. Vše, co viděl u mistrů jako

---

<sup>32</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 86.

<sup>33</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 4.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>35</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 11.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>37</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 12.

je Correggio, Michelangelo nebo Raphael, se rozhodl použít pro souhru mystického prožitku a snažil se tak zprostředkovat setkání s božskou entitou.

## 2.2 Odkaz pro surrealisty

Moreau je obecně považován za předchůdce surrealistického hnutí. André Breton ve své knize *Surrealism and Painting* obdivuje především mystičnost Moreauových figur, jejich vzletná gesta a křehkou feminitu.<sup>38</sup> Mezi jeho významné žáky na École National des Beaux-Art patřili Georges Rouault, Henri Matisse a Albert Marquet, kteří později zformovali skupinu fauvistů.<sup>39</sup> Dále inspiroval svým dílem Odiona Redona a svého přítele Pierra Puvis de Chavanesse. Velký vliv měl i na následovníky postimpresie jako Paula Gaugaina, Pierrea Bonnarda či na Nabisty.<sup>40</sup>

Obecně Moreauovo dílo vyniká kompozicemi zalitými mlhavým světlem, které budí dojem vidiny či snově zastřené reality. Postavy působí jako tanečníci ozdobení květy a šperky, jejichž pohyby jsou lehké a ladné, bez ohledu na dramatické rozpoložení. Právě toto pomezí reality a snu bylo klíčovou inspirací pro přední surrealisty jako zmíněný Breton nebo Salvador Dalí.<sup>41</sup>

## 2.3 „Strange magic“ - Proč právě Salomé?

Moreau strávil více než dvacet let, kdy skicoval a pracoval na obrazech s tematikou biblické princezny Salomé. Z desítek návrhů a studií, které na toto téma začal od 70. let 18. století vytvářet, vzešly olejomalby *Salomé ve vězení* (Obr. č. 11), dvě varianty *Salomé tančící před Herodem* (Obr. č. 7, 8), dvě varianty *Zjevení* (Obr. č. 9, 10), a mnoho dalších studijních i finálních akvarelů variujících Salomé při tanci nebo při nesení hlavy Jana Křtitele (Obr. č. 11, 13, 14, 15). Tato postava se stala nejhojněji zastoupeným námětem a olejomalba *Salomé tančící před Herodem* představuje jedno z ikonických a nejvíce ceněných děl jeho kariéry. Je třeba se zamyslet nad otázkou, čím je Salomé tak významná a proč je pro 19. století žádanou hrdinkou. Tato problematika bude rozvedena podrobněji v kapitolách **Kontext - Salomé v literatuře** a **Salomé jako femme fatale**.

---

<sup>38</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 120-121.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>40</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 72.

<sup>41</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 1.

### 3. Rozbor děl

#### 3.1 1874 – „Tetovaná“

Moreau roku 1874 začal souběžně pracovat na řadě akvarelů a pěti olejomalbách, kterým předcházelo několik dřívějších studií. Olejomalby zahrnovaly *Salomé ve vězení* (Obr. č. 11), *Salomé tančící před Herodem* (Obr. č. 8), a *Salomé s hlavou Jana Křtitele* (Obr. č. 13), které byly hotové až o dva roky později. Dále rozpracoval dvě varianty *Zjevení*, v akvarelu (Obr. č. 9) a v oleji (Obr. č. 10). Akvarel dokončil v roce 1876, nicméně do olejomalby bylo dále zasahováno a zůstala v detailech neúplná.

Pátá olejomalba, *Tančící Salomé* či *Salomé tetovaná* (Obr. č. 7), kterou v tomto roce rozpracoval, zůstala rovněž nedokončena.<sup>42</sup> Jedná se o pohled do temného, chrámově působícího interiéru, kde v popředí tančí polonahá žena. Za ní se tyčí vyvýšený trůn s vladařem, kterého doprovází po levici mužská stráž a po pravici sedící žena. U mužových nohou pokojně leží nenápadný černý panter. Scéna představuje Herodovu slavnost, kdy tetrarcha, zahalený stínem, sleduje taneční vystoupení Salomé. Ta svléká svůj závoj a zcela se odhaluje, až na nepatrný pruh bederní látky. Na hlavě jí spočívá rozměrná, elegantní koruna a její tělo je poseto náramky a florálními ornamenty, díky kterým je přezdívána „tetovaná“.

Tyto obrysové linie však nejsou pouze součástí ozdoby jejího těla, přecházejí i do pozadí, kde po pravém boku tanečnice naznačují další polofiguuru s korunou a ozdobnou hlavici sloupu. Stejný prvek nalezneme i na olejomalbě *Zjevení* (Obr. č. 10), kde drobná ornamentika překrývá spoupoví a klenby architektury. Lze se tudíž domnívat, že tyto kontury měly být ve finálním zpracování vyplněny a dotvořily by tak detaily forem. „Tetovaná“ Salomé by tedy byla pravděpodobně zůstala zakryta šaty nebo zdobnými pásy.

Většina prvků z této kompozice (ať už se jedná o Salomin pohyb, Herodův trůn, postavení strážce, popravičího či ženy v pozadí) byla převzata a variována v mnoha doprovodných studiích, dokud nebyla dovedena k dokonalé souhře ve stěžejním díle *Salomé tančící před Herodem* (Obr. č. 8).

---

<sup>42</sup> Viz Burlingham (pozn. 5), s. 16.

### 3.2 1876 – Salomé ve vězení

Ikonograficky netradičně zpracovaný námět *Salomé ve vězení* (Obr. č. 11) je uváděn podle Lacambre jako první z Moreauových děl, kde se Salomé vyskytla.<sup>43</sup> Nicméně současná datace se značně liší a dokončení této olejomalby spadá do roku 1876.<sup>44</sup> Malba zachycuje temný interiér, lehce osvětlený závěsným lustrem visícím nad schodištní nikou, která naznačuje, že se scéna odehrává v podzemí. Středobodem je postava Salomé, stojící opřená o stěnu, levou rukou drží květinu, ke které čichá, a pravou ruku má zaklíněnou v bok. Stojí otočena zády k výklenku, kde v povzdálí klečí modlící se Jan Křtitel. Kat se založenýma rukama stojí nad světcem a vyčkává, opřen o svůj meč. Schyluje se k popravě.

Fakt, že je Salomé odvrácena, aby neviděla světcovo stětí, naznačuje možný strach z důsledku svého činu, vzdorná ruka v bok vypovídá také o určité netečnosti. Pokud se skutečně jedná o první ucelené dílo s touto tematikou, Moreau představil svou Salomé v okamžiku největší tísně, v posledních chvílích života Jana Křtitele. Jedná se o jediné zobrazení popravky v celém jeho díle, mimo něj se věnoval pouze scéně tance před Herodem nebo Salomé, která odnáší hlavu na míse.

Další unikum u této olejomalby je odhalená symbolika, kterou chtěl do motivu zahrnout. Dvě dochované studie (Obr. č. 12) ukazují, že pracoval s kompozicí tak, aby zachytil Salomé přítomnou popravě, nebo už odcházející z popraviště se světcovou hlavou. V obou scénách je však středobodem Jan Křtitel a jeho zářící svatozář, nebo jeho tělesné pozůstatky. Jedna z variant obsahuje mimo popraviště a Salomé ještě přítomného Heroda. Ten nese rýs Napoleona III., který byl velitelem na straně Francie v době Prusko-francouzské války mezi lety 1870-1871, kdy Prusko zvítězilo.<sup>45</sup> Moreau si byl vědom této ponižující porážky, ale záměr portrétovat Napoleona III. nemusí nutně souviset s válečným konfliktem. 70. léta 18. století byla také dobou, kdy Moreau vzbudil první kritiku i obdiv mezi tehdejšími francouzskými dekadenty a idea umělce nebo proroka pro Moreaua znamenala základní kámen humanity. Jan Křtitel by mohl být alegorií neutuchajícího triumfu umění a vědění. Návaznost na tuto myšlenku mohl

---

<sup>43</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 56.

<sup>44</sup> The National Museum of Western Art, <http://www.nmwa.go.jp/en/collection/1959-0196.html>, vyhledáno 15. 4. 2014.

<sup>45</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 57.

zpodobnit jako zjevení světcovy hlavy na akvarelu *Zjevení* (Obr. č. 9), kdy i po smrti idea přetrvává a bude nadále žít.

### 3.3 „Mystický pohan“ – Huysmans o Zjevení a Salomé tančící před Herodem

Rok 1876 byl velkým mezníkem v Moreauově tvorbě. Na Salonu tohoto roku totiž prezentoval svoji olejomalbu *Salomé tančící před Herodem* (Obr. č. 8) a akvarel *Zjevení* (Obr. č. 9).<sup>46</sup> Tato dvě ikonická díla zobrazují dvě po sobě jdoucí události, a to Salomin tanec a následné zjevení hlavy popraveného světce. Olejomalbě *Salomé tančící před Herodem*, jak již bylo zmíněno, předcházela *Salomé tetovaná* (Obr. č. 7). Jedná se opět o scénu zachycenou v sakrálně působícím interiéru, kdy střed kompozice protíná majestátní Herodův trůn se strnule usazeným tetrarchou. Osoba popravčího zaujímá stejné místo při pravé straně trůnu. Salomé v popředí představuje lehce odlišnou taneční pozici, kdy je zachycena z profilu, vykračuje pravou nohou lehkým baletním krokem, postavena na špičkách. Levou ruku přímo natahuje před sebe a pravou drží před svou tváří rozkvelý lotosový květ. Stejně zůstává umístěn i černý panter, který leží u úpatí sloupu v pravém dolním rohu obrazu. Sedící žena v levém rohu místnosti, kterou zpola zakrývá tančící Salomé, zůstala rovněž nezměněna. Objevuje se však za ní nová stojící ženská figura. Patrně ji lze interpretovat jako matku Herodias, držící se pro své pokradmé úmysly v povzdálí.

Celý výjev je oproti prvotní malbě značně prosvětlen. Postavy v pozadí se už nenacházejí v nezištném přitímní a lze jim pohlédnout do tváře. Salomé je osvětlena nejkontrastněji, a to v oblasti hlavy a paží. Celá chrámová architektura je modelována průchozím mlžným osvětlením, ze kterého kontrastně vystupují klenby, ozdobné hlavice sloupů a sošky na Herodově trůně.

