

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Petra Polláková

**NEPRAVÝ PORTRÉT BEATRICE CENCI A JEHO VPLYV
NA UMENIE A LITERATÚRU 18. AŽ 21. STOROČIA**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha 2010

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Charles University in Prague

Faculty of Arts

Institute of Art History

Petra Polláková

**A FALSE PORTRAIT OF BEATRICE CENCI AND ITS
INFLUENCE ON ART AND LITERATURE FROM 18TH TO
21ST CENTURY**

DIPLOMA THESIS

Praha 2010

Supervisor of the Thesis: Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Podakovanie

Za mimoriadne inšpiratívne roky strávené ako členka Ikonografického seminára II. pod vedením prof. Konečného a PhDr. Hlaváčkové na Ústave pro dějiny umění FF UK, ďakujem im obom a to nielen za uvedenie do fascinujúcej oblasti ikonografie výtvarného umenia, ale i za ich vždy mimoriadne kolegiálny a ľudský prístup k študentom. Za odborné konzultácie, podnetné pripomienky a cenné rady pri písaní tejto práce ďakujem prof. Konečnému.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování, nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla

„Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovaných prameňov, literatúry a ďalších odborných zdrojov.“

V Prahe dňa 2.12. 2009

Summary

This study examines the rich iconographic tradition of a painting by an unknown artist from the collections of Galleria Nazionale in Rome's Palazzo Barberini. The baroque picture depicting the bust of a young woman wearing a plain white robe and a cloth around the head in the fashion of a turban, was erroneously identified at the end of the 18th century as portrait of the Italian noblewoman Beatrice Cenci, who was executed in 1599 for complicity in the murder of her father Francesco Cenci. As Francesco had been jailed for many crimes and was known for tyrannical treatment of his family, general sympathy went out to Beatrice. She was admired for her beauty and the courage with which she faced imprisonment and torture. The dramatic case was exacerbated by a suspicion raised by the Cenci lawyer that Francesco had sexually abused his daughter Beatrice. Although this suspicion has never been confirmed, it brought Beatrice the aureole of a martyr.

General fascination with the lot of the young noblewoman became a romantic legend at the time of Beatrice's imprisonment. In popular oral tradition it lived on for several centuries. In the middle of the 18th century the Cenci story appeared in a popular chronicle, *Annali D'Italia*, published by the Italian scholar Muratori. In late 18th century, a painting of a young woman that was held to be portrait of Beatrice Cenci was discovered in the Colonna family collection. Soon afterwards the painting began to be associated with the Italian baroque painter Reni. The circumstances in which the painting was done passed into legend that told of Reni's dramatic visit to the prison on the eve of Beatrice's execution. The artist is said to have painted her portrait in moments of the deepest sorrow when she was searching her conscience and weeping over the fate of her family.

The romantic story and the picture associated with it caught and held the imagination of many writers and artists, in particular in the 19th century, who drew inspiration from them for their own works. Fascination with the assumed portrait of Beatrice Cenci has endured into the 20th century and is still a living part of popular culture, as we see, for example, in contemporary American film where the motif of the alleged portrait of Beatrice Cenci also appears.

Kľúčové slová

Ikonografia –Ekfráza - Nepravý portrét Beatrice Cenci –Guido Reni – Literatúra 19. storočia –
Americký film

Ikonography – Ekphrasis - The False Portrait of Beatrice Cenci – Guido Reni – Nineteenth-
Century Literature – American film

Obsah

Úvodom	8
I. Historická a legendická postava Beatrice Cenci	12
II. „La Turbanita“ – Guido Reni a „Portrét Beatrice Cenci“	16
III. „Portrét Beatrice Cenci“ vo svetle umeleckohistorickej vedy	26
IV. Druhý život Beatrice Cenci v umení a literatúre	30
IV. 1. Zrodenie novej hrdinky	30
IV. 2. Krásna tvár zaplavená slzami – Fascinácia „Portrétom Beatrice Cenci“ v európskej literatúre 19. storočia	34
IV. 3. Pohľad Medúzy – Dramatizácie príbehu Cenciovcov	39
IV. 4. Američania	44
IV. 4. 1. Nathaniel Hawthorne	46
IV. 4. 1. 2. Podoby ženy-umelkyne v románe Mramorový faun	51
IV. 4. 1. 3. Zdesenie	59
IV. 2. „Portrét Beatrice Cenci“ v diele Hermana Melvilla, Edith Whartonovej a Sarah Piattovej	61
V. Beatrice Cenci a výtvarné umenie	72
V. 1. Ohlasy na „Portrét Beatrice Cenci“ vo výtvarnom umení sklonku 18. storočia	72
V. 2. Nevinná s čiernym žilkovaním	75
V. 3. Stvorené pre krásu	82
VI. „O čem nelze hovořit, o tom je třeba mlčet“ – Beatrice Cenci a film	86
Záverom	92
Literatúra	95
Zoznam ilustrácií	100
Obrazová príloha	102

Úvodom

Hlavná téma tejto diplomovej práce vychádza zo staršej seminárnej práce nazvanej *Nepравý portrét Beatrice Cenci ako inšpirácia pre literatúru a umenie 19. až 21. storočia*, ktorá vznikla v rámci Ikonografického seminára II., vedeného Prof. Lubomírom Konečným a PhDr. Hanou Hlaváčkovou na Ústave pro dějiny umění Filozofickej fakulty Univerzity Karlovy v Prahe v akademickom roku 2006/07.

Seminár s podtitulom *Popisy obrazů/ Obrazy popisů* bol zameraný na problematiku ekfráze v dejinách európskeho umenia od antiky až po súčasnosť. Hlavným cieľom seminárnej práce sa stalo podrobnejšie skúmanie bohatej ikonografickej tradície, ktorá sa už niekoľko storočí viaže ku talianskemu barokovému obrazu znázorňujúcemu poprsie mladej ženy, otáčajúcej ponad rameno tvár smerom k divákovi (obr.1).

Tento obraz od neznámeho autora, dnes v zbierkach Galleria Nazionale D'Arte Antica v rímskom paláci Barberini, bol koncom 18. storočia mylne identifikovaný ako portrét talianskej renesančnej šľachtickej Beatrice Cenci. Tá bola roku 1599 popravená v Ríme za spoluúčasť na vražde svojho otca Francesca Cenciho. Krása a vznešenosť Beatrice ako i podozrenie, ktoré padlo na Francesca Cenciho, že svoju dcéru nútil do incestného vzťahu, viedli ku postupnej „glorifikácii“ tejto ženy, i napriek zločinu, ktorého sa účastnila.

Beatrice, ktorá už v dobe svojej smrti získala povest' mučeníčky, sa stala pre nasledujúce generácie akýmsi symbolom Nevinnosti, čeliacej zlu, ktoré ju obklopuje. Jej zromantizovaný osud, prikrášený množstvom poloprávd, pretrval ďalšie stáročia a získal na novej sile koncom 18. storočia, kedy bola postava Beatrice Cenci spojená s tvárou mladej ženy na rímskom obraze.

To prispelo ku vzniku nových legiend, ktoré obraz pripísali jednému z najuznávanejších talianskych barokových maliarov, Guidovi Renimu a okolnosti jeho vzniku zasadili do dramatických udalostí v predvečer Beatricinej popravy. Tým obraz získal punc výnimočnosti a až akejsi magičnosti. Vďaka legendám, ktoré sa ku nemu i ambivalentnej postave Beatrice Cenci pojili, sa stal predovšetkým v priebehu 19. storočia jedným z najobdivovanejších výtvarných diel. Fascinácii týmto obrazom a legende, ktorá v sebe navyše zahŕňala hneď niekoľko tabuizovaných tém, podľahlo mnoho významných európskych a amerických literátov či výtvarných umelcov. Tento obdiv u mnohých viedol ku

tvorbe vlastných diel inšpirovaných „Portrétom Beatrice Cenci“, ktoré často obsahovali umelecké popisy tohto obrazu.

Prvé tri úvodné kapitoly práce sa zaoberajú historickou a legendickou postavou Beatrice Cenci, možnými inšpiračnými zdrojmi legiend, ktoré sa viažu ku jej údajnému portrétu ako i historiografiou obrazu, ktorý sa vynoril z prepahliska dejín až koncom 18. storočia, čo prináša v oblasti historickoumeleckého výskumu tohto diela mnoho zatiaľ neriešiteľných otázok.

V tejto oblasti zostáva na poli odbornej literatúry pravdepodobne stále najprínosnejšou kniha *Beatrice Cenci* prvýkrát publikovaná už roku 1923 v taliančine a neskôr preložená i do ďalších jazykov. Jej autorom je taliansky historik umenia a archeológ Corrado Ricci (1858-1934), ktorý sa pokúsil, predovšetkým na základe podrobného štúdia dobových prameňov i vlastného vedeckého bádania, kedy v rámci terénneho výskumu navštívil autentické lokality, kde sa odohrávali zásadné udalosti celého príbehu, priniesť pravdivý obraz Beatrice Cenci i jej otca Francesca Cenciho ako skutočných historických osobností. Podrobne sa zaoberal detailami Franciscovej vraždy, súdnym procesom s vrahmi i popravou Beatrice a jej rodiny. Záverečnú kapitolu práce venoval legendám, ktoré sa okolo Beatrice vytvorili, i jej údajnému portrétu.

Dôležitým zdrojom z hľadiska autenticity legiend spojovaných s Beatricou i jej údajným portrétom od Reniho, sú rôzne dobové cestovateľské deníky a umeleckohistorické sprievodcovia po Ríme, ktorí zaznamenávajú rôzne príbehy spojené s touto postavou. V tejto práci bolo v tomto smere čerpané predovšetkým z diela *Walks in Rome* od Augustusa Harea z roku 1897. Dôležitým zdrojom informácií o legendách kolujúcich o Beatrice Cenci i o miestach, spojených s jej životom, je taktiež cestopis Charlesa Dickensa *Pictures from Italy*, ktorý bol prvýkrát publikovaný ako celok už roku 1846.

Druhá, rozsiahlejšia časť práce sa zameriava na rôzne využitia motívu Beatrice Cenci v literatúre, výtvarnom umení a filme od 18. do 21. storočia. Práca si však v žiadnom prípade nekladie za cieľ byť vyčerpávacím prehľadom všetkých literárnych či výtvarných diel, ktoré z tohto motívu v priebehu niekoľkých storočí jeho popularity čerpali. Dôraz je kladený predovšetkým na jednotlivé fenomény, ktoré sa v súvislosti s „Portrétom Beatrice Cenci“, v tom ktorom období či oblasti rozvinuli a taktiež na širšie dobové súvislosti, v mnohých ohľadoch osvetľujúce možné dôvody mimoriadnej popularity tohto motívu. Veľká pozornosť je venovaná i jednotlivým umeleckým osobnostiam a ich originálnemu prístupu k tejto

kontroverznej téme, ktorá často veľmi osobným spôsobom odrážala ich životné a umelecké postoje a skúsenosti.

Jedným z hlavných cieľov práce je taktiež pokúsiť sa na konkrétnych umeleckých dielach, inšpirovaných skúmaným obrazom, ukázať, ako sa pôvodné legendy, navyše založené na chybnom ikonografickom určení námetu obrazu, často posúvali do úplne nových významových rovín, kde boli schopné reagovať na rôzne aktuálne dobové spoločenské problémy.

V tomto smere je mimoriadne zaujímavé časté použitie témy Beatrice Cenci v americkej literatúre 19. a 20. storočia, kde sa tento motív stal nielen skrytým symbolom určitých xenofóbnych vzťahov Američanov voči európskej kultúre a náboženskej tradícii, ale i nepriamou narážkou na spoločensky silne tabuizované témy, akými sú incestné vzťahy v rodine či problematika genderu.

Sila tradície tohto motívu v americkej kultúrnej histórii sa v súčasnej dobe ukazuje predovšetkým prostredníctvom amerického filmu. Tomuto fenoménu je venovaná záverečná kapitola práce. Americkí filmári, pravdepodobne dobre oboznámení s dlhou tradíciou symbolického využitia „Portrétu Beatrice Cenci“ v americkej literatúre či výtvarnom umení, sú stále schopní s týmto motívom novátorsky pracovať a podobne ako ich predchodci z radov predných amerických literátov, reagovať na rôzne spoločenské problémy doby.

Väčšina odbornej literatúry venujúcej sa motívu Beatrice Cenci a jeho vplyvu na oblasť literárnu či výtvarnú, sa sústreďuje buď na jednotlivých umelcov a ich dielo ovplyvnené týmto motívom, alebo skúma, rôzne dielčie problémy. Za pozornosť stoja opäť predovšetkým práce, ktoré motív Beatrice Cenci vnímajú z pohľadu najrôznejších dobových spoločenských problémov, ako v prípade Vivien Fryd, ktorej tento motív slúži k rozvinutiu problematiky tabuizovaných sexuálnych vzťahov vo viktoriánskej ére.¹

Jedinou rozsiahlejšou prácou, ktorá je mi známa, podávajúcou ucelenejší pohľad na dlhú tradíciu legendy a „Portrétu Beatrice Cenci“ je kniha Belindy Elizabeth Jack *Beatrice's Spell* z roku 2004. Jack, ktorá sa v úvode knihy priznáva ku osobnej fascinácii touto legendou, analyzuje diela vybraných literátov i výtvarníkov 19. a 20. storočia s dôrazom na motív Beatrice Cenci. Autorka, pravdepodobne v súlade s tradíciou tohto motívu, ktorý bol vďaka spojeniu s hneď niekoľkými tabuizovanými témami vždy pokladaný za niečo temného a do

¹ FRYD Vivien Green: The „Ghosting“ of Incest and Female Relations in Harriet Hosmer's *Beatrice Cenci*, in: Art Bulletin LXXXVIII, 2006, 292-309.

určitej miery nebezpečného, sa sústreďí predovšetkým na autorov, ktorých prepojenie s témou Beatrice Cenci vidí ako osudové. Naznačuje, že práve prepojenie ich diela s touto legendou bolo príčinou pádu ich kariéry, či dokonca smrti.²

Nepostrádateľnou pre vznik tejto diplomovej práce, ktorej nedielnou súčasťou tvoria ekfrastické popisy umeleckých diel v európskej a americkej literatúre, bola intenzívna práca s konkrétnymi literárnymi dielami, či už v slovenskom a českom preklade, alebo v originále.

Dôležitými z hľadiska získavania podkladov a aktuálnych informácií, predovšetkým ku poslednej kapitole venovanej americkému filmu súčasnosti, boli internetové zdroje, ktoré sprístupňujú informácie o jednotlivých filmoch, režiséroch a taktiež recenzie amerických filmových kritikov.

² Belinda Elisabet JACK: *Beatrice's Spell. The Enduring Legend of Beatrice Cenci*, London 2004, 1.

I. Historická a legendická osobnosť Beatrice Cenci

Podkladom ku vzniku legendárnej postavy Beatrice Cenci a obrazu, ktorý bol dlhú dobu považovaný za jej portrét, bola skutočná historická osoba. Beatrice Cenci (1577 – 1599) pochádzala z významnej talianskej šľachtickej rodiny. Do histórie vstúpila vďaka spoluúčasti na vražde vlastného otca, Francesca Cenciho, za ktorú bola odsúdená k trestu smrti a roku 1599 spolu s nevlastnou matkou Lucreziou Petroni a starším bratom Giacomom popravená na moste Sant'Angelo v Ríme za pápeža Klimenta VIII. Aldobrandini (pontifikát zastával v rokoch 1592 – 1605).

Táto udalosť sa vďaka viacerým okolnostiam zapísala do histórie a dala vzniknúť mnohým legendám, ktoré sa sústredili predovšetkým na mladú šľachticnú Beatricu, jej vzťah k otcovi, na jej pobyt vo väzení a cestu na popravisko. Dôležitou z hľadiska vzniku legiend bola práve postava Beatricinho otca, Francesca Cenciho, ktorý mal už za svojho života obecnú zlú povesť, bol podozrievaný z viacerých vražd a mnohých iných zločinov.

Beatrice a jej nevlastnú matku Lukréciu väznili dlhšiu dobu na svojom hrade Petrella Salto v Cicolanských horách, asi 150 km severovýchodne od Ríma. Tu sa stiahol kvôli vlastným finančným problémom. Dostal sa do finančnej tiesne vďaka kauciam, ktoré musel platiť, aby boli zastavené súdne procesy proti nemu vedené.³ Život v drsných, takmer väzeňských podmienkach, úplná izolácia od vonkajšieho sveta a surové zachádzanie Francesca s členmi rodiny viedlo napokon ku spiknutiu rodiny a najatiu dvoch nájomných vrahov, ktorí Francesca zavraždili.⁴

Kvôli všeobecne zlej povesti Francesca Cenciho i podozreniu z korupcie na pápežskom stolci, verilo sa, že pápež pristúpil k poprave, aby sa zmocnil majetku rodu Cenciovcov, boli v deň popravy Cenciovcov sympatie celého Ríma na strane Beatrice, ktorá bola všeobecne obdivovaná pre svoju krásu a odvahu, s ktorou čelila útrapám počas vyšetrovania, mučeniu i posledným chvíľam pred popravou.⁵ Beatrice bola sťatá a jej telo po

³ Ludwig Freiherr von PASTOR: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Zväzok 11, Freiberg im Breisgau 1959, 616.

⁴ K životu Beatrice Cenci vid' predovšetkým Corrado RICCI: Beatrice Cenci, Milano 1941.

⁵ Mladé, krásne ženy, odsúdené ku trestu smrti boli v európskej tradícii pravidelne objektmi všeobecnej fascinácie, niekedy i davovej hystérie. Často bola verejne skúmaná ich fyzická krásu a táto sexualizácia ženského tela bola zároveň úzko prepojená so všeobecným súcitom a spoluúčasťou. Napríklad v Paríži 18. storočia boli ženy popravené v spodničke, čo dávalo mnohým príležitosť verejne popisovať rôzne detaily ženského tela, či pôvaby mladistvej tváre. Mladé ženy idúce na smrť zároveň dokázali podľa dobových svedectiev prebudíť silné emócie dokonca i u svojich popravných či spoluväzňov. Tým získavali akýsi punc výnimočnosti a určitej

poprave ležalo vystavené niekoľko hodín na márach. Podľa dobových prameňov ozdobili ľudia jej hlavu vencom kvetov a pri jej pohrebe, kedy bol katafalk umiestnený uprostred kostola San Pietro in Montorio, sa tu zhromažďovali ľudia z celého Ríma, modlili sa a zapalovali okolo jej tela sviece.⁶ Už v dobe popravy Beatrice Cenci a krátko po jej smrti sa začal jej skutočný životný osud prekrývať rôznymi legendami, ktoré poukazovali na nespravodlivosť pápežovho rozsudku nad Cenciovými a predovšetkým nad Beatrice. Bola považovaná takmer za martýrku a bola uctievaná takmer ako druhá rímska Lukrécia.⁷

Je veľmi pravdepodobné, že medzi davom Rímanov prizierajúcich poprave Cenciovcov bol i Caravaggio (1571–1610), ktorého pohnutie nad touto udalosťou, ale i možnosť priameho sledovania výrazu tváre popravovaného človeka, sa odrazili na jeho obraze *Judita a Holofernes* (obr. 2), kde novátorsky zobrazil Holoferna v bdelom stave, uvedomujúcom si okamžik svojej smrti.⁸ Existujú taktiež názory, že tento obraz by mohol byť skrytou narážkou na otcovraždu v rodine Cenciovcov a postava Caravaggiovej Judity by mohla charakterizovať Beatricu Cenci omnoho lepšie než údajný Beatricin portrét znázorňujúci až detsky pôsobiacu tvár veľmi mladej ženy.⁹

Dôležitým impulzom pre vznik legendy Beatrice Cenci, tak ako pretrvala v podstate až do súčasnosti, sa stal zromantizovaný príbeh Cenciovcov, ktorý sa objavil v dvanásťzväzkovej kronike *Annali d'Italia* (prvýkrát vychádzala tlačou v Miláne v rokoch 1744 -1749). Jej autorom bol predný taliansky učenec tej doby Lodovico Antonio Muratori (1672 – 1750). Muratoriho kronika bola vo svojej dobe populárnym dielom, ktoré malo široký

nadradenosti, ktorý z nich v očiach verejnosti činil výrazne idealizované postavy, niekedy pripodobňované ku anjelským bytostiam. K tomu viď s odkazmi na ďalšiu literatúru Ursula HILBERATH : „Ce sexe est sur de nous trouver sensible“. Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit (1733 – 1789), *Alfter* 1993, 214 a 215.

⁶ Helen LANGDONOVÁ: Caravaggio, Praha 2002, .129.

⁷ PASTOR (pozn.3) 618.

⁸ LANGDONOVÁ (pozn.6) 128. Caravaggiovi sa na obraze podarilo zachytiť rozhranie medzi životom a smrťou. Holofernes je už takmer mŕtvy, čo naznačujú predovšetkým dozadu vyvrátené oči, zatiaľ čo kľčovito vypäté telo bojuje o posledné sekundy života. Výjav je z anatomického i fyziologického hľadiska mimoriadne presný, preto sa predpokladá, že skutočne vznikol na základe Caravaggiových pozorovaní popravovaných ľudí. Lorenza Mochi ONORI / Rossella VODRET: *Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini*, Roma 1998, 88.

⁹ Charles NICHOLL: Screaming in the Castle. The Case of Beatrice Cenci, in: *London Review of Books* X., č. 13, 1998, 23 - 27, <http://www.lrb.co.uk/v20/n13/charles-nicholl/screaming-in-the-castle-the-case-of-beatrice-cenci>, vyhľadane 20.4.2007.

okruh čitateľov. Obširne pojednaný príbeh Beatrice Cenci vyšiel v desiatom zväzku kroniky.¹⁰

Muratori hneď v úvode líči príbeh Cenciovcov ako prípad, ktorý vo svojej dobe vzbudil rozruch nielen v Ríme, ale doslova v celom Taliansku. Otca Beatrice, Francesca Cenciho, popisuje ako tyrana a človeka bez morálnych zásad. Protikladom ku otcovi má byť práve jeho najmladšia dcéra Beatrice, ktorá je spolu s nevlastnou matkou hlavnou obeťou jeho ukrutností. Muratori dokonca uvádza, že Beatrice poslala o tomto správaní svojho otca list pápežovi, ktorý sa však do pápežových rúk pravdepodobne nikdy nedostal.¹¹ Muratori ďalej popisuje rodinné sprisahanie, ktoré viedlo ku Francescovmu zavraždeniu, následné väznenie členov rodiny a ich popravu. Veľmi dôležitou je zmienka o právnom obhájcovi Cenciovcov, Prosperovi Farinacciovi, ktorý pri súde obhajoval Beatricinu spoluúčasť na otcovražde tvrdením, že bola otcom sexuálne zneužívaná.¹² Toto obvinenie sa síce nikdy nepodarilo dokázať, avšak i napriek tomu sa postupne stalo jedným zo základných prvkov Legendy Beatrice Cenci.

Už v priebehu 19. storočia a potom i v storočí 20. sa viacerí pokúšali uviesť Muratoriho zromantizovaný príbeh Cenciovcov na pravú mieru. Ako prvý sa historickou osobnosťou Beatrice Cenci zaoberal v druhej polovici 19. storočia taliansky učenec a archivár Antonio Bertolotti (1834 – 1893). Po podrobnom bádani vo vatikánskych archívoch, zverejnil výsledky svojich výskumov v knihe *Francesco Cenci e la sua Famiglia*¹³. Sústredil sa predovšetkým na osobnosť Beatrice a snažil sa vyvrátiť viaceré nepravdy, ktoré o nej všeobecne kolovali.

Mnohí boli napríklad pohnutí údajným mladým vekom Beatrice, ktorá mala mať podľa legend v dobe popravy len šesťnásť rokov. Bertolotti však v archívnych prameňoch objavil, že sa Beatrice narodila už roku 1577 a tak umierala „až“ vo veku 22 rokov. Veľké pochybnosti sa objavili i v súvislosti s jej panenstvom a incestným vzťahom s otcom. Na základe jej poslednej vôle, kde táto odkázala nezanedbateľnú sumu svojej dôvernej priateľke, ktorú predtým ústne ištruovala a poverila pestúnskym dohľadom nad nemenovaným malým chlapcom, poukázal Bertolotti na pravdepodobnosť, že Beatrice mohla mať nemanželský

¹⁰ Lodovico Antonio MURATORI: *Annali d'Italia dal Principio dell'Era Volgare sino all'Anno 1750*, X.zväzok, Luca MDCCLXIV, 453 a 454.

¹¹ *Ibidem* 453.

¹² *Ibidem* 454.

¹³ Antonio BERTOLOTTI: *Francesco Cenci e la sua famiglia*, prvé vydanie roku 1877 vo Florencii.

pomer¹⁴, z ktorého sa narodil syn.¹⁵ To, že Beatrice dostala možnosť napísať pred smrťou hneď niekoľko závetí, v ktorých odkázala vysoké sumy peňazí rôznym inštitúciám i jednotlivcom, taktiež vyvracia podozrenie, že sa v prípade Cenciovcov jednalo o justičnú vraždu, s cieľom pápeža Kliment VIII. Aldobrandini zmocniť sa majetku tejto bohatej šľachtickej rodiny.¹⁶

V historickom bádani o osudoch členov rodu Cenciovcov pokračoval v 20. storočí predovšetkým Corrado Ricci. Z hľadiska literárneho sa osudu historickej osobnosti Beatrice Cenci venoval predný rakúsky prozaik a esejista Stefan Zweig (1881 – 1942). Zweig publikoval v roku 1926 vo viedeňských novinách *Neue Freie Presse* článok *Legende und Wahrheit der Beatrice Cenci*¹⁷, v ktorom esejistickou formou zhrnul výsledky predchádzajúcich vedeckých bádani.

Zdôraznenie pravdivých, historických okolností prípadu Cenciovcov mu tu však poslúžilo predovšetkým ako podklad ku kritike a recenzii starších literárnych diel čerpajúcich z romantickej legendy Beatrice Cenci. Sám však k tomuto prípadu vo svojej eseji pristúpil predovšetkým z hľadiska literáta, ktorý odmieta romantizmus v prospech realizmu. Realizmus rozvíja predovšetkým v líčení drsného a neútošného života talianskej renesančnej šľachty. Ľudské charaktery v rode Cenciovcov a vzťahy, ktoré medzi jednotlivými členmi rodu vládnu, porovnáva z postavami románu *Bratia Karamazovci* od hlavného predstaviteľa ruského realizmu Fjodora Michajloviča Dostojevského (1821 – 1881), vrátane zhýralého a despotickeho otca Fjodora Pavloviča Karamazova, ktorého prirovnáva ku Francescovi Cencimu.¹⁸

Napriek podrobným vedeckým bádaniam a pokusom presne rekonštruovať hlavné okolnosti v prípade vraždy Francesca Cenciho, ktoré zahájil už A. Bertolotti v druhej polovici 19. storočia, sa nikdy nepodarilo prerušiť, alebo výraznejšie oslabiť tradíciu romantickej legendy Beatrice Cenci. Ukazuje sa, že legenda odchyľujúca sa od historickej pravdy, ktorá sa stala podkladom mnohých literárnych, hudobných či výtvarných diel, sa javí byť vďaka archetypálnym ľudským charakterom a príbehom, ktoré sa v nej objavujú, mimoriadne silná a dodnes platná.

¹⁴ Uvažovalo sa, že Beatrice mala milenecký pomer s kastelánom pevnosti Petrella Salto Olimpiom Calvettim.

¹⁵ K tomu viď podrobnejšie RICCI (pozn.4) 323 – 333.

¹⁶ PASTOR (pozn.3) 618.

¹⁷ Prvý český preklad tejto eseje od Jiřího Nezvala bol publikovaný v internetovom deníku Britské listy 9.9. 2003.

¹⁸ Ibidem.

II. „La Turbanita“ – Guido Reni a „Portrét Beatrice Cenci“

Ako už bolo ukázané v úvodnej kapitole, začali sa legendy okolo života a osobnosti Beatrice Cenci vytvárať už v dobe jej uväznenia a krátko po jej poprave. Zásadnou pre zrod legendy Beatrice Cenci sa stala stať v Muratoriho kronike z polovice 18. storočia, avšak ku zásadnému oživeniu, upevneniu a rozvinutiu tejto legendy došlo koncom 18. storočia, kedy sa v umeleckých zbierkach talianskeho rodu Colonna objavil obraz zachycujúci poprsie mladej ženy. Podľa archívnych výzkumov Corrada Ricciho stojí v katalógu maliieb paláca Colonna z roku 1783 pri tomto obraze prírpis: „*Obraz hlavy. Portrét pokladaný za dievča Cenciovcov. Umelec neznámy.*“¹⁹ Tento obraz, ktorého historiografia pred rokom 1783 ostáva dodnes úplne neznáma, sa v priebehu posledných rokov 18. storočia dostal do majetku rodu Barberini ako súčasť vena Vittorie Colony, ktorá sa vydala za Francesca Barberiniho.²⁰ Štátna Galleria Nazionale d'Arte Antica, sídliaca od roku 1949 v Palazzo Barberini, obraz zakúpila do svojich zbierok roku 1934.