Joris Karl Huysmans, francouzský spisovatel a kritik umění, vydal roku 1884 román *Naruby*, satirický pohled na estéty dekadentního hnutí.<sup>47</sup> Zde hovoří o hlavním hrdinovi des Esseintovi jako o lačném sběrateli a obdivovateli umění, který získal dvě Moreauova díla, výše popsanou *Salomé tančící před Herodem* a akvarel *Zjevení*.

---

<sup>46</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 58.

<sup>47</sup> Viz Huysmans (pozn. 11), s. 2.

Des Esseint si totiž přál vlastnit „*subtilní, vybranou malbu, nořící se v nějaký pradávný sen, v nějakou starověkou perversi, daleko od našich mravů, daleko od našich snů*“.<sup>48</sup> Popisuje intenzivní atmosféru sálající z obrazu *Salomé* za pomoci imaginárních vonných kadidel, záblesků bezpočtu drahokamů a akordů kytary, na kterou hraje sedící žena. Herodes se jeví strnulý a nehybný jako socha vytesaná do svatostánku. Postavu ozbrojeného muže strážícího Herodův trůn označuje jako „*hermafrodita či eunucha*“.<sup>49</sup>

Salomin zjev a její následný tanec je oproti stroze vylíčené scéně popsán s nesmírnou hravostí a barvitostí. „...*Započíná onen vilný tanec, který má probudit smysly starého Herodesa; ňadra se jí vlní, ...na zvlhlé kůži se třpytí připjaté démanty; krunýř, jehož úplet tvoří démanty, se rozžehuje, vystřeluje křížící se ohnivá hádata, hemží se na tom matném těle, na té čajově růžové pleti jako nádherný hmyz*...“<sup>50</sup> Tanec je alfou a omegou celého příběhu, je to nejsilnější zážitek pro všechny zúčastněné. Moreau podle Huysmansa dokázal vzbudit silně erotický dojem v divákově mysli.

V komparaci s předlohou biblického příběhu, který des Esseint znal z Matoušova evangelia (kde je podle jeho slov naprosto potlačena její svůdnost), je Moreauova *Salomé* nadlidská a cizí, je „*symbolickou bohyní nezničitelné Chlípnosti, bohyní nesmrtelné Hysterie, zlořečenou Krasavicí*...“.<sup>51</sup> Nejen to, zároveň přesahuje koncept veškeré biblické tradice a stává se součástí ideologie Dálného východu. Lotos v jejích rukou toto tvrzení dokazuje, protože je posvátným květem Egypta a Indie, odkazující mimo jiné na kult bohyně Isis.<sup>52</sup> Od toho se odvíjí Huysmansova odvážná interpretace: Tanec mohl symbolizovat obětování panenství, alegorii plodnosti nebo být předzvěstí posmrtného očištění. Tyto střípky indických a egyptských rituálů skutečně mohou být jádrem symbolického obsahu (viz **Studie a variace**), otázkou zůstává, z jakého důvodu Moreau zamýšlel přetvořit biblický příběh v chiméru složenou z tradic křesťanství, hinduismu a egyptské mytologie.

Druhým dílem, kterým se des Esseint opájel, byl akvarel *Zjevení* (Obr. č. 9). Scéna (bezpochyby variace výše zmíněné olejomalby) se odehrává v totožném chrámovém prostoru, zaklenutým rozměrnou a tmavou nikou. Postavy v pozadí jsou přeskupeny, tetrarcha Herodes je usazen po levé straně a zachycen z profilu, obklopen Herodias po

<sup>48</sup> Viz Huysmans (pozn. 11), s. 88.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>50</sup> Viz Huysmans (pozn. 11), s. 89-90.

<sup>51</sup> Ibidem s. 91.

<sup>52</sup> Viz Huysmans (pozn. 11), s. 92.

své pravici a hudebníci sedící u úpatí trůnu. Muž s popravčím mečem stojí při pravé straně scény. V popředí dominuje opět kontrastní Salomé, v pozici nám už známé: pravou nohou vykročenou před sebe, pravou rukou dotýkající se šíje a levou vztahující před sebe, kde se zhmotnila a vznáší ve vzduchu hlava usmrčeného Jana Křtitele, ověšená svatozáří a oslnivě zářící v temném prostoru.

Tento výjev by mohl být považován za zázračné mystické zjevení, prožité v extazivním vytržení smyslů. Scéna je však dotažena do dramatické absurdity, a to realistickou tmavou skvrnou světcovy krve, rozlévající se na podlaze pod uťatou hlavou a cáry zkrvavené tkáně, visící z krku. Tyto detaily propůjčují jinak velmi éterickému prožitku hororový prvek a divák je zanechán na pomezí reality a transcendentní vidiny.

Huysmans popisuje světcovu tvář, „...z níž prýští svatozář, která vyzařuje paprsky světla pod klenbou sloupoví, osvětluje to příšerné zjevení vznášející se hlavy a rozžehuje skelnou oblinu jejích zornic, křečovitě se upírajících na tanečnici.“<sup>53</sup> Salomé je z vidiny omámena hrůzou a její vzezření se zcela změnilo. Pohyb těla, který byl na obraze *Salomé* plný erotického náboje a znázorňoval jeden z uchvacujících tanečních kroků, je zde obrácen v úlek a zděšení. Zatímco na olejomalbě hrdě pochoduje vpřed, zde jakoby naopak ustupovala pryč od hrůzné vidiny.

Des Esseintes s těmito dojmy rozjímal také nad Moreauem samotným a jeho kořeny, snažil se dopátrat, odkud vzešel a jaké měl předchůdce. „*Tento mystický pohan, tento vizionář, který se dokázal dostatečně odpoutat duchem od světa,*“<sup>54</sup> žádné sobě rovné neměl, pro svou dobu je zcela ojedinělým pojmem - tak zní jeho verdikt. Nicméně přiznává nejasné náznaky vlivu Mantegny, Jacopa de Barbariho, Delacroixe nebo Leonarda Da Vinciho, ale označuje je za téměř nepostřehnutelné. Toto tvrzení je však značně v rozporu s kritikou, které na svých prvních Salonech Moreau čelil, jádrem problému byl právě jasně odečitatelný eklekticismus starých mistrů (viz **Moreau – teorie, odkaz, inspirace**).

### 3.3.1 Huysmans - shrnutí

Huysmans ve své novele líčí Moreaua jako umělce naprosto vymykajícího se dobové konvenci. Je to originální, téměř netknutý revolucionář, který spájí dohromady

---

<sup>53</sup> Viz Huysmans (pozn. 11), s. 93.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 95.

biblický motiv s legendami Dálného východu za pomoci své imaginace. S tím lze značně polemizovat, protože Moreau i přes svůj inovativní přístup dbal na pečlivé studie reálného modelu a svůj pobyt v Itálii využil k houževnaté práci a kopírování mistrovských děl. Je téměř nemožné přehlížet jeho skicy a kopie, ze kterých později skládal své olejomalby i akvarely.

Jeho popis obrazů *Salomé* a *Zjevení* nezakrytě poukazuje na fascinaci a nesmírný obdiv, byť je sdělen prostřednictvím fiktivní románové postavy. Jsou ztělesněním velmi lascivního obsahu, který evokuje jasný autorův zájem představit Salomé jako dráždivý sexuální symbol. Je tomu ale opravdu tak? Vycházíme-li z dochovaných teoretických spisů a komentářů, Moreau byl velmi vázán na svou víru, a i když se v tvorbě odtrhl od akademického kánonu, stále si uchovával některé z jeho principů. Mohl tedy umělec zkomponovat tuto poměrně komplikovanou scénu pouze s prvoplánovým erotickým podtextem? Sám tím totiž opovrhoval. Vyjádřil se o dobové malbě značně kriticky, kdy umělci upouštějí od duchovních principů umění a klaní se sice módním, ale zato falešným modlám erotiky a anekdot, které jsou lehce srozumitelné nenáročnému publiku.<sup>55</sup> Z tohoto přesvědčení zajisté nemohl Moreau vybrat Salomé jako prostý objekt touhy, ale využít jejího postavení k hlubší asociaci a návratu k duchovním hodnotám. Obě díla sdílejí velmi mlhavou, transcendentální atmosféru pro povznesení námětu do roviny, kdy je tanec, smrt a zjevení součástí Moreauova mystického hledání Boha. Vzpomeneme-li na symbolickou podobu Napoleona III., který se objevuje jako Herodes přítomný popravě Jana Křtitele, pomyslné alegorie umění, která navždy přetrvává, lze i na obrazech *Zjevení* a *Salomé tančící před Herodem* pozorovat snahu zachytit umění ve spirituální i tělesné rovině.

### **3.4 1878 - Salomé v zahradě a variace s podnosem**

První samostatná výstava v galerii Goupil roku 1886 opět hostila námět Salomé, tentokrát v podobě akvarelu *Salomé v zahradě* (Obr č. 13), který byl dokončen o osm let dříve. Jedná se o výjev, který se odehrává v zatravněném exteriéru, orámovaný dvěma oblouky zahradní architektury, patrně lodžie, v jejímž levém průhledu je zachycena postava nezřetelných rysů, otočena zády. V popředí stojí Salomé, natočena profilem a v rukou drží mísu s bělostnou hlavou, která je ohraničena jemnou svatozáří. Pod

---

<sup>55</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 6.



nohama Salomé leží ve stínu mrtvé Janovo tělo. Nezřetelná postava v pozadí je tedy pravděpodobně kat, který odchází po vykonané popravě. Akvarel *Salomé v zahradě* byl poté také vytvořen, patrně přímo na zakázku, jako kopie (za použití světlejších odstínů) v menší velikosti. Byl dokončen roku 1885 a dostal se do sbírky Charlese Hayema, jednoho z předních Moreauových sběratelů, který ho daroval své manželce.<sup>56</sup>

Tento námět, kdy Salomé drží v rukou Janovu hlavu na míse, není v Moreauově díle ojedinělý, ale je díky přítomnosti kata a mrtvého těla značně odlišný od klasického ikonografického námětu, kdy je Salomé solitérem (viz **Caravaggio a exprese**). Tradičněji působí olejomalba z roku 1876 *Salomé s hlavou Jana Křtitele na podnose* (Obr. č. 14) a akvarel vyhotovený mezi lety 1885-1890, tzv. *Salomé se sloupkem* (Obr. č. 15). Obě díla zachycují stojící Salomé, která v povolených pažích drží rozměrnou mísu, na které leží světcova hlava ozářená ostrou svatozáří. Dalším společným rysem je fakt, že Salomé odvrací pohled od své trofeje a působí velmi cudně. Další prvky kompozice jsou však rozdílné.

Olejomalba zachycuje Salomé v interiéru, připomínající lehce osvětlené schodiště kobky obrazu *Salomé ve vězení* (Obr. č. 11). Temné pozadí kontrastuje s jasnou svatozáří Janovy hlavy a bělostnou tváří tanečnice. Zajímavý detail se nachází na prahu schodu u Salominých nohou, kde je opřený štíhlý popravčí meč. Ten se na akvarelu nevyskytuje. Celkově je tato olejomalba laděna značně melancholicky a upozorňuje více na důsledek Salominy legendy, než na její zjev.

Oproti tomu *Salomé se sloupkem* skýtá pohled do exteriéru, rozkvetlé zahrady s ozdobným architektonickým zatiším. Salomé zde stojí na vyvýšeném podstavci a budí dojem oživé sochy, za ní se tyčí modrý sloup s bohatě zdobenou hlavicí. Salomé s odhalenými pažemi a lýtkem je opět svůdná a exotická, odvrácena od mrtvolné hlavy, která zde působí lehce nepatřičně. Zatímco olejomalba poukazuje na světcovu násilnou smrt, zde je soustředění na Salominu figuru a její mystické kouzlo. Zářící tak, jako by byla trofej ona sama.

---

<sup>56</sup> Viz Lacambre (pozn. 3), s. 65.

### 3.5 Studie a variace – záhadný panter a egyptský princ

Mimo výše představená díla Moreauův archiv obsahuje nepřehledné množství studií detailů, kompozic i variací námětů na téma Salomé. Zmíněné studie kompozic pro obraz *Salomé ve vězení* například ukázaly, čeho se Moreau snažil dosáhnout v symbolické rovině.

Pro mistrovské dílo *Salomé tančící před Herodem* jsou dochovány detailní kresby osob i architektonických kompozic. Moreau si pro postavu Salomé, Heroda a popravčího nastudoval nejprve pozice nahých modelů, a poté propracovával jejich oděvy. Návrh Salominy koruny (Obr. č. 16), hladké a oblé, připomíná faraonovu čapku a odkazuje na egyptskou mytologii. Postranní spirálovitý cop, který ji zdobí, je nápadně podobný „lokně mládí“, ikonograficky užívaný pro mladé prince a děti egyptských bohů (Obr. č. 17). Tento symbol pochází od mladého boha Hora, který reprezentuje vycházející Slunce.<sup>57</sup> Fakt, že Moreau egyptskou mytologii znal a záměrně ji použil pro biblickou scénu, podporuje Hyusmansovu interpretaci (viz kapitola „**Mystický pohan**“) a může odkazovat na kult Slunce sv. Jana Křtitele (viz **Den svatého Jana a pohanské oslavy slunovratu**).

Zajímavý prvek tvoří i bohatě zdobené Salominy šaty. Podle vlastních slov by Salomé měla připomínat Sibylu, mystickou čarodějku, a k docílení této charakteristiky její oděv tvoří dojem relikviáře.<sup>58</sup> Detaily její róby skutečně připomínají blyštivou šperkovnici: na suknicí jsou vidět pásy perel, geometrické obrazce, květy a drobné spirály. Po boku se táhne svislý pás s groteskní zvířecí hlavou a opakující se motiv symetrických hádát. Většina animálních prvků je přejata z knihy N. X. Willemina s názvem *Monumens Francais Inedits*.<sup>59</sup> Kromě hadů jsou zde zpracovány hlavy a těla býků, lvů, divokých šelem a slonů. Nalezneme je především na hlavicích sloupů, v detailech tetrarchova trůnu a na pásech zdobících klenby. Dalším inspiračním zdrojem je rytina Giovanni Battisty Cavalieriho, která znázorňuje sochu *Terra nel Natura*, stojící bohyni Dianu z Efesu s rozpráženými dlaněmi a s mnoha prsy na hrudi. Její tělo je pokryto ornamenty zvířecích hlav a připomíná téměř sloup či brnění, do kterého je

---

<sup>57</sup> Miguel A. Corzo, Mahastil Afshar (ed.), *Art and Eternity*, Singapore 1993, s. 37, [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/art\\_eternity1.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/art_eternity1.pdf), vyhledáno 21. 4. 2014.

<sup>58</sup> Viz Burlingham (pozn. 5), s. 38.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 41.

oděna. Tuto sochu umístil Moreau na vrchol Herodova trůnu a obklopil ji dvojicí okřídlených mužských postav se lví hlavou, jejichž těla jsou ovíjena obrovským hadem. I zde jim předchází rytina, která figuru označuje jako boha Mithru (Obr. č. 20).<sup>60</sup> Klíč k možné interpretaci a souvislosti s motivy Diany a Mithry obsahuje kapitola **Bůh se lví hlavou**.

Také Moreauův soukromý archiv fotografií odhaluje důležité prameny inspirace. Pro *Salomé tančící před Herodem* jsou zásadní fotografie žen z Alžírsko a Severní Afriky,<sup>61</sup> které jsou zdobeny těžkými náušnicemi, čelenkami a závoji. Dále vlastnil od přátel a známých architektonické snímky z Egypta, Indie či islámského světa, kde použil detaily výzdoby z paláců Alhamba a chrámů Hagia Sofia nebo Córdoba.

### 3.5.1 Černý panter

Výše zmíněná olejomalba *Salomé tančící před Herodem* (Obr. č. 8) obsahuje motiv, který se velmi často opakuje i v dalších dílech. Jedná se o drobného černého pantera, který leží u paty sloupu v pravém dolním rohu olejomalby. Stejně zvíře se nachází také na akvarelu *Zjevení* (Obr. č. 9) a na doprovodných akvarelových studiích *Salomé* z roku 1875 (Obr. č. 18) a *Žena a panter* (Obr. č. 19), dokončené roku 1880.

Symbolická rovina této šelmy odkazuje na křesťanskou ikonografii doby středověku. Například Aberdeenský bestiář z 12. století<sup>62</sup> popisuje pantera jako překrásné a vznešené zvíře, které vábí oběti svým sladkým dechem: „*After three days it awakes from its sleep and gives a great roar, and from its mouth comes a very sweet odour, as if it were a mixture of every perfume. When other animals hear its voice, they follow wherever it goes, because of the sweetness of its scent.*“<sup>63</sup> Poznámka o třech dnech odkazuje na Zmrtvýchvstání Ježíše Krista, a jeho kázání se přirovnává k dechu pantera, který je ostatními slepě následován.

Zda Moreau mohl mít přístup ke středověkým manuskriptům není uvedeno, ale otcova bohatá knihovna a poskytnuté zázemí by tomu nasvědčovaly. I přes neurčitý

---

<sup>60</sup> Viz Burlingham (pozn. 5), s. 38.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>62</sup> Folio 9r Translation and transcription, <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/9r.hti>, vyhledáno 25. 4. 2014.

<sup>63</sup> Ibidem.

původ lze umístění pantera na obrazech Salomé interpretovat ve dvou rovinách. První, kterou zastává Julius Kaplan, je ta, že panter zosobňuje alter ego Salomé, která stejně jako on vábí svou nádherou a „líbeznou vůní“.<sup>64</sup> Druhá se nabízí díky odkazu na výklad bestiáře, kdy je panter symbolem Krista. Tento fakt prohlubuje důsledek Salomina činu, protože Jan Křtitel byl označován za předchůdce Krista a sám svým kázáním na poušti připravoval lid na jeho příchod (viz „**Dcera té Herodiady**“). Panter, ať už se jedná o zosobnění Krista či Salomé, odkazuje na světce smrti.

### 3.5.2 Bůh se lví hlavou

Sousoší na Herodově trůně představuje další výrazný odklon od klasické křesťanské a antické ikonografie. Socha okřídleného muže se lví hlavou, které se kolem těla ovíjí monstrózní had, je na Moreauově olejomalbě (Obr. č. 8) navíc doplněna svatozáří. Identifikace tohoto motivu, který Moreau znal z francouzského magazínu *Le Magasin pittoresque*<sup>65</sup> (Obr. č. 21) odkazuje na starodávný náboženský kult s kořeny ve střední Asii, který se rozšířil do antického Řecka a Říma. Jedná se o řecko-římskou podobu zoroastrismu proroka Zarathuštry, označovanou jako mithraismus.<sup>66</sup>

Božstvo, které je označeno jako Mithra, nese atributy podobné bohům antické mytologie. Ikonografie tohoto námětu je velmi různorodá. Například ohnivá žezla či klíče, které tyto modly často třímaly v rukou, připomínají boha podsvětí Háda. Pokud jsou doprovázeni zvířetem se třemi hlavami, proměňuje se význam v jakousi obdobu Aióna, řeckého boha nekonečné cykličnosti času a věčnosti.<sup>67</sup> Socha, kterou však využil Moreau, nese atribut podobný Merkurově žezlu se dvěma hady, symbol všude proniknuvšího posla.<sup>68</sup> Dále had ovíjející se kolem těla v tomto případě může alegorizovat sluneční zákruty kolem Země.<sup>69</sup> Tyto domněnky vedou až ke spojení boha Mithry s Apollónem, kterého rovněž doprovázel had jako jeden z atributů a třímal pastýřkou hůl velmi podobnou té v Mithrových rukou.

Spojitosť s bohem Apollónem je zde na místě z toho důvodu, že Moreau umístil mezi tyto mithraská božstva sochu Diany. Ta jakožto sestra Apollóna zastávala spolu

---

<sup>64</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 66.

<sup>65</sup> Viz Burlingham (pozn. 5), s. 38.

<sup>66</sup> Robert Tucan, *Mithra a mithraismus*, Praha 2004, s. 9.

<sup>67</sup> Viz Tucan (pozn. 66), s. 50-52.

<sup>68</sup> James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008, s. 88.

<sup>69</sup> Viz Tucan (pozn. 66), s. 52-53.

s ním úlohu vládnout Slunci a Měsíci.<sup>70</sup> Tento fakt je klíčový pro symbolickou interpretaci Jana Křtitele jako předchůdce Krista a Salomé, kteří oba totožně vystupují jako představitelé polarit Slunce a Měsíce. Kult slunečních bohů odkazuje na Krista jako dalšího nositele světla, zatímco bohyně Měsíce skýtá podstatu ženskosti (viz kapitoly **Wildova měsíční žena** a **Den svatého Jana a pohanské oslavy slunovratu**).