Obraz, znázorňujúci poprsie mladej ženy odenej do prostého svetlého rúcha, s hlavou obtočenou širokým pruhom bielej látky a hľadiacej ponad ľavé rameno smerom k divákovi, bol na základe tohto prírpisu až do záveru 19. storočia tradične považovaný za skutočný portrét popravenej šľachtickej a to i napriek kritickým hlasom niektorých bádateľov, ktorí už od sklonku 18. a v priebehu 19. storočia odmietali stotožňovať tvár neznámej mladej ženy s Beatricou Cenci.²¹

Už krátko potom, čo bol tento obraz označený za portrét Beatrice, začali vznikať jeho početné kópie, ktoré sa v priebehu 19. storočia rozšírili po celej Európe i Severnej Amerike. Obraz začal byť navyše niekoľko rokov po svojom „objavení“, v literatúre sa uvádza konkrétne rok 1794,²² spájaný s menom talianskeho barokového maliara Guida Reniho (1575-1642). Prepojenie Reniho s týmto dielom bolo napokon tak silné, že obraz začal byť i napriek neexistencii žiadnych podkladov, ktoré by toto spojenie opodstatnili, považovaný za jedno z jeho najlepších diel.²³ Spojenie legendickej osobnosti Beatrice Cenci s jedným z najslávnejších majstrov talianskeho barokového maliarstva prvej polovice 17. storočia

¹⁹ RICCI (pozn.4) 382.

²⁰ Ibidem.

²¹ K tomu podrobnejšie vid' III. kapitola tejto práce.

²² Tento dátum uvádza bez udania prameňov Belinda JACK (pozn.2) 5.

²³ Súvislostiam Reniho diela a jeho školy so skúmaným obrazom sa podrobnejšie venuje III. kapitola tejto práce.

čoskoro viedlo ku vzniku viacerých legiend, ktoré sa sústredili predovšetkým na popis dramatických okolností, za ktorých mal portrét údajne vzniknúť.

Najrozšírenejšou sa stala verzia, podľa ktorej mal maliar v predvečer popravy rodiny Cenciovcov, navštíviť Beatrice vo väzení a tam zhotoviť jej portrét. Obraz mal údajne vzniknúť na žiadosť kardinála Ascania Colonna, čo malo pravdepodobne vysvetliť fakt, že sa obraz pôvodne nachádzal v zbierkach tohto rodu. Do väzenia Reniho podľa legiend tajne uviedol právny zástupca rodiny Cenciovcov, advokát Farinaccio.²⁴

Augustus Hare (1834-1903), anglický spisovateľ a autor viacerých cestopisov, ktorý sa narodil a strávil rané detstvo v Ríme, opisuje údajnú Reniho návštevu vo väzení v umeleckom cestopise *Walks in Rome* následovne: „*Jedného skorého rána vstúpil do Beatricinej cely vo väznici Savelli jej advokát Farinaccio. Bol doprevádzaný približne dvadsaťpäťročným mladým mužom. Zatiaľ čo s ňou Farinaccio krátko hovoril, sadol si mladý muž obďaleč a kreslil si jej tvár. Keď sa otočila, tak to zbadala a zdalo sa, že sa jej to nepáči. Farinaccio jej vysvetlil, že to je slávny maliar Guido Reni, ktorý si úprimne praje vlastniť jej portrét. Najprv k tomu nebola ochotná, ale napokon súhlasila. Prehlásila: „Pán Guido, podľa nešťastia, ktoré ma obklopuje, určite súdite, že som vinná. Ale moja tvár Vám možno napovie, že nie som hriešnica. Vaše slávne meno a môj smutný osud môžu urobiť môj portrét zaujímavým“.* A dodala s dojemnou prostotou: „Obraz vzbudí účasť ak napíšete do jedného z jeho rohov slovo:“ *Nevinná*““.²⁵ V tomto jednoduchom, až naivne podanom príbehu, je dôraz kladený predovšetkým na snahu Beatrice prekázať vďaka portréту od Reniho svoju nevinu, ktorá sa podľa obdivovateľov obrazu mala zračiť v jej tvári vo chvíľach, keď ju Reni maľoval.

Veľmi podobné je vyznenie druhej verzie tohto príbehu, ktorú možno nájsť reprodukovanú napríklad v knihe Charlesa Dickensa *Pictures from Italy*. Tá hovorí o tom, že

²⁴ RICCI (pozn.4) 381.

²⁵ Citované v knihe Frances HABERLEY-Robertson: *Famous Italian Pictures and their Story*, Chicago 1912, 79 – 80: „One morning at an early hour Farinacci, Beatrice’s advocate, entered her cell in Savelli prison, and with him a young man about twenty-five. Farinacci talked with her for some time, while at a distance sat his companion sketching her face. Turning, she observed this; she seemed displeased. Farinacci explained that this was the famous painter, Guido Reni, who earnestly desired her picture; she was at first unwilling, but finally consented. She said, “Signor Guido, from the fatality that surrounds me, you will judge me guilty. Perhaps my face will tell you I am not wicked. Your great name, and my sad story, may make my portrait interesting“, and she added with touching simplicity: “The picture will awaken compassion, if you will write on one of its angels the word, „Innocente“.“

Reni stál v dave, ktorý prišiel sledovať popravu Cenciovcov na moste Sant'Angelo. Údajne si podobu Beatrice načrtol vo chvíly, keď okolo neho prechádzal voz s odsúdenými.²⁶

Dickens pri skúmaní a prežívaní dojmu z obrazu vychádzal práve z tejto verzie. Opäť ho, podobne ako mnoho ďalších, zaujal najmä výraz dievčenskej tváre. Získal dojem, že pohľad jej nežných očí vyjadruje prekonanie momentálneho strachu a beznádeje pred popravou a všetko to, čo vo výraze jej tváre zotrúva je len dočasná pozemská opustenosť a bezmocnosť, krásny žiaľ a zároveň nádej na budúcu nebeskú odmenu. Bol ochotný uveriť, že tento pohľad mladej ženy presne vystihuje moment, keď podľa legendy tesne pred popravou náhle otočila tvár smerom k Renimu, stojacom v dave prizerajúcich, ktorému sa mal jej výraz vryť hlboko do mysle. Na základe tohto silného dojmu Reni údajne neskôr reprodukoval predsmrtný výraz dievčenskej tváre na svojom obraze takým spôsobom, že vyvolal v Dickensovi dojem, akoby sám stál v deň popravy hneď vedľa Reniho.²⁷

Z oboch vyššie uvedených verzií príbehu, ktorý začal byť spájaný s portrétom mladej ženy, mylne identifikovanej ako Beatrice Cenci, je zreteľný dôraz, ktorý bol kladený predovšetkým na dramatické chvíle konca Beatricinho života. Práve tie sa napokon, napriek mnohým ďalším tragickým okolnostiam jej života i legendy, ukázali byť pre prežívanie a rozvíjanie legendy Beatrice Cenci tým najpodstatnejším a najnosnejším prvkom.

Táto tendencia sa zreteľne prejavila i vo vnímaní obrazu mladej ženy dobovým publikom. Nezaujatý divák bez oboznámenia s legendami, ktoré sa okolo obrazu rozvinuli, by totiž v dievčenskej tvári asi sotva hľadal tak mnohovýznamové posolstvo ako napríklad Dickens a s ním mnohí ďalší jeho súčasníci. Avšak otázky z akých zdrojov čerpali tieto legendy a dôvody prečo začal byť obraz spájaný práve s Reniho menom ostávajú i v súčasnosti otvorené.

V súvislosti s dramatickými udalosťami, ktoré vytvárajú dôležité pozadie celého príbehu Beatrice čakajúcej na popravu a druhotne dodávajú obrazu punc tragiky a hlboké melanchólie, stojí pravdepodobne za pozornosť skúmať širšie politické a spoločenské udalosti konca 18. storočia. Určitú súvislosť s motívom vzniku Beatricinho portrétu v predvečer jej popravy, či cestou na popravisko, snáď možno hľadať v aktuálnych udalostiach Francúzskej revolúcie, kedy skončilo pod gilotínou viacero významných žien prepojených s monarchiou a často aktívne zapojených do politického a kultúrneho diania. Ich

²⁶ Louise K. BARNETT: American Novelists and the „Portrait of Beatrice Cenci“. In: The New England Quarterly, č. 2, 1980, 172.

²⁷ Charles DICKENS: American Notes and Pictures from Italy, London 1966, 395.

posledné dni vo väzení a cesta na popravisiko boli sledované širokou verejnosťou a často zaznamenávané v kresbách, šírených prostredníctvom grafických listov.

Známym príkladom je kreslený portrét zvrhutej kráľovnej Marie-Antoinetty od Jacquesa-Louisa Davida (1748 – 1825), jedného z hlavných predstaviteľov revolučného hnutia. Ten ju podľa tradície načrtol práve z pozície diváka účastniaceho sa jej popravy 16. októbra 1793. Avšak viac než trápením zostarnutá a osudu odovzdaná postava Marie-Antoinetty, ako ju zachycuje Davidova kresba, sa zdá Beatricinmu osudu zodpovedať iná obeť Francúzskej revolúcie - Charlotta Cordayová.

Girondistka Cordayová, odsúdená roku 1793 za vraždu jedného z hlavných exponentov revolúcie Jakobína Jeana-Paula Marata sa vďaka tomuto činu stala jednou z najznámejších osobností svojej doby. S príbehom Beatrice Charlottu Cordayovú spája nielen vražda muža, ktorý bol v jej očiach tyranom,²⁸ ale i mladý vek, osobná statočnosť, morálne pohnútky, ktoré ju ku vražde viedli a tiež v neposlednom rade fyzická krása, o ktorej sa však v prípade Cordayovej viedli spory medzi jej sympatizantmi a odporcami.²⁹

Cordayovej život, osobnosť i priebeh vraždy boli podrobne rozoberané širokou verejnosťou. Vznikali obrazy, kresby a grafiky, ktoré zachycovali Cordayovú v okamžiku Maratovej vraždy, alebo následne vo väzení čakajúcu na popravu.

S poslednými dňami Cordayovej je spojený príbeh o vzniku jej predsmrtného portrétu vo väzení. Cordayová si údajne počas svojho procesu pred revolučným Tribunálom všimla, že si jej podobu skicuje mladý vojak. Potom, čo padol rozsudok a bolo rozhodnuté, že bude za svoj čin gilotinovaná, žiadala, aby mladý umelec mohol dokončiť jej portrét v cele. Jednalo sa o maliara Jeana-Jacquesa Hauera (1751-1829), ktorý mimo iné vytvoril diela zaznamenávajúce pohnuté osudy Ľudovíta XVI. a jeho rodiny po vypuknutí revolúcie a bol jedným z umelcov, ktorí výtvarne spracovali motív Maratovej vraždy. Cordayová, podobne ako vo svojej dobe Beatrice Cenci, všetkých uchvátila svojou vyrovnanosťou pred súdom.

²⁸ Na určitú príbuznosť medzi činom Beatrice Cenci a Charlotty Cordayovej z hľadiska snahy zvrhnúť tyranskú mužskú autoritu upozorňuje Belinda JACK (pozn.2) 41.

²⁹ Vraždou Marata porušila Cordayová idealizované formy ženského správania. To predstavovalo hlavný rozpor pre jej súčasníkov. I keď vyzerala ako žena, tak tak nejednala. Preto bola mnohými charakterizovaná ako „neprirozená“ žena tzv. „femme-homme“. Markýz de Sade v *Poete na Marata* opísal Cordayovú ako odporného hybridu, ako bytosť zloženú z oboch pohlaví, ktorá však v skutočnosti žiadne pohlavie nemá, ako stvorenie vyvrhnuté na svet z ríše Hádovej pre nešťastie oboch pohlaví, i keď ku žiadnemu z nich neprináleží. K tomu vid' Nina CORAZZO/ Catherine R. MONTFORT: Charlotte Corday: femme – homme, in: Catherine R. MONTFORT (ed.): *Liberate Women and the French Revolution of 1789*, USA 1994, 33 - 34.

Podobne ako Beatrice, aj ona bola obdivovaná pre svoju mladosť a krásu, vlastnosti, ktoré ju v očiach mnohých robili nevinnou i napriek jej zločinu.³⁰

Cordayovej posledný portrét Hauer dokončil niekoľko hodín pred jej smrťou. V momente, keď Cordayovej tesne pred popravou strihal žalárnik vlasy, darovala údajne jednu kader maliarovi ako odmenu za jeho dielo (obr. 3).³¹ Tento portrét (obr. 4), šírený čoskoro po celej zemi prostredníctvom grafických listov,³² zobrazuje poprsie ženy odenej do širokej jednoduchej šatky obtočenej tesne okolo hrudi a s vysokým čepcom na hlave, ktorý jej zakrýva vlasy s výnimkou pár uvoľnených kaderí, spadajúcich na ramená.

V grafických listoch i na miniatúrach je dochovaná ďalšia verzia posledného portrétu Cordayovej (obr. 5). Charlotta Cordayová je tu zachytená cestou na popravisko, kedy si podľa zvyklostí musela obliecť červené rúcho, určené odsúdencom idúcim na popravu. Nakrátko ostrihané vlasy opäť zakrýva čepiec. Ako autor pôvodnej kresby Cordayovej idúcej na popravu je uvádzaný maliar Charles-Paul Jérôme de Bréa (žil cca 1739-1820).³³ Na tomto mieste treba podotknúť, že jednoduchý nezdobený odev z hrubej látky, v ktorom je odená mladá žena na rímskom obraze „Beatrice Cenci“ a pruhy látky upevnené na jej hlave na spôsob turbanu, z ktorých sa uvoľňujú pramienky neupravených vlasov, boli divákmi v 19. storočí chápané ako Beatricin väzeňský odev, v ktorom išla na popravu.³⁴

Ako už bolo spomenuté v úvode tejto práce, bola Beatrice Cenci, napriek zločinu, ktorého bola spolupáchateľkou, vždy vykresľovaná ako postava pasívna, melancholická, oddaná hlbokému žiaľu. V prípade ikonografie Charlotty Cordayovej sa na prelome 18. a 19. storočia začala odohrávať podobná zmena. Zatiaľ čo prvé výtvarné stvárnenia zachycovali Cordayovú často v okamžiku vraždy Marata, alebo neskôr v pozícii intelektuálne založenej ženy, píšúcej z väzeňskej cely list otcovi, začala sa už koncom 18. storočia z jej vyobrazení vytrácať akákoľvek akcia a Charlotta Cordayová začala byť zobrazovaná predovšetkým ako pasívna postava. Spisovatelia a výtvarní umelci 19. storočia, podobne ako v prípade Beatrice Cenci, zdôrazňovali predovšetkým jej nežnosť a sebaobetovanie.³⁵

³⁰ Elisabeth R. KINDLEBERGER: Charlotte Corday in Text and Image. A Case Study in the French Revolution and Women's History, in: French Historical Studies 18, č.4, 1994, 978 – 979.

³¹ K tomu viď napríklad Galina Iosifovna SEREBIAKOVA: Nine Women, Drawn from the Epoch of the French Revolution, 1932, 60-61.

³² CORAZZO/ MONTFORT (pozn.29) 36.

³³ <http://www.ago.net/agoid29453>, vyhľadané 15.10.2009.

³⁴ Viď napríklad Stendhalov popis obrazu na str. 37 tejto práce.

³⁵ KINDLEBERGER (pozn.30) 990 – 992.

Rovnako nevysvetlenou ostáva otázka spojenia obrazu „Beatrice Cenci“ s menom Guida Reniho. V tomto prípade nesedia ani základné historické okolnosti, keďže Reni, rodák z Bolone, sa v Ríme objavil až takmer dva roky po poprave Cenciovcov. Obraz mu nemožno jednoznačne prisúdiť ani po výtvarnej stránke a tak by mohol byť určitým vodítkom ikonografický typ zobrazenej ženy. Typ mladej ženy v turbane sa totiž stal typickým práve pre niektorých predstaviteľov boloňskej maliarskej školy ako bol Reni, ale taktiež Domenichino (1581-1641) a Guercino (1591-1666).

Uvedenie tohto ikonografického typu do talianskej maľby je však spojené práve s menom Guida Reniho. Reni použil turbanovitú pokrývku hlavy už na svojom ranom obraze *Svätej Cecílie*, ktorý je podľa prameňov (platby za zhotovenie diela) dnes datovaný do roku 1606.³⁶ Na tomto Reniho obraze, zhotovenom pre kardinála Sfondrata v súvislosti s prácami na obnove a novej výzdobe rímskeho kostola Santa Cecilia in Trastevere pri príležitosti objavenia tela svätice v priestoroch tohto kostola, má Cecília na rozdiel od predchádzajúcej ikonografickej tradície hlavu zahalenú turbanovitou pokrývkou. Použitie tohto motívu tu vychádzalo z reálneho stavu, v akom bolo takmer neporušené telo Sv. Cecílie, vrátane jednoduchého šatu i turbanovitej pokrývky hlavy, objavené roku 1599.³⁷

Pre boloňskú školu bol zároveň typickým ikonografický typ Sibylly, zobrazovanej v podobe krásnej mladej ženy v orientalizujúcom turbane. Tento typ sa hojne objavoval predovšetkým v diele Domenichina a Guercina. U Reniho sa navyše, okrem postavy svätej Cecílie a Sibylly, objavovala ženská postava v turbane i v ďalších tematických súvislostiach a bola vnímaná ako originálny Reniho ikonografický typ.

Napríklad Max von Boehn uvádza v tejto súvislosti Guidovu ranú nedochovanú fresku z roku 1604³⁸ z boloňského kláštora San Michele in Bosco, ktorého časť vyzdobil Lodovico Carracci (1555 – 1619) so svojou školou nástennými maľbami so scénami zo života svätého Benedikta a svätej Cecílie. Guido, v tej dobe jeden z Carracciho žiakov a spolupracovníkov, tu previedol fresku predstavujúcu *Svätého Benedikta prijímajúceho dary od roľníkov* (obr. 6), ktorá zobrazuje svätca obklopeného skupinkami vidiečanov. Tí mu ku jeho odľahlému skalnému príbytku uprostred divokej prírody prinášajú najrôznejšie pokrmy či rôzne druhy

³⁶ D. Stephen PEPPER: Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an introductory Text, Oxford 1984, 23.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Do dnešných dní sa dochovala len olejomalba Giovannioho Maria Vianiho maľovaná podľa zničenej Reniho nástennej maľby. Obraz sa v súčasnosti nachádza v kláštore S. Michele in Bosco v Boloni.

zvierat. Vidíme tu dvoch mladých mužov odených do bederných rúšok, ktorých monumentálne pôsobiace telá možno vnímať ako ideálne mužské akty, ako prinášajú svätcovi darom rôzne domáce zvieratá, ďalej vidno mladú matku s deťmi, dynamicky pojatú postavu starca v rozovliatom rúchu, či skupinu mladých ľudí hrajúcich na hudobné nástroje a prinášajúcich v košoch svätcovi rôzne druhy ovocia a ďalšie potraviny.

Maliarske pojetie jednotlivých postáv je eklektické, odvolávajúce sa na slávne maliarske vzory, avšak podľa Boehna tu už v podaní niektorých figúr možno rozoznať originálny Reniho prínos. Patrné je to najmä v prípade skupinky matky s deťmi a pri ústrednej skupine mladých ľudí, typov, ktoré nevychádzali zo staršej maliarskej tradície.³⁹ Von Boehn upozornil, s odvolaním na staršiu prácu venovanú umelcom boloňskej školy od Huberta Janitscheka z roku 1879, na ústrednú postavu mladej ženy v turbane, podľa ktorej bola freska dlhý čas nazývaná „*La Turbanita*“. Túto postavu dal von Boehn zároveň do súvislosti s typom „tak zvanej Beatrice Cenci“, s ktorou ju spája rovnaká pokrývka hlavy, upomínajúca na odev Cigánok.“⁴⁰

Typ mladej ženy v turbane je pre Reniho tvorbu symptomatický i z iných dôvodov. Richard E. Spear, ktorý sa pokúsil na základe rozboru Guidovho maliarskeho diela ako i analýzy jeho umeleckej a ľudskej osobnosti poukázať mimo iné i na umelcove atypické dispozície v oblasti sexuality, podáva ďalšie vysvetlenie významu typu „*La Turbanita*“ pre Reniho tvorbu.

Vo svojom bádani vychádzal predovšetkým z podrobnej analýzy Reniho životopisu od boloňského učenca a historika umenia Carla Cesare Malvasiu (1616-1693). Malvasia bol Reniho súčasník a osobný priateľ a maliara považoval za najvýznamnejšieho dobového umelca. Jeho životopis zaradil do svojho diela *Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi* (prvýkrát publikované roku 1678), knihy životopisov najvýznamnejších boloňských maliarov Malvasiovej doby. Spear sa snaží, na základe rôznych poznámok v Malvasiovom životopise Reniho, mimo iné poukázať na umelcovu potlačovanú homosexualitu a jeho možné sklony k transsexualite alebo travestitizmu.⁴¹

Spear sa podrobne zaoberá poznámkami Reniho súčasníkov týkajúcich sa umelcovho „anjelskeho“ vzhľadu i jeho spoločenského vystupovania. V Reniho životopisoch sa objavujú zmienky o tom, že ako mladý chlapec bol neobvykle krásny a vždy keď od svojich učiteľov

³⁹ Max von BOEHN: Guido Reni, Bielefeld, Lipsko 1925, 44.

⁴⁰ Ibidem 42 a 44.

⁴¹ Richard E. SPEAR: „Sex“, in: The „Divine“ Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven and London 1997, 51-76.

počul chválu, tak sa začervenal, čo ho činilo ešte krajším. Jeho majster Lodovico Caracci ho údajne pre jeho nesmiernu krásu mnohokrát použil ako vzor pre postavy anjelov. Reniho vystupovanie na verejnosti bolo považované za mimoriadne mierne a neagresívne, bez používania vulgárnych výrazov, blížiac sa dobovému správaniu žien.⁴²

V súvislosti s Reniho sklonmi k sebaidentifikácii ako ženy, Spear opäť uvádza boloňskú fresku so svätým Benediktom a vidiečanmi. V ústrednej postave mladej ženy v turbane, prinášajúcej ako dar svätému Benediktovi košík s vajcami, identifikuje na základe Malvasiovho životopisu kryptoportrét mladého Reniho. Reni údajne Malvasiovi pri rôznych príležitostiach opakoval, že sa vo svojej mladosti zobrazil v podobe krásnej, rafaelovsky podanej postavy mladej ženy v turbane, nesúcej košík vajec, na freske v kostole S. Michele in Bosco.⁴³

Typ „La Turbanita“ tak možno v týchto súvislostiach chápať ako Reniho sebaštylizáciu do podoby mladej ženy. V drevoreze prevedený Reniho mladistvý portrét ako „La Turbanita“ (obr.7), zobrazujúci poprsie mladého umelca, ktorého hlava je zdobená pruhom vzorovanej látky obtočenej okolo hlavy na spôsob turbanu, pôvodne doprevádzal jeho životopis v Malvasiovej *Felsina pittrice*. Objavil sa však len v prvých kópiách knihy. Z ostatných kópií i edícií bol odstránený a bol použitý znovu len ako rytina v edícii diela z roku 1841. Presné príčiny odstránenia tohto Reniho autoportrétu z ďalších kópií a vydaní knihy nie sú jasné, ale je možné za nimi mimo iné vidieť pravdepodobne i silu dobových predsudkov.⁴⁴

Prepojenie Reniho osobnosti s legendou Beatrice Cenci dalo vzniknúť i ďalšej legende, ktorá tentokrát zasadzuje postavu mladej „mučeníčky“ do kontextu iného diela, tentokrát prekazateľne patriaceho do Reniho tvorby. Jedná sa o oltárny obraz *Svätý archanjel Michael* (obr. 8), ktorý umelec namaloval pre rímsky kapucínsky kostol S. Maria della Concezione v priebehu rokov 1633-35, čím sa tento obraz radí do okruhu Reniho neskorého diela, do jeho „seconda“ alebo „ultima maniera“.

Kostol bol založený roku 1626 pápežom Urbanom VIII. Barberini (pápežský úrad zastával v rokoch 1623-1644) a jeho bratom Antoniom Barberinim, členom kapucínskeho rádu.

⁴² Ibidem 52-53.

⁴³ Ibidem 54.

⁴⁴ Ibidem 56 - 57.

Obraz, nachádzajúci sa v prvej kaplnke po pravej strane, znázorňuje víťazoslávnu postavu svätého Michaela premáhajúceho diabla, ktorý sa z posledných síl pridrža svalnatými rukami okraja skalnatej priepasti Pekla, kam sa ho archanjel chystá zvrhnúť. V pravej ruke drží Michael meč, ktorým mieri priamo na diabla. V ľavej zvierá reťaz, ktorou chce Satana pripútať a ľavú nohu kladie v postoji víťaza premáhajúceho zlo na Satanovu hlavu.

Je dochovaný Reniho list majordómovi rodiny Barberini, kde maliar opísal svoje umelecké pohnútky pri maľbe postavy archanjela. V liste píše, že si prial, aby mohol mať k dispozícii anjelsky štetec, alebo všetky rajské formy, aby mu pomohli stvoriť obraz archanjela, alebo aby sa mohol ísť sám osobne pozrieť na Nebesia, čo však možné nie je, pretože na Zemi by jeho podobu hľadal márne. A tak sa držal formy, ktorú si vytvoril vo svojich ideálnych predstavách („Idea“). Na záver dodal, že existuje i „Idea škaredého“, ale tú rozvinul v postave Diabla.⁴⁵

V rímskych ľudových legendách bola tvár porazeného diabla Reniho súčasníkmí vnímaná ako kryptoportrét vtedajšieho kardinála Giovanni Battistu Pamphiliho, neskoršieho pápeža Inocenca X. (pápežský úrad zastával v rokoch 1644-1655). Ten bol protivníkom svojho predchodcu pápeža Urbana VIII., Guidovho mecenáša.⁴⁶

Posunutím kontextu tohto príbehu do súvislosti s Beatrice Cenci vznikla legenda o tom, že Guido zachytil v androgynne pôsobiacej tvári plavovlasého anjela Beatricinu podobu. Vznik oltárneho obrazu bol v prípade tejto verzie príbehu kladený do doby krátko po poprave Cenciovcov roku 1599 a Reni sa tu mal v prípade diablovej tváre nechať inšpirovať podobizňou pápeža Klementa VIII., ktorý vyniesol rozsudok nad Cenciovcami.⁴⁷

Napriek tomu, že táto legenda priznáva postave Beatrice v podobe archanjela bojujúceho so Zlom, na rozdiel od údajného portrétu vytvoreného vo väzení, určitý dynamickejší rozmer, je Reniho idealizované pojetie postavy archanjela Michaela veľmi vzdialené akejkolvek dramatickej situácii, ktorá by mohla postavu Beatrice Cenci vykresliť ináč, než ako pasívne trpiacu obeť, ako bola chápaná v podstate až do 20. storočia.

⁴⁵ Steffi RÖTTGEN: Guido Reni und die römische Malerei im 17. und 18. Jahrhundert, in: Sybille EBERT-Schifferer/ Andrea EMILIANI/ Erich SCHLEIER (ed.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm (kat. výstavy), Frankfurt am Main 1988, 197.

⁴⁶ Ibidem, tiež vid' Augustus J. C. HARE: Walks in Rome, II. diel, London 1897, 1.

⁴⁷ HABERLEY-Robertson (pozn.25) 80-81.

Príbehy spájajúce tvorbu Guida Reniho s osobnosťou Beatrice Cenci sú s veľkou pravdepodobnosťou neskoršími odozvami na dlhú tradíciu legendy Beatrice Cenci, ktorá sa začala vytvárať už za jej života. „Objavenie“ obrazu koncom 18. storočia a jeho prepojenie s dielom Guida Reniho však dodalo tejto legende úplne nové rozmery, ktoré zabezpečili jej prežívanie v podstate až do súčasnosti.

Vo vyššie citovanom príbehu o návšteve Reniho v Beatricinej cele, postava Beatrice v skratke vystihla podstatu úspechu obrazu, keď hovorila, že práve jej tragický osud a Reniho maliarska sláva, ktorá bola v 18. a 19. storočí podstatne väčšia než v súčasnosti, učinia tento obraz výnimočným. Táto veta už bola pravdepodobne odozvou na veľký úspech obrazu i príbehov s ním spojených, ktoré dali v priebehu 18. a 19. storočia vzniknúť nielen nekonečným kópiám obrazu, či ilustráciám Beatricinho zromantizovaného príbehu, ale i originálnym literárnym a výtvarným dielam predných umelcov svojej doby.

III. „Portrét Beatrice Cenci“ vo svetle umeleckohistorickej vedy

Od konca 18. storočia a v priebehu takmer celého 19. storočia bol obraz mladej ženy v zbierke rodu Barberini pokladaný za skutočný portrét mladej šľachtickej Beatrice Cenci od Guida Reniho. Obraz sa stal jednou z najväčších turistických atrakcií Ríma a jeho popisy spolu s legendami s ním spojenými sa objavovali vo všetkých významných sprievodcoch po rímskych pamiatkach, v cestopisoch či osobných denníkoch.

Napriek tomu sa prvé dôraznejšie pochybnosti o autorstve i námete obrazu objavili už na sklonku 18. storočia. Roku 1787 vzniesol nemecký výtvarný kritik Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr vo svojom trojzväzkovom diele *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des schönen in der Kunst* námietku proti pripísaniu obrazu Guidovi Renimu i proti jeho označeniu ako portrétu Beatrice Cenci. Zároveň však vyslovil svoju teóriu ohľadom portrétu Beatrice Cenci, keď tvrdil, že pozná pravý portrét tejto šľachtickej, ktorý sa mal údajne nachádzať vo vile Mondragone vo Frascati. Tento portrét mal byť úplne odlišný od Guidovi pripisovanému „portrétu“, ale podľa Ramdohra omnoho pravdepodobnejší.⁴⁸

Antonio Bertolotti, ktorý sa podrobnejšie zaoberal skutočnou historickou osobou Beatrice Cenci,⁴⁹ vo svojej knihe *Francesco Cenci e la sua Famiglia* zverejnil výsledky svojho bádania v archívoch rodu Barberini, kde zistil, že tento obraz nie je v dochovaných inventároch rodovej obrazárne z rokov 1604 a 1623 vôbec uvádzaný.⁵⁰

Zásadnejšie výsledky v oblasti bádania okolo pôvodu tohto diela, jeho ikonografie a autorstva prinieslo až 20. storočie. Tu je treba opäť pripomenúť prácu Corrada Ricciho, ktorý venoval záverečnú kapitolu svojej práce o Beatrice Cenci jej údajnému portrétu a legendám o jeho vzniku. Tu vyjadril na základe neexistencie žiadnych dobových archívnych materiálov, ktoré by obraz spájali s Beatricou Cenci či Guidom Renim, presvedčenie, že sa nejedná o portrét mladej šľachtickej, ale pravdepodobne o hlavu Sibily. Ako už bolo

⁴⁸ Steffi RÖTTGEN: „Beatrice Cenci“, in: Sybille EBERT-Schiffere/ Andrea EMILIANI/ Erich SCHLEIER (ed.) (pozn.45) 608 a v Gian Carlo CAVALLI (ed.): *Mostra di Guido Reni* (kat. výstavy), Bologna 1954, 99.