### 3.6 Rozbor děl – shrnutí

Postava Salomé v díle Gustava Moreaua je ztvárněna jako mystická, svůdná tanečnice, která stojí na pomyslné hranici mez realitou a nadpřirozenem. Nepřeberné variace mění její vzezření, které povětšinou sálají magií, erotikou a exotikou. Vidíme ji ve třech pomyslných rovinách, které zachycují nejsilnější okamžiky legendy. Ve svém tanci před Herodem je plna energie a síly, vládne svým tělem a vysílá erotický náboj. Po popravě obdrží světcovu hlavu a mění se v uvědomělou, slabou dívku, která si v pohnuté situaci udržuje odstup. A při finálním zjevení hlavy Jana Křtitele propadá panice a je zcela ovládnuta hrůzou z toho, čeho se stala součástí. Moreau ve svých obrazech nevariuje jednu a tu samou Salomé, ale snaží se vypovědět celistvý příběh ženy, která prochází mystickou oponou proto, aby z ní vyšla do kruté reality mezi životem a smrtí.

Původní biblický námět Moreau skutečně přetvořil v multikulturní archetyp. Tradiční biblická legenda o smrti předchůdce Krista je pouze první linií interpretace. Salomé je umístěna do architektury odkazující na islámskou tradici, doplněnou prvky hinduistické i egyptské mytologie. Herodův trůn je korunován sochou bohyně Diany, symbolem plodnosti a ženské síly.<sup>71</sup> Božstvo osazené vedle Diany odkazuje na téměř neznámý kult mithraismu v antickém Římě a uvádí další možný výklad polarit Slunce a Měsíce. V ruce drží Salomé lotos, odkaz egyptské a indické posvátné očišťující květiny. Odtud se lze ubírat dále směrem egyptské ikonografie, protože další prvek - „lokna mládí“, která zdobí Salominu korunu - je odkazem na Horovo božstvo a východ Slunce. Animální detaily v architektuře i na oděvu mohou signalizovat další skryté symboly, které nesou hád'ata, šelmy a sloni. Velmi podstatnou úlohu zaujímá i černý panter, kterého Moreau častokrát umístil do Salominy blízkosti, odkazující na symbol Krista.

---

<sup>70</sup> Viz Hall (pozn. 68), s. 58.

<sup>71</sup> Viz Kaplan (pozn. 2), s. 56.

## 4. Kontext - Salomé v literatuře 19. Století

Pro pochopení obsahu a námětu Moreauových děl, která v sobě nesou složitý vzorec duchovních ideálů smrti, mládí a ženskosti, je třeba podrobnější a širší náhled do literárních děl a mýtů, které v 19. století Moreaua obklopovaly. Ty přinášejí další pohled na Salomé, ať už jako ultimátní symbol femme fatale, nebo jako součást kultu Jana Křtitele, který prohlubuje dosavadní odkazy na symboliku Slunce a Měsíce. Pro tyto účely je prvním z literárních děl povídka *Herodias* Gustava Flauberta, kterou Moreau s velkou pravděpodobností znal. Ta popisuje biblický motiv s důrazem na Salominu matku, která je přese všechno zásadním hybatelem celého příběhu. Druhý rozbor se týká odkazu, který Moreau svým dílem zanechal, a to jednoaktové hry *Salomé* Oscara Wilda, který svou inspiraci našel právě v obrazu *Salomé tančící před Herodem*. Zde je symbolika astrální a popisuje Salomé jako měsíční ženu, která prožívá sexuální touhu a lásku, díky které přestává být nevinnou dívkou.

Poslední kapitola **Salomé jako femme fatale 19. století** doplní tyto poznatky o širší kontext archetypu Salomé, který byl v 19. století znám a uctíván.

### 4.1 Gustav Flaubert – Herodias

Roku 1877 byly vydány v Paříži *Tři povídky* Gustava Flauberta. Jedna z nich nese název *Herodias* a odehrává se v Jordánsku, v Herodově pevnosti Machairús, kde popisuje okolnosti popravu Jana Křtitele.

Herodes je přítomen ve svém paláci, který je obléhán vojskem arabského krále, jehož dceru tetrarcha odmítl kvůli Herodias, manželce jednoho ze svých bratří, se kterou se oženil. Je den tetrarchových narozenin a pod touto záminkou sezval své vrchní vojevůdce a galilejské náčelníky, aby nastalou situaci mohl vyřešit a pokud možno si Araby usmířit, nebo se spolčit a táhnout proti nim.<sup>72</sup>

Ve vězení drží Jana Křtitele, kterého dal zatknout po tom, co se s ním setkala Herodias a vyslechla si bouřlivou kritiku, kterou tetrarchovi tlumočila: „*Bedra mu halila velbloudí kůže a jeho hlava se podobala lví. Jen mne spatřil, zlořečil mi všemi kletbami proroků. Zřítelnice mu jen plály; jeho hlas hřměl; zdvíhal paže, jako by chtěl*

---

<sup>72</sup> Gustave Flaubert, *Tři povídky*, Praha 1975, s. 114-115.

*seslat hromy a blesky. Utéci nebylo možno.*<sup>73</sup> Byla rozhořčena, že je Jan ve vězení stále naživu, ale Herodes v něm viděl dobrou příležitost, jak si zavděčit židovský národ. Krom toho nepokládal Jana za nebezpečného, i když jeho kázání považoval za velmi prudké a ostré. Osvobodit ho však nehodlal: „*Zuřivým šelmám nedáváme volnost!*“<sup>74</sup>

Po příjezdu římského prokonsula Vitellia započala rada s významnými muži Herodova dvora. Debata farizejů, Židů a mužů z Galileje skončila vřavou a neukázněný dav odpoutal pozornost od vladařských záležitostí k přípravám oslav. Vitellius se nechal provést palácem a v jedné z kobek objevil vězněného Jana. Ten ke skupině promluvil o zkaženosti a hříšnosti, kterých se dopouštějí a sotva uviděl i přítomnou Herodias, opět jí prudce oslovil: „*Aj jsi to ty, Jezabel! Jalas mu srdce vrzáním svých střeviců. Ržála jsi jako klisna. Na výšinnách sis postavila své lože, abys vršila své oběti! ... Rozvaluj se v prachu, dcero babylonská! ... Oškliví se Hospodinu pach tvých neřestí!*“<sup>75</sup> Po tomto se strhla debata o Herodě sňatku a údajné neřesti, které se Herodias dopustila tím, že opustila svého muže. „*Arciže se patří ... pojmout za choť ženu svého bratra, ale Herodias nejenže nebyla vdovou, byla navíc matkou dítěte, a to je čin ohavný.*“<sup>76</sup> Herodes se pokoušel svou ženu i své postavení obhájit a společnost se uklidnila. Po návratu z kobky si Herodes vyslechl věštbu, která se vážala na postavení Měsíce a hvězd. Významný muž měl té noci zemřít.

V hodovní síni se posléze sešli důležití hosté z řad vojáků, kněží a jeruzalémských obyvatel, v čele s Vitelliem a jeho synem, které Herodes posadil po svém boku. Vedly se rozhovory o podobných Janu Křtiteli, a padlo i jméno Ježíše. „*Nejhorší ze všech! ... Nestoudný šarlatán!*“<sup>77</sup> I když ho mnozí považovali za Mesiáše, vrchní kněží oponovali s tím, že jeho příchod bude teprve ohlášen Eliášem. Poté nastala vřava, když se ozvalo, že Eliáš už přišel a je to právě Jan.

V síni se za bujaré debaty a ruchu objevila i Herodias, a s sebou přivedla mladou dívku. „*Nahoře na pódiu sňala závoj. Byla to Herodias, jaká bývala v mládí. A pak se roztančila. ... Oblými pažemi přivolávala někoho, kdo stále unikal. Pronásledovala ho, lehčí než motýlek, jako zvědavá Psyché, jako bloudící duše, a zdálo se, že co nevidět sama odletí. ... Tetrarcha unikal do snu a na Herodias už nemyslí. ... Tančila jako*

---

<sup>73</sup> Viz Flaubert (pozn. 72), s. 121.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>75</sup> Viz Flaubert (pozn. 72), s. 139-140.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 140-141.

<sup>77</sup> Viz Flaubert (pozn. 72), s. 147.

*indické kněžky, jako Núbijanky od vodopádů, jako lydijské bakchantky. Prohýbala se na všechny strany jako květina zmítaná bouří.*<sup>78</sup> Dav i tetrarcha byli v pominutí smyslů, a Herodes zval dívku blíž a blíž, až byl nakonec ochotný dát jí i půl svého království. Salomé se tedy zastavila a odběhla k matce. Když se vrátila, téměř infantilně požádala o Janovu hlavu, sotva si rozpomněla na jeho jméno. Zdrčený Herodes vyslal svého kata do kobky. Po chvíli se vrátil, a za potlesku hostů předal hlavu dívce. Atmosféra v síni se prohloubila a hosté se začali rozcházet. Herodes zdrčen náhlým spádem událostí zůstal v síni osamocen, zírající na Janovu hlavu. Vrátili se muži, kteří Jana v kobce navštívili, a hlavu odnesli s sebou do Galileje. Než síň opustili, jejich poslední slova zněla smířlivě: „*Sestoupil k mrtvým, aby jim zvěstoval Krista!*“<sup>79</sup>

#### **4.1.1 Flaubertova Herodias versus Moreauova Salomé**

Flaubertova povídka pojímá biblický příběh poměrně věrně a mimo to klade důraz na postavu, která vedle tanečnice Salomé zůstává často skryta v pozadí: Herodias. Janovu kritiku její osoby líčí autor jako velmi bouřlivou a hanobící, a Herodias je často pohroužena do sebelítosti a vzteku. I přes svůj sňatek, který byl za daných okolností nepřipustitelný, se cítí Herodias ponižována neprávem. Herodes je tak staven do nepříjemné pozice, kdy svou ženu brání proto, aby si zachoval svůj oprávněný postoj a renomé. Je však racionálnější a Jana se zdráhá popravit, ať už ze strachu, nebo z vypočítavosti. Patrně by svému slovu i dostál, kdyby Herodias nepředvedla svou dceru.

Salomin tanec zvrátil celý chod událostí. Herodes se zcela pohroužil do svého vzrušení a zadal svou slabostí impuls, který Herodias zneužila ve svůj prospěch. Ona je tou jedinou a zásadní figurou, díky které světec zemřel. Její dcera Salomé tu totiž není líčena jako svůdná vražedkyně, ale téměř jako rozpačité dítě, které ani neví, zda říká Janovo jméno správně. V tomto se Flaubert liší od většiny umělců a spisovatelů, kteří preferují zdůraznit Salomé jako strůjce celého příběhu, a Herodias zůstává mimo jejich zájem.

Moreau v tomto ohledu Flaubertovu interpretaci nesdílí. Ač jeho dílo pravděpodobně znal, Herodias v jeho díle nikdy nedostala žádnou zásadnější úlohu.

---

<sup>78</sup> Viz Flaubert (pozn. 72), s. 155-156.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 161.



Flaubert svou povídku vydal rok poté, co se konal Salon, na kterém Moreau vystavil svou stěžejní olejomalbu *Salomé tančící před Herodem*, nevyklučuje se tedy jejich vzájemná inspirace či komunikace.<sup>80</sup> Salomé však pro Moreaua hrála zcela odlišnou roli než pro Flauberta. Postavu její matky však umělec úplně neztrácuje. Přiznává její úlohu a nechává jí na obraze v zastíněném rohu (Obr. č. 8), ale svou pozornost upírá pouze na omamnou esenci, kterou skýtá Salomé ve svém tanci. Lze se domnívat, že pokud by Herodiadina dcera neměla tak mocné kouzlo, patrně by k popravě nikdy nedošlo a Herodes by zůstal nezlomen. Osnova matky byla sice klíčová, ale pouze díky své dceři mohla dojít naplnění.

## 4.2 Oscar Wilde – Salomé

Roku 1891 sepsal Wilde svou doposud ústně popisovanou hru *Salomé*, která se později dočkala vydání s ilustracemi Aubrey Beardsleyho.<sup>81</sup> Jedná se o jednoaktovou hru, která se odehrává v Herodově paláci a popisuje, stejně jako Flaubertova *Herodias*, okolnosti smrti sv. Jana Křtitele.

Scéna je uvedena na terase Herodova paláce, kde rozmlouvá Herodiadino páže a mladý setník osobní strážce. Průhledem vidí do hodovní síně, kde sedí Herodes, Salomé i Herodias. Páže se dívá na oblohu a popisuje ji: „*Podívejte se na měsíc. Měsíc vypadá velice divně. Jako žena, která vystupuje z hrobu. Jako mrtvá žena. Jako by hledala mrtvé.*“<sup>82</sup> Setník obdivuje mladou princeznu Salomé, jak je ten večer krásná, pážeti to několikrát opakuje. Vojáci kolem nich pozorují situaci v hodovní síni a rozmlouvají spolu o hostech. „*To je rámusu. Kdo to je, ty řvoucí šelmy? ... Židé. Takhle je to s nimi vždycky. Hádají se o své náboženství.*“<sup>83</sup> Když se spolu pustí do hlubšího rozhovoru o náboženství, ozve se hlas Jana, který prorokuje svá biblická slova.

Princezna Salomé přichází ze síně na terasu a připojuje se k setníkovi a pážeti. I ona se zadívá na Měsíc: „*Jak je dobré vidět lunu. Vypadá jako penízek. Jako docela malá stříbrná květinka. Luna je chladná a cudná ... Určitě je panna. Je krásná jako panna ... Ano, je panna. Nikdy se neposkvrnila.*“<sup>84</sup> Opět se ozve Janův hlas, který káže

---

<sup>80</sup> Viz Dijkstra (pozn. 8), s. 380.

<sup>81</sup> Viz Kuryluk (pozn. 9), s. 212.

<sup>82</sup> Oscar Wilde, *Hry*, Hradec Králové 2000, s. 7.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>84</sup> Viz Wilde (pozn. 82), s. 10-11.

o příchodu Krista. Salomé si žádá, aby jí proroka přivedli, a po dlouhém zdráhání k tomu setník dá souhlas. Když se Jan objeví na scéně, mluví pobouřeně o tetrarchovi a o Herodias, kterou označuje za nestoudnou hříšnici. Salomé je světcem unešena a lichotí mu, Jan jí však od sebe odhání a pokračuje v řeči o Kristu: „*Nepřibližujte se, dcero Sodomy! ... odejděte do pouště hledat syna Člověka. SALOME: Kdo je to syn Člověka! Je tak krásný jako ty, Jochanaane?*“<sup>85</sup> Salomé dále mluví o Janově bělostném těle a jeho kučeravých vlasech, které si zamilovala, ale kdykoliv ji Jan odmítne, opáčí mu stejně hanlivě. Jejich rozhovor vygraduje po tom, co Salomé obdivuje světcovy rty a neodbytně mu opakuje „*Políbím tvá ústa, Joachanaane.*“<sup>86</sup> Setník, který je pozoroval a nabádal Salomé, aby se na Jana nedívala a přestala s ním mluvit, její jednání neusnesl a na místě se zabil.

Nato přichází ze síně i Herodes, Herodias a jejich hosté. Tetrarcha jako všichni předchozí obrací hlavu k Měsíci. „*Měsíc dnes vypadá divně. Jako hysterická žena, hysterická žena, která všude hledá milence. Je také nahá. Že ano, že vrávorá jako opilá žena?*“<sup>87</sup> Herodias mu na veškeré poznámky odsekává a nikdy nenachází společnou řeč: „*Ne. Měsíc vypadá jako měsíc, to je vše.*“<sup>88</sup> Herodes poté upne svou pozornost na Salomé, snaží se jí zlákat blíže k sobě a nabízí jí jídlo i víno, ale Salomé ho neustále odmítá. Do rozhovorů opět zazní prorocký hlas Jana, a tetrarcha rozmlouvá spolu s ostatními o tom, co to může znamenat. Uznává jeho vážnost a nevyvrací domněnky ostatních o tom, že by to mohl být prorok Eliáš. Lidé z Nazaretu popisují Kristovy zázraky, které se k nim donesly a Herodes je téměř všechny podporuje. Janův hlas poté mluví o nestoudné prostopášnici, a Herodias se okamžitě ohrazuje: „*Slyšíte, jak proti mně šťve? Vy mu dovolíte, aby urážel vaši choť?*“ **HERODES:** *Ale nevyslovil přece vaše jméno.* **HERODIAS:** *Co na tom? Dobře víte, že se snaží urazit mne.*“<sup>89</sup> Jan pokračuje ve svém projevu a mluví o soudném dni, kdy zčerná Slunce a Měsíc zrudne.

Herodes náhle požádá Salomé, aby mu zatančila. Její matka jí neustále opakuje, aby to nedělala a Salomé se zdráhá. Tetrarcha ale stále prosí o tanec, chvíli ze smutku, chvíli z potěšení. Stěžuje si na zimu a studený vítr, poté se naopak zalyká a dusí horkem. Salomé k tanci svolí až ve chvíli, kdy je ujištěna, že pokud zatančí, Herodes jí obdaruje,

---

<sup>85</sup> Viz Wilde (pozn. 82), s. 15.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 16-17.

<sup>87</sup> Viz Wilde (pozn. 82), s. 18.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>89</sup> Viz Wilde (pozn. 82), s. 24.

čím jen si bude přát. V okamžiku, kdy si ale tanečnice sundá boty, Herodes znejistí: „*Ach, vy budete tančit bosa? To je dobře. ... Ach ne, vy budete tančit v krvi. Na zemi je krev. Nechci, aby tančila v krvi. To by bylo velice špatné znamení. ... Ach, podívete se na měsíc! Zrudl, zrudl jako krev. Ach, prorok to přece předpověděl.*“<sup>90</sup> Ale sotva Herodias navrhně, aby se společnost vrátila do sálu, Herodes opět trvá na tanci. Tanečnice předvede svůj *tanec sedmi závojů* a předstoupí se svou žádostí. Chce Janovu hlavu na stříbném podnose. Zděšený Herodes jí nabádá, aby to pro svou matku nedělala, ale ona trvá na svém: „*Neposlouchám svou matku. Žádám Jochanaanovu hlavu ve stříbrné míse pro své vlastní potěšení.*“<sup>91</sup> Tetrarcha nabízí cokoli jiného a snaží se obhájit Jana jako člověka, kterého zabít by byl zločin proti Bohu. Nakonec se ale podvolí.

Kat odchází do vězení a poté přináší světcovu hlavu, a Salomé, která jí drží v rukou, začíná svůj dlouhý monolog. Promlouvá k hlavě velmi vášnivě: „*Ach, ty jsi mi nechtěl dovolit, abych políbila tvá ústa, Jochanaane. Nu, tak je políbím teď. ... A tvůj jazyk, který byl jako červený had stříkající jed, se už nehýbá ... Choval ses ke mě jako ke kurtizáně, jako k děvce ... Já teď, Jochanaane, stále ještě žiji, ale ty, ty jsi mrtev a tvá hlava mi patří. ... Na oči sis dal pásku toho, který chce uvidět Boha, Jochanaane, ale já, já ... mne jsi nikdy neuviděl. ... Byla jsem panna a tys mě zbavil panenství. ... Kdyby ses na mne díval, byl bys mě miloval. Vim, že bys mě miloval a tajemství lásky je větší než tajemství smrti*“<sup>92</sup> Herodias je zcela klidná a je na svou dceru hrdá, ale Heroda zachvátila panika a chce okamžitě zpět do paláce, zdrcen jak scénérií před sebou, tak možnou hrozbou, která bude následovat. Zhasínají se pochodně a Měsíc zcela překryje černý mrak. Poslední měsíční paprsek padne na Salomé a Herodes v tu chvíli poručí svým vojákům, aby ji okamžitě zabili. Ti ji rozdrtí svými štíty.

#### 4.2.1 Wildova měsíční žena

Hra *Salomé* inspirována Moreauovým obrazem *Salomé tančící před Herodem* (Obr. č. 8) představuje zcela novou interpretaci této biblické scény. Patrně zde zapůsobila mystičnost a svůdnost Moreauovy tanečnice, spolu s těžkou a exotickou atmosférou

---

<sup>90</sup> Viz Wilde (pozn. 82), s. 28-29.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>92</sup> Viz Wilde (pozn. 82), s. 34-36.

celého výjevu. Pro dekadentního Wilda je typický nadhled a perverznost, která symbolicky proplouvá na povrch.