⁴⁹ K tomu viď podrobnejšie prvú kapitolu tejto práce.

⁵⁰ RÖTTGEN (pozn.48) 608. Tu však treba zároveň upozorniť, že tento obraz sa podľa bádania C. Ricciho nachádzal pôvodne v zbierkach rodu Colonna a do majetku rodu Barberini sa dostal až na sklonku 18. storočia. Viď str. 16 tejto práce.

poznamenané vyššie, bol to motív veľmi častý u Reniho, ďalších umelcov boloňskej školy i u Reniho okruhu a jeho nasledovníkov.

Podľa Ricciho sa tu jedná konkrétne o Sibylu Samijskú, ktorá bola z ikonografického hľadiska charakterizovaná práve svojim veľmi mladistvým vzhľadom.⁵¹ Prípis v katalógu maliarskych diel rodu Colonna z roku 1783, kde je už obraz spájaný s Beatricou Cenci vysvetľuje Ricci skôr ako snahu identifikovať podobizeň neznámej mladej ženy s touto talianskou šľachticnou, ktorej príbeh bol vďaka Muratoriho kronike v tej dobe v Taliansku mimoriadne populárny a všeobecne známy.⁵²

Podobne zamieťa zromantizovaný príbeh o Guidovi maľujúcom portrét Beatrice vo väzení v predvečer jej popravy, a to predovšetkým na základe faktu, že Guido sa v Ríme objavil s veľkou pravdepodobnosťou prvýkrát až v priebehu roku 1601, takmer dva roky po Beatricinej poprave.⁵³ Guidovo autorstvo obrazu však nezamieta.

Podobný postoj ku téme i autorstvu obrazu sa objavuje vo všetkých zásadných monografiách 20. storočia venovaných dielu Guida Reniho. Max von Boehn v Reniho monografii, vydanéj prvýkrát roku 1910, spochybňuje, i s odvolaním sa na Bertolottiho bádanie v archívoch rodu Barberini, Reniho autorstvo obrazu i to, že by sa jednalo o portrét Beatrice Cenci.

Pri svojich analýzach obrazu však nevychádza čisto z výtvarných kvalít obrazu, ale často čerpá z legiend, alebo historických faktov vzťahujúcich sa ku osobnosti Beatrice Cenci. Idealizovanú tvár mladej ženy na obraze odmieta stotožniť s tvárou väznenej Beatrice Cenci, avšak dôvody, ktoré uvádza, sú často dosť zavádzajúce. Pripomína skutočnosť, že Beatrice mala v dobe popravy už 21 rokov a napriek svojmu šľachtickému pôvodu i vysokému venu nebola stále vydatá, čo bolo vzhľadom ku dobovej praxi, kedy sa vydávali už štrnásťročné dievčatá, veľmi neobvyklé. Z toho von Boehn dochádza k záveru, že sa Beatrice nevyznačovala pekným zovňajškom a navyše vzhľadom ku okolnostiam za akých ju mal Guido maľovať, to znamená po útrapách väzenia a ťažkom mučení, nemôže krásna, zasnená tvár mladej ženy z obrazu zodpovedať skutočnej Beatricinej podobe.⁵⁴

Gian Carlo Cavalli kurátor boloňskej výstavy Reniho diela z roku 1954 v katalógu výstavy krátko zhrňuje staršie názory bádateľov ohľadom tohto obrazu. Píše, že napriek pochybnostiam von Ramdohra už koncom 18. storočia, udržal sa názor o autorstve i námete

⁵¹ RICCI (pozn.4) 383 – 384.

⁵² Ibidem 382.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ BOEHN (pozn.39) 34-35.

obrazu i počas 19. storočia, keď napríklad Jacob Burckhardt roku 1852 vo svojich *Cicerone* pri zmienke o obraze stále spomína údajné Guidovo autorstvo i námet Beatrice Cenci. O výjave na obraze sa vyjadruje pochvalne, ako „o peknej tváry, vzrušujúcej svojim tajomstvom“.⁵⁵ Cavalli ďalej uvádza názor Hansa Tietzeho z roku 1906, ktorý pripisuje obraz Albanimu.⁵⁶ Tento postoj neskôr preberá Gabriel Rouches⁵⁷. Gradara o rok neskôr vyjadruje presvedčenie, že obraz treba datovať až po roku 1630 a pripísať Guidovmu následníkovi, ktorý však vychádzal z Reniho strateného originálu.⁵⁸

Cavalli sám zamietá Reniho autorstvo obrazu. Vyjadruje presvedčenie, že obraz štýlovo nezapadá do kontextu Reniho ranej tvorby a navyše podľa Cavalliho nedosahuje dostatočne vysokú umeleckú kvalitu, aby mohol byť pripísaný Renimu.⁵⁹ V prvej vedeckej Reniho monografii z roku 1955 autorov Cavalliho a Cesare Gnudiho už tento obraz uvádzaný nie je⁶⁰.

Stephen D. Pepper uvádza vo svojom súhrnom katalógu Reniho diela z roku 1984 obraz v Prílohe II medzi zamietnutými atribúciami, kde vyjadruje pochybnosť, že by sa v prípade tohto obrazu jednalo o kópiu strateného Reniho diela a zároveň dáva obraz do možnej súvislosti s dielom maliarky Elisabetty Sirani (1638-1665), umelkyne z Reniho okruhu, ktorá mohla vychádzať z tradície podobizní Sibýl v turbanoch, typických pre Reniho a jeho ateliér.⁶¹

V katalógu frankfurtskej výstavy z roku 1988 *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm* venovanej dielu Guida Reniho a jeho následovníkom, je pomerne široký priestor venovaný fenoménu „Portrétu Beatrice Cenci“ a jeho vplyvu na umeleckú tvorbu 18. storočia. Steffi Röttgen, jedna z autorov katalógu, pripisuje toto dielo, predovšetkým na základe faktu, že doposiaľ neboli objavené archívne ani iné písomné materiály, či iné doklady, ktoré by doložili existenciu obrazu už v 17. storočí, ako i vzhľadom ku technike maľby, a spôsobu podania ženskej postavy, neznámemu rímskemu maliarovi 18. storočia.

⁵⁵ Jacob BURCKHARDT : Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, zväzok II., Basel/Stuttgart, 1978, 364: „...die sogenannte Zenzi, vorgeblich von Guido, im Palazzo Barberini, ist immer ein hübsches, durch das Geheimniss reizendes Köpfchen.“

⁵⁶ Carlo CAVALLI: Mostra di Guido Reni (katalóg výstavy), Bologna 1954, 99.

⁵⁷ Gabriel ROUCHES : La peinture bolonaise a la fin du XVI siecle. Les Carrache. Paríž 1913, 236.

⁵⁸ CAVALLI (pozn.56) 99.

⁵⁹ Ibidem 99-100.

⁶⁰ Gian Carlo CAVALLI/Cesare GNUDI: Guido Reni, Firenze 1955.

⁶¹ PEPPER (pozn.36) 304.

Röttgen vyjadruje presvedčenie, že určité prepojenie akejsi bezočivosti a zároveň naivity v zobrazenej ženskej tvári, ktoré je spoločne s vedomím prezentácie výrazným znakom tohto obrazu, sú javy, ktoré sa v intelektuálne vykalkulovanom maliarstve 17. storočia neobjavujú.⁶²

Obraz kladie do súvislosti s akademickým smerom rímskeho maliarstva 18. storočia, ktoré nadväzovalo na rafaelovskú tradíciu.⁶³ V tejto súvislosti upozorňuje na určitú príbuznosť obrazu s Rafaleovým mladistvým *Autoportrétom* (obr. 9) približne z roku 1506. Vplyv Rafaelovho autoportrétu má byť zreteľný predovšetkým na soklovitom podaní poprsia, pohľad tváre na diváka smerom cez rameno a do určitej miery i v celkovom výraze tváre. Tak by mohla ženská tvár na obraze „Beatrice Cenci“ budiť dojem, ktorý je známy z autoportrétov. Röttgen sa domnieva, že práve tento faktor mohol hrať svoju úlohu pri pokusoch pripísať obraz Elisabette Sirani, i keď to zo štylistického hľadiska nie je presvedčivé.⁶⁴

S názorom Steffi Röttgen možno polemizovať nielen z hľadiska výtvarného, ikonografického a štylistického, ale i čo sa týka umeleckých ohlasov na Rafaelov mladistvý autoportrét, ktoré sa objavovali už v predchádzajúcich storočiach. Výraznú podobnosť v podaní postavy, v motíve ohliadania sa cez rameno i v celkovom výraze tváre možno pozorovať napríklad na *Autoportréte ako mučeníčky* (obr.10) od Artemisie Gentileschiovej (1593 – cca 1656), ktorý vznikol už okolo roku 1615.

Napriek tomu, že sa v prípade údajného portrétu Beatrice Cenci jedná o dielo, ktoré je možné na základe štýlu, výtvarného i kompozičného pojatia datovať minimálne už do 17. storočia, začína pre nás jeho história až koncom storočia 18. Od sklonku 18. storočia bola tomuto dielu vďaka prepojeniu s legendárnou postavou Beatrice Cenci venovaná pomerne veľká a sústavná pozornosť historikov umenia. Avšak nedostatok akýchkoľvek prameňov v podstate až do súčasnej doby znemožňuje presnejšie určenie autora a námetu obrazu.

⁶² RÖTTGEN (pozn.48) 608.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

IV. Druhý život Beatrice Cenci v literatúre a umení

IV.1. Zrodenie novej hrdinky

Literárna postava Beatrice Cenci sa zrodila v Muratoriho kronike okolo polovičky 18. storočia. S výnimkou Muratoriho sa v tomto období popularita tejto postavy v literatúre a výtvarnom umení ešte plne nerozvinula, avšak je treba si uvedomiť, že práve táto doba sa stala rozhodujúcou pre kodifikovanie charakteru hrdinky i pre stanovenie pravidiel určujúcich spôsoby vnímania tejto postavy v nasledujúcich storočiach.

Polovička 18. storočia bola dobou zrodu moderného európskeho románu a s ním i nového typu hlavnej ženskej hrdinky. Vo veľkých románoch 18. storočia sa sformovali typické rysy charakteru hrdinky, ktoré síce v mnohom vychádzali z dlhej tradície antických a biblických heroín, avšak napriek tomu predstavovali ženu, v ktorej osude sa odrážali výrazné javy dobovej spoločnosti, morálky i spoločenských predsudkov.

Typickým pre túto dobu sa stal typ prenasledovanej ženy, tzv. ženy v ohrození či ženy v nebezpečenstve, ktorý síce nepredstavoval v európskej kultúrnej tradícii žiadne novum, avšak práve v období okolo polovice 18. storočia sa stal typickým pre románovú produkciu.⁶⁵ Jedná sa o tzv. preromantický sentimentálny román, ktorý ukazuje hlavného hrdinu či ešte častejšie hrdinku ako postavu, ktorá sa ocitá v ohrození z dvoch hlavných príčin: za prvé, nie je ochotná podľahnúť a podriaďiť sa silám Zla a za druhé, jej ctnosť ju sama o sebe činí do určitej miery slabou.⁶⁶

Mnohé výtvarné i literárne diela druhej polovice 18. storočia pojímali ženu, obzvlášť mladú a krásnu ženu, ako akési zosobnenie Ctnosti. Jej morálna čistota, nevinnosť a bezúhonnosť stála väčšinou v ostrom protiklade ku nekontrolovateľnej sexuálnej žiadostivosti mužov. Tento konflikt medzi morálkou, symbolizovanou cudnosťou ženy a sexuálnymi excesmi mužov, ktorí sa snažili ženu získať nevyberavými, často násilnickými spôsobmi, väčšinou vyúsťoval do tragických koncov, kedy hrdinka, v snahe uchrániť svoje morálne presvedčenie, volila vlastnú smrť, ktorá mala byť akýmsi únikom a vykúpením. Do

⁶⁵ Mario PRAZ: *The Romantic Agony*, cca. 1966, 114.

⁶⁶ R. F. BRISSENDEN: *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*. London 1974, 91.

tohto vzorca „prenasledovanej ženy“, ako tento typ nazýva Praz⁶⁷ by mohla postava Beatrice Cenci dokonale zapadať z viacerých príčin. Ako už bolo zdôraznené vyššie, Beatrice bola už v dobe svojho uväznenia pojímaná ako ctnostná a statočná žena, ktorá nezniesla násilnické správanie svojho otca. Moment vraždy otca, ktorej sa tiež účastnila, bol v líčení jej osudu vždy potláčaný.

Téma unesenej a znásilnenej mladej ženy bola v európskych románoch druhej polovice 18. storočia jedným z obvyklých motívov.⁶⁸ Tento konflikt sa vo výtvarnom umení a literatúre 18. storočia často zobrazoval vo vzťahu otca k dcére, alebo staršej mužskej autority voči mladej žene. Ako upozorňuje Ursula Hilberath, bola téma incestu medzi otcom a dcérou všeobecne rozšírená napríklad v dobovej francúzskej literatúre.⁶⁹ Rovnako vo francúzskej akademickej maľbe doby osvietenstva nie sú výnimočné výjavy, čerpajúce väčšinou z antickej histórie či mytológie, ktoré vychádzajú z incestných vzťahov otca a dcéry.⁷⁰ Častým je napríklad motív rituálneho obetovania mladej ženy otcom či veľkňazom v rámci zachovania priazne bohov nad komunitou, kedy otcovská postava preukazuje svoju patriarchálnu i sexuálnu dominanciu nad ženou.⁷¹

Sentimentalizmus sa v dobovej maliarskej produkcii výrazne uplatňoval predovšetkým v oblasti jednofigurálnych výjavov, kde miesto akcie, výrazných gest a líčení zložitých príbehov, prevládalo sústredenie na vnútorný svet a duševné rozpoloženie zobrazenej postavy.⁷² Veľký dôraz bol pritom kladený na city a pocity vnímateľa umeleckého diela, ktorý mal na základe prežívania osudov fiktívneho hrdinu objavovať vo vlastnom vnútri bohatý citový život. Nedostatočná, alebo úplne chýbajúca dejová línia viedla diváka ku rozvinutiu vlastnej fantázie a prípadne vytvoreniu svojho príbehu, ktorý si mohol spojiť s postavou na obraze.

Dôraz na dobový sentiment, citovosť až precitlivosť sa odrážal i vo výbere tém. Najčastejšie sa na takýchto výjavoch objavovali všeobecne známi literárni hrdinovia, či rôzne

⁶⁷ PRAZ (pozn.65) 114.

⁶⁸ BRISSENDEN (pozn. 66) 160.

⁶⁹ HILBERATH (pozn.5) 209.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem 211.

⁷² Werner BUSCH: Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts, in: BAUMGAERTEL Bettina: Angelika Kauffmann, Düsseldorf 1998, 40.

historické a legendické postavy, ktoré boli charakteristické svojim smutným až tragickým osudom.

Melanchólia, smútok, niekedy až akési zatemnenie mysli spôsobené nešťastným osudom hrdinky či hrdinu, boli najvhodnejšími podnetmi pre diváka, túžiaceho po prebudení vlastných citov. Napríklad hlavný hrdina Sternovej *Sentimentálnej cesty* tak spolu s čitateľom prelieva slzy nad osudom mladej Márie žijúcej uprostred divokej prírody, ktorá sa pomiatla na myslí, keď ju opustil milenec.⁷³ Citové pohnutie nad tragickým údelom inej ľudskej bytosti sa hlavnému hrdinovi príbehu i skutočným čitateľom románov stalo dôkazom ich ľudskosti, akýmsi potvrdením toho, že majú „dobré a citlivé srdce“.

Toto silné vžívanie sa do osudov literárnych hrdiniek a hrdinov bolo v 18. storočí novým fenoménom. Nové európske romány mali nebývalý dopad na emočný svet mimoriadne veľkého okruhu čitateľov. Tieto romány ľudia často čítali vo väčších skupinách a tak mohli osudy hlavných hrdinov prežívať spoločne.⁷⁴ Rôzne zvraty v osudoch románových postáv mohli vyprovokovať i hromadný plač všetkých zúčastnených, čo bolo v tejto dobe pokladané za najsilnejší spoločný zážitok.⁷⁵

Ochota čitateľov uveriť v skutočnú existenciu románových hrdinov bola veľká. V tejto súvislosti je na mieste zmieniť príbeh, ktorý dáva tušiť, akou dôležitou mohla byť pre vtedajšieho diváka, či čitateľa, existencia maliarskeho portrétu hrdinu, či hrdinky veľkého príbehu. V pozostalosti Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712–1778) sa zachovala korešpondencia spisovateľa s Madame de Polignac, ktorá bola tak pohnutá osudom hlavnej hrdinky Rousseauovho najslávnejšieho románu *Júlia, alebo Nová Heloisa*, ctnostnej Júlie, ktorá sa vzdala svojej veľkej tajnej lásky kvôli otcom dopredu dohodnutému manželstvu so starším mužom, že chcela presvedčiť samotného Rousseaua, aby ju osobne prijal a ukázal jej portrét Júlie, „aby ho (portrét) mohla pobožkať, kľaknúť si pred ním na kolená a uctiť tú božskú ženu, ktorá nikdy neprestala byť vzorom všetkých ctností i keď svoju ctnosť stratila.“⁷⁶

V prípade, že sa takéto literárne postavy, ku ktorým sa viazal všeobecne známy príbeh, objavili vo výtvarnom umení, mohli ľahko vyvolať podobne silné emócie. Werner Busch kladie tento dobový fenomén do súvislosti s demokratickejším prístupom ku výtvarnému

⁷³ Lawrence STERNE: *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*, Praha 1958, 164.

⁷⁴ BRISSENDEN (pozn. 66) 159.

⁷⁵ Renate KRÜGER: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Leipzig 1972, 35.

⁷⁶ DARNTON Robert: *The Great Cat Massacre and other episodes in French cultural history*. New York 1984, 244.

umeniu v tomto období. V priebehu 18. storočia začalo byť umenie prístupné širokým vrstvám spoločnosti, k čomu napríklad výrazne prispeli parížske Salóny, ktoré boli od roku 1737 otvorené širokej verejnosti. S tým muselo v umení nutne dôjsť i ku určitému posunu v oblasti tradičnej ikonografie, ktorá bola zrozumiteľná len najvyšším, vzdelaným vrstvám obyvateľstva.⁷⁷ Avšak s uvedením jednofigurálnych výjavov, čerpajúcich často z dobovej populárnej literatúry, alebo žánru, nekladúcich na diváka príliš vysoké požiadavky z hľadiska klasického vzdelania, bolo prakticky pre každého možné citovo prežívať zobrazený výjav, či históriu s ním spojenú.

Veľmi typickým a často uvádzaným príkladom je Diderotova umelecká kritika žánrového výjavu francúzskeho maliara Jeana-Baptistu Greuza (1725 – 1805) *Dievčatko oplakávajúce mŕtveho vtáčika* na Salóne roku 1765, kedy Diderot, človek mimoriadneho intelektu a vzdelania, pristupuje ku obrazu práve z hľadiska „estetiky sentimentu“.⁷⁸ Je skoro až k slzám pohnutý osudom plačúceho dievčaťa a rozvíja sentimentálny, eroticky podfarbený príbeh, v ktorom predkladá vlastné vysvetlenie smutného rozpoloženia mladej ženy.⁷⁹

Niektoré literárne, či historické postavy získali v tejto dobe až ikonickú podobu a tak stačili len najzákladnejšie atribúty charakterizujúce danú postavu, aby si prakticky každý divák vybavil konkrétny príbeh s touto postavou spojovaný. Ako jeden z príkladov možno uviesť dobovo veľmi obľúbenú rytinu „portrétu“ antickej Heleny, hrdinky Homérovej Iliady, prevedenú do grafickej podoby podľa pôvodnej olejomalby Angeliky Kauffmanovej z roku 1776.

Bez nápisu Helena, ktorý rytinu doprevádzal, by bolo len veľmi ťažké určiť koho presne znázorňuje tento obraz mladej ženy. Z dnešného pohľadu sa zdá, že presná identifikácia idealizovaného obrazu mladej ženy by ani nebola potrebná, avšak dobovému divákovi práve nápis a základný atribút, smútočný závoj ženy, hneď napovedali o akú konkrétnu scénu z Iliady sa jedná. Je to smútočná scéna v závere eposu, kedy Helena stojí pri smrteľnom loži Hektora oplakávaného Andromaché a zároveň plače nad pádom Tróje, ku ktorému sama prispela.⁸⁰

Ako už bolo ukázané vyššie, Muratoriho zromantizovaný príbeh Beatrice Cenci, ktorý bol v mnohých ohľadoch podobný osudom veľkých literárnych hrdiniek tejto doby, mohol u čitateľov vyvolávať rovnako silné emócie. Muratori zdôraznil pasívnu, trpiteľskú stránku tejto

⁷⁷ BUSCH (pozn. 72) 43.

⁷⁸ Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Brno 1996, 80.

⁷⁹ Denis DIDEROT: O umění, Praha 1983, 296 – 297.

⁸⁰ BUSCH (pozn. 72), 41- 42.

postavy. To pripravilo živnú pôdu pre nesmiernu popularitu a spôsoby vnímania obrazu mladej ženy, ktorý bol len niekoľko desiatok rokov po vydaní kroniky identifikovaný ako portrét Beatrice.

Žiaľ, utrpenie, melanchólia či kajúcnosť, vlastnosti, ktoré sa stali pre túto postavu najcharakteristickejšími, sa ukázali byť spolu s určitou erotizáciou tohto motívu pre prežívanie jej legendy i pre nesmiernu popularitu obrazu v literárnych i výtvarných dielach nasledujúcich storočí tým najpodstatnejším.

IV.2. Krásna tvár zaplavená slzami – Fascinácia „Portrétom Beatrice Cenci“ v európskej literatúre 19. storočia

V roku 1964 vznikla v rámci Screen Tests Andyho Warhola séria jeho krátkych nemých filmov s názvom *Thirteen Most beautiful Women*, kde umelec zachytil tváre rôznych mladých žien z okruhu jeho umeleckého štúdia *The Factory*.

Jednou z nich bola i Ann Buchananová, ktorú nakoniec Warhol zaradil do menšej série *Four of the Most beautiful Women*⁸¹. Na štvorminútovom snímku, kedy sa strieda len 16 políčok filmu za minútu, je divák priťahovaný až hypnotizovaný tvárou mladej ženy prirodzeného vzhľadu s dlhými rozpustenými vlasmi. Tá sa snaží zachovať úplnú nehybnosť a uprene hľadiť do kamery. Statický a neutrálny výraz dievčenskej tváre začne diváka silne fascinovať vo chvíli, kedy si uvedomí, že oči mladej ženy sa zalievajú slzami, ktoré neskôr začínajú pomaly stekať po jej tvári.

Tichý plač ženy je veľmi nenápadný a spočiatku i ťažko rozpoznateľný. Je zapríčinený prirodzenými fyziologickými pochodmi, keďže žena sa snaží niekoľko minút nežmurkať očami. Napriek tomu v nás jej plač začne vyvolávať rôzne asociácie a pocity, ktoré môžu napokon viesť k neodbytnej potrebe nájsť pre ne určité vysvetlenie, možno i túžbu vytvoriť vlastný príbeh.

Nepoučený divák by na rímskom obraze s detsky pôsobiacou tvárou mladej ženy, asi sotva videl hlboko zarmútenú Beatrice Cenci, ako túto tvár pod dojmom najrôznejších legend a príbehov vnímali zástupy obdivovateľov v priebehu celého 19. storočia

⁸¹ Mary Lea BANDY: Motion Pictures, in: Klaus BIESENBAACH (ed.): Andy Warhol: Motion Pictures, Berlin 2004, 20 – 21.

Fascinácia ženskou tvárou na údajnom portréte Beatrice, sa naplno rozvinula práve v tomto storočí, kedy sa mnoho slávnych umelcov a predovšetkým literátov cítilo byť obrazom doslova uhranutých či prenasledovaných. Jeho hlavným tajomstvom, ktoré najviac dráždilo a priťahovalo, bol nejednoznačný výraz dievčenskej tváre, provokujúci ku nekonečným pokusom o výtvarné, či literárne rozšifrovanie.⁸²

To vyvolávalo potrebu nielen obraz určitým spôsobom opísať a vyjadriť pocity, ktoré v tom ktorom divákovi vyvolával, ale záujem o toto dielo dal napokon v prípade viacerých predných literátov doby podnet ku vzniku rozsiahlejších literárnych diel s tematikou viažúcou sa k histórii Cenciovcov.

Tomuto dielu v stále rastúcej popularite veľmi napomáhal rozvoj modernej turistiky v priebehu 19. storočia. Údajný portrét Beatrice sa v tejto dobe stal jednou z najväčších turistických atrakcií Ríma a bol radený po bok takých umeleckých skvostov, ako sú Berniniho rímske fontány, či Michelangelove fresky v Sixtínskej kaplnke.⁸³

Popisy osobných dojmov po zhladnutí diela sa objavovali v mnohých cestovateľských deníkoch, vznikali kópie, grafické podoby „portrétu“, najrôznejšie dekoratívne predmety s motívom obrazu i mnohé ďalšie výtvarné znázornenia zromantizovaného príbehu Beatrice.⁸⁴ Táto mimoriadna popularita obrazu a veľká snaha Rímanov komerčne ju využiť je jasná i zo zmienky v románe amerického spisovateľa Nathaniela Hawthorna *Mramorový faun* z roku 1860, kde jedna z hlavných hrdinov príbehu, maliarka Miriam, utrúsi nad dokonalou kópiou tohto obrazu z ruky svojej priateľky, maliarky Hildy, nasledujúcu poznámku: „*Všude vidíme olejomalby, pastely, kameje, rytiny, litografie, ktoré predstierajú, že jsou Beatrice a predstavujú tu nebohú dívku s ubrečenými očima, koketně pošilhávající, veselou, jako by jí bylo do tance, zublížovanou, jako by byla bita, a ve dvaceti jiných nesmyslných pojetích.*“⁸⁵

⁸² Určitú paralelu ku tejto situácii možno hľadať v prístupe divákov 19. storočia ku Leonardovej *Mone Lise* v Louvri. Ako píše Hans Belting, začala sa skutočná, historická osobnosť Mony Lisy v priebehu 19. storočia stávať až akýmsi fantómom, či obsesiou predných parížskych literátov. Obraz, ktorý až do 19. storočia nepriťahoval tak výraznú pozornosť, sa stal pred polovičkou 19. storočia magnetom pre návštevníkov Louvru a predmetom davovej hystérie. Porovnaj Hans BELTING: Eine Hieroglyphe der Kunst, in: Hans BELTING: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, 168.

⁸³ BARNETT (pozn. 26) 169.

⁸⁴ Napríklad i u nás bola publikovaná reprodukcia rytiny podľa obrazu L. Vallesa *Mŕtvola popravenej Beatrice Cenci na ulici* v časopise Světozor, roč.21, 1887, 229.

⁸⁵ Nathaniel HAWTHORNE: *Mramorový faun*, Praha 1999, 54-55.

Sám Hawthorne, ktorý vo svojom románe urobil z „Portrétu Beatrice Cenci“ ústredný prvok príbehu,⁸⁶ sa pri návšteve galérie Barberini pokúsil vyjadriť svoj dojem zo slávneho obrazu slovami, ktoré naznačujú až akési náboženské uctievanie nielen zobrazenej ženy ale i samotného obrazu.

20. februára 1858 si do svojho deníku poznamenal, že pocity, ktoré obraz v divákovi vyvoláva sú vlastne nedefinovateľné. Maliar podľa Hawthorna obraz pojal skôr ako kúzlo než čokoľvek iného. Hawthorne dielo vníma ako „*ten najsmutnejší obraz, ktorý bol kedy namalovaný...*“⁸⁷ Ženu na obraze vidí ako bytosť unikajúcu prostredníctvom svojej nevinnosti a zároveň toho najhlbšieho žiaľu z pozemskej sféry. Zároveň je však váha a temnota tohto žiaľu jediným prostriedkom, ktorý ju ešte drží na zemi, v dosahu smrteľníkov. Hawthorne vzápätí dodáva kľúčovú vetu, ktorá má ospravedlniť Beatricin smrteľný hriech: „***Je ako padlý anjel, padlý, ale bez hriechu***“⁸⁸ Spisovateľovi sa zdá byť nesmierne ťažké hľadiť do očí ženy a vedieť, že nikto nemôže urobiť nič, čo by jej pomohlo, alebo ju utešilo.⁸⁹

V závere sa vyjadruje ku výtvarnej stránke obrazu, ktorý považuje za najprepracovanejšie umelecké dielo sveta. Je presvedčený, že nikdy predtým žiaden umelec ničो také nestvoril a ani v budúcnosti nestvorí. A na záver k tomu dodáva, že „*sám Guido možno držal štetec, ale maloval lepšie než vedel.*“⁹⁰

Podobnú fascináciu „portrétom Beatrice Cenci“ i dramatickým príbehom Cenciovcov zažíval Charles Dickens⁹¹ či ďalší z predných literátov 19. storočia, francúzsky spisovateľ Henri Maria Beyle známy pod pseudonymom Stendhal (1783 – 1842), ktorého dielo možno zaradiť na rozhranie medzi romantizmom a kritickým realizmom.