Salomé je zde hned od počátku spojena s Měsícem na obloze, který se proměňuje a předurčuje následující děj. Zpočátku svítí velmi jasně a působí jako *mrtvá žena* – a Salomé je v tu samou chvíli opěvována pro svou bělostnou pleť, až téměř mrtvolně bledou. Herodes o Měsíci mluví jako o *hysterické ženě, která hledá milence*. A Salomé skutečně, když uvidí Jana, podlehne své touze a zamiluje se do něj. Chce ho mermomocí políbit, ale protože jí to není dovoleno, propadá do vzteku a spílá mu. Jan posléze zmíní i proroctví apokalypsy, kdy by měl Měsíc krvavě zrudnout. Tak se také stane, když se Salomé připravuje ke svému tanci. V posledních okamžicích před Salominou smrtí Měsíc zcela zakryje černý mrak. Tyto změny Měsíce a měsíční cykličnost jsou spojené s menstruačním cyklem, který značí ženskou sexualitu, přerod dívky v ženu a panenské krveprolití.<sup>93</sup> Je možné, že lunární mytologie inspirovala Wilda rozvinout archetyp Salomé směrem k jádru ženskosti a postavit na tomto principu celou hru.

Další symbolika, kterou vložil přímo do úst Salomé, odkazuje na ztrátu počestnosti. Salomé je zpočátku bledá a čistá jako Měsíc na obloze, ale poté se zabarví při tanci rudě. Již není čistá, prolila svou krev a stala se ženou. Její slova o hadu a jedu odkazují na mužský penis. Sama dokonce říká *Byla jsem panna a tys mě zbavil panenství*. V tomto kontextu lze chápat popravu muže ne pouze jako odplatu zhrzené zamilované ženy, ale přímo jako jeho kastraci, odplatu za bolest, kterou jí na těle způsobil.<sup>94</sup>

Wilde se zde stejně jako Moreau odprostil od biblické legendy a použil příběh jako prostředek, který nese hlubší symbolický obsah. Je jim společná erotičnost celého motivu a použití cizích elementů: pro Moreaua exotické kulturní vlivy Orientu, pro Wilda lunární symbolika Měsíce. Podstatný rozdíl zde ale spočívá v pohledu, jakým je nahlíženo na duchovní podstatu a náboženský obsah. Moreau, jak již bylo řečeno, neměl v úmyslu zobrazením sexuality nějak podlomit svoji víru v Boha, naopak se snažil lascivní motiv povýšit i do duchovní roviny. Wilde zde ale naznačuje, že mu jde o opak: zesměšnění a parodii náboženství.<sup>95</sup> V dialogu mezi vojáky je to jasně patrné: „*To je rámusu. Kdo to je, ty řvoucí šelmy? ... Židé. Takhle je to s nimi vždycky. Hádají se o své*

---

<sup>93</sup> Viz Kuryluk (pozn. 9), str 213.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>95</sup> Viz Kuryluk (pozn. 9), s. 223.

*náboženství. PRVNÍ VOJÍN: Zdá se mi směšné hádat se o takové věci.*<sup>96</sup> Absurdita těchto sporů se nejlépe odráží ve vyprávění Nubijce: „*Bohové mé země mají velmi rádi krev. Dvakrát do roka jim obětujeme mladé muže a panny. Padesát mladíků a sto panen. Ale zdá se, že jim nikdy nedáváme dost, protože se k nám chovají velmi tvrdě.*“<sup>97</sup>

### 4.3 Flaubert a Wilde: Proměna vztahu mezi matkou a dcerou

Salomé je v literárních ukázkách Flauberta a Wilda zobrazena ze dvou odlišných perspektiv. Obě společně vycházejí z biblického textu, kde je Herodias manželkou Heroda, na což reaguje Jan Křtitel se svou kritikou. Žena, která je vdaná a rozhodne se muže opustit pro jeho bratra, zatímto on je stále živ a ona má z prvního manželství potomka, to je považováno za nehoráznost. Herodias se tedy ocitá v situaci, kdy jsou na její osobu častovány nadávky a opovržení. Její dcera si je toho patrně vědoma, ale vztah mezi nimi biblický text nijak nespécifikuje. Po svém tanci, kdy je Salomé přislíbeno, co si jen zamane, odchází za svou matkou a ta jí navrhuje, aby žádala o hlavu svěťce. Salomé uposlechne a hlavu matce skutečně předá. Tato rozmluva je klíčová pro celou interpretaci, protože ukazuje na Herodias jako na intrikánku, která svou dceru využije k tomu, aby se zbavila muže, který o ní šířil urážky.

Z tohoto pohledu vyšel i Flaubert a portrétoval Herodias jako panovačnou a silnou ženu, která s Herodem mluví jako se sobě rovným, je si jistá tím, co chce a čeho chce dosáhnout. Janův projev a urážky líčila Herodovi velmi barvitě a rozpor mezi ní a svým mužem nesla se vztekem a lítostí. Herodes jí totiž neposkytl utěšení a pomoc, kterou požadovala a hodlal Jana nechat naživu. Ale v momentě, kdy na oslavě tetrarcha propadl kouzlu její dcery, získala nad ním moc, kterou potřebovala. Dívka je popisována, jak po tanci spěšně odbíhá za svou matkou a rozpačitě se vrací. Její mluva je dětská a sotva si vzpomene na svěťcovo jméno, čím dává Flaubert najevo, že dívka tu není ničím víc než jen poslíčkem své matky. I když už mohla mít v sobě ženskost, kterou při tanci předvedla, byla stále ještě dítě, které nechápe požadavky dospělých.

Naopak Wilde se s touto interpretací rozešel a zaměřil se na Salomé, která je hlavním strůjcem celého neštěstí. Bible totiž popisuje pouze okolnosti vztahu mezi Janem Křtitelem a Herodias, na Salomé se vůbec nezaměřuje, a její vztah s Janem

---

<sup>96</sup> Viz Wilde (pozn. 82), s. 7.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 8.

zůstává neznámý. Wilde Herodias postavil do kontrastu s Herodem, podobně jako Flaubert, ale jejich neshody patrně nemají na jednání Herodiadiny dcery žádný vliv. Flaubert nechal Herodias dívku přivést před Heroda a zatančila na její popud, ale zde si Herodes sám o tanec říká a debata probíhá mezi ním a tanečnicí. Herodias dokonce vyjadřuje svůj nesouhlas, nepřeje si, aby se tetrarcha na Salomé díval a už vůbec si nepřeje, aby mu tančila. Salomé se rozhodne sama ze své vůle a není zde ani jediný náznak o tom, že by se spolu domluvily na odměně, kterou za svůj tanec má dostat. Sama prohlašuje: „*Neposlouchám svou matku. Žádám Jochanaanovu hlavu ve stříbrné míse pro své vlastní potěšení.*“<sup>98</sup> Působí tedy vyspěleji a sama o sobě rozhoduje, Herodias jí pouze jednání schvaluje. Dalo by se mluvit o touze pomstít matčinu čest za urážky, které od Jana obdržela. Nicméně je zde zásadnější rozmluva, kterou měla s Janem před popravou a její finální monolog, kdy drží v rukou setnutou hlavu. Vyznává se z lásky k Janovi a projevuje lítost nad tím, že jí city neopětoval. Symbolika jejich slov a fáze Měsíce, který přechází od čisté bílé po krvavě rudou odkazují společně na její přerod z dívky v ženu. Celá hra se tedy nese v duchu absurdní tragédie, která poukazuje na skrytou biblickou perverzi.<sup>99</sup>

## 5. Salomé jako femme fatale 19. století

Archetyp Salomé je pro umělce a spisovatele 19. století velmi atraktivním a živým tématem. Už na Moreauovi a Wildovi se dokázalo, že Salomé zcela přesahuje biblickou rovinu a vytváří symbol čehosi nadčasového a osobního, vztahujícího se k mnoha interpretacím a prolínajícího odlišné světové kultury. Stala se legendární silnou ženou, symbolem touhy a strachu, často připodobňována k přírodnímu a vesmírnému chaosu.<sup>100</sup> Společně s Janem Křtitelem tvoří protiklady jin a jang, ženský a mužský princip, Měsíc a Slunce.

### 5.1 Den svatého Jana a pohanské oslavy slunovratu

24. června oslavuje církev narození Jana Křtitele.<sup>101</sup> Kult tohoto světce se stal velmi populární už od dob křížáckých výprav a nabízí širší kontext díky své vazbě na

---

<sup>98</sup> Viz Wilde (pozn. 82), s. 30.

<sup>99</sup> Viz Kuryluk (pozn. 9), s. 222.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>101</sup> Viz Kuryluk (pozn. 9), s. 199.

symbolické oslavy přírody, jara a Slunce. Folklor i pohanské tradice přispěly k obohacení mýtů o světcově životě a smrti, a s tím i změny a asociace Herodias či Salomé.

Klíčem k interpretaci světцова svátku a oslav slunovratu v průběhu června je právě narození a stvoření nového života. Je to triumf přírody, počátek, který nutně vede ke smrti a zániku. Smrt je zde symbolizována žní, a v případě Janově stětím. Život zaniká, přináší oběť pro další generaci, aby se mohlo narození opakovat.<sup>102</sup> Pohanské oslavy jsou mimo to také doprovázeny i dalšími projevy cyklu života a ničivého dopadu smrti, jako je projev sexuality v erotických tancích nebo pálení kostí zesnulých.

Oheň a Slunce jsou Janovým symbolem a on sám ohlašuje příchod Krista. Jan zemřel proto, aby mohl přijít silnější spasitel, který je také zpodobňován Sluncem. Oproti tomuto principu stojí Herodias a Salomé, nebo obecněji proti muži stojí vždy žena, která je opačného principu, představuje Měsíc. Stálost Slunce stojí vždy proti cykličnosti a změnám Měsíce.<sup>103</sup>

## 5.2 Femme fatale v moři neřestí

Salomé, jak již bylo ve Wildově hře ukázáno, představuje především svůdnou a nebezpečnou ženu, která přivede muže do záhuby. Pro morálku a prudérnost 19. století je typické, že se vzývala právě ona a například Judita, která setla hlavu Holofernovi. Tyto archetypy krutých svůdkyň nabyly až groteskních tendencí, kdy jsou jim připisovány nové a nové atributy nebo legendy, vztahující se k odlišným kulturám. Mužská fascinace erotickým podtextem prostupovala všemi uměleckými žánry.

Salomé byla označována mnoha přídomy a spojována byla především s noční oblohou, temnou hlubinou a byla stvůrou podobnou Medúze v dětském těle. Církevní otcové viděli tančící dívku jako prostředek chťice a naplnění tužeb, který vede k zániku a zhoubě.<sup>104</sup> V tomto kontextu byla považována za ženskou podobu Jidáše, protože zapříčinila smrt jeho předchůdce. Jiná asociace vztahující se k biblickému textu připodobňuje Salomé a jí podobné femme fatale k hadu, který svedl Evu k prvotnímu

---

<sup>102</sup> Viz Kuryluk (pozn. 9), s. 200.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 215.

<sup>104</sup> Viz Kuryluk (pozn. 9), s. 190.

hříchu.<sup>105</sup> Všechny tyto ženy jsou v kontextu Genesis dcery Eviny a nesou hadí těla svodů a neřestí. Kromě biblické tradice je Salomé spojována i s mytologií, ať už jde o bohyni Dianu či báji o Orfeovi, který podlehl ženské sexuální síle a jeho hlava byla vhozena do moře.<sup>106</sup>

Často se roviny a symboly mytologie, biblické ikonografie i orientálních prvků spojují a vytvářejí pro Salomé prostředí jakéhosi moře, ve kterém vládne sexuální chaos a destrukce. Wilde, Flaubert i Moreau, stejně jako mnoho dalších mužů své doby, hledají pro své vlastní potřeby archetyp ženy, která je paradoxně jak nebezpečnou hrozbou, tak idolem jejich žádostivosti.

---

<sup>105</sup> Elizabeth K. Menon, *Evil by design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Chicago 2006, s. 227.

<sup>106</sup> Viz Kuryluk (pozn. 9), s. 207-208.



## Závěr

Tato práce měla za cíl rozebrat postavu Salomé v díle Gustava Moreaua a dobátat se možných inspiračních zdrojů, ze kterých tento motiv těží. Ze studia doprovodných materiálů a Huysmansova dobového popisu se potvrdily vlivy indické, egyptské a antické kultury, které z biblického tématu sestavily symbolický obsah odkazující na fenomén života a smrti, sexuality a polarity mezi mužem a ženou. Moreau navíc celé poselství vnímal také v duchovní rovině, která je mnohdy u jiných autorů potlačena na úkor erotického obsahu, a docílil toho za pomoci zachování křesťanských symbolů a odkazů na astrální symboliku.

Širší kontext poskytla dvě příznačná literární díla z okruhu Moreauových obdivovatelů, Flabertova povídka a Wildova hra. Obě ukazují na dvojí možné vnímání úlohy Salomé a její matky Herodias. Zatímco Flaubertova Herodias jakožto dominantní síla nad submisivním dítětem příliš nekoresponduje s Moreauovým dílem, Wilde dokázal díky své osobité a nezávislé Salomé portrétovat novou a silnou femme fatale pro další generace. Je bližším následovníkem Moreauova odkazu také v tom směru, že hru postavil na astrálních měsíčních principech a symbolice ženské sexuality.

Přínosem této práce je především shrnutí poznatků předních zahraničních badatelů a obohacení novými symbolickými interpretacemi. Poskytuje se zde úzce vymezený tématický okruh v Moreauově díle, který nebyl doposud zpracován a nabízí tak další možnost navázat a rozvíjet nové směry bádání.

I když práce využila kontext literárních děl a shrnula obecné rysy fenoménu femme fatale v 19. století, je na místě uvažovat o podrobnějších studiích tohoto tématu v oblasti umění, divadla a společenských změn. Kapitola o Wildově Salomé nabízí možnost sledovat vývoj Salomé v úzkém okruhu hereckých a tanečních vystoupení v 19. a 20. století až po současnost. Stejně tak umělecká produkce zaměřující se na téma Salomé a odkazy symbolistů je značně rozsáhlá a zasloužila by si vlastní studii.

## Seznam literatury

- Václav Bahník a kol. (ed), *Slovník antické kultury*, Praha 1974.
- Toni Bentley, *Sisters of Salomé*, Yale 2002.
- Cynthia Burlingham, *A Strange Magic: Gustave Moreau's Salome*, New York 2012.
- Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, Oxford 1986.
- Gustave Flaubert, *Tři povídky*, Praha 1975.
- Alexander Flek (ed.), *Bible. Překlad 21. století*, Praha 2009.
- James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008.
- Joris Karl Huysmans, *Naruby*, Praha 1979.
- Julius Kaplan, *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style and Content*, Michigan 1982.
- Ewa Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Evanston 1987.
- Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau: Magic and Symbols*, New York 1999.
- Elizabeth K. Menon, *Evil by design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Chicago 2006.
- Kerstin Merkel, *Salome: Ikonographie im Wandel*, Bern 1990.
- Robert Tucan, *Mithra a mithraismus*, Praha 2004.
- Oscar Wilde, *Hry*, Hradec Králové 2000.

## Internetové zdroje

- Miguel A. Corzo, MahastiĀ Afshar (ed.), *Art and Eternity*, Singapore 1993, [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/art\\_eternity1.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/art_eternity1.pdf), vyhledáno 21. 4. 2014.
- The Aberdeen Bestiary, Folio 9r Translation and Transcription, <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/9r.hti>, vyhledáno 25. 4. 2014.
- The National Museum of Western Art, <http://www.nmwa.go.jp/en/collection/1959-0196.html>, vyhledáno 15. 4. 2014.
- The wikipaintings, <http://www.wikipaintings.org/>, vyhledáno 6. 5. 2014.

## Seznam vyobrazení

### Obr. č. 1:

Výjevy předání hlavy Salomé (vlevo) a Salomé předávající hlavu matce Herodias (vpravo), 11. století, detail dveří kostela San Zeno, Verona.

([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Verona%2C\\_Basilica\\_di\\_San\\_Zeno%2C\\_bronze\\_door\\_013.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Verona%2C_Basilica_di_San_Zeno%2C_bronze_door_013.JPG), autor Mattana, vyhledáno 1. 4. 2014.)

### Obr. č. 2:

Salomé před Herodem, detail deskového obrazu s výjevy ze života sv. Jana Křtitele, po 1270, Pinakotéka, Siena. (Kerstin Merkel, *Salome: Iconographie im Wandel*, s. 379.)

### Obr. č. 3:

Giotto di Bondone, Herodova hostina z cyklu života sv. Jana Křtitele, 14. století, kaple Peruzzi, Florencie. (<http://www.museumsyndicate.com/>, vyhledáno 1. 4. 2014.)

### Obr. č. 4:

Caravaggio, Stětí svatého Jana Křtitele, 1608, olej na plátně, 361 x 520 cm, St. Johns Co-Cathedral, Valletta, Malta. (<http://www.wikipaintings.org/en/caravaggio/beheading-of-saint-john-the-baptist-1608#close>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

### Obr. č. 5:

Caravaggio, *Salomé s hlavou Jana Křtitele*, 1607, olej na plátně, 90.5 x 167 cm, National Gallery, London, UK. (<http://www.wikipaintings.org/en/caravaggio/salome-with-the-head-of-john-the-baptist-1607-1>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

### Obr. č. 6:

Caravaggio, *Salomé s hlavou Jana Křtitele*, 1609, olej na plátně, 116 x 140 cm, The Royal Palace of Madrid, Spain. (<http://www.wikipaintings.org/en/caravaggio/salome-with-the-head-of-john-the-baptist-1609>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 7:**

Gustave Moreau, *Tančící Salomé (Salomé tetovaná či Salomé tančící před Herodem)*, nedokončeno (cca 1874), olej na plátně, 61 x 92 cm, Musée Gustave Moreau, Paris, France. (<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/salome-dancing-before-herod>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 8:**

Gustave Moreau, *Salomé tančící před Herodem*, 1876, olej na plátně, 103.5 x 144 cm, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, Los Angeles, USA. (<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/salom-dancing-before-herod-1876>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 9:**

Gustave Moreau, *Zjevení*, 1876, akvarel, 72 x 105 cm, Musée du Louvre, Paris, France. (<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/the-apparition-1876>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 10:**

Gustave Moreau, *Zjevení*, nedokončeno (cca 1876), olej na plátně, 103 x 142 cm, Musée Gustave Moreau, Paris, France. (<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/the-apparition#close>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 11:**

Gustave Moreau, *Salomé ve vězení*, 1876, olej na plátně, National Museum of Western Art. (<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/salome-in-prison-1876>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 12:**

Gustave Moreau, studie kompozic pro malbu *Salomé ve vězení*, cca 1873. (Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau: Magic and Symbols*, New York 1999, s. 57.)

**Obr. č. 13:**

Gustave Moreau, *Salomé v zahradě*, 1878, akvarel, soukromá sbírka.  
(<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/salome-in-the-garden-1878>,  
vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 14:**

Gustave Moreau, *Salomé s hlavou Jana Křtitele na podnose*, 1876, olej na dřevě,  
soukromá sbírka. (<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/salome-carrying-the-head-of-john-the-baptist-on-a-platter>,  
vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 15:**

Gustave Moreau, *Salomé se sloupkem*, 1890, akvarel, soukromá sbírka.  
(<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/salome-with-column-1890>,  
vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 16:**

Gustave Moreau, detail studie pro obraz *Salomé tančící před Herodem*, nedatováno,  
uhel a pero na papíře, Musée Gustave Moreau, Paris, France. (Cynthia Burlingham,  
*A Strange Magic: Gustave Moreau's Salome*, New York 2012, obr. 10.)

**Obr. č. 17:**

Detail výzdoby sloupu v hrobce Nefertari, Údolí králů. (Miguel A. Corzo, MahastiĪ  
Afshar (ed.), *Art and Eternity*, Singaphore 1993, Plate 9,  
[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/art\\_eter-nity1.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/art_eter-nity1.pdf),  
vyhledáno 21. 4. 2014.)

**Obr. č. 18:**

Gustave Moreau, *Salome* - detail pantera, 1875, akvarel, Musée Gustave Moreau, Paris,  
France. (<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/salome-entering-the-banquet-room>,  
vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 19:**

Gustave Moreau, *Žena a panter* – detail pantera, 1880, akvarel, Musée Gustave Moreau, Paris, France. (<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/woman-and-panther-salome-and-the-panther>, vyhledáno 6. 5. 2014.)

**Obr. č. 20:**

Detail Sochy Mirthy, *Le Magasin pittoresque* 8 (1840), 76-77, Getty Reaserch Institute, Los Angeles. (Cynthia Burlingham, *A Strange Magic: Gustave Moreau's Salome*, New York 2012, obr. 43.)