Stendhal bol známy svojou celoživotnou láskou ku Taliansku. O svojich cestách po Taliansku napísal cestopisnú knihu v listoch *Rímske prechádzky (Promenades dans Rome)*, ktorá vyšla prvýkrát roku 1829.

Stendhalov obdiv ku talianskej histórii a umeniu prerástol do silnej hystérie. Známy je prípad jeho nervového vyčerpania, ktoré zažil počas návštevy Florencie v januári roku 1817. V momente, kedy opúšťal Santa Croce, pocítil náhlu telesnú slabosť a silný tlkot srdca. Tento

⁸⁶ Analýze Hawthornovho románu *Mramorový faun* z hľadiska použitia motívu Beatrice Cenci sa venujú podkapitoly IV.4.1., IV.4.1.2. a IV.4.1.3. tejto práce.

⁸⁷ BARNETT (pozn. 26) 168 :“...It is the very saddest picture that ever was painted...”

⁸⁸ Ibidem: „She is like a fallen angel, fallen, without sin.“

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem: „Guido may have held the brush, but he painted better than he knew.“

⁹¹ Vid' str. 18 tejto práce.

moment popísal ako dosiahnutie citového vrcholu, kedy človek zažíva nadpozemské vnemy, ktoré sa rodia z výtvarného umenia a vášnivých citov.⁹²

Tieto „vášnivé city“, ktoré sa Stendhala zmocňovali pri pohľade na umelecké diela sa podobali emóciám či sexuálnemu rozrušeniu, ktoré spisovateľ pociťoval, keď sa zamiloval do krásnej ženy.⁹³ Stendhalova vášeň pre krásne a veľmi mladé ženy bola všeobecne známou, rovnako ako rýchlosť, s ktorou ho opustila. Belinda Jack prirovnáva silné Stendhalovo nadšenie pre obraz i tému Beatrice Cenci k tomuto rýchlemu, silnému avšak povrchnému a krátkemu vzplanutiu.⁹⁴

Podobne ako Hawthorne či Dickens, popísal i Stendhal svoj silný dojem z „Portrétu Beatrice Cenci“. Jeho pocity z obrazu sú v mnohom podobné dojmu, ktorý vyvolal v Hawthornovi. Stendhal sa vo svojom popise sústreďuje i na odev dievčaťa, ktorý identifikuje práve ako šat určený na deň popravy. Dievčenská tvár sa mu zdá byť sladká a krásna, s veľmi nežným pohľadom veľkých očí, ktoré majú prekvapený výraz človeka, pristihnutého v momente žalostného plaču.⁹⁵

Obdiv a vášeň ku obrazu Beatrice Cenci viedli i v prípade Stendhala ku vzniku poviedky, ktorá pojednáva o vražde v rodine Cenciovcov. Je zaradená do zbierky poviedok čerpajúcej z talianskej histórie s názvom *Talianske kroniky (Chroniques italiennes)* z rokov 1837 až 1839. Kópiu rukopisu z roku 1599, na základe ktorého dielo vzniklo, Stendhal získal z jednej talianskej súkromnej zbierky.⁹⁶ Hojne čerpal i z príbehu v Muratoriho kronike.

Príbeh je rozprávaný z pohľadu súčasníka Cenciovcov, ktorý hneď v úvode zmieňuje portrét Beatrice od Guida Reniho. Tento obraz ešte v okamžiku, kedy sa príbeh odohráva, nikto nevidel, ale anonymný rozprávač verí, že „*zhostil-li se ten velký malíř svého úkolu jako u jiných obrazů, které v tom městě namaloval, bude si budoucnost moci učinit jakž takž představu o kráse té podivuhodné dívky.*“⁹⁷

Ďalej Stendhal rozvíja mnohokrát opakovaný príbeh o tyranskom až sadistickom otcovi Francescovi Cencim a jeho protiklade, krásnej a ctnostnej dcére Beatrici. Vo Francescovi, ktorého sexuálne zvrátenosti voči dcére sú v príbehu detailne popisované,

⁹² James ELKINS: Proč lidé pláčou před obrazy, Praha 2007, 42. Tento psychosomatický jav hystérie či nezvládnuteľných emocionálnych stavov zmocňujúcich sa turistov pri kontakte s umeleckým dielom prvýkrát popísala Dr. Graziela Magherini a nazvala ho na počesť francúzskeho spisovateľa Stendhalov syndróm.

⁹³ Ibidem 43.

⁹⁴ JACK (pozn. 2) 150.

⁹⁵ Vo francúzskom originále citované v RICCI (pozn. 4) 380.

⁹⁶ JACK (pozn. 2) 149.

⁹⁷ STENDHAL: Povídky a novely. Italské kroniky, Praha 1959, 229.

možno hľadať i určitú analógiu z osobnosťou Markýza de Sade (1740 - 1814), motív, ktorý sa však objavuje i u ďalších autorov inšpirovaných príbehom Cenciovcov.⁹⁸

Z francúzskych dramatikov spracoval príbeh Cenciovcov i jeden z najslávnejších európskych románopiscov 19. storočia Alexander Dumas st. (1802-1870), ktorý tento príbeh zaradil do svojej zbierky osemnástich príbehov, nazvanej *Les crimes célèbres (Slávne zločiny)*, inšpirovanou najznámejšími európskymi zločinami v období od polovičky 14. do polovičky 19. storočia.

Dumas, tak ako mnohí iní, bol ku napísaniu príbehu inšpirovaný údajným portrétom Beatrice, ktorého popis sa však v mnohom rozchádza s fyziognómiou mladej ženy na rímskom obraze. Jej oči Dumas opisuje ako nebesky modré a vlasy svetlé⁹⁹, čo je podľa neho kvalita v talianskom prostredí ojedinelá, vyhradená len obrazom Madon od Rafaela.¹⁰⁰

Podobne ako Stendhal, vsadil i Dumas predovšetkým na sexuálnu stránku motívu, kedy Francesca Cenciho pojal vo svojom príbehu opäť ako človeka, ktorý sa oddáva najrôznejším sexuálnym orgiám a snaží sa k nim všemožnými prostriedkami primäť i svoju krásnu dcéru.¹⁰¹

Dôraz na jedinečnú fyzickú krásu Beatrice je kladený i v romantickom príbehu *Beatrice Cenci* (1854) od talianskeho spisovateľa Francesca Domenica Guerrazziho (1804 – 1873). Guerrazzi je podobne ako iní uhranutý krásou dievčenskej tváre na obraze. Tá sa pre neho napokon stáva dôkazom, že je Beatrice napriek svojej spoluúčasti na vražde otca

⁹⁸ K tomu vid' nasledujúcu podkapitolu tejto práce. Stendhalova kópia pôvodného talianskeho rukopisu sa dnes nachádza v zbierkach Bibliotheque Nationale v Paríži. Dochované sú tu Stendhalove poznámky na okraji, kde opakovane cituje Markýza de Sade. Porovnaj JACK (pozn. 2) 149.

⁹⁹ Motív svetlých vlasov a modrých očí Beatrice, sa objavil nielen u Stendhala a Dumasa, svetlé vlasy má Beatrice napríklad i v Dickensovom popise obrazu; DICKENS (pozn. 27) 395 : „...*the light hair falling down below the linen folds.*“ Typickým príkladom svetlovlasej hrdinky s modrými očami je popis tohto obrazu v príbehu Cenciovcov z roku 1902 od amerického spisovateľa Francisa Marion Crawforda (1854 – 1909), kde autor, údajne vychádzajúci z rímskeho obrazu, popisuje Beatrice ako „*krásne dievča, s vlasmi žiariacimi v slnečnom svite ako vlákna trblietajúceho sa zlata a jej úžasné modré oči sú obrátené smerom k nebu...*“ James W. MATHEWS: *The Enigma of Beatrice Cenci: Shelley and Melville*, in: *South Atlantic Review*, roč.49, č. 2, 1984, 34 : „...*a lovely girl, her hair gleaming in the sunshine like treads of dazzling gold, her marvelous blue eyes turned up to heaven...*“ Podobne bola vo väčšine literárnych diel popisovaná ako blondýna i Charlotte Cordayová, ktorá bola v skutočnosti prekazateľne brunetou. K symbolickému a metaforickému využitiu motívu svetlých vlasov v prípade Cordayovej vid' Nina Rattner GELBART: *The Blonding of Charlotte Corday*, in: *Eighteenth-Century Studies*, roč. 38, č. 1, 2004, 201-221.

¹⁰⁰ Plný citát vid' napríklad JACK (pozn.2) 151.

¹⁰¹ JACK (pozn.2) 151 a 152.

nevinná, pretože fyzickú krásu a nevinnosť je podľa autora nutné vnímať ako dve neoddeliteľné božské vlastnosti, ktoré vždy doprevádzajú jedna druhú.¹⁰²

Podľa ohlasu v dielach viacerých významných literátov 19. storočia možno usudzovať, že existencia, či aspoň viera v existenciu portrétu Beatrice Cenci bola mimoriadne podnetná pre tvorbu mnohých z nich. Obraz dokázal silne pôsobiť na fantáziu väčšiny obdivovateľov Beatrice Cenci i napriek tomu, že dievčenskú tvár na obraze možno len ťažko spájať s najrozličnejšími vypätými emóciami, ktoré jej boli prisudzované v 19. storočí.

Na základe umeleckých popisov fyzického vzhľadu Beatrice sa ukazuje, že i keď údajne vychádzali zo vzhľadu tváre na obraze, často sa od nej v zásadných fyziognomických rysoch výrazne odchylovali. To by mohlo nasvedčovať predpokladu, že obraz v skutočnosti nebol obdivovaný ako autonómne umelecké dielo, ale fungoval skôr ako fyzický dôkaz existencie legendárnej postavy Beatrice Cenci, do ktorého mohol každý projektovať vlastné predstavy, naplňujúce najrôznejšie dobové fantázie čerpajúce z legiend spojených s touto postavou.

IV.3. Pohľad Medúzy – dramatizácie príbehu Cenciovcov

Jeden z prvých významných umelcov inšpirovaných postavou Beatrice Cenci, bol anglický básnik a dramatik Percy Shelley (1792-1822), ktorého posadnutosť Beatriciným príbehom počas jeho pobytu v Ríme roku 1819 napokon vyústila až ku vzniku divadelnej hry *The Cenci (Cenci)*. Shelley pravdepodobne poznal Muratoriho kroniku, možno i ranú dramatizáciu jej príbehu od florentského dramatika Vincenza Pieracciho (1760-1824), sám však ako svoj prameň v predhovore ku hre zmiňuje len akýsi záhadný „starý rukopis“ z archívu rímskeho paláca Cenciovcov, ktorého kópiu vraj získal od jedného priateľa.¹⁰³

Mimoriadne dôležitou inšpiráciou bol však i pre Shelleyho „Beatricin portrét“, ktorý Shelley popísal približne takto: „*Portrét Beatrice Cenci v paláci Colonna je obdivuhodným umeleckým dielom: Guido ho vytvoril v dobe jej uväznenia...(Beatrice) zdá sa byť smutná a sklúčená, avšak beznádej je tu zmiernená vládnuou trepezlivosťou. Hlava je zavinutá do pruhov bielej látky, z ktorých sa uvoľnilo pár svetlých prúžkov jej **zlatavých** vlasov, spadajúcich na krk.*

¹⁰² Francesco Domenico GUERAZZI: *Lásky a hriechy Beatrice Cenci*, Bratislava 1971, 5.

¹⁰³ Young - Ok AN: *Beatrice's Gaze Revisited: Anatomizing „The Cenci“ by Percy Shelley*, in: *Criticizm*, 1996, http://findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_n1-v38/ai_18125685/pg2, vyhľadane 20.4.2007

Modelácia tváre je navýsosť jemná, obočie je zreteľné a klenuté, pery si uchovávajú výraz obrazotvornosti (predstavivosti) a citlivosti, ktoré nepotlačilo ani utrpenie a ktoré, zdá sa, nedokáže udusiť ani smrť. Čelo je široké a jasné, jej oči, ktoré, ako nám bolo povedané, vynikali svojou živosťou, sú napuchnuté od plaču a sú bez lesku, avšak nádherne nežné a kľudné. V celom výraze je jednoduchosť a dôstojnosť, ktoré sú v spojení s jej mimoriadnou rozkošnosťou a hlbokým žiaľom nevyjadriteľne dojemné. ¹⁰⁴

Shelley sa, podobne ako mnoho ďalších, cítil byť touto údajnou Beatricinou podobou priam uhranutý a tak je dosť pravdepodobné, že vlastné pocity a fantázie, ktoré v jeho predstavivosti tento obraz vyvolal, sa nakoniec určitým spôsobom odrazili i v jeho dramatickej postave Beatrice.

V hre sa niekoľkokrát opakuje motív sily a prenikavosti Beatriciných očí, respektíve jej uhrančivého pohľadu, podobného pohľadu Medúzy, ktorý v mužoch dokáže vyvolať pocity ohrozenia a strachu.¹⁰⁵ V scéne, ktorá sa odohráva v súdnej sieni, neprávom obviňuje nájomný vrah Marzio, obvinený z vraždy Francesca Cenciho, Beatrice, že ho uplácala rôznymi darmi, aby zabil jej otca. Beatrice sa proti tomu ohradí. Marzio pod silou jej pohľadu priznáva, že tomu tak nebolo a k falošnému priznaniu ho donútili mučením. Keď k nemu Beatrice pristupuje, aby poprela jeho lož, tak Marzio, ktorý si pri pohľade do jej očí zakrýva tvár, v zúfalstve volá: *“Upřete svých očí děsnou pomstu v mrtvou zem! Ne na mne! Zraňuji mne!”*¹⁰⁶

V tomto expresívnom popise zraňujúceho pohľadu Beatrice možno do určitej miery využiť emócie, ktoré v divákoch 19. storočia vyvolával pohľad do dievčenskej tváre na rímskom obraze. V prakticky každom umeleckom popise obrazu je veľká pozornosť venovaná očiam a pohľadu mladej ženy. Hawthorne osobne vyjadruje strach z pohľadu do jej očí, pretože v ňom vyvoláva určité výčitky svedomia. Ostáva otázkou do akej miery dokázal

¹⁰⁴ Ibidem: „The portrait of Beatrice at the Colonna Palace is admirable as a work of art: it was taken by Guido during her confinement in prison... she seems sad and stricken down in spirit, yet the despair thus expressed is lightened by the patience of gentleness. Her head is bound with folds of white drapery from which the yellow strings of her golden hair escape, and fall about her neck. The moulding of her face is exquisitely delicate; the eyebrows are distinct and arched; the lips have that permanent meaning of imagination and sensibility which suffering has not repressed and which it seems as if death scarcely could extinguish. Her forehead is large and clear; her eyes, which we are told were remarkable for their vivacity, are swollen with weeping and lustreless, but beautifully tender and serene. In the whole mien there is a simplicity and dignity which united with her exquisite loveliness and deep sorrow are inexpressibly pathetic.“

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Percy B.SHELLEY: Cenci, Praha 1922, 70.

pohľad na tento obraz, s ktorým bolo úzko spojených hneď niekoľko spoločensky prísne tabuizovaných tém, vyvolávať v divákoch neprijemné a sklúčujúce pocity.

Podobne zaujímavý je v Shelleyho hre i motív Beatriciných bohatých vlasov, ktoré v priebehu hry slúžia ako akýsi symbol jej momentálneho psychického rozpoloženia. Shelley, podobne ako mnohí iní po ňom, pri popise fyzického vzhľadu Beatrice vníma jej vlasy ako svetlé (zlatavé) i keď dievča na rímskom obraze má vlasy tmavohnedé. Motív svetlých vlasov, mal u Shelleyho svoje literárne opodstatnenie. Slúžil ako prostriedok ku vyostreniu a vyzdvihnutiu pátosu Beatricinho utrpenia.¹⁰⁷

V okamžikoch, kedy musí Beatrice prežívať násilnosti svojho otca, alebo kedy sama v smrteľnom hneve vraždí, sú jej vlasy rozpustené a chaoticky neupravené. Príznačný je výjav na začiatku tretieho dejstva, kedy si Beatrice potom, čo bola zneuctená vlastným otcom, takto zúfa: „*Od čeho je vlas můj zcuchán? Oslepují mne mé kadeře, ač pevně byly spiaty.*“¹⁰⁸ V závere hry, Beatrice zlomená bolesťou a zúfalstvom, avšak zároveň odhodlaná ísť v ústrety blížiacej sa smrti, si pred odchodom na popraviisko svoje vlasy zase „skrotí“ upevnením do uzlu.

V súvislosti so Shelleyho chápaním Beatrice ako osudovej a nevyspytateľnej ženy, ktorá dokáže mužov silne priťahovať a zároveň ich ničiť, tu treba zmieniť práve Shelleyho fascináciu mytologickou postavou Medúzy, čo možno dať do určitej súvislosti s ďalším obrazom, ktorý mal možnosť vidieť v rovnakej dobe v Taliansku; a to *Hlavou Medúzy* (obr.11) z florentskej galérie Uffizi, ktorý bol v tej dobe mylne pripisovaný samému Leonardovi da Vinci a bol dokonca pokladaný za jeho najlepšie maliarske dielo.¹⁰⁹

Tento obraz, zobrazujúci odseknutú hlavu Medúzy so zvládajúcimi sa, kovovo lesklými telami hadov miesto vlasov, pohodenú na vlhkých skalách, kdesi pred temnou jaskyňou, obklopenú ropuchami a mlokmi, Shelleyho zaujal natoľko, že na neho roku 1819 zložil báseň *On the Medusa of Leonardo da Vinci (Na Medúzu Leonarda da Vinciho)*. V básni Shelley s neskrývaným obdivom a vášňou vyzdvihol vzrušujúcu krásu melancholickej Medúzy, krásu naháňajúcu zároveň strach. Strach, ktorý jej podoba vyvoláva v pozorovateľovi a zároveň jej

¹⁰⁷ AN (pozn. 103)

¹⁰⁸ SHELLEY (pozn. 106) 32.

¹⁰⁹ Mylné pripísanie obrazu Leonardovi vychádzalo mimo iné i z Vasariho zmienky v Leonardovom životopise, kde Vasari píše: „Jednou si zas Leonardo usmyslil namalovať olejom hlavu Medúzy se spleť hadů místo vlasů; byl to nejzvláštnější a nejpodivnější nápad, jaký si člověk dovede představit, ale protože práce vyžadovala čas, zůstala nedokončená jako málem všechny jeho věci.“ Giorgio VASARI: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II.*, Praha 1998, 17. Dnes je tento obraz pripisovaný flámskemu anonymovi z doby okolo roku 1600.

krása, sú podľa Shelleyho dvoma neoddeliteľnými vlastnosťami, ktoré činia Medúzu božskou.¹¹⁰ V tejto básni tak Shelley predstavuje akýsi nový druh divokej, ohrozujúcej krásy, ktorá sa stane dôležitou kategóriou estetiky romantizmu.¹¹¹

Opäť, ako už bolo spomenuté v súvislosti so Stendhalovým príbehom Cenciovcov, stojí vo výraznej opozícii ku ctnostnej Beatrice, postava jej otca, ktorá v mnohom pripomína záporných mužských hrdinov románov Markýza de Sade. Zároveň možno pozorovať, ako Shelleyho popis spôsobov otcovho týrania Beatrice evokuje do určitej miery predstavu obrazu údajne Leonardovej Medúzy. Beatrice totiž v jednom z veršov drámy, kedy kvôli otcovmu týraniam takmer prichádza o zdravý rozum, hovorí svojej nevlastnej matke: „*Myslela jsem, že jsem, víte, Beatrice nešťastná, již její otec někdy po sálech prý smýká za vlasy; a jindy zas ji nahou do sklepení zavírá, kde půda samý plaz, a krmí ji tam ztuchlým masem.*“¹¹² Osud „popravenej“ Medúzy, obklopenej odporými plazmi, sa tu takto do určitej miery prepája s utrpením Beatrice.¹¹³

Táto Shelleyho hra nebola, napriek autorovým veľkým nádejám, ktoré do nej vkladal, kvôli príliš kontroverzným, dobovou spoločnosťou silne tabuizovaným témam incestu a otcovraždy, kritikou ani širšou verejnosťou kladne prijatá a premiéra hry sa konala až roku 1886 a aj to len ako súkromné predstavenie sponzorované Shelleyho Spoločnosťou (*Shelley Society*). Prvé verejné divadelné predstavenie prebehlo až roku 1922, potom čo boli vo Veľkej Británii upravené zákony týkajúce sa cenzúry.

Na Shelleyho hru nadviazal o viac než sto rokov neskôr francúzsky dramatik, divadelník a herec Antonin Artaud (1896-1948). Ako prvú praktickú ukážku svojej teórie Krutého divadla (*Théâtre de la Cruauté*) uviedol 6. júna roku 1935 v parížskom Théâtre des

¹¹⁰ Obraz *Hlava Medúzy* pripisovaný v 19. storočí Leonardovi, bol ponímaný ako prepojenie dvoch protikladných vlastností - krásy a zároveň hrôzy nielen u Shelleyho, ale i u ďalších autorov. Walter Pater o tomto diele píše: „*Námět (Medúzy) byl traktován rozličnými způsoby; jediný Leonardo proniká mu až na dno. On jediný pojímá jej jako hlavu mrtvoly, uplatňující svou moc všemi hrůzami smrti. To, co můžeme nazvat vášností spuštění, proniká v každém úlomku jeho vybraně dokonalou krásou. Kolem luzných obrysů tváře poletuje nepozorován netopýr. Něžná těla hadů takřka se rdousí v zděšené půtce a chtějí vyvážnout z Medúzina mozku...*“ Porovnaj Walter PATER: *Renesance. Studie o výtvarném umění a poezii*, Praha 1996, 98. Podobne bol ostane vnímaný i najslávnejší Leonardov obraz *Mona Lisa*, ktorý, ako už bolo spomenuté v predchádzajúcej kapitole, začal budiť mimoriadnu pozornosť práve v priebehu 19. storočia. *Mona Lisa* bola chápaná ako ambivalentná postava. Na strane jednej bola uctievaná takmer ako Madona a na strane druhej provokovala jej krása a tajomnosť Sfingy. Mnohí v nej videli nebezpečnú, muža ohrozujúcu osudovú ženu, femme fatale. BELTING (pozn. 82) 175 a 176.

¹¹¹ PRAZ (pozn. 65) 41.

¹¹² SHELLEY (pozn. 106) 33.

¹¹³ PRAZ (pozn.65) 134.

Folies-Wahram s výpravou a kostýmami maliara Balthusa hru *Les Cenci* (*Cenciovci*), ktorá bola adaptáciou Shelleyho hry.

Artaud si zároveň zahral rolu Francesca Cenciho, Beatricinho krutého otca, postavu, ktorú chápal skôr ako akúsi kvintesenciu zla, drvivú prírodnú silu, ktorej osudom je zničiť a rozmetať všetko, čo jej príde do cesty.¹¹⁴ Artaudova úprava pôvodnej Shelleyho hry bola radikálna. Artaud výrazne zostručnil dialógy, odstránil patos pôvodných veršov i mnoho ďalších v jeho ponímaní nadbytočných detailov. Hlavnou snahou bolo obmedziť slovo na úkor divadelnej akcie¹¹⁵, ktorá mala na javisku prepojiť slová hercov s najrôznejšími zvukmi, predmetmi a svetlami.¹¹⁶ I Artaud, podobne ako Shelley, pracuje vo svojej hre s motívom Beatriciných dlhých vlasov, ktoré po jej uväznení slúžia ako mučiaci nástroj, keď je za ne zavesená na otáčajúce sa koleso, ktorého lomoz sa zlieva s bolestnými výkrikmi Beatrice.¹¹⁷

Artaudovým hlavným zámerom bola snaha priblížiť pomocou Krutého divadla súčasného diváka ku tomu najpôvodnejšiemu, najstaršiemu a tradičnému, akémusi divadlu-rituálu, ktoré, ako bol Artaud presvedčený, mohlo svojim tradičným pojatím, poprením módnosti a originality, vsadením na tradičný námiet z histórie apelovať na pamäť ľudského kolektívu.¹¹⁸

Hra mala pred premiérou veľkú publicitu, písalo sa o nej v najprestížnejších periodikách a sám Artaud na ich stránkach vysvetľoval svoje zámery a zásady nového Krutého divadla, ktoré malo byť obrodou súčasného, podľa Artauda, upadajúceho divadelníctva. Počítal, že táto divadelná hra vyprovokuje divákov ku silnej citovej spoluúčasti na príbehu, či ku rôznym verejným prejavom vášni a je v podstate jedno, či pozitívnych, alebo negatívnych. Hra sa však nakoniec stala prepadákom, Artaudove snahy o zjednodušenie a návrat ku emocionalite pôvodného divadla sa väčšinou nestretli s pochopením divákov ani odbornej kritiky, ktorá v tomto pojatí predstavenia videla skôr Artaudovu umeleckú neschopnosť.¹¹⁹ Nakoniec sa odohralo len sedemnást' predstavení tejto hry, ktorá pre Artauda znamenala životnú, umeleckú i finančnú katastrofu, zrútenie jeho teórie nového divadla, čo do určitej miery môže pripomenúť osud Shelleyho hry, ktorá bola podkladom pre Artaudovu verziu príbehu.

¹¹⁴ Jan KOPECKÝ: Divadlo Antonina Artauda, II.diel, Praha 1988, nepag.

¹¹⁵ Jan KOPECKÝ: Antonin Artaud – Poslední z prokletých. Praha 1994, 94.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem 99.

¹¹⁸ Ibidem 100 – 101.

¹¹⁹ Ibidem.

Zatiaľ poslednou významnou dramatizáciou príbehu Cenciovcov je divadelná hra *Beatrice Cenci* (1955) od talianskeho prozaika, dramatika a kritika Alberta Moraviu (1907 – 1990), predstaviteľa talianskeho neorealizmu. Moravia sa v hre sústreďí predovšetkým na nedobrovoľný pobyt Beatrice a jej nevlastnej matky na hrade Petrella Salto, kde ich väzní Francesco Cenci a na prípravu a priebeh jeho vraždy. Beatrice v Moraviovom podaní stráca romantický charakter i pasivitu a stáva sa aktívnou účastníčkou deja.

Podľa Moraviu je Beatricinou pohnútkou k vražde otca pomsta za stratu nevinnosti. Aby sa otcovi pomstila, nahovorí k vražde kastelána pevnosti Olimpia Calvetiho. Jeho odmenou má byť práve jej fyzická láska. Moraviova Beatrice sa tak stáva výrazne rozporuplnou postavou, ktorá v snahe pomstiť svoju nevinnosť, neváha využiť iného človeka ku uskutočneniu svojho cieľa.

Ústredným problémom drámy sa zdá byť strata ilúzií hlavnej hrdinky, ktorá ju napokon privedie k rezignácii na tento svet ako taký. Beatrice k tomu hovorí: „...*Som ešte dievča, ktoré v deň zločinu celé zmeravené pozeralo na ruky pošpinené krvou a v duchu sa spytovalo, prečo je to, že pravda vedie k nepravde, čistota k skazenosti, túžba po šťastí do nešťastia.*“¹²⁰

Podobne ako v próze či poézii, stal sa osud Cenciovcov a predovšetkým Beatrice Cenci významným i z hľadiska divadelného spracovania. Atraktívnou tu nebola len látka sama, ale i možnosť výraznejšieho a dramatickejšieho vykreslenia dvoch archetypálnych postáv, neľudského Francesca Cenciho a jeho protikladu, nevinnnej dcéry Beatrice. Tieto dva charaktery dali dramatikom možnosť dodať hrám silný emocionálny náboj, ktorý mal svojou silou pôsobiť na divákov.

IV.4. Američania

Motív „Portrétu Beatrice Cenci“ sa v priebehu 19. a začiatkom 20. storočia objavil ako výrazný inšpiračný zdroj v literárnych dielach hneď niekoľkých významných amerických autorov.

Okolo roku 1850 prišla doba, kedy Američania začali hojnejšie cestovať do Európy a nachádzať záľubu v spoznávaní starej európskej kultúrnej tradície. Viacerí začali pod vplyvom okúzlenia starým európskym výtvarným umením budovať vlastné umelecké zbierky zamerané na starých majstrov. Tieto snahy zvýšiť umeleckou zbierkou prestíž svojho rodu, alebo investovať novo získané bohatstvo do európskeho umenia a tým si zaistiť miesto medzi najlepšimi americkými rodinami, sa stali námietmi mnohých dobových románov.

¹²⁰ Alberto MORAVIA. *Beatrice Cenci*, Bratislava 1967, 169.

Túžba vlastniť najvyhlásenejšie umelecké diela prirodzene viedla ku kopírovaniu najslávnejších obrazov a tak sa i v mnohých amerických zbierkach začali objavovať kópie význačných európskych umeleckých diel, medzi ktorými nechýbal ani vtedy preslávnený „Portrét Beatrice Cenci“. Práve na základe zmienok v americkej literatúre 19. storočia možno usudzovať, že bol v Amerike mimoriadne populárny a objavoval sa v americkom prostredí nielen v podobe nespočetných kópií, ale i ako motív na najrozličnejších dekoratívnych predmetoch.

Symbolika „Portrétu Beatrice Cenci“ v americkej literatúre sa v určitých bodoch odlišovala od pojmávania európskych autorov. Pre Američanov bola ikonografia spojená s týmto obrazom nielen dôležitým zdrojom vlastných zromantizovaných predstáv o starej európskej kultúre, ale tiež akýmsi symbolom xenofobných nálad viazaných na európsku civilizáciu. Ambivalentnosť legendickej postavy Beatrice Cenci tak v súvislostiach americkej kultúry nepoukazovala len na rozpor medzi nevinnosťou a skrytým hriechom, ktoré sa spájajú v tejto postave, ale stala sa predovšetkým symbolom výrazných rozdielov medzi americkou a európskou tradíciou, tak ako bola vnímaná dobovou americkou spoločnosťou.

Dôležitou bola dichotómia medzi dobrom, nevinnosťou, neskúsenosťou a nepoznaním hriechu, ktoré sa v americkej literatúre často demonštrovali v podobe svetlovlasej ženy – panny (*Fair Maiden*) a hriechom, temnom, sexualitou a zločinom symbolizovaných tmavovlasou osudovou ženou (*Dark Lady*).

Táto polarita sa veľmi často prejavovala v rovine etnickej. Tmavovlasá osudová žena bola v americkej literatúre považovaná nielen za symbol skrytej túžby po sexualite a vášni, ktorá bola americkou spoločnosťou všeobecne potlačovaná a to predovšetkým u žien, ale tiež za symbol rôznych náboženstiev a určitých etnických skupín, voči ktorým si americká spoločnosť vybuodovala xenofóbne cítenie. Tmavá, sexuálne ohrozujúca žena je v literatúre väčšinou charakterizovaná ako katolíčka, Židovka, Juhoeurópanka, Orientálka, alebo Afričanka.¹²¹ Katolicizmus, Európan, Žid či sexuálne aktívna žena tak v americkej literárnej tradícii postupne splynuli do obecnej predstavy hrôzy a strachu.¹²²

Archetypálnym protikladom temnej osudovej ženy je svetlovlasá panna, ktorej hlavnými charakterovými rysmi sú asexuálnosť a nevinnosť. A bola to nakoniec

¹²¹ Leslie A. FIEDLER: *Love and Death in the American Novel*, Londýn 1970, 281.

¹²² *Ibidem* 282.

predovšetkým nevinnosť, ktorá začala byť v literatúre postupne stotožňovaná s americkou spoločnosťou.¹²³

Tieto dva protiklady sa v niekoľkých amerických literárnych dielach 19. storočia prepojili práve prostredníctvom postavy Beatrice Cenci a jej údajného portrétu. Dobrá znalosť rímskeho originálu nebola u viacerých amerických autorov samozrejmosťou a tak dochádzalo ku výrazným posunom pri popisoch fyziognómie zobrazenej ženy, ktoré však zároveň, podobne ako u mnohých európskych autorov, mali svoje umelecké opodstatnenie.

„Portrét Beatrice Cenci“ sa stal ústredným dejotvorným prvkom v poslednom románe Nathaniela Hawthornea *Mramorový faun*. Dôležitým symbolom, poukazujúcim na rôzne, často temné stránky dobovej americkej spoločnosti predstavoval v románoch Hermana Melvilla, Edith Whartonovej a v básni poetky Sarah Piattovej. Z týchto autorov bol Hawthorne jediný, ktorý mal možnosť vidieť originál obrazu ešte pred začiatkom práce na svojom románe. Ostatní traja autori poznali v dobe písania svojich literárnych dielach tento obraz len z kópií, alebo grafik, čo však nijako neznižilo zaujímavosť použitia tohto motívu v ich dielach, ale často práve naopak, v mnohom im dodalo nové rozmery.

IV.4.1. Nathaniel Hawthorne

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) patrí medzi zakladateľov modernej americkej literatúry. Narodil sa v Saleme v štáte Massachusetts a pochádzal z otcovej strany zo starej koloniálnej rodiny, ktorej predkovia prišli do Ameriky už roku 1630, desať rokov po priekopníckej expedícii tzv. Otcov pútnikov. To boli puritáni, ktorí v Amerike hľadali náboženskú slobodu, ktorej sa im v Stuartovskom Anglicku nedostávalo.¹²⁴ Hawthornovi predkovia si i v ďalších desaťročiach dokázali udržať významné spoločenské postavenie, presadzovali sa v politike, či v obchodnej a podnikateľskej sfére, dvaja z nich sa však preslávili skôr neslávne, jeden ako aktér represálií voči iným náboženským skupinám, a jeho syn ako fanatický sudca v salemských procesoch s čarodejnicami na konci 17. storočia.¹²⁵

V 18. storočí sláva rodu postupne upadala, v tejto dobe začali mužskí členovia rodiny podnikateľ v lodnom priemysle, vlastnili lode, alebo pôsobili ako námorní kapitáni. Tejto

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Martin PROCHÁZKA: Mateřské znaménko americké minulosti, in: Nathaniel Hawthorne: Mateřské znaménko, Praha 1988, 306.

¹²⁵ Ibidem.

profesii sa venoval i Hawthornov otec, ktorý však umrel na žltú zimnicu už štyri roky po synovom narodení. Pár rokov po otcovej smrti sa rodina presťahovala do štátu Maine. Hawthorne neskôr študoval na Bowdoin College a po ukončení štúdií sa vrátil do rodného Salemu, kde sa začal naplno venovať literárnej činnosti. Po začiatkových krátkych poviedkach vydal roku 1828 gotický román *Fanshawe*, ktorý sa však u kritiky nestretol s prílišným ohlasom, čo Hawthorna na určitú dobu od písania rozsiahlejších diel odradilo, vrátil sa opäť ku poviedkam a zároveň pracoval ako redaktor a publicista.

Skutočným vrcholom jeho literárnej tvorby sa stali štyri veľké romány *Šarlatové písmeno* (*The Scarlet Letter*, 1850), *Dom so siedmymi štítmi* (*The House of Seven Gables*, 1851), *Blihdalská romanca* (*The Blithedale Romance*, 1852) a *Mramorový faun* (*The Marble Faun*, 1860), ktoré vznikli v priebehu posledných štrnástich rokov jeho života a ktoré sa dodnes radia medzi najvýznamnejšie diela euroamerickej literárnej histórie.

V týchto románoch sa naplno prejavila hlboko zakorenená puritánska tradícia Hawthornovej rodiny i spoločnosti, v ktorej žil a z ktorej ústila až chorobná potreba večného spytovania svojich hriechov. Takýto postoj vyvolával neutíchajúce pocity viny, ktorých sa podľa puritánov žiaden jednotlivec i napriek celoživotnému úsiliu nemôže nikdy zbaviť, ani im nijako uniknúť. Hawthorne, dobre oboznámený s dejinami puritanizmu i osudom členov svojho rodu, sa nikdy nestal fanatikom, ale skôr človekom večne pochybujúcim a do určitej miery i spochybňujúcim prostredníctvom svojich literárnych diel vžitú a pre mnohých jeho súčasníkov nespornú hodnotu puritánskej tradície. Vo svojich dielach často stavia do protikladu subjektívnu imagináciu, túžbu človeka po slobodnej tvorivosti a prirodzenosti voči verejnému, reálnemu svetu spoločnosti, v ktorej človek žije.¹²⁶

Avšak napriek tomu, že by sa Hawthornovi literárni hrdinovia a hrdinky radi pokúsili o nový život, kde by nebolo dedičného hriechu ani viny, ale prevládala by viera v silu ľudskej imaginácie a nového, očisteného človeka i histórie, tu napokon zakaždým vyplávajú napovrch a zviŕazia Hawthornove večné pochybnosti o tom, či samotný akt tvorenia, umeleckej činnosti, nie je už sám o sebe hriechom zvädzajúcim človeka mimo cestu pokánia a priznania vlastného i dedičného hriechu, ktorú nastolili jeho dávni predkovia a ktorej zavrnutie by nemuselo nutne viesť k oslobodeniu človeka.

Hawthorne napokon ostal vo vlastnom živote i v líčení osudov hrdinov svojich diel skeptický voči možnosti úplného oslobodenia človeka prostredníctvom vlastnej predstavivosti

¹²⁶ Ibidem 144.

a tvorčej sily a nikdy nedokázal a pravdepodobne ani nechcel a nemohol zavrhnúť tradíciu zeme a spoločnosti, v ktorej žil a tvoril a ktorá v ňom zapustila príliš silné korene, než aby ju dokázal „prekročiť“.

Sám pokladal puritánov za svojich odporcov, ktorí by neschválili ani jeden z jeho cieľov, ktoré si v živote a v tvorbe vytkol. Napriek tomu, však vždy cítil, že sú pevnou a neoddeliteľnou súčasťou jeho vlastnej osobnosti a sebazpytujúceho svedomia a vedú k pochybám o tom, či jeho literárne diela mali vôbec vzniknúť. Avšak napriek tomu, že sa Hawthorne vďaka svojej umeleckej činnosti i tematike svojich diel, často spochybňujúcej puritánsku kultúru, cítil byť do určitej miery vydedencom a hriešnikom, ktorým by mohli jeho predkovia pohrdať, si vždy jasne uvedomoval, že jeho vlastné postoje a charakterové rysy sú silne prepojené a premiešané s povahami jeho predkov.¹²⁷ A to sa stalo i základom jeho literárnej tvorby čerpajúcej z tematiky puritánskych tradícií, z ktorých plynuli zásadné mravné problémy jeho vlastného diela a bez ktorých by napokon možno nebola schopná prežiť ani jeho vlastná existencia ako spisovateľa.¹²⁸

Mramorový faun, posledný dokončený Hawthornov román, je zároveň považovaný i za jeho dielo vrcholné. Na alegoricko-symbolickom príbehu štyroch mladých ľudí odohrávajúcim sa prevažne v Ríme polovičky 19. storočia a na talianskom vidieku, v toskánskom kraji, sa Hawthorne opäť, podobne ako v celom svojom diele, zaoberá príčinami pádu človeka do hriechu a otázkami, aký vplyv môže mať spáchaný hriech na charakter človeka.

Traja hlavní hrdinovia Američania Kenyon a Hilda a tajomná Európanka Miriam sú výtvarníci a v Ríme hľadajú inšpiráciu pre svoju tvorbu. Tu sa zoznámia s mladým talianskym vidieckym grófom Donatellom, pochádzajúcim z prastarého rodu Monte Beni, odvodzujúcim svoj pôvod dokonca až z mýtického pokolenia faunov. Ich spočiatku bezstarostný život v Ríme však naruší vražda, ktorá výrazne a navždy zmení osudy hlavných hrdinov.

Pre Hawthorna, človeka vychovávaného v tradícii najprísnejšieho puritanizmu, symbolizuje Rím mesto katolicizmu, skazenosti avšak zároveň i mekku umenia. Stará európska umelecká tradícia však v Hawthornových predstavách prevažne symbolizuje čosi

¹²⁷ Ibidem 145.

¹²⁸ Ibidem 143 – 144.

temného a nejednoznačného, lákajúceho umelca ku bližšiemu skúmaniu, avšak s pocitami, že toto skúmanie by samo o sebe mohlo byť smrteľným hriechom.¹²⁹

Takmer každá kapitola románu obsahuje veľmi emotívne popisy hlavných pamiatok Ríma, slávnych obrazov v rímskych kostoloch a galériách, ale i najrôznejších malých a na prvý pohľad nedôležitých architektonických, či sochárskych súčastí historického mesta, vynikajúco dokresľujúcich jeho celkovú atmosféru. Je zrejmé, že Hawthorna Rím svojou históriou, umeleckými pokladmi, ale i akousi ošumelosťou, dobovým úpadkom a snád' možno povedať až zahŕňaním, priam fascinoval. Táto fascinácia a obdiv ku veľkoleposti a kráse umenia, mala však u Hawthorna i svoju druhú, temnú stránku, ktorá ho desila a s ktorou sa nakoniec nedokázal úplne vysporiadať. Rozumom nevysvetliteľná a neovládateľná sila umeleckých diel schopných fascinovať človeka do tej miery, až sa začnú preplietat' s jeho vlastným osudom, sa stala jedným z kľúčových motívov tohto románu.

Táto nejednoznačnosť, určitá tajomnosť, nepreniknuteľnosť a často až magická sila umenia sa v románe prejavujú tým, že povaha, životné názory i osudy hrdinov sú tu často zvláštnym putom symbolicky previazané s rôznymi umeleckými dielami, ktoré snád' možno chápať ako akési imaginárne „zrkadlá“, predchnuté vlastnou životnou energiou, v ktorých sa nielen odráža pravý charakter, pocity a psychické rozpoloženie hlavných hrdinov, ale ktoré akoby sa zároveň, pod tlakom rôznych emócií hrdinov a najmä ich uvedomovania si vlastných hriechov, samé menili a rôzne formovali. Pomocou umeleckých diel sa tu navyše manifestujú vyššie, božské, či naopak temné sily Zla, ktoré prostredníctvom umeleckých diel rôzne zasahujú do života hrdinov, dávajú im rozhrešenie, či prinášajú nádej na možné odpustenie hriechov, alebo ich upozorňujú na neustálu blízkosť a prítomnosť zla.

Typickým príkladom je osud Taliana Donatella, ktorý nielen svojim vzhľadom, ale i spočiatku veselou, šťastnou a bezstarostnou, avšak zároveň až prostoduchou povahou pripomína jeho trom priateľom umelcom skutočného fauna, bytosť stojacu niekde na pomedzí medzi človekom a zvierat'om. V samom úvode románu, pri spoločnej návšteve Kapitolských múzeí ho dokonca prirovnávajú ku antickej soche *Fauna* (obr. 12), rímskej kópii podľa Práxitela (činný 340-330.p.n.l.). Túto sochu Hawthorne, aj keď skeptický voči možnosti slov zachytiť krásu a jedinečnosť umeleckého diela, popisuje následovne: „*Faun je mramorovým portrétom mladého muža, ktorý se pravou paží opírá o kmen či pahýl stromu, jedna ruka mu bezstarostně visí po boku, ve druhé drží zlomek píšťaly nebo podobného bukolického*

¹²⁹ Ibidem 151.

*hudebního nástroje. Jeho jediný oděv – lvi kůže, jejíž tlapy mu spočívají na rameni – spadá do půli zad a končetiny i celý předek těla ponechává nahé. Takto vystavená postava je pozoruhodně půvabná, má však plnější a zaoblenější tvary, víc masa a méně hrdinského svalstva než starověcí sochaři zpravidla propůjčovali svým typům mužské krásy. Tvář odpovídá postavě, má velmi příjemný tvar i rysy, je však zaoblená a trochu požitkářská, zejména v oblasti hrdla a brady; nos je téměř rovný, jen lehoučce zahnutý, čímž získává nepopsatelné kouzlo dobrodušnosti a humoru. Ústa s plnými, a přece jemnými rty jako by se čtverácky usmívala, takže vyvolávají úsměv i u diváků...**Není možné dlouho hledět na tuto kamennou podobiznu a nepocítit k ní vlídnou přichylnost, jako by její hmota byla na omak teplá a prodchnutá skutečným životem.**“¹³⁰*

Socha sa tak v pojmání autora stáva takmer žijúcou bytosťou obdarenou určitým charakterom, ktorý síce nevyniká žiadnou výraznou ctnosťou, hrdinstvom, či vznešenosťou, avšak úprimnosť, poctivosť a náklonnosť k iným bytosťom, ktoré sú faunovi vlastné, by ho dokázali povzniesť a primäť ku veľkým obetiam v prospech iných.

Antická mramorová socha sa tu tak stáva akýmsi symbolickým „dvojníkom“ skutočného Donatella, ktorý je v románe mnohokrát prirovnávaný ku polozvieraciemu obyvateľovi bájnejskej Arkádie, evokovanej i jeho rodiskom kdesi v Toskáne, kde vyrastal na starom rodovom hrade uprostred malebnej prírody, s ktorou bol jeho život veľmi úzko previazaný, čo je v románe naznačené i jeho magickou schopnosťou komunikovať s divokými zvieratami. Postavu Donatella však možno zároveň chápať i ako Adama, ktorý pred svojim pádom žil uprostred Raja, v blízkom kontakte a porozumení so všetkým živým okolo seba.

Povahové rysy mramorového fauna, ktoré možno podľa Hawthorna vďaka genialite antického sochára vytesniť pod tvrdým kameňom, sú zároveň vlastnosťami Donatella, pre ktorého sa životným zlomom stáva jeho obdiv a neskôr i láska ku krásnej maliarke Miriam, prenasledovanej po celom Ríme tajomným mužom, záhadným kapucínskym mníchom, s ktorým Miriam zdieľa akési strašné tajomstvo z minulosti. Donatello, v snahe Miriam pomôcť a oslobodiť ju od prenasledovateľa, ho jedného večera v jej prítomnosti zabije.

Týmto smrteľným hriechom však Donatello navždy stráca svoj nevinný a bezstarostný rajský svet, čím sa výrazne mení celý jeho polozvierací, „faunovský“ charakter. Živočíšnosť, stáročia dedená v jeho rode začína ustupovať ľudskému uvedomovaniu si vlastnej viny,

¹³⁰ HAWTHORNE (pozn. 85) 11-12.

bolesti a strastí z nej plynúcich, a vďaka hlbokým výčitkám svedomia a vedomia vlastného hriechu sa Donatellova duša, poznajúca predtým len radosti zmyslového sveta, dostáva na vyššiu, ľudskú úroveň.

Sochár Kenyon, od začiatku fascinovaný neuveriteľnou podobou Donatella s antickou sochou Fauna sa snaží vymodelovať Donatellov portrét. Toho však jeho zločin natoľko zmenil, že sochár už nie je schopný vystihnúť jeho pôvodný bezstarostný „faunovský“ charakter. V zúfalstve nad vlastnou umeleckou neschopnosťou sa pri modelovaní napokon necháva viesť vlastným podvedomím, až vytvorí bustu, v ktorej zachytí Donatellov výraz plný zvieracej prudkosti, ale zároveň i ľudskej nenávisti v okamžiku, kedy vraždil. Donatellovi tu tak podľa autora síce stále ostávajú rysy antického fauna, teraz však osvieteného vyšším významom, aký starý mramor nikdy neobsahoval.¹³¹

Donatello, vychovávaný v katolíckej viere, hľadá v modlitbách a pokáňaní odpustenie svojho hriechu, pričom k nemu určitý prísľub a nádej, že mu bude jedného dňa skutočne odpustené, prichádzajú opäť prostredníctvom umeleckého diela, kedy sa na svojej púti talianskym vidiekom dostáva do Perugia, kde sa na námestí pod bronzovou sochou pápeža Juliusa III. stretáva po dlhšom čase so svojou rovnako trpiacou láskou Miriam. Oboja majú pri náhlom vzhliadnutí ku soche pápeža pocit, akoby nad nimi majestátna postava vzťahovala žehnajúcu ruku a skláňala ku kajúcemu sa páru svoju vznešene dobrotivú tvár.¹³²

IV.4.1.2. Podoby ženy-umelkyne v románe Mramorový faun

Dvomi hlavnými ženskými postavami románu prisudzujú Hawthorne profesiu, ktorá bola v jeho dobe pre ženu stále výnimočná a jej plné prijatie dobovou spoločnosťou problematické. Obidve ženy sa venujú maliarskej tvorbe a v Ríme hľadajú inšpiráciu pre svoju tvorbu. Postavy týchto dvoch fiktívnych umelkýň zároveň odrážajú skutočnú situáciu v rímskom umeleckom svete polovice 19. storočia, kedy tu pôsobila výrazná skupina amerických nezávislých umelkýň.¹³³

Avšak z podrobnejšieho rozboru charakterov a tvorčieho prístupu oboch románových hrdiniek, a taktiež z dochovanej Hawthornovej korešpondencie vyplýva, že rolu ženy –

¹³¹ Ibidem 218.

¹³² Ibidem 257.

¹³³ Vid' podkapitolu V.2. tejto práce.

umelkyne vnímal skôr negatívne. Napríklad v jednom z listov svojmu vydavateľovi pomerne emotívne prehlásil, „že ženy ako autorky (tým myslí spisovateľky) považuje za slabé a nudné a praje si, aby im bolo zakázané písať pod hrozbou, že ich tváre budú do hĺbky zjazvené ústričnými škrupinami.“¹³⁴

Prvá z umelkýň maliarka Miriam, tmavovlasá Európanka exotickej krásy, o ktorej skutočnej identite kolujú medzi medzinárodnou rímskou spoločnosťou rôzne povesti, je v románe vykreslená ako večný psanec. Po Ríme ju prenasleduje záhadný muž. V románe nie je nikde presne špecifikovaný vzťah muža k Miriam, ani presné dôvody maliarkiných traumatických pocitov, ktoré prežíva pri stretnutiach s týmto mužom. Avšak jej strach a negatívny postoj k mužom, ako i túžba pomstiť sa, sa odrážajú v jednej časti jej maliarskeho diela, ktoré Hawthorne charakterizuje slovami: *“Znovu a znovu se tu opakovala myšlenka ženy, jež vykonává zlobnou pomstu na muži. Bylo vskutku velmi zvláštní, jak se obraznost umělkyně zdála zaměřená na krvavé příběhy, v nichž se na ruce ženy objeví rudá skvrna...”*¹³⁵

Tento charakter Miriaminej tvorby autor podrobnejšie charakterizuje prostredníctvom popisu dvoch konkrétnych maliarkiných kresieb. Prvá kresba predstavuje prípravnú štúdiu k olejomalbe a jej námetom sa stal príbeh biblickej židovskej hrdinky Jahel, zachytenej v okamžiku kedy prebíja kananejskému generálovi Sizerovi, nepriateľovi jej ľudu, spánky veľkým klinom. Na druhej kresbe je zachytený apokryfný biblický príbeh židovskej vdovy Judity vraždiacej asýrskeho generála Holoferna. Prvú z kresieb Hawthorne charakterizuje ako načrtnutú s pozoruhodnou silou, s ťahmi nabitými životom a smrťou, ktoré budili dojem maliarkinho silného emočného prežívania zobrazeného námetu, akoby bola sama osobne prítomná pri Sizerovej vražde, alebo bola v tej chvíli sama Jahel pociťujúca neodolateľné pudenie ku krvavej pomste.¹³⁶

Táto „temná“ časť maliarkinho diela a silné osobné prežívanie zobrazovaných príbehov môžu byť v tejto súvislosti chápané ako určitá alúzia na dielo i životný osud talianskej barokovej maliarky Artemisie Gentileschievej (1593-ca.1652/53), jednej z predných predstaviteľov talianskeho caravaggismu. Gentileschiová sa vo svojej tvorbe opakovane venovala práve námetom biblických, mytologických či historických hrdiniek,

¹³⁴ Whitney CHADWICK: Women, Art and Society, London 2007, 221: “all women as authors are feeble and tiresome, ... I wish they were forbidden to write on pain of having their faces deeply scarified with an oyster shell.”

¹³⁵ HAWTHORNE (pozn. 85) 38-39.

¹³⁶ Ibidem 38.

ktoré často trpia pod sexuálnym nátlakom zo strany mužov, alebo sa fyzicky mstia svojim mužským protivníkom.

Nové pojmie týchto klasických námietov v prvej polovici 17. storočia vychádzalo z dobového naturalizmu, ktorý kládol dôraz na zobrazenie odvahy a fyzickej zdatnosti.¹³⁷ Skôr pasívny ideál ženskej krásy, ktorý prevládala v období renesancie bol nahradený obrazom hrdinky obdarenej fyzickou či politickou mocou, tzv. silnej ženy *femme forte*.¹³⁸ Artemisia Gentileschiová tak vychádzala v oblasti námietov hrdinných žien práve z tejto dobovo obľúbenej tematiky, avšak svoje hrdinky pojímala odlišne než väčšina jej súčasníkov.

Na rozdiel od zaužívaných stereotypov, ktoré rôznymi spôsobmi oslabovali reálnu silu či moc zobrazovaných žien, pôsobia maliarkine individualizovane podané hrdinky ako postavy skutočne schopné fyzicky sa mstiť a vraždiť.¹³⁹ Toto originálne pojmie námietov ženských hrdiniek je tradične vysvetľované z hľadiska modernej psychológie, ako snaha vysporiadať sa prostredníctvom umenia s traumatickým zážitkom z mladosti, kedy bola umelkyňa znásilnená maliarom Agostinom Tassim (ca. 1580 – 1644), spolupracovníkom jej otca Orazia Gentileschiho (1563-1639). Možno predpokladať, že táto udalosť maliarkinho života inšpirovala Hawthornovu literárnu postavu Miriam, ktorá, i keď to v románe nie je nikde explicitne vyjadrené, by mohla byť obeťou podobného zločinu.

Artemisia Gentileschiová vo svojom diele spracovala obidva vyššie uvedené príbehy, *Jahel' zabíjajúcu Sizera v spánku* (cca. 1620, Budapešť, Szépművészeti) i Juditu a Holoferna. Je známých až šesť maliarkiných spracovaní námietu Judity. Práve postava Judity bola pre jej tvorbu jednou z najdôležitejších a najcharakteristickejších. Napriek tomu, že sa jedná o jeden z najpopulárnejších ikonografických námietov v dejinách európskeho maliarstva, bolo Gentileschiovej pojmie tejto hrdinky, podané čisto z pohľadu ženy, absolútne novátorské. Gentileschiová dokázala tento ženský archetyp podať natoľko živo a presvedčivo, že mohol byť v širších súvislostiach chápaný ako obecný symbol ženskej moci, jej kontroly nad

¹³⁷ CHADWICK (pozn.134) 106.

¹³⁸ Tzv. *femme forte*, silná, hrdinská a nezávislá žena sa stala novým ideálom okolo roku 1630. Predobrazom tohto ideálu neboli len legendárne, biblické či historické postavy, ale i dobové vládkyne. Avšak napriek všeobecnej popularite tohto ženského typu, ktorý sa presadil v najrôznejších umeleckých oblastiach, pretrvával v dobovej spoločnosti tradičný názor na ženu ako bytosť primárne podriadenú mužskej autorite. Archetyp silnej ženy *femme forte* tak u väčšiny dobových autorov ostával prevažne len v rovine legendy, emblému či panegyriky a prispôboval sa vkusu objednávateľov, predovšetkým z radov mužov, ktorí v zobrazení ženských hrdiniek často hľadali naplnenie vlastných sexuálnych predstáv. Podrobnejšie k tematike typu *femme forte* v umení prvej polovice 17. storočia viď napr. Mary D. GARRARD: Artemisia Gentileschi, Princeton University Press 1991, 154 – 171.

¹³⁹ GARRARD (pozn.138) 171.

osudom muža a víťazstva ženy nad mužskou autoritou.¹⁴⁰ Tým sa takéto stvárnenie klasickej hrdinky stalo pre dobovú patriarchálnu spoločnosť nebezpečné.¹⁴¹

Gentileschiová dvakrát spracovala najdramatickejšiu časť tohoto príbehu, okamžik kedy Judita stína Holofernovi hlavu, z ktorej tryskajú gejzíry krvi. Holofernes je v bdelom stave a s hrôzou prežíva okamžik svojho pokorenia a smrti (Prvá verzia vznikla ca 1612-1613 a dnes je súčasťou zbierok Musea di Capodimonte v Neapoli, druhá, ktorú možno chápať ako repliku neapolského obrazu, vznikla okolo roku 1620 a je dnes v zbierkach galérie Uffizi vo Florencii). (obr.13) Tieto diela prezrádzajú základnú inšpiráciu Caravaggiovým dramatickým spracovaním tohto námetu na už spomínanom obraze z rokov 1598-99.¹⁴²

Podľa popisu Miriaminej kresby s námetom Judity a Holoferna je dosť pravdepodobné, že sa Hawthorne nechal inšpirovať buď Caravaggiovým obrazom, alebo práve týmito dielami Artemisie Gentileschiovej. Hawthorne kresbu popisuje nasledovne: *“Na jiné kresbě se pokusila o příběh Judity, který vidíme u starých mistrů znázorněn tak často a tak různým stylem. I zde na počátku pojala téma vášnivě a ohnivě, se vši vážností, ale poslední tahy dodala jako v naprostém opovržení city, jež se zprvu takovou silou zmocnily její ruky. Holofernova hlava (která mimochodem měla nakroucené kníry podobné knírům jistého mocnáře z té doby), čistě odříznutá, obracela oči vzhůru a křivila rysy v ďábelském šklebu vítězné zlovůle, který vrhala Juditě do tváře. Ta měla poplašený výraz, jaký by asi měla kuchařka, kdyby se na ni ušklíbla telecí hlava, již právě hází do hrnce.”*¹⁴³

Za pozornosť tu stojí Hawthornova poznámka o akejsi chladnej odhodlanosti či psychickej nezúčastnenosti hrdinky pri krvavom čine, vlastnostiach, ktoré možno pozorovať práve na postavách Gentileschiovej Judity na neapolskej i florentskej verzii príbehu. Gentileschiová tu nepracuje s tradičným rozdelením postáv na záporné a kladné charaktery a jej postava Judity má ďaleko ku klasicky chápanej hrdinke. Maliarkino nekonvenčné pojmie ženských charakterov, ktoré na jej obrazoch často strácajú decorum tradične vyžadované pri zobrazovaní archetypálnych ženských postáv, z nich urobilo charaktery ľahko zameniteľné s reálnymi ženami tohto sveta. Nebezpečná fyzická sila, aktivita a zároveň určitá chladnokrvnosť týchto hrdiniek tak mohli na dobové publikum pôsobiť ako skutočná, bezprostredná hrozba. Nezasvätený divák by si tieto postavy totiž mohol pomerne ľahko spliesť s obyčajnými, reálnymi ženami a Juditu so slúžkou Abrou, ktorá jej pri čine asistuje,

¹⁴⁰ Ibidem 280.

¹⁴¹ Ibidem 279 – 280.

¹⁴² Ibidem 307. Vid' tiež str.13 tejto práce.

¹⁴³ HAWTHORNE (pozn. 85) 38.

dokonca považovať za prostitútky z ulice, ktoré sú schopné svojmu zákazníkovi chladnokrvne podrezať hrdlo.¹⁴⁴

Takéto maliarske pojmie ženských charakterov prisudzuje Hawthorne i fiktívnej maliarke Miriam, keď ku jej zobrazeniu hrdinky Jahel zabíjajúcej Sizera dodáva poznámku: „*Nejprve nesmiřitelnou Židovku pojala jako zosobnění dokonalého ženství, s půvabnou postavou a smělou, hrdinskou tváří plnou vznešené krásy, avšak nespokojena buď s vlastním výtvořem, nebo se samotným strašným příběhem, přidala Miriam jistý vrtošivý tah, který rázem proměnil hrdinku ve sprostou vražedkyni. Bylo zřejmé, že taková Jáhel Zizarovi určitě prohledá kapsy, sotva dodýchá.*“¹⁴⁵

Artemisia Gentileschiiová patrila bezpochyby medzi najvýznamnejšie umelkyne v dejinách európskeho maliarstva. Avšak jej absolútne novátorské pojmie klasických ikonografických tém a výrazných archetypálnych hrdiniek bolo terčom mnohých kritik. Svojim umením i životným osudom sa vymykala z medzí určených a tolerovaných u žien umelkýň. Prekročila hranice zažitých konvencií a tým sa jej umenie stalo pre mnohých neprijateľné.¹⁴⁶ Z popisov diel románovej hrdinky Miriam možno jasne vycítiť Hawthornovo zaujatie jej výrazne osobným prístupom k tvorbe, ktorý má byť do určitej miery pravdepodobne zároveň vyjadrením obdivu i pokusom o analýzu tvorčieho prístupu Artemisie Gentileschiovej. Fascinácia a zaujatie takýmto umením sú však zo strany autora opäť tesne doprevádzané určitým znepokojením či dokonca zdesením .

Táto temná, neuchopiteľná a preto i nebezpečná súčasť Miriaminej osobnosti sa taktiež prejavuje v Hawthornovej snahe pripodobniť ju ku postave Beatrice Cenci, ambivalentnej postave, skrývajúcej v sebe cudnosť a zároveň sexualitu, nevinnosť i hriech, obeť a zároveň i bezcitného vraha. Miriam, prenasledovaná a traumatizovaná záhadným mužom, sa tak stáva jeho nevinnou obeťou a zároveň spolupáchateľkou vraždy tohto muža, čo vykresluje jej postavu ako akúsi inkarnáciu Beatrice, prinútenej okolnosťami k vražde, smrteľnému hriechu, ktorý ju navždy vzdľahuje možnosti návratu ku nevinnosti a úniku pred zlom a hriechom.

¹⁴⁴ GARRARD (pozn.138) 321.

¹⁴⁵ HAWTHORNE (pozn.85) 38.

¹⁴⁶ K tomu vid' napr. Bettina BAUMGAERTEL: Leben und Werk von Angelika Kauffmann, in: Bettina BAUMGAERTEL (ed.): Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen Weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Weinheim und Basel 1990, 19.

Spôsob vraždy tajomného Miriaminho prenasledovateľa, ktorý na seba berie, v súlade s tradíciou gotického románu, na ktorú Hawthorne v tomto románe naväzuje, identitu kapucínskeho mnícha, je v niečom podobný Reniho obrazu *Archanjel Michael*. Na tomto obraze, ako už bolo poukázané v II. kapitole tejto práce, sa Reni podľa tradície nechal pri maľbe tváre Archanjela Michaela inšpirovať portrétom Beatrice Cenci. V románovom príbehu zase Miriam a jej taliansky priateľ Donatello zvrhnú jednej noci do temnej priepasti Miriaminho prenasledovateľa, ktorý predstavuje symbol jasne nešpecifikovaného zla a nebezpečenstva.

To, že tu skutočne možno hľadať určitú súvislosť s legendou viažúcou sa ku Reniho obrazu, je patrné hneď z nasledujúcej kapitoly románu, ktorá sa odohráva druhý deň po vražde. Hlavní hrdinovia na svojich exkurziách po rímskych pamiatkach navštívia tento deň kapucínsky kostol S. Maria della Concezione, kde debatujú nad obrazom *Archanjela Michaela*.

Miriam tu vyjadruje kritiku Reniho obrazu, pretože po silnej traume, ktorú prežíva ako spolupáchateľka vraždy, nedokáže pochopiť chladnú odmeranosť a nezúčastnenosť Reniho pojatia postavy Archanjela. Opäť sa tu v tejto súvislosti objavuje základná otázka románu a to, či si môže človek v priamom strete so smrteľným hriechom zachovať v úplnosti svoju nevinnosť. Miriam, ktorá je presvedčená, že to možné nie je, kritizuje Reniho obraz ironickými slovami: *“...ten archanděl vypadá tak sličně se svými nepocuchanými křídly, neposekaným mečem a ve svém lesklém brnění se slušivou, blankytně modrou tunikou podle poslední rajske módy! Takový úhledný zjev z nejlepší nebeské společnosti! S jakou zpola opovržlivou štitivostí klade nohu v tom pěkném sandálku ležícímu nepříteli na hlavu! Ale vypadá takhle ctnost vzápětí po smrtelném zápase se zlem? Kdepak, já bych to Guidovi vysvětlila jinak. Archanděl měl mít z křídel vyrvanou dobrou třetinu peří a ostatní zcuchané, až by vypadalo jako satanovo vlastní! Z meče mu měla téct proudem krev a možná ho měl mít přelomený vejpůl, brnění zprohýbané, roucho roztrhané, hrud' zkrvavenou, na čele zející krvavou ránu, přetínající svráštěné obočí bojovníka. Nohou by měl starého hada pořádně tisknout, jako by na tom závisela jeho duše, a přitom cítit, jak se mocně kroutí, pochybovat, jestli je bitva již aspoň z poloviny vybojována a na kterou stranu se obrátí vítězství! A při vši té bojovnosti, té zarputilosti, té nevýslovné hrůze by mělo být v Michaelových očích i kolem úst pořád něco vznešeného, něžného a svatého.”¹⁴⁷*

¹⁴⁷ HAWTHORNE (pozn. 85) 147 – 148.

Týmto popisom Hawthorne znovu odkazuje na umelecký prístup maliarky Miriam, ktorá uprednostňuje dramaticky pojaté príbehy, podtrhujúce osobný prežitok umelca, ale nepriamo ukazuje taktiež ku „Portrétu Beatrice Cenci“. To je zreteľné najmä z poslednej citovanej vety, kde autor ústami románovej hrdinky Miriam vyzdvihuje dôležitosť kontrastu osobnej bojovnosti a odvahy priamo sa stretnúť so Zlom a schopnosti uchovať si pritom nežnosť a nevinnosť. To, že dokonalé spojenie týchto protikladov videl Hawthorne práve v „Portréte Beatrice Cenci“ je jasné i z jeho deníkového popisu tohto obrazu.¹⁴⁸

Protikladom tmavovlasej, vášnivej osudovej ženy Miriam je plachá, skromná, svetlovlásá a skôr nevýrazná Američanka Hilda, obdivovaná priateľmi pre svoje mimoriadne schopnosti kopistky starých majstrov. Na rozdiel od nebezpečnej až zničujúcej ženskosti Miriam je Hilda autorom chápaná ako svojho druhu svätica, ktorá si dokáže i v priamom strete s hriechom zachovať nevinnosť. Hilda, podobne ako faunovský Donatello, skôr symbolická než reálna postava, žije uprostred Ríma vo vysokej veži akéhosi mestského paláca, tak vysoko nad mumrajom, špinou a skazeným vzduchom mesta, až sa jej „panenské sídlo“ stáva podobným útočiskom pred zlom a hriechom, ako Donatellovi jeho rodový hrad s vysokou vežou uprostred toskánskej krajiny.

„Portrét Beatrice Cenci“ sa stal príznačným i pre Hildin osud. Predstavuje tu symbol dievčenskej straty nevinnosti v priamom strete s hriechom. Tento obraz, ktorý Hilda kopírovala dlhé mesiace podľa pamäti vo svojom rímskom ateliéri, opísal Hawthorne v románe nasledovne: *„Obraz predstavoval ženskou hlavu, veľmi mladistvou, dívčí, dokonale krásnou tvár ovinutou bílou rouškou, zpod níž vykukovalo pár kadeří patřících k záplavě kaštanových vlasů, na pohled bohaté, třebaže skryté. Oči byly veliké, hnědé a střetávaly se s očima diváka, ale jakoby se zvláštní, marnou snahou uniknout. Byly lehce zarudlé, ale bylo to naznačeno tak slabounce, že jste si kladli otázku, zda dívka opravdu pláče. Celá tvář byla klidná, ani jediný rys nebyl zkřiven nebo zruzněn, nebylo snadné postřehnout, proč její výraz není veselý nebo proč jej jediný dotek umělcova štětce nerozjasnil v radost. Ve skutečnosti to však byl ten nejsmutnější obraz jaký kdy byl namalován či vznikl v představách; byla v něm obsažena nezměrná hloubka žalu, kterou pozorovatel vycítil jaksi intuicí. Byl to žal, který tu krásnou dívku vyjímal z okruhu lidstva a stavěl ji do dalekého kraje, jehož vzdálenost – přestože tvář je blízko nás – mrazí, jako bychom viděli přízrak.*¹⁴⁹

¹⁴⁸ Vid' str. 36 tejto práce.

¹⁴⁹ HAWTHORNE (pozn. 85) 53-54.

Hilda bola zločinom Donatella a Miriam postihnutá ako náhodný svedok ich vraždy. Tým, že o ich čine mlčala, stala sa vlastne akousi tichou spoluvinníčkou. Vďaka tejto udalosti Hilda prišla, podobne ako Donatello, o svoj raj, ktorý v jej prípade predstavovala zvláštna schopnosť hlbokého, intuitívneho prežitku umeleckých diel starých majstrov, ktorá jej umožňovala vytvárať vynikajúce kópie slávnych rímskych obrazov. Avšak po tom, čo sa stala svedkom vraždy, stratila všetky ilúzie a ako píše Hawthorne „...z jejich (starých majstrov) nebohé ctiteľky se málem stala nevěřící, a někdy pochybovala, zda celé malířské umění není jen iluze.“¹⁵⁰

Maliarska osobnosť Hildy stojí v protiklade k postave Miriam. Zatiaľ čo Miriam možno označiť za tvorčiu umelkyňu, výrazne prekračujúcu svojim odvážnym a osobne zaujatým pojatím klasických ikonografických motívov tesné hranice vymedzené až do 20. storočia ženám-umelkyniam, je Hilda, ktorá sa profesionálne venuje kopírovaniu starých majstrov, vykreslená ako tradičný typ umelkyne.

Nápodoba skutočnosti, kopírovanie videného, boli totiž v tradičnom gendrovom rozdelení prístupu k umeleckej tvorbe pripisované práve ženám-umelkyniam. Tieto názory sa opierali o klasický príbeh z Pliniovej *Historia Naturalis (Kapitoly o přírodě)* o dcére umelca Dibutada, ktorá v hlbokej zamilovanosti obkreslila tieň svojho milenca na stenu izby a tým položila základy maliarstva. Na rozdiel od ďalšieho základného mýtu o pôvode výtvarnej tvorby, príbehu o Pygmaliónovi, ktorý bol schopný stvoriť dokonalé umelecké dielo na základe svojej vlastnej idey, bolo napodobovanie videnej skutočnosti považované za najnižší stupeň mimesis a bolo spájané predovšetkým s umeleckou tvorbou žien¹⁵¹ Prístup žien k umeniu bol navyše tradične prirovnávaný ku ich prirodzenej schopnosti rodiť a bol tak chápaný ako intuitívny, inštinktívny a emocionálny proces.¹⁵²

Dielo umelkyne bolo zároveň chápané ako zrkadlo jej duše a malo byť neoddeliteľne spojené s jej osobnosťou.¹⁵³ Tento postoj ku tvorbe žien možno v Hildinom príbehu pozorovať opäť v súvislosti s obrazom Beatrice Cenci. Beatricina údajná tvár na rímskom obraze, ktorá na dobové publikum pôsobila dojmom najhlbšieho zármutku, aký sa mal zmocniť nevinnej mladej ženy po tom, čo bola nevyhnutelnými životnými okolnosťami konfrontovaná s hriechom svojho otca, je tu, i keď len na malý zlomok okamžiku,

¹⁵⁰ Ibidem 266.

¹⁵¹ BAUMGAERTEL (pozn.146) 16.

¹⁵² Ibidem 18.

¹⁵³ Ibidem.

pripodobnená ku Hildinej tváry, ktorá má už navždy niest' stopy smútku nad vedomím hriechu, ktorý spáchali jej dvaja blízki priatelia. Dokončená kópia „Beatricinho portrétu“, umiestnená na stojane v Hildinom ateliéri vyvoláva v mladej hrdinke nasledujúce pocity: „Naproti stojanu viselo zrcadlo, v němž se obrážela tvář Beatrice i Hildy. Při jedné z mráкотných změn polohy padly Hildě oči do zrcadla a nepředvídaně spatřila jedním pohledem oba obrazy vedle sebe. Připadlo jí – ne bez zděšení – že výraz Beatrice, spatřený krádí a okamžitě mizející, se zobrazil i v její tváři a stejně bojácně z ní prchl. „Jsem snad také poskvrněna vinou?“ pomyslila si ubohá dívka, schovávajíc tvář v dlaních. To bohudík ne! Avšak pokud jde o obraz Beatrice, zde se nabízí teorie, jež by snad vysvětlila jeho nevýslovné hoře a záhadný stín viny, aniž by ubrala čistoty, kterou tak rádi připisujeme té dívce pronásledované osudem. Kdo se vskutku může podívat na ta ústa – s pootevřenými rty, nevinnými jako u dítěte, jež právě doplakalo – a neprohlásit Beatrice za bezhříšnou? Důvěrné poznání otcova hříchu na ni vrhlo stín a zahnilo ji ve strachu do vzdálené, nedostupné oblasti, kam nemůže proniknout soucit. Stejný výraz propůjčilo Hildině tváři poznání viny Miriam.“¹⁵⁴

Maľba, na ktorej Hilda práve pracuje tu podobne ako v prípade kresieb v maliarskom ateliéri Miriam, odráža psychické rozpoloženie umelkyne. Avšak zatiaľ čo v prípade Miriam ukazujú jej diela tie „najtemnejšie“ stránky jej charakteru, odhaľuje kópia „portrétu Beatrice Cenci“ v Hildinej povahe nevinnosť a bezhriešnosť, vlastnosti, ktoré boli vďaka dobovým spoločenským konvenciám tradične spájané s ideálnym obrazom ženy.

Hildin „anjelsky čistý“, intuitívny a nie príliš tvorivý prístup k umeniu tak možno chápať ako vzorový a pre dobovú spoločnosť ako jediný prijateľný. Avšak práve Hildino poznanie jedného zo smrteľných hriechov, jej nakoniec navždy berie túto schopnosť intuitívneho prežívania diel starých majstrov a tým vlastne i možnosť vlastného sebanaplnenia prostredníctvom umeleckej tvorby.

IV.4.1.3. Zdesenie

„Portrét Beatrice Cenci“ a tragický príbeh s ním spojený tvoria základnú osnovu románu, pomocou ktorej sa Hawthorne snaží poukázať na najrozličnejšie spoločenské, náboženské či národnostné otázky svojej doby.

¹⁵⁴ Ibidem 164.

Ako už bolo spomenuté na začiatku rozboru tohoto románu, bol Hawthornov vzťah k Európe a Rímu dosť rozporuplný. Akási nedôvera a zároveň fascinácia amerického puritána starou európskou históriou a umením je zreteľná už zo základnej štruktúry románu. Veľká časť kapitol knihy je venovaná umeleckohistorickému popisu najvýznamnejších rímskych pamätihodností. Hlavní hrdinovia románu ich však však nenavštevujú ako nezainteresovaní turisti, ale sú tu často konfrontovaní s tajomnými a racionálnym myslením ťažko vysvetliteľnými príhodami, ktoré možno do určitej miery vnímať ako Hawthornovu nedôveru voči katolíckej kultúre Európy. Ako upozorňuje Leslie A. Fiedler predstavuje pre Hawthorna mesto Rím na jednej strane centrum európskej kultúry a civilizácie a na strane druhej akési polopeklo v štýle gotických románov Ann Radcliffovej.¹⁵⁵

Ambivalentnosť a tajuplnosť postavy Beatrice Cenci, ktorej románová inkarnáciu predstavuje predovšetkým tmavovlasá Európanka Miriam, tu evokuje tyranu katolíckeho Vatikánu, krvavú históriu starého talianskeho rodu Cenciovcov a zároveň záhadnosť večne neznámeho židovstva.¹⁵⁶

Na druhej strane však postava Beatrice Cenci symbolizuje nevinnosť a bezhriešnosť. Tieto vlastnosti v románe predstavuje predovšetkým Američanka Hilda. Hawthorne bol prvým americkým spisovateľom, ktorý použil túto protikladnú dvojicu ženských archetypov v snahe vyjadriť rozpor medzi americkou nevinnosťou a európskou skúsenosťou.¹⁵⁷

Hildino a pri tvorbe Donatellovej busty i Kenyonovo zdesenie nad schopnosťou umenia prenikať do vecí hriešnych, či tajomných a racionálnym myslením neuchopiteľných, je vlastne zároveň zdesením samotného Hawthorna.¹⁵⁸ Je zároveň podnetom ku „kacírskej“ otázke, ktorú si sochár Kenyon a maliarka Miriam kladú niekoľkokrát v priebehu románu, a to, či je možné, aby hriech pôsobil na človeka výchovne a dokázal ho dokonca povzniesť? Okolo tejto otázky však len nesmelo a preľakane „prešľapujú“ s vedomím, že je lepšie a bezpečnejšie nechať ju bez odpovede. Tak vyznieva i záver celého románu.

Je príznačné, ako nakoniec Hawthorne rieši budúce osudy svojich štyroch hrdinov. Jediným únikom pred stále novým a možno i hlbším poznaním a prípadným podľahnutím hriechu, sa pre neho stáva odchod z Ríma a návrat do Ameriky.

¹⁵⁵ FIEDLER (pozn. 121) 282.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Richard RULAND/Malcolm BRADBURY: Od puritanizmu k postmodernizmu. Dějiny americké literatury, Praha 1997, 151.

Sochár Kenyon, dlho tajne zamilovaný do Hildy nakoniec získa jej ruku a spoločne opúšťajú Rím i Európu. Kenyon nachádza v Hilde a jej silnej náboženskej viere oporu a nádej, že sa do budúcnosti dokáže zbaviť svojich pochybností týkajúcich sa otázok viery. Tu sa dá uvažovať o autobiografickom momente, kedy možno Kenyona a jeho večné pochybovanie chápať ako odraz Hawthorna a jeho „temných“ myšlienok týkajúcich sa otázok viery. Postava Hildy zároveň pripomenie Hawthornov vzťah ku jeho milovanej manželke Sophie, ktorá ho podľa jeho vlastných slov „zachránila“ svojou silnou a neotrasiteľnou vierou.¹⁵⁹ Od Hildy sa však zároveň očakáva, že sa v prospech budúceho rodinného života vzdá svojej umeleckej tvorby „*aby byla sama postavena do svatostánku a uctívána jako domácí světice ve světle manželova krbu*“.¹⁶⁰

Druhý milenecký pár – Európania Miriam a Donatello, ktorí vďaka svojmu zločinu navždy strácajú možnosť uniknúť hriechu, ostávajú v Ríme a stávajú sa tak akousi novou Evou a Adamom, odsúdenými stráviť zvyšok svojho života v ustavičnom pokáňaní, bez istoty, či dôjdu spasenia. Miriam sa rovnako ako Hilda vzdáva svojej maliarskej kariéry.

Záver románu tak vyznieva smutne a ako je to v Hawthornových príbehoch bežné, i tu prehráva po priamom strete s hriechom prirodzená túžba mladých ľudí po objavovaní vlastnej tvorivosti a umeleckej slobody. Odchodom, či možno povedať útekem, Hildy a Kenyona do Ameriky a pádom Miriam a Donatella do hriechu, sa im vlastne všetkým štyrom uzatvára možnosť prežiť život oslobodený od zla a dávnych hriechov.

IV.4.2.,,Portrét Beatrice Cenci“ v diele Hermana Melvilla, Edith Whartonovej a Sarah Piattovej

Herman Melville (1819 - 1891) sa spoločne s Nathanielom Hawthornom radí medzi predných zakladateľov modernej americkej literatúry. Motív „portrétu Beatrice Cenci“ použil vo svojom románe *Pierre, or the Ambiguities (Pierre alebo viacznačnosť)*, ktorý bol prvýkrát

¹⁵⁹ Hyatt H. WAGGONER: *The Marble Faun*, in: KAUL A. N. (ed.): *Hawthorne. A Collection of Critical Essays*, New Jersey 1966, 167.

¹⁶⁰ Hawthorne (pozn.85), 363.

publikovaný roku 1852, to znamená niekoľko rokov pred Hawthornovým *Mramorovým faunom*.

Hlavný hrdina románu mladý Američan Pierre Glendinning, dedič veľkej usadlosti žije po smrti svojho otca sám spoločne so svojou dominantnou matkou, ku ktorej má podivne blízky vzťah, nazýva ju svojou sestrou a ona jeho svojim bratom. Matka, ktorá si stále uchováva mladistvú krásu je obklopená milencami, ktorí sú vo veku jej syna. Nejednoznačný vzťah matky a syna ďalej komplikujú dve mladé ženy, ktoré sa objavia v Pierrovom živote a od základu zmenia jeho osud. Matka si praje, aby sa oženil s jemnou blondýnou Lucy Tartanovou. Avšak do jeho života náhle vstupuje záhadná tmavovláska Isabel, ktorá mu tvrdí, že je jeho nelegitímnou polovičnou sestrou, ktorú splodil Pierrou otec s exulantkou z Francúzska. Pierre k Isabele pociťuje viac než bratskú lásku, odmieta svadbu s Lucy a tajne odchádza s Isabel do New Yorku. Pred matkou, ktorá ho vydedí, si vymyslí falošnú svadbu s Isabel.

V New Yorku žijú spoločne v biednych podmienkach, zatiaľ čo sa Pierre snaží stať spisovateľom. Avšak jeho zložité diela, v ktorých sa snaží odhaliť rôzne temné stránky života, nezaujmu nakladateľov, ktorí žiadajú menej náročnú literatúru. Po smrti Pierrovej matky, ktorá odkázala spoločne s rukou Lucy všetok majetok Pierrovmu príbuznému, prichádza za Pierrom a Isabel do New Yorku i Lucy, rozhodnutá zdieľať s Pierrom osud vydedenca.

Jedným z ústredných bodov románu sa tak stáva problematika incestu, či už sa jedná o vzťah matky k synovi, alebo predovšetkým nevlastnej sestry k bratovi a tiež komplikovaný a traumatický vzťah hlavného hrdinu ku svojmu zosnulému otcovi. Práve „portrét Beatrice Cenci“ predstavuje jeden zo symbolov týchto ťažko riešiteľných medziľudských a rodinných traum, ktoré sa nakoniec ukazujú byť natoľko závažnými a neznesiteľnými, že vedú k samovražde dvoch hlavných hrdinov Pierra a jeho údajnej nevlastnej sestry Isabel a taktiež smrti Lucy, ktorá nie je schopná prekonať šok z neprirodzeného vzťahu nevlastných súrodencov.

Kópiu „portrétu Beatrice Cenci“ majú hlavní hrdinovia možnosť vidieť na jednej americkej putovnej výstave malieb európskych starých majstrov. Napriek tomu, že sú jednotlivé obrazy predstavované americkým návštevníkom a prípadným kupcom ako nezpochybniteľné originály takých majstrov ako je Rubens, Rafael či Leonardo da Vinci, jedná sa v skutočnosti o zbierku nepodarených falzifikátov či kópií. Na celej výstave mladých návštevníkov zaujmú len dva obrazy. Prvý z nich nesie titul „*Portrét neznámeho*“ a jedná sa o podobizeň mladého muža od anonymného autora, ktorý Melville popisuje ako pravý taliansky

umelecký klenot uprostred hybridnej zbierky umeleckých fálz¹⁶¹. Druhým je kópia „portrétu Beatrice Cenci“. Oba obrazy visia pomerne vysoko nad hlavami návštevníkov a sú umiestnené priamo naproti sebe, na opačných koncoch výstavnej sály, takže sa zdá, akoby spolu na diaľku komunikovali pohľadmi.

Podobizeň neznámeho má zobrazovať pohľadného mladého muža, okázalo hľadiaceho z tmavého pozadia obrazu, s dvojznačným úsmevom na tvári. Pre nevlastných súrodencov Pierra a Isabel, ktorí sú v priestoroch výstavnej sály až magicky spoločne priťahovaní práve k tomuto obrazu, znamená pohľad na neho nesmierny šok. Obom totiž výrazne pripomína tvár ich spoločného otca. Pierre chová ku dávno zosnulému otcovi veľmi zmiešané city a pri pohľade na taliansky obraz spomína na chvíľu, kedy on sám pred časom tajne spálil mladistvú podobizeň svojho otca, ktorá ho znepokojovala určitými fyziognomickými rysmi výrazne pripomínajúcimi Isabel¹⁶² a tým ho utvrďovala v podozrení, že Isabel, ktorú Pierre miluje, je skutočne jeho sestrou a vzťah, ktorý sa medzi nimi rozvíja je vzťahom incestným. Zničenie portrétu otca v ohni možno tiež vnímať ako symbolickú otcovraždu.¹⁶³

Pre Isabel je spomienka na otca, ktorého návštevy v jej detstve boli pre ňu veľkou vzácnosťou, naopak príjemná. Aj ona je však podobne ako Pierre prekvapená mimoriadnou podobnosťou portrétu neznámeho talianskeho mladého muža s podobou jej otca i s jej vlastnou tvárou.

Druhá hlavná hrdinka, bývalá Pierrova snúbenka Lucy, je podvedome priťahovaná k obrazu, ktorý visí naproti, na druhom konci výstavnej sály. Má sa tu jednať o pomerne vydarenú kópiu rímskeho originálu „Portrétu Beatrice Cenci“. Melville popisuje obraz ako portrét „najmilšej, najdojímavejšej, avšak zároveň tej najstrašnejšej zo všetkých ženských tvárí“.¹⁶⁴

Napriek tomu, že sa tu má podľa autorových slov jednať o dosť presnú kópiu, mení Melville v popise vyobrazenej dievčenskej tváre dosť zásadne niektoré prvky jej fyziognómie. Tmavé oči ženy opisuje, podobne ako mnoho iných autorov, ako svetlomodré a jej vlasy sa mu javia zlatavé, čo má v divákovi evokovať pocit, že sa pozerá na milé, nevinné stvorenie.

Otázkou stále ostáva, prečo autor tak výrazným spôsobom zmenil vzhľad podobizne údajnej Beatrice Cenci. V roku 1851, kedy začal na románe pracovať, poznal tento obraz pravdepodobne len z čiernobielej rytiny. Ako už bolo ukázané vyššie, existovalo vďaka

¹⁶¹ Herman MELVILLE: *Pierre, or The Ambiguities*, New York 1984, 412.

¹⁶² *Ibidem* 231- 234.

¹⁶³ JACK (pozn. 2) 91.

¹⁶⁴ MELVILLE (pozn. 161) 413: „...of that sweetest, most touching, but most awful of all feminine heads“.

nesmiernej popularite tohoto obrazu mnoho najrôznejších typov kópií či parafrázi, často absolútne nevystihujúcich charakter originálu, ale naopak podtrhujúcich rôzne prvky, ktoré mohli zdôrazniť určité charakterové vlastnosti spájané v ľudovom ponímaní s postavou Beatrice Cenci.

Originál mal Melville možnosť zhliaďnúť až roku 1857, kedy pobýval v Taliansku. Galériu Barberini navštívil 3. marca 1857 a vo svojom deníku si zaznamenal dojem z výrazu úst dievčenskej tváre na „portréte Beatrice Cenci“. Ten v ňom vyvolával dojem utrpenia (zdôrazňujúci nevinný výraz), ktorý podľa neho nebola schopná zachytiť žiadna maliarska kópia ani rytina.¹⁶⁵

V dobe písania románu tak Melvillovi chýbala priama oboznámenosť s originálom a je pravdepodobné, že svoje znalosti tohto diela čerpal zo Shelleyho.¹⁶⁶ Avšak podobne ako u Shelleyho a ďalších autorov, ani u Melvilla nevychádzala zmena fyziognómie hrdinky len z neznalosti originálu. Tento postup sa zdá byť v oboch prípadoch takmer povinný. Svetlovlasá Beatrice totiž dokonale zapadá do role, akú má plniť v oboch literárnych dielach.¹⁶⁷

Zatiaľ čo u Shelleyho predstavovali svetlé vlasy Beatrice symbol jej nevinnosti, dobroty a odporu proti temnému zlu, ktoré ju všade obklopovalo, je použitie tohto symbolu v Melvillovom románe komplikovanejšie. Svetlé vlasy a modré oči, ktoré z nej podľa autora na prvý pohľad činia krásnu a nevinnú bytosť, však na strane druhej, vzhľadom k jej zločinu, ešte podtrhujú podivnú anomálnosť tak sladkého, anjelsky svetlého stvorenia, „stvorenia zahaleného do dvojitého čierneho smútočného šatu dvoch najstrašnejších zločinov. V jednom z nich je obeťou a v druhom páchatelkou.“¹⁶⁸

Pre Melvilla sa zdá byť zásadným rozpor medzi prirodzeným, nevinným vzhľadom mladej ženy, ktorý má evokovať práve jej svetlý vzhľad, a dvoma „temnými“ zločinami, ktorými je jej osud poznačený. A tak sa v mladej žene, ktorá každého na prvý pohľad uchváti svojim nadpozemským vzhľadom, zároveň skrýva akási smrtiaca podstata. Podobný je osud mladých hrdinov románu, ktorých náchylnosť ku incestu a neriešiteľný vzťah k rodičom vedie na cestu samodeštrukcie.¹⁶⁹

¹⁶⁵ MATHEWS (pozn. 99) 35.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem 36.

¹⁶⁸ MELVILLE (pozn. 161) 413-414: „...being double-hooded, as it were, by the black crape of the most horrible crimes (of one of which she is the object, and of the other the agent)“.

¹⁶⁹ MATHEWS (pozn. 99), 37.

Melville využíva, podobne ako Hawthorne, v tradícii americkej literatúry rozpor medzi svetlým elementom, ktorý je chápaný ako výraz ctnosti a nevinnosti a tmavým, chápaným ako symbol sexuality a nebezpečia. Beatrice v sebe spája obidva tieto prvky, fyzicky svetlý vzhľad a „temný“ charakter poznačený najťažšími hriechmi.¹⁷⁰ A podobne, ako v prípade Hawthornových románových hrdiniek, sa tieto dve Beatricine podstaty manifestujú prostredníctvom dvoch hlavných hrdiniek románu, z ktorých jedna, svetlovlasá Lucy zastupuje dobro a anjelsku nevinnosť, zatiaľ čo tmavovlasá, exotická Isabel predstavuje temno, neznámo a nebezpečie.¹⁷¹ Na rozdiel od Hawthornových „tmavých“ hrdiniek nie je Isabel sexuálne agresívna a „temno“, ktoré sa v nej skrýva je spôsobené hriechom otca, ktorý poznamenáva i nasledujúce generácie.¹⁷²

Báseň venovaná „Portrétu Beatrice Cenci“ sa objavuje v básnickej tvorbe do nedávnej doby polozabudnutej americkej poetky Sarah Morgan Bryan Piattovej (1836 – 1919), ktorej literárne dielo je však dnes kladené po bok najvýznamnejšej americkej poetky 19. storočia Emily Dickinsonovej (1830 – 1886).¹⁷³ Piattová pochádzala z jedného z najvýznamnejších rodov, vlastníkov rozsiahlych plantáží v štáte Kentucky. Literárne úspechy začala sláviť už v pomerne mladom veku, keď začala v prvej polovicike päťdesiatych rokov publikovať v miestnych novinách *Louisville Journal*. V priebehu celej svojej takmer šesťdesiatročnej básnickej kariéry (1854 – 1911) uverejnila osemnásť titulov, na dvoch z nich spolupracovala so svojim manželom Johnom Jamesom Piattom. Hojne tiež publikovala v najprestížnejších amerických, britských a európskych periodikách ako boli *Atlantic Monthly*, *The Independent*, *Irish Monthly*, *Windsor Magazine* a v mnohých ďalších.

Vo svojej dobe bola oslavovaná ako populárna, viac menej konzervatívna poetka tvoriaca v tzv. *Genteel Tradition*, poetickej tradícii, ktorá bola charakteristická konvenčnými básnickými postupmi i obsahmi. Experimentálna a novátorská časť jej tvorby nebola dobovým publikom ani literárnymi kritikmi prijatá príliš vrelo a začala byť objavovaná a oceňovaná až na sklonku 20. storočia.¹⁷⁴

Vo svojej tvorbe sa venovala viacerým tematickým okruhom, písala o Americkej občianskej vojne a jej následkoch, rozdieloch medzi životom a tradíciou na americkom Severe

¹⁷⁰ BARNETT (pozn. 26) 176.

¹⁷¹ Ibidem 176-177.

¹⁷² FIEDLER (pozn. 121) 279.

¹⁷³ Paula Bernat BENNETT (ed.): *Palace – Burner. The Selected Poetry of Sarah Piatt*. Urbana and Chicago 2001, nepag.

¹⁷⁴ Ibidem.

a Juhu, o materstve a živote detí, živote v Írsku, kde strávila na sklonku 19. storočia spolu s rodinou viac než desať rokov, vo svojich básniach sa tiež vyjadrovala ku obecným otázkam spojeným s náboženstvom, hrdinstvom, morálkou či politikou.¹⁷⁵

Dôležitým okruhom boli taktiež gendrovo ladené básne s motívmi ľúbostných romanci či svadobnou tematikou. Tu sa často prejavuje autorkina irónia a kritika predstáv o romantickej, idealizovanej láske. Často skúma spoločenské rozdiely a konvencie medzi americkým Severom a Juhom a romantickú lásku ako i predstavu romantických vášní má spojenú hlavne geograficky a to s Juhom. Nemusí sa tu nutne jednať o južné oblasti Spojených štátov, ale často tiež o južné kraje Európy.¹⁷⁶

Práve do tejto kategórie možno zaradiť báseň *Beatrice Cenci (In a City Shop-Window)*, ktorá bola prvýkrát publikovaná roku 1871 v americkom časopise *Overland Monthly*. Patrí tak do zrelého tvorčieho obdobia autorky a zároveň ju možno zaradiť medzi najkomplexnejšie autorkine básne.¹⁷⁷

Báseň má hneď niekoľko dejových rovín. Čitateľovi sprostredkúva pocity ženy, ktorá v úvode básne náhle zahliadne kópiu rímskeho obrazu Beatrice Cenci vo výklade obchodu. Piattová, podobne ako Hawthorne a Melville, pripisuje tomuto obrazu, i keď sa jedná opäť len o kópiu slávneho originálu, takmer magické schopnosti.

Dôležité je už úvodné navodenie atmosféry, kedy sa obraz krásnej, bledej ženskej tváre so zlatavými vlasmi a južanským pohľadom smutných očí náhle akoby „vynoruje“ zo slabo osvetlenej výkladnej skrine obchodu. Podivnou silou priťahuje pozornosť okoloidúcej ženy a evokuje v nej rôzne asociácie. Prebúdajú sa v nej fantázie o spôsobe vzniku originálneho obrazu vo väzení a vzápätí sa v myšlienkach prenáša do divadelného hľadiska, kde sa vžíva do postavy herečky na javisku, ktorá hraje Shelleyho Beatricu Cenci. Poetka tu evokuje temnú, ponurú atmosféru rímskeho väzenia a paláca Cenciovcov. Používa slová ako „záhadný“, „zvláštny“, „skľučujúci“, „ponurý“, „strach“, „temnota“, „smrť“ a „agónia“, ktoré spája so životom dávneho talianskeho rodu Cenciovcov. Takéto pocity sa zmocňujú ženy pri pohľade na kópiu obrazu Beatrice a vyvolávajú v nej pocit identifikácie s touto postavou.

Návratom do reality sa stávajú až otázky, ktoré žene kladie jej malý syn. Piattová tu pracuje s formou realistického dialógu, ktorý je typický pre vrcholé obdobie jej tvorby. Dialógy používa, aby zakotvila svoje básne v čase a priestore, aby vyjadrovali konkrétne

¹⁷⁵ Ibidem, nepag.

¹⁷⁶ Ibidem, nepag.

¹⁷⁷ BENNETT (pozn.173) 165.

životné pocity a situácie. Často v básniach používa reálne slová, ktoré počula od ľudí okolo seba, hlavne od svojich detí.¹⁷⁸ Postava malého chlapca v básni vníma obraz s odstupom, pretože nepozná legendy s ním spojené. Vtedy si i žena uvedomuje, že sa vlastne jedná len o akúsi ilúziu, snenie o dávnych časoch, ktoré je absolútne vzdialené realite. Ironické avšak zároveň i melancholické pozastavenie nad takýmito romantickými predstavami prináša samotný záver básne, kedy dieťa kladie svojej matke otázku, prečo vlastne všetky krásne dámy, ktoré pozná, žili v ďalekých krajoch a umreli už tak dávno.¹⁷⁹

Z Piattovej básne jasne vyplýva určitý ironický podtón, ktorý ukazuje romantické snenie o historických či literárnych hrdinoch ako vzdialené modernému dobovému životu. Z toho je zrejmý i posun v chápaní motívu Beatrice Cenci od dôb Melvilla a Hawthorna. Aura tajomstva obklopujúca údajný portrét a osobnosť Beatrice Cenci, ktorá sa naplno prejavovala v Hawthornovom i Melvillovom románe tu výrazne stráca na svojej sile a účinku. Romantické snenie o obraze a historickej hrdinke, ktorému žena náhle prepadá, sa ukazuje byť len chvíľkovou ilúziou, bez možnosti ovplyvňovať život moderného človeka.

Tajomnosť a magičnosť „Portrétu Beatrice Cenci“, ktoré sú do určitej miery oslabené už v básni Piattovej sa úplne vytrácajú v románoch najvýznamnejšej americkej spisovateľky prelomu storočí Edith Whartonovej (1862-1937), ktorá bola o niekoľko generácií mladšia než predchádzajúci americkí autori.

Narodila sa v New Yorku do významnej rodiny a tak mala možnosť dobre spoznať prostredie tzv. vysokých newyorských spoločenských vrstiev na prelome storočí. Tieto skúsenosti neskôr využila vo viacerých svojich románoch a dalo by sa povedať, že boli pre jej tvorbu jednými z najzásadnejších.¹⁸⁰ Whartonová viedla bohatý spoločenský život, osobne sa poznala s mnohými významnými postavami svojej doby, ako bol napríklad britský spisovateľ Henry James, alebo americký prezident Theodore Roosevelt. Už od raného detstva cestovala pravidelne do Európy, takže bola dobre oboznámená s európskou spoločnosťou i kultúrnou tradíciou. Jej rodičia i najbližší okruh rodinných priateľov považovali európsku kultúru a vzdelanie stále za to najpodstatnejšie.¹⁸¹

¹⁷⁸ Ibidem, nepag.

¹⁷⁹ BENNETT (pozn. 173) 165: „And why the beautiful ladies all, you know, Live so far – off, and die so long ago?“

¹⁸⁰ Louis AUCHINCLOSS : Edith Wharton, Minneapolis 1961, 7.

¹⁸¹ Ibidem.

Okrem profesie spisovateľky vynikla i ako záhradná architektka a interiérová dizajnérka. Publikovala na tieto témy i niekoľko odborných prác ako *The Decoration of Houses* z roku 1897 a spoločne s Ogdenom Codmanom *Italian Villas and Their Gardens* v roku 1904.

Motív rímskeho obrazu použila Whartonová hneď vo dvoch svojich románoch a to prvýkrát v románe *Dům radovánek (The House of Mirth)* z roku 1905 a v novele *Matčino pokání (The Mother's Recompense)* z roku 1925.

Hlavná hrdinka románu *Dům radovánek* Lily Bartová je mladá krásna avšak finančne nie príliš zaistená žena, ktorá sa pokúša nájsť si bohatého manžela medzi newyorskou najvyššou spoločenskou vrstvou. Spoločenské požiadavky, ktoré sú na ňu ako na ženu z vyšších vrstiev kladené a na druhej strane jej slobodná vôľa a túžba po vlastnom nezávislom spôsobe života a romantických predstavách o láske, ju nakoniec privedú do bezvýchodiskovej situácie, kedy svoj život končí samovraždou.

Lily Bartová je autorkou charakterizovaná ako žena s vytríbeným výtvarným a estetickým cítením, ktoré však má možnosť uplatňovať predovšetkým v oblasti módy a interiérového zariadenia. Osobný vzťah samotnej Whartonovej k tejto výtvarnej oblasti, sa v románe prejavuje častými popismi rôznych bytových zariadení a doplnkov, drahých látok, nákladných rób či prepychových šperkov.

V románe sa taktiež objavujú zmienky o slávnych talianskych obrazoch a to v súvislosti s tzv. živými obrazmi *tableaux vivants*, ktorými sa pri rozličných slávnostiach bavila najvyššie newyorské vrstvy.

Avšak „Portrét Beatrice Cenci“ sa tu už neradí po bok najslávnejších malieb starých talianskych majstrov, ale slúži práve len ako súčasť zariadenia salónu bohatej tety hlavnej hrdinky pani Penistonovej. Tá sa mladej ženy ujala po smrti jej rodičov. Pani Penistonová, ktorá sa až otrocky drží prísnych konzervatívnych názorov neschvaľuje Lilino slobodomyselné správanie.

Zároveň ju drží ako svoju rukojemníčku, pretože Lily je na nej po finančnej stránke závislá. Túto tetinu starosvetskosť vníma hlavná hrdinka i prostredníctvom zariadenia tetinho domu, ktoré má mimo iné ukazovať na nedostatok vkusu pani Penistonovej. Pocity hlavnej hrdinky pri jednom z rozhovorov s tetou sú popísané nasledovne: „*Obě ženy šly nahoru do obývacího pokoje, kde se paní Penistonová usadila do své černé atlasové lenošky, posázené žlutými knoflíky, vedle perletí vykládaného stolku, na kterém ležela bronzová krabice s miniaturou Beatrice Cenci na víku. Lily cítila k těm předmětům tíž odpor, jaký asi*

*pocituje vězeň k zařízení vězeňské cely. Tady přijímala teta její vzácné důvěrnosti, a mžouravý sladký úsměv Beatrice v turbanu splýval v její mysli s postupným vadnutím úsměvu na rtech paní Penistonové.*¹⁸² Podoba Beatrice zachytená na nevkusnej staromódnej krabici sa tu tak stáva symbolom uväznenia hlavnej hrdinky uprostred neoblomných spoločenských konvencií, ktoré zastupuje pani Penistonová.

Ako upozorňuje Louise Barnettová slúži tu podobizeň Beatrice Cenci i ako symbol romantických predstáv hlavnej hrdinky Lily Bartovej o svete i o nej samej.¹⁸³ Akési znehodnotenie „Portrétu Beatrice Cenci“ tu Whartonovej zároveň umožňuje naznačiť skrytú kritiku takýchto zromantizovaných predstáv o svete. Zároveň však u autorky ďalej pretrváva určitá sympatia ku romantickej postave Beatrice Cenci, ktorá je akoby vtelená do postavy Lily Bartovej, snažiacej sa napriek životným okolnostiam naplniť svoje ideálne predstavy o živote.¹⁸⁴

Podobným symbolom nevkusnosti a na prvý pohľad i obsahového vyprázdnenia sa motív tohto obrazu stáva i v románe *Matčino pokání*. Hlavnou hrdinkou príbehu je Američanka Kate Clephanová, žena stredného veku, ktorá pred mnohými rokmi ušla od svojho manžela a malej dcéry do Európy. Tu viedla nezávislý život bez spojenia so svojou americkou rodinou. Nového kontaktu s už dospelou dcérou Annou sa dočkala až po smrti svojho manžela a autoritatívnej svokry. Dcéra, ktorá zdedila všetok rodinný majetok, pozvala matku do New Yorku, aby spoločne žili v rodinnom sídle Katinho zosnulého manžela a jeho rodičov. Obnovujúce sa citové zblíženie s vlastnou dcérou nakoniec naruší bývalý Katin milenec, o mnoho rokov mladší muž než ona, ktorý sa zamiluje do jej dcéry predtým než zistí, o koho dcéru sa vlastne jedná. Kate rieši zložitú situáciu a opätovné citové odsudzenie s dcérou novým odchodom do Európy.

Kópia „Portrétu Beatrice Cenci“ sa v tomto románe objavuje ako dekorácia hosťovskej spálne v dome Katinho manžela a jeho rodičov, ktorí kedysi cestovali po Európe a v duchu dobovej módy privádzali umelecky bezcenné kópie starých európskych majstrov. Ich syn, Katin zosnulý manžel, túto zbierku z piety ku rodičom zachoval, ale jednotlivé obrazy rozmiestnil po málo navštevovaných kútoch domu.

Kate si prítomnosť „Portrétu Beatrice Cenci“ naplno uvedomuje krátko po návrate z Európy a tento obraz v nej vzbudzuje nasledujúce pocity: „Zabloudila očima po nezměněné

¹⁸² Edith Whartonová : *Dům radovánek*, Praha 1928, 191.

¹⁸³ BARNETT (pozn.26) 182.

¹⁸⁴ Ibidem.

scéně a do právě tak známé ložnice vedle – za starých časů to býval nejlepší „hostinský“ pokoj. Nad manželskou postelí dosud visí táž Beatrice Cenci s červenýma očima...Kate se usmála nad tím, čím že duch to měl hlídat spánek ženatých hostů (stejně jako Riberovi mniši a Caravaggiovi hráči stěžovali zaživací pochody v jídelně). Usmála se, jako tolikrát dřív, ale tentokrát bez hořkosti, nad naivními nesrovnalostmi té nevinné a inkvizitorské minulosti.“¹⁸⁵

Kópia slávneho obrazu je v podaní Whartonovej predstavená ako bezcenná a nevkusná časť zariadenia domácnosti, ktorá len potvrdzuje konzervatívne a nepružné životné postoje zosnulého muža hlavnej hrdinky. Beatrice Cenci s červenými, uplakanými očami úplne stráca všetku svoju magickú moc, ktorou pôsobila na hrdinov starších amerických románov. Obraz prestáva byť zaujímavý nielen po umeleckej stránke, ale vytráca sa i jeho obsah a posolstvo, ktoré tak silne pôsobilo na predchádzajúce generácie. Príbeh Beatrice Cenci je mladšími americkými generáciami zabudnutý a tak nikomu nevádi, že obraz spojený s tak tabuizovanou tematikou visí priamo nad manželskou posteľou.¹⁸⁶

Avšak pokračujúca dejová línia príbehu čoskoro ukáže, že motív obrazu Beatrice Cenci a jeho tradičné literárne využitie ako symbolu zložitého vzťahu rodičov s deťmi i ako symbolického vyjadrenia incestu ostávajú napokon zachované i v tomto románe. Hlavná hrdinka, Kate Clephanová porušuje dobové spoločenské konvencie, keď sa v Európe stáva milenkou o mnoho rokov mladšieho muža, ktorý sa neskôr zasuduje s jej dcérou. Intímny vzťah Kate ku mladšiemu mužovi, ktorý žena prísne tají pred dcérou i celou spoločnosťou, môže byť opäť chápaný ako hriech matky, ktorý následne poznamená i život jej dcéry.

Hlavná hrdinka navyše nie je schopná otvorene si priznať prekročenie dobových morálnych zásad ani sama pred sebou. Určité výčitky svedomia a akési varovanie nad možnými následkami jej činov sú v románe vyjadrené opäť prostredníctvom obrazu Beatrice Cenci.

V jednom okamžiku, kedy si Kate začne uvedomovať, že jej dcéra je zamilovaná i keď zatiaľ nikto netuší do koho, začne Kate náhle premýšľať o svojom bývalom milencovi. Z hlbokých myšlienok ju vyruší až príchod služobnej a pohľad na Beatricu Cenci, umiestenú nad posteľou v hostinskej izbe a „pohrdavě shlížející dolů jako vždy...“¹⁸⁷ Pocity pohrdania a opovrhovania, ktoré hlavná hrdinka pociťuje voči konzervatívnej spoločnosti, ktorá ju

¹⁸⁵ Edith WHARTONOVÁ: Matčino pokání, Praha 1994.

¹⁸⁶ BARNETT (pozn.26) 182 – 183.

¹⁸⁷ WHARTONOVÁ (pozn.185) 50.

obklopuje, sa tu akoby obracajú proti nej samej a v podobe pohrdavého pohľadu ženy na obraze jej pripomínajú vlastné morálne poklesky.

Na predchádzajúcich stránkach bolo na príklade niekoľkých významných amerických literárnych diel, vznikajúcich od polovičky 19. storočia až do dvadsiatych rokov 20. storočia ukázané, akým významným symbolom sa stal „Portrét Beatrice Cenci“, so všetkými konotáciami s ním spojenými, pre formujúcu sa modernú americkú spoločnosť. Stal sa symbolom poukazujúcim na niektoré silne tabuizované spoločenské problémy, akými je problematika incestu a traumatických vzťahov detí k rodičom a naopak a taktiež symbolom určitých predsudkov americkej spoločnosti voči starej európskej kultúrnej tradícii.

Motív „Portrétu Beatrice Cenci“ sa prejavil i v rámci americkej výtvarnej scény, ako bude ukázané v kapitole venovanej dielu sochárky Harriet Hosmerovej a jeho silná previazanosť s americkou kultúrnou tradíciou nebola zabudnutá ani súčasnými umelcami, kde sa tento motív objavuje v americkom filme súčasnosti.

V. Beatrice Cenci a výtvarné umenie

V.1. Ohlasy na „Portrét Beatrice Cenci“ vo výtvarnom umení na sklonku 18. storočia

„Portrét Beatrice Cenci“ považovaný od konca 18. storočia za jedno z najlepších diel Guida Reniho, zaznamenal vrchol svojej popularity až v storočí 19., ale už v posledných rokoch 18. storočia možno jeho vplyv objaviť v konkrétnych umeleckých dielach či ikonografických okruhoch.

Ako určitý ohlas na rímsky obraz „Beatrice Cenci“ je v odbornej literatúre uvádzaný portrét dcéry Julie (Jeanne Julie Louise, 1780 – 1819) francúzskej maliarky Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). Táto umelkyňa, ktorá sa presadila ako portrétistka parížskej aristokracie a od roku 1778 sa stala osobnou maliarkou kráľovnej Márie Antoinetty, opustila po vypuknutí francúzskej revolúcie roku 1789 Francúzsko a odišla s dcérou do Talianska.¹⁸⁸

Maliarka, rovnako ako väčšina umelcov tej doby, pokladala pobyt v Taliansku a štúdium antického a talianskeho novovekého umenia za základ svojho umeleckého vzdelania i reputácie ako umelkyne snažiacej sa o preniknutie medzi európsku maliarsku špičku. Okolnosti jej boli naklonené a niekoľkoročný pobyt v Taliansku bol v znamení úspechov. Bola prijímaná v kruhoch najvyššej európskej aristokracie, ktorá si u nej objednávala portréty. Stala sa členkou všetkých významných talianskych akadémií umení, kde sa snažila prezentovať ako umelkyňa dobre oboznámená s talianskou maliarskou tradíciou.

V roku 1792 sa stala členkou Akadémie v Parme. Vo svojich *Pamätiach (Souvenirs, prvýkrát vychádzali v rokoch 1835-37)* zaznamenala stretnutie so skupinkou študentov Akadémie, ktorí ju počas jej pobytu v Parme raz navštívili u nej doma s prosbou vidieť niektoré jej diela. Vigée-Lebrun im ukázala portrét *Lady Hamiltonovej ako Sibyly*, maľovaný v štýle Sibyl Guida Reniho, alebo Domenichina (1581-1641), predstaviteľov boloňskej

¹⁸⁸ Jednalo sa predovšetkým o odchod z politických dôvodov. Manžel umelkyne, ktorý ostal vo Francúzsku, sa neskôr márne pokúšal pred francúzskymi politickými autoritami vysvetliť jej náhly odchod do Talianska predovšetkým ako snahu o získanie nových vedomostí a uznania v umeleckej profesii. Mary D. SHERIFF: *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art.* Chicago 1996, 223.

barokovej maľby, považovanej vtedy za jeden z hlavných vzorov dobového maliarstva. Študenti, podľa maliarkinho podania, nemohli v prvú chvíľu uveriť, že sa nejedná o dielo prvotriedneho talianskeho majstra. Keď boli uistení, že obraz skutočne namalovala ona, tak jeden z nich, údajne s očami zaliatymi slzami dojatia, padol pred umelkyňou v najhlbšej úcte na kolena.¹⁸⁹ Tento príbeh, vychádzajúci z dlhej tradície podobných príbehov preukázania úcty a ocenenia geniálnym umelcom, tu mohol dobre poslúžiť ku posilneniu obrazu Elisabeth Vigée-Lebrun ako umelkyne dosahujúcej úrovne najuznávanejších talianskych majstrov.¹⁹⁰

S touto snahou o vyrovnanie sa s umením talianskych maliarov možno dať do súvislosti práve maliarkin *Portrét dcéry Julie* (obr. 14) z roku 1792, ktorý by mohol byť prihlásením sa k tradícii ikonickej postavy Beatrice Cenci¹⁹¹. Jedná sa zároveň o obraz, ktorý maliarka zaslala ako oficiálny dar Akadémii v Parme, keď bola zvolená jej členkou.

Portrét zachycuje veľmi mladé dievča odené v jednoduchý voľný šat, s dlhými rozpustenými vlasmi, zdobenými vencom uvitým z drobných kvietkov. Tvár otáča cez rameno a hľadá na diváka. Veľké oči a veľmi jemný úsmev na detsky okrúhlejšej tvári vyvolávajú pocit nevinnosti, až určitej detskej naivity, ale zároveň možno v dievčenskej tvári pozorovať i náznak koketérie, vedomia si vlastnej krásy a osobného kúzla. Určitá príbuznosť s „portrétom“ Beatrice Cenci je jasná na prvý pohľad celkovou kompozíciou, najmä natočením hlavy smerom k divákovi a jej nachýlením k ľavému ramenu ako i veľmi podobným typom dievčenskej tváre.

Za ohlas na „Portrét Beatrice Cenci“ možno považovať tiež jeden z portrétov Emmy, lady Hamiltonovej, označovanej za jednu z najväčších krások v histórii európskeho maliarstva. Pochádzala z nízkych pomerov, ale vďaka silnému osobnému kúzlu prenikla do najvyšších aristokratických vrstiev, keď sa stala oficiálnou milenkou a roku 1791 manželkou sira Williama Hamiltona v tej dobe britského veľvyslanca na dvore neapolského kráľa a neskôr milenkou admirála Nelsona.

To čo lady Hamiltonovú preslávilo v celej Európe a učinilo z nej múzu viacerých významných maliarov svojej doby bolo predovšetkým jej dramatické nadanie. Mimoriadne populárnymi sa stali jej „Pózy“ („Attitudes“), krátke improvizované umelecké vystúpenia, akési živé obrazy, pri ktorých zaujímala postoje a gestá inšpirované slávnymi umeleckými,

¹⁸⁹ Ibidem 227.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Jean-Pierre CUZIN: „Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842)“, in: Sybille EBERT-Schiffereit/Andrea EMILIANI/ Erich SCHLEIER (ed.) (pozn. 45) 791.

často antickými dielami. Podľa dobových svedectiev bola nenapodobiteľná jej schopnosť vystihnúť najrozličnejšie výrazy tváre a rýchle a spontánne ich meniť. Dôležitá bola jej dobrá znalosť postojov antických sôch, sir William bol významný zberateľ antických starožitností, a jej schopnosť vymýšľať množstvo nových pohybových kompozícií, ktoré mohli byť použité v maľbe a sochárstve.¹⁹²

Portrét Lady Hamiltonovej (obr. 15), prezrádzajúci jasnú inšpiráciu rímskym obrazom, bol prevedený uhlom a vznikol pravdepodobne roku 1791, kedy Lady Hamiltonová a lord Hamilton podnikli tesne po svadbe veľké turné po európskych veľkomestách,¹⁹³ vrátane Ríma. Autorom kresby je Jean-Baptiste Joseph Wicar (1762-1834), francúzsky maliar, Davidov žiak, žijúci tú dobu v Ríme.¹⁹⁴

Portrét zobrazuje Lady Hamiltonovú v neprirodzenej póze, s výrazne zaklonenou hlavou, ktorú natáča smerom k divákovi. Známy typ prirodzenej dievčenskej tváre ostal zachovaný, avšak hlavu Lady Hamiltonovej zdobí na rozdiel od jednoduchého zavnutia hlavy na spôsob turbanu, módný, sofistikovane upravený turban. Lady Hamiltonová na kresbe odhaľuje nahú šiju a ramená. Celkovo sa táto kresba vyznačuje silným erotickým podtónom, zdôrazneným navyše i zasneným pohľadom mladej ženy s pootvorenými perami.

Na záver je treba podotknúť, že ku všeobecnej popularite „portrétu Beatrice Cenci“ v druhej polovici 18. storočia, mohla v nemalej miere prispievať i dobová móda obrazov predstavujúcich postavy mladých Sibýl v štýle boloňských maliarov Domenichina, Guercina či Reniho. Mladá ženská postava v historickom kostýme s turbanom na hlave, často s atribútmi – perom a knihou, sa stala po polovici 18. storočia žiadaným motívom taktiež v oblasti kryptoportrétov aristokratiek.¹⁹⁵

¹⁹² SHERIFF (pozn. 188) 243.

¹⁹³ Jean- Baptiste Joseph Wicar: Portrait of Emma, lady Hamilton, <http://www.artnet.com/artwork/423878618/160405/jean-baptiste-joseph-wicar-portrait-of-emma-lady-hamilton.html>, vyhľadané 22.5.2009

¹⁹⁴ Wicar, rodák z Lille, vstúpil do parížskeho Davidovho ateliéru roku 1781 a roku 1784 ho nasledoval do Ríma. V Taliansku žil s určitými prestávkami až do svojej smrti. Venoval sa portrétnej tvorbe a historickej maľbe v Davidovom štýle, preslávil sa tiež ako zberateľ talianskej kresby. Jean-Baptiste Joseph Wicar, Oxford Art Online, http://oxfordart.mlp.cz/subscriber/article/grove/art/T091457?goto=Wicar&_start=1&type=biography&pos=1, vyhľadané 22.5.2009

¹⁹⁵ Sybille EBERT-Schifferer/Andrea EMILIANI/ Erich SCHLEIER (ed.) (pozn. 45) 634.

Podobne ako vo sfére literatúry, nie je ani v oblasti výtvarného umenia konca 18. storočia inšpirácia údajným portrétom Beatrice Cenci príliš výrazná. Napriek tomu tu však možno odhaliť určité odozvy, ktoré naznačujú rozvíjajúcu sa popularitu tohto obrazu v danom období. Dôležitý sa zdá byť predovšetkým ženský typ, ktorý „Portrét Beatrice Cenci“ zastupuje, ako i celková popularita boloňskej maliarskej školy a jej ikonografických okruhov, na ktorú nadväzovali klasicistní umelci konca 18. storočia.

V.2. Nevinná s čiernym žilkovaním

Jako už bolo niekoľkokrát ukázané v predchádzajúcich kapitolách tejto práce, stal sa obrazu Beatrice Cenci v preibehu 19. Storočia jedným z najpopulárnejších umeleckých diel. Táto popularita obrazu výrazne poznamenala i oblasť výtvarného umenia. Ak však neberieme v úvahu nespočetné kópie rímskeho obrazu, grafické reprodukcie a mnohé iné, často skôr priemerné, alebo komerčnejšie zamerané umelecké diela čerpajúce z Beatricinej legendy, predovšetkým opäť z jej posledných dní vo väzení, tak možno povedať, že na tomto poli priniesli zaujímavejšie výsledky dve ženy – umelkyne, americká sochárka Harriet Hosmerová (1830-1908) a anglická fotografka z okruhu Prerafaelitov, jedna z priekopníkov tohto umeleckého odvetvia, Julia Margaret Cameronová (1815-1879).

Harriet Hosmerová, rodáčka z Massachusetts, vyrastala a študovala v USA a už v devätnástich rokoch sa rozhodla pre dráhu sochárky. Ako jedna z mála žien tej doby mala vďaka svojmu patrónovi a ochrancovi Waymanovi Crowovi možnosť študovať anatómiu na lekárskej škole na Štátnej univerzite v St. Louis, ktorý bol jedným z mála v Amerike, kde bolo ženám dovolené študovať tento odbor.¹⁹⁶

Hosmerová sa vo svojej sochárskej tvorbe zaradila do silného prúdu amerických sochárov tvoriacich v klasicistnom slohu, ktorý bol Američanmi chápaný ako jeden zo symbolov nadviazania americkej spoločnosti na staroveké Grécko, kde rozvinutá umelecká tvorba išla ruku v ruku s politickou slobodou.¹⁹⁷

Po amerických sochárskych začiatkoch sa Hosmerová roku 1852 usadila na niekoľko rokov v Ríme, kde ako mnohí ďalší sochári tej doby, hľadala inšpiráciu v starom umení, vo vynikajúcich umeleckých zbierkach a múzeách a v neposlednom rade tu mala k dispozícii

¹⁹⁶ CHADWICK (pozn. 134) 218.

¹⁹⁷ Ibidem 216.

dostatok kvalitného mramoru,¹⁹⁸ nepostrádateľného pre jej tvorbu neoklasicistného zamerania. V Ríme sa stala žiačkou významného britského sochára klasicizmu Johna Gibsona (1790 – 1866), považovaného za najlepšieho rímskeho sochára tej doby, bývalého žiaka Canovu (1757 – 1822) a Thorvaldsena (1770 – 1844).

Harriet Hosmerová bola zároveň prvou zo skupiny mladých amerických sochárok a umelkýň činných v Ríme v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 19. storočia, ktoré spisovateľ Henry James, pre údajnú podobnosť a ťažkú rozlíšiteľnosť jednotlivých umeleckých osobností, vo svojej biografii sochára Williama Wetmorea Storyho (1819-1895) (*William Wetmore Story and His Friends*) nazval nie príliš lichotivou prezývkou „kŕdel bieleho mramoru“. Toto rímske „sesterstvo“ patrilo medzi prvé skupiny amerických žien, ktoré vymenili manželstvo a život v domácnosti za profesionálnu kariéru a takmer všetky až na jednu výnimku ostali po celý život slobodné.¹⁹⁹

V tejto súvislosti je v odbornej literatúre často citovaný list Harriet Hosmerovej Waymanovi Crowovi z augusta roku 1854, v ktorom mladá sochárka vyjadrila presvedčenie, že žena – umelkyňa by sa mala vzdať vydaja, pretože povinnosti súvisiace s chodom domácnosti ležia prevažne na ženských bedrách a tak by nikdy nemohla plnohodnotne vykonávať svoju umeleckú dráhu a zároveň sa naplno starať o rodinu a domácnosť. Preto by z nej podľa Hosmerovej nikdy nemohla byť ani dobrá umelkyňa a ani dobrá matka a manželka.

Táto skupina umelkýň hľadala akúsi náhražku za manželstvo a rodinu v blízkom priateľstve s inými ženami, s tým, že tieto priateľstvá často prerastali do intímnych partnerstiev, ktoré však boli vtedajšou spoločnosťou bez vážnejších problémov akceptované, pretože prevládalo všeobecné presvedčenie, že ženskú sexualitu možno definovať len vo vzťahu muž-žena, a tak láska ženy k žene bola chápaná ako určité rozšírenie čistej a morálnej prirodzenosti ženy.²⁰⁰

Neustále spoločenské zdôrazňovanie ženskosti a krehkosti však bolo ženám – umelkyniam často na obtiaž a i sama Hosmerová, ktorá bola bezpochyby najúspešnejšou umelkyňou v Ríme tej doby, musela čeliť obvineniam, že jej sochy sú v skutočnosti dielom muža, pretože žena by podľa presvedčenia mnohých nebola kvôli svojej jemnej fyzickej konštitúcii schopná vykonávať fyzicky tak náročnú prácu, ako je napr. opracovávanie mramoru. Hosmerová, ktorá získala image rozpuštilkej uličníčky preháňajúcej sa po uliciach

¹⁹⁸ Alicia FAXON: Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer, in: *Woman's Art Journal* II., č.1,1981, 26.

¹⁹⁹ CHADWICK (pozn. 134) 217.

²⁰⁰ Ibidem.

Ríma na koni, raňajkujúcej s mužmi – umelcami a nosiacej v ateliéri často súčasť mužského odevu, sa stala kvôli svojmu umeleckému talentu, nezávislosti, veľkým a nezastieraným ambíciám, teda prvkom predstavujúcim moc, ktorá bola obvykle určená len mužom, problémom pre mnoho kritikov i vykladačov jej diela a osobnosti.²⁰¹

Je príznačné, že väčšina komentátorov jej diela sa zároveň nevyhla úvahám o jej neprirodzenej pozícii ženy v odbore, kde jednoznačne dominovali muži. Boli dokonca robené pokusy vysvetliť túto záhadu Hosmerovej charakteru pomocou rôznych pseudovedeckých metód, akými bola frenológia apod. Jedna takáto štúdia z hľadiska frenológie údajne odhalila v Hosmerovej povahe schopnosť vytvoriť si vlastný úsudok, sklon ku praktičnosti, či dar obrazotvornosti, teda všetko kvality, ktoré sa podľa dobového väčšinového názoru nezlučovali s jej ženskosťou, ktorej sa podľa autora úvahy Hosmerová vzdala v prospech svojej umeleckej kariéry. Mnohí v súvislosti s Hosmerovou prejavovali obavy o jej ženskosť a zároveň ich znepokojovala prílišná Hosmerovej moc, ktorú jej v očiach súčasníkov dodával talent a nezávislosť.

V snahe aspoň do určitej miery túto nevyspytateľnú a ohrozujúcu moc utlmiť a bagatelizovať, sa ju súčasníci pokúšali vďaka jej povahovým vlastnostiam i fyzickému vzhľadu vidieť skôr v role veselého a bezstarostného stvorenia, podľa Hawthorna, ktorý tu narážal i na jej malý vzrast, akéhosi druhu čulého a radostného elfa.²⁰² Jej povaha a sociálne vystupovanie tak boli radšej prijímané ako prejav detskosti a tým pádom akejsi bezpohlavnosti, ktoré boli pre dobovú spoločnosť evidentne omnoho menej ohrozujúce, než predstava moci a nezávislosti dospeléj ženy.

Napriek a možno čiastočne i vďaka rôznym spoločenským predsudkom, ktorým musela Hosmerová čeliť, sa stala dobovo veľmi úspešnou sochárkou, s vynikajúcimi spoločenskými väzbami na umelecké i aristokratické kruhy. Aj vďaka tomu bola vo svojej kariére v podstate finančne nezávislá, čo jej prinášalo mimoriadnu slobodu pri tvorbe i výbere námetov svojich sochárskych diel. Napriek tomu, že vytvorila na verejnú objednávku niekoľko portrétnych búst a nadživotných sôch amerických politikov tej doby, reagovala vo svojej tvorbe predovšetkým na problematiku vnímania pozície a údely ženy v dobovej spoločnosti tým, že spracovávala takmer výhradne tematiku tragických ženských hrdiniek.

²⁰¹ Joy S. KASSON: *Marble Queens and Captives. Women in Nineteenth-Century American Sculpture*, Yale University 1990, 146.

²⁰² *Ibidem* 142 a 144.

Pritom často čerpala z mytológie a dobovej literatúry, najmä poézie. Neoklasicistná forma jej diel sa tu tak dostávala do konfliktu s obsahom, ktorý hojne čerpal z tradície romantizmu.²⁰³

Pre Hosmerovej ideálne, ambivalentne pojaté ženské hrdinky bola charakteristická téma ženskej závislosti, opustenosti, zajatia, smrti, ale na druhej strane i nezdolnosti, moci a majestátnosti. Z viacerých tu zmieňme aspoň mramorové poprsie Medúzy z roku 1854, ktorú Hosmerová, podobne ako Shelley vo svojej básni inšpirovanej údajným Leonardovým obrazom, nepojala ako bytosť démonickú, ale skôr ako krásnu, melancholickú ženu, bezmocnú obeť zlovôle iných.

Hosmerová vychádzala z príbehu Ovidiových *Metamorfóz*, kde Medúza vystupuje ako krásna, mladá žena, ktorá budila obdiv mužov hlavne kvôli svojim nádherným, hustým vlasom. Potom, čo ju Neptún zneuctil v chráme Athény, premenila ju táto panenská bohyňa z pohoršenia nad jej činom na hrôzostrašné monštrum.²⁰⁴ Hosmerová sa vo svojej buste snažila zachytiť práve okamžik ženinej strašnej premeny. Zdá sa, akoby sa ženine husté, kučeravé vlasy menili na hady priamo pred divákovými očami, zatiaľ čo sa okolo jej paží obtáčajú dve zvíjajúce sa hadie telá, akoby v snahe spútať ju, čo ešte podtrhuje ženinu nemožnosť úniku budúcemu osudu. Medúza je tu tak predstavená ako obeť hroznej kliatby, na ktorú však reaguje pasivitou a rezignáciou.²⁰⁵

Hosmerovej ženy však neboli len obeťami, ale zároveň i postavami majúcimi moc. Tak sa i Medúza v nasledujúcich okamžikoch stane hrôzostrašnou ničiteľkou mužov. Je dochovaná veľmi emotívna písomná spomienka jedného z návštevníkov Hosmerovej ateliéru, pre ktorého bolo údajne nesmierne ťažké odtrhnúť zrak od mramorovej Medúzy, ktorá, ak by na ňu hľadel dlhšie, by mala podľa jeho vlastných pocitov moc, premeniť ho na kameň, čím by sa znovu naplnila stará legenda.²⁰⁶

Podobnou obeťou násilností svojho otca a zároveň ženou schopnou vraždiť bola postava Beatrice Cenci, na ktorej sochárskom stvárnení začala Hosmerová pracovať v rokoch 1856-57. Zaujímavé je, že túto sochu vytvorila na objednávku Obchodnej knižnice v St. Louis, najstaršej knižnice na západ od rieky Mississippi. Preto sa tu dalo očakávať, že sochárka zvolí skôr bežný motív súvisiaci s históriou dobývania amerického Západu bielou euroamerickou civilizáciou, alebo v tej dobe častú tematiku pôvodného indiánskeho obyvateľstva Ameriky, podrobovaného a podrobujúceho sa európskym prisťahovalcom. Hosmerová však dostala pri

²⁰³ FAXON (pozn.198) 25.

²⁰⁴ Publius OVIDIUS Naso: Proměny. Kniha IV., Praha 1997, 104.

²⁰⁵ KASSON (pozn. 201) 148.

²⁰⁶ Ibidem.

voľbe námetu voľnú ruku a to jej dalo možnosť výrazne sa odchyliť od viac menej zabehnutej ikonografie amerického sochárstva, silne „uväznenej“ v miestnom regionalizme, a vnieť sem úplne nový motív. Zvolila tému z talianskej histórie, ktorá mala pomôcť priniesť vysokú kultúru do St. Louis, do mesta, ktoré Hosmerová podľa vlastných slov milovala, pretože tu začala svoje štúdiá a našla tu mnoho veľkorysých priateľov prispievajúcich ku rozvoju Vied a Umení.²⁰⁷

Hosmerová, dobre oboznámená s praxou amerických sochárov, ktorí bežne predstavovali najširšiemu publiku svoje najnovšie sochárske diela prostredníctvom akýchsi turné po celých Spojených štátoch, tak pri voľbe tohto námetu spoliehala na kladný ohlas u vzdelaných Američanov, ktorí sa mohli s príbehom Beatrice Cenci oboznámiť na svojich cestách po Európe, taktiež na širokú umeleckú komunitu krajanov usadených v Ríme, ako i na zasvätené diváctvo, ktoré malo možnosť vidieť sochu na výstave v Royal Academy v Londýne. Hosmerová zároveň mohla vsadiť i na to, že mnohí diváci budú oboznámení s Shelleyho divadelnou hrou, ktorej text bol mimo iné v majetku Obchodnej knižnice v St. Louis, a taktiež s dobovo populárnou knihou spisovateľky, obhájkynje ženských práv a vplyvnej teoretičky umenia Anne Jamesonovej (1794-1860) *Lives of Celebrated Female Sovereigns* (Londýn, 1831), ktorá obsahovala i kapitolu o Beatrice Cenci.²⁰⁸

Celofigurálna socha, vytvorená z bieleho, vysoko lešteného mramoru, znázorňuje ležiacu postavu *Beatrice Cenci* (obr.16), odenú do splývavého, nadčasového rúcha, zachytenú v prostredí väzeňskej kobky, ktorú evokuje hrubšie opracované lôžko, na ktorom Beatrice upadá do spánku vyčerpaná plačom a útrapami, držiaca v ochablej ruke ruženec. Biely mramor sochy má zároveň symbolicky evokovať nevinnosť Beatrice Cenci, opakovane zdôrazňovanú v Shelleyho hre i Jamesonovej poviedke, avšak zároveň akoby túto čistotu a nevinnosť narušovala určitá nedokonalosťou materiálu, čierne žilkovanie a tmavé škvrny na mramore, viditeľné však len z blízkeho pohľadu.²⁰⁹

Táto podivná nedokonalosť na prvý pohľad čistobieleho mramoru, by mohla zároveň nepriamo poukazovať i na Hosmerovej zámer, ktorý bude podrobnejšie rozvedený nižšie, a to na kritiku súčasnej viktoriánskej spoločnosti, kde závažné sociálne problémy boli väčšinou spoločnosťou silne tabuizované a ich existencia popieraná.

²⁰⁷ FRYD (pozn. 1) 296.

²⁰⁸ Ibidem 297.

²⁰⁹ Ibidem 299.

Ako určitá výtvarná inšpirácia ku postave Beatrice Cenci Hosmerovej pravdepodobne slúžila mramorová socha rímskej mučeníčky *Svätej Cecílie* (obr. 17) od sochára raného rímskeho baroka Stefana Maderna (1576-1636)²¹⁰, vytvorená v rokoch 1599-1600. Roku 1600 bola slávnostne umiestnená pod hlavný oltár jej zasväteného kostola Santa Cecilia in Trastevere, priamo na miesto, kde bolo telo mučeníčky objavené. Madernova socha údajne presne zachycuje rozmery tela svätice i pozíciu, v ktorej bolo neporušené telo objavené. Podľa líčení dobových očitých svedkov ležalo na boku ako na lôžku, s kolenami cudne zasunutými²¹¹ a s odvrátenou hlavou, aby bolo na krku možné vidieť ranu²¹² po meči, ktorým mala byť sťatá.

Veľmi podobné je u oboch sôch najmä celkové pojmie ležiaceho, ochablého mladého ženského tela, pojednaného v jasných, pevných obrysoch, aj keď Hosmerovej socha má celkovo uvoľnenejší postoj evokujúci spánok ženy. Príbuzné je i sochárske prevedenie bezvládných rúk, či motív turbanu obtáčajúceho hlavu, z ktorého sa uvoľňujú pramienky jemných, zvlnených vlasov. Podobne pojala Hosmerová i Beatricino splývavé, hojne zriadené rúcho, aj keď uprednostnila jemnejší, až dojem priesvitnosti budiaci šat Beatricin, odhaľujúci dokonca prsník a oblé ramená. Tým uprednostnila zdôraznenie ženinej sexuality, pred Madernovým stvárnením hrubšej látky prostého odevu, zahaľujúceho celé telo svätej Cecílie.

Hosmerovej možná inšpirácia výtvarnou stránkou Madernovej sochy svätej Cecílie, by tu však zároveň mohla vyjadrovať i hlbšie historické a náboženské súvislosti. Je treba zdôrazniť skutočnosť, že telo mučeníčky bolo zhodou okolností objavené v Ríme kardinálom Sfondratom práve roku 1599, len niekoľko týždňov potom, čo prebehla poprava Cenciovcov. Tento objav vzbudil medzi rímskymi obyvateľmi podobnú vlnu emócií ako poprava mladej Beatrice Cenci, ktorej osud už krátko po jej smrti začal splývať s osudmi rímskych panenských mučeníčok.²¹³

Hosmerová, na rozdiel od slávnych literátov, ktorí boli jednoznačne fascinovaní predovšetkým pohľadom očí mladej ženy, zvolila, na prvý pohľad dosť prekvapivo, okamžik, kedy Beatrice pokojne spí uprostred svojej cely. Jej tvár tak síce nie je, na rozdiel od Madernovej sochy umučenej svätej Cecílie, odvrátená od diváka, avšak motív spánku môže do určitej miery budiť podobný pocit neurčitosti a záhadnosti. Hosmerová tu s veľkou pravdepodobnosťou vychádzala zo scény v Shelleyho hre, kedy za Beatricou prichádza v

²¹⁰ FAXON (pozn. 198) 28.

²¹¹ LANGDONOVÁ (pozn.6) 129.

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

predvečer popravy do cely jej mladší brat Bernardo a nachádza ju tu, napriek mukám, ktoré musela vo väzení prežívať, v kludnom spánku s nežným výrazom v tvári. Potom, čo ju brat prebudí, opisuje mu Beatrice takto svoj sen: „*Mně zdálo se, že jsme my všichni v ráji.*“²¹⁴

Charles Colbert, ktorý sa pokúsil vysvetliť dielo Harriet Hosmerovej z hľadiska Spiritualismu, v súvislosti so spokojným a vyrovnaným výrazom tváre mladej ženy, poukázal na presvedčenie vyznavačov tohto duchovného smeru, že medzi snami a víziami neexistujú prakticky žiadne hranice.²¹⁵ Harriet Hosmerová, ktorá bola sama stúpenkyňou Spiritualismu, pôsobila príležitostne ako médium a písala vedeckofantastické hry o vesmírnom cestovaní na iné planéty, mala údajne sama v snoch vízie, ktoré sa neskôr naplnili.²¹⁶ Duševná vyrovnanosť, ktorá sa zračí v spiacej tvári Hosmerovej Beatrice, by tu tak mohla vychádzať z autorkynej viery v možnosti spánku spontánne navodiť jasnozrivosť.²¹⁷

Vivien Fryd, ktorá vo svojej štúdií skúma predovšetkým problematiku incestu vo viktoriánskej spoločnosti, naproti tomu považuje pri posudzovaní Hosmerovej tvorčích zámerov za signifikantnejšie Beatricine slová, ktoré vzápätí nadväzujú na prvý výrok: „*Rozumiš, ta kobka zde mi připadá jak ráj, neb není tu náš otec.*“²¹⁸ Podľa Fryd tak väzeňská cela predstavuje „raj“, v ktorý Beatrice dúfa, že ho po svojej smrti dosiahne a zároveň evokuje akýsi ochranný krunier, ktorý ju môže oddeliť od ostatných a predovšetkým od jej otca²¹⁹, ktorým sa cíti byť ohrozovaná i po jeho smrti.

Hosmerovej druhý literárny zdroj – kapitola o Beatrice Cenci v Jamesonovej *Lives of Celebrated Female Sovereigns*, prinášal zromantizovaný príbeh v základných bodoch veľmi podobný Shelleyho hre. Francesco Cenci tu je opäť vykreslený ako neľudské monštrum, dopúšťajúce sa beztrestne najhorších zločinov a Beatrice ako jeho nevinná obeť. Jamesonová taktiež nezabudla zdôrazniť moc uhrančivej krásy Beatrice, ktorou bola spočiatku dokonca schopná zmierniť otcovu divokú povahu.²²⁰

Jamesonová vysvetľuje Beatricine pohnútky ku otcovražde z pohľadu strachu kresťanky, ktorá sa obáva, že incestný vzťah, výraz, ktorý však Jamesonová podobne ako Shelley nikdy priamo nevysloví, pošpiní i jej dušu, čím pre ňu bude navždy stratená nádej na

²¹⁴ SHELLEY (pozn. 106) 76.

²¹⁵ Charles COLBERT: Harriet Hosmer and Spiritualism, in: American Art X., č. 3, 1996, 34.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ SHELLEY (pozn. 106) 76.

²¹⁹ FRYD (pozn. 1) 297.

²²⁰ Ann JAMESON: Lives of Celebrated Female Sovereigns, Philadelphia 1870, 157.

spasenie.²²¹ A práve motív pravovernej kresťanky, viackrát zdôrazňovaný Jamesonovou v jej líčení osudu Beatrice Cenci, prevzala Hosmerová, keď vložila do ochablej ruky spiacej Beatrice ruženec²²² evokujúci jej pevnosť vo viere a tým i nevinnosť a čistotu, ktorú si podľa väčšinového názoru uchovala i napriek svojmu zločinu.

Napriek tomu, že si Hosmerová zvolila z dobového hľadiska zdanlivo odťažitú tému z dávnej talianskej histórie a vo svojom pojatí Beatrice Cenci, podobne ako Shelley a Jamesonová, nikde priamo a otvorene nepoukázala na súvislosti Beatricinho osudu, podarilo sa jej témou incestu a nefungujúcej, rozvrátenej rodiny, ktoré jej socha súčasníkom, i keď skôr len v náznakoch, mohla evokovať, preniesť tieto závažné témy do prostredia súčasnej viktoriánskej spoločnosti, pre ktorú tieto problémy stále predstavovali neprekonateľné tabu.

Hosmerová svojim dielom do značnej miery kritizuje celospoločensky presadzovaný tzv. Kult pravej Ženskosti (*The Cult of True Womanhood*), ktorý potláčal všetky prejavy slobodnej ženskej sexuality a kde bola rodina a úzke previazanie ženy s domácnosťou často pokrytecky zrovnávané až s akýmsi nebom na zemi. Hosmerová zároveň nepriamo kritizuje samotný patriarchálny model viktoriánskej spoločnosti, keď svojim dielom naznačuje otázku; kto môže oprávniť otca, ktorý nie je schopný ochrániť svoje deti a dokonca na nich vykonáva sexuálne násilie, aby vládol nad rodinou?²²³ To, že sa Beatrice cíti bezpečnejšie vo väzeňskej cele, než doma, v kruhu svojej rodiny, môže evokovať falošný obraz viktoriánskej rodiny, ako sféry zvrchovanej čistoty a zbožnosti a zároveň môže byť kritikou prílišnej uzavretosti a tým zapríčinennej netransparentnosti dobových rodinných vzťahov.²²⁴

V.3. Stvorené pre krásu

Niekoľkokrát sa vo svojom diele ku postave Beatrice Cenci vrátila anglická fotografka, skoro o generáciu staršia súčasníčka Harriet Hosmerovej, Julia Margaret Cameronová (1815 – 1879), patriaca do širšieho okruhu Prerafaelitov. Pre jej tvorbu sa motív ženy, väčšinou historických, literárnych, či mytologických hrdiniek, stal podobne ako u Harriet Hosmerovej,

²²¹ Ibidem 159.

²²² FRYD (pozn.1) 298.

²²³ Ibidem 303.

²²⁴ Ibidem.

centrom jej tvorby. Hojne čerpala predovšetkým z antickej mytológie, Biblie (známe sú najmä jej fotografie Madon), starého európskeho maliarstva a zo staršej i súčasnej literatúry, kde ju asi najviac preslávili fotografické ilustrácie ku Tennysonovým *Kráľovským Idylám (Idylls of the King)*.

Umelkyňa narodená roku 1815 v Kalkate v Indii, kde jej otec zastával úradnícke miesto vo Východoindickej spoločnosti, bola v detstve poslaná na výchovu do Francúzska ku svojej babičke pochádzajúcej zo šľachtického rodu a roku 1848 sa s manželom, úspešným právnikom tiež pôsobiacim v Indii, usadili v Anglicku vo Freshwater na ostrove Wight, kde sa stali susedmi predných umeleckých veličín viktoriánskeho Anglicka, predovšetkým Alfreda Tennysona a jeho rodiny, s ktorou Cameronovcov pojili veľmi priateľské vzťahy. Sama Cameronová bola mimoriadne vzdelaná a sčítaná, organizovala čitateľské krúžky, písala poéziu a prekladala z európskych jazykov.²²⁵

Julia Margaret Cameronová začala fotiť až v neskoršom veku, v roku 1864, kedy dostala prvý fotoaparát od svojich detí k narodeninám. Nikdy nezískala akademické vzdelanie a ku všetkým výsledkom vo svojom fotografickom umení sa prepracovala prevažne len vďaka vlastným experimentom a tvorčej nezávislosti. Podnetom ku vlastnej umeleckej tvorbe, bola podľa Cameronovej túžba, zachytiť na svojich fotografiách krásu, ktorá ju obklopovala a celý život očarúvala. Muži, ktorých si Cameronová cenila najmä pre ich génia a inteligenciu,²²⁶ boli na jej fotografiách štylizovaní prevažne do rolí veľavážených kmetov, zachytených v hlbokom, intelektuálnom zamyslení.

Väčšinou sa skutočne jednalo o portréty významných viktoriánskych vedcov, literátov a mysliteľov, s ktorými Cameronová navyše často pojilo dlhoročné priateľstvo. Slávne sú jej fotografické portréty Alfreda lorda Tennysona, Charlesa Darwina, či vynikajúceho astronóma Johna Herschela, ktorý Cameronovú výrazne ovplyvnil na jej postupnej ceste ku umeleckému fotografovaniu.

Úplne iná situácia vládla v dominantnej oblasti portrétov žien. Tu sa Cameronová plne zhodovala s viktoriánskym pohľadom na úlohu ženy v spoločnosti. Ženy boli pre ňu

²²⁵ To, že sa výrazné umelecké nadanie v tomto rode dedilo u žien i v ďalšej generácii dokazuje literárne dielo Virginie Woolfovej, ktorá bola pravnučkou Julie Cameronovej. Woolfová osobnosť i umelecké dielo svojej prarady veľmi obdivovala a o jej živote a umeleckých aktivitách dokonca napísala roku 1923 divadelnú hru *Freshwater: A Comedy*. Colin FORD: Julia Margaret Cameron. A Critical Biography, Los Angeles 2003, 69.

²²⁶ Sylvia WOLF: Julia Margaret Cameron's Women, in WOLF Sylvia (ed.): Julia Margaret Cameron's Women, Chicago 1998, 24.

obdivuhodné predovšetkým svojou schopnosťou milovať, tým, že boli, stvorené pre lásku.²²⁷ Cameronová si svoje ženské modely vyberala z okruhu najbližšej rodiny, priateľov, či vlastného služobníctva. Tu na rozdiel od mužských portrétov nehralo príliš rolu, či sa jedná o obyčajnú ženu zo služobníctva, alebo významnú osobnosť, dôležitý bol skôr určitý ženský archetyp, akási Ikona Ženskosti, ako bola vnímaná Viktoriánkami.

Už z tohto stručného životopisu Julie Margaret Cameronovej je jasné, že jej životné osudy sa v mnohom diametrálne líšili od životného štýlu Harriet Hosmerovej. Cameronová, veriaca kresťanka, dlhé roky žijúca v spokojnom manželstve, obklopená širokým rodinným zázemím, ktorá za svoj život vychovala jedenásť vlastných i osvojených detí, vychádzala vo svojej tvorbe pravdepodobne z odlišných osobných i umeleckých základov než Hosmerová. Napriek tomu však obidve umelkyne sledovali podobný cieľ, každá bola svojim spôsobom zaujatá problematikou obrazu ženy vo viktoriánskej spoločnosti, a i keď Cameronovej chápanie úlohy ženy a jej osobná predstava ženskosti, boli do určitej miery konzervatívnejšie než u Hosmerovej, tak jej konkrétne umelecké výsledky i veľmi osobný a originálny prístup k tvorbe mohli v mnohom pripomenúť nezávislú tvorčiu osobnosť Hosmerovej.

To, čo na Cameronovej fotografiách žien zaujme na prvý pohľad je cekový dojem opustenosti a pasivity, ktorý sa objavoval i u Hosmerovej sochárskych stvárnení. Cameronovej ženy sa nikdy nesmejú, dokonca ani neusmievajú, celkový postoj tela i výraz tváre väčšinou evokujú smútok, melanchóliu, rezignáciu, vážnosť, dokonca až akúsi velebnosť.²²⁸ Napriek tomu, že sa v prípade mnohých Cameronovej fotografií jedná o ilustrácie literárnych diel či biblických príbehov, tak tu väčšinou nie sú