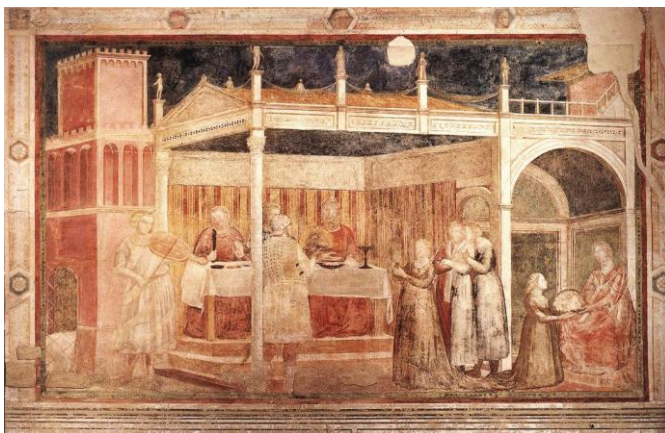
## Obrazová příloha



**Obr. č. 1:** Výjevy předání hlavy Salomé (vlevo) a Salomé předávající hlavu matce Herodias (vpravo), 11. století, detail dveří kostela San Zeno, Verona.



**Obr. č. 2:** Salomé před Herodem, detail deskového obrazu s výjevy ze života sv. Jana Křtitele, po 1270, Pinakotéka, Siena.



**Obr. č. 3:** Giotto di Bondone, Herodova hostina z cyklu života sv. Jana Křtitele, 14. století, kaple Peruzzi, Florencie.



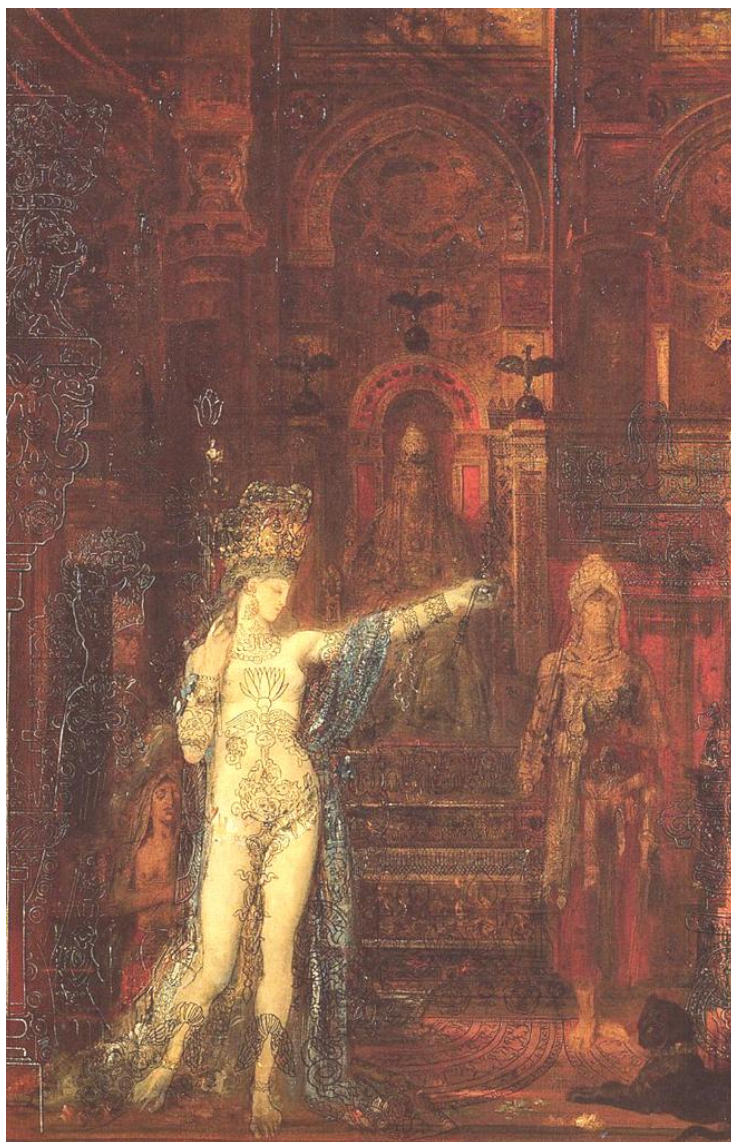


**Obr. č. 4:** Caravaggio, *Stětí svatého Jana Křtitele*, 1608, olej na plátně.



**Obr. č. 5:** (vlevo) Caravaggio, *Salomé s hlavou Jana Křtitele*, 1607, olej na plátně.

**Obr. č. 6:** (vpravo) Caravaggio, *Salomé s hlavou Jana Křtitele*, 1609, olej na plátně.



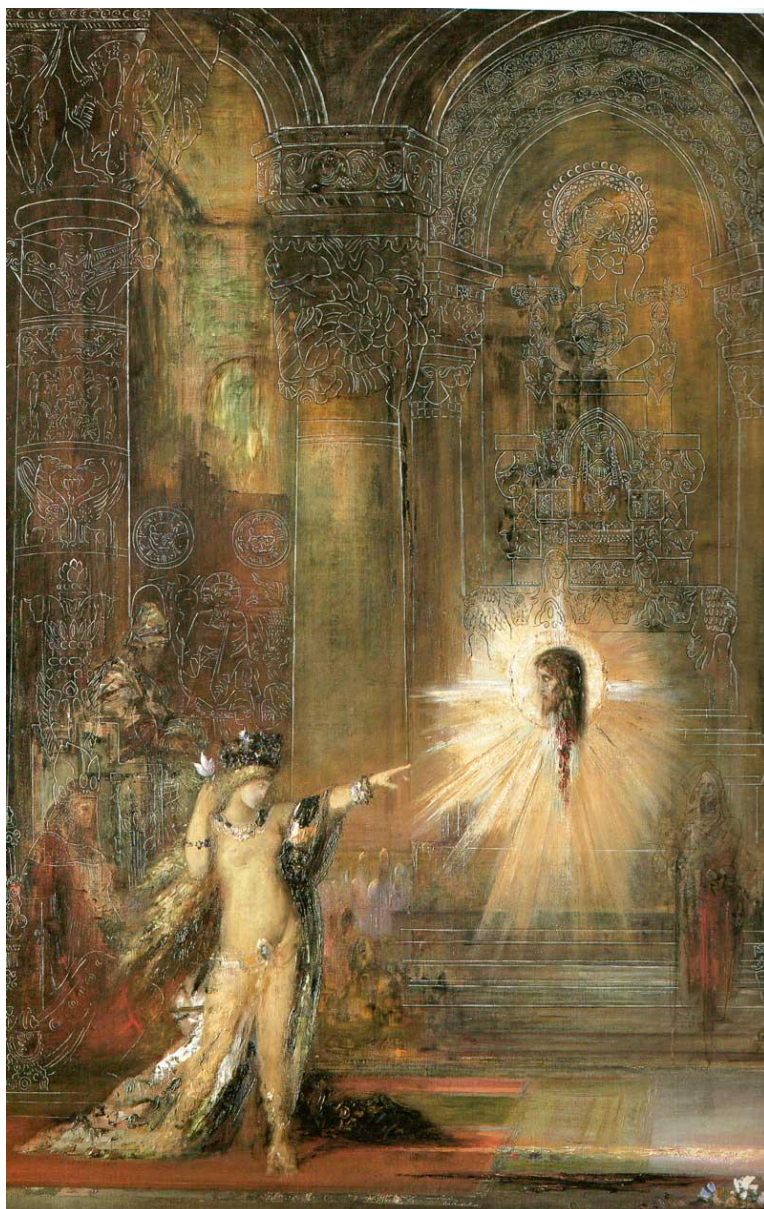
**Obr. č. 7:** Gustave Moreau, *Tančící Salomé* (*Salomé tetovaná* či *Salomé tančící před Herodem*), nedokončeno (cca 1874), olej na plátně.



**Obr. č. 8:** Gustave Moreau, *Salomé tančící před Herodem*, 1876, olej na plátně.



**Obr. č. 9:** Gustave Moreau, *Zjevení*, 1876, akvarel.



**Obr. č. 10:** Gustave Moreau, *Zjevení*, nedokončeno (cca 1876), olej na plátně.



**Obr. č. 11:** Gustave Moreau, *Salomé ve vězení*, 1876, olej na plátně.



**Obr. č. 12:** Gustave Moreau, studie kompozic pro malbu *Salomé ve vězení*, cca 1873.



**Obr. č. 13:** (vlevo) Gustave Moreau, *Salomé v zahradě*, 1878, akvarel.

**Obr. č. 14:** (vpravo) Gustave Moreau, *Salomé s hlavou Jana Křtitele na podnose*, 1876, olej na dřevě.



**Obr. č. 15:** Gustave Moreau, *Salomé se sloupkem*, 1890, akvarel.



**Obr. č. 16:** (vlevo) Gustave Moreau, detail studie pro obraz *Salomé tančící před Herodem*, nedatováno, uhel a pero na papíře.

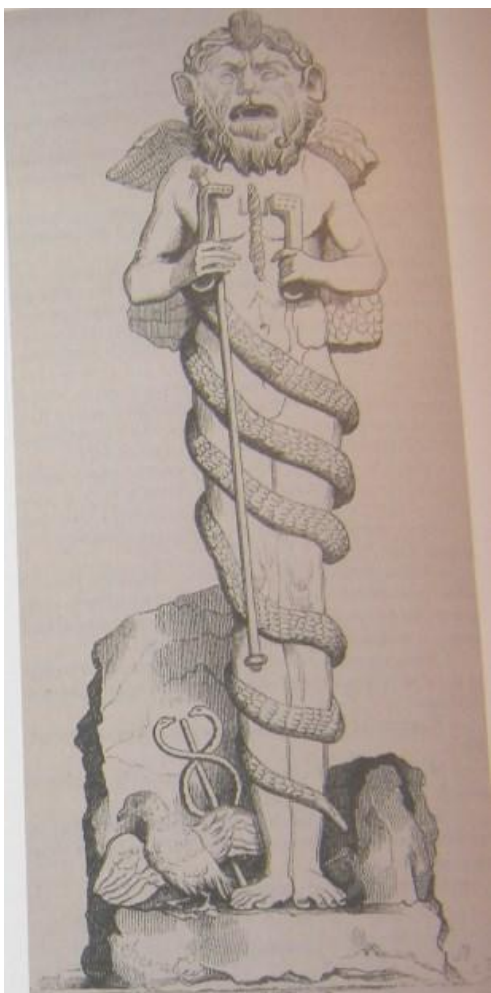
**Obr. č. 17:** (vpravo) Detail výzdoby sloupu v hrobce Nefertari, Údolí králů.





**Obr. č. 18:** (vlevo) Gustave Moreau, *Salomé* - detail pantera, 1875, akvarel.

**Obr. č. 19:** (vpravo) Gustave Moreau, *Žena a panter* – detail pantera, 1880, akvarel.



**Obr. č. 20:** Detail Sochy Mithry, *Le Magasin pittoresque* 8, 1840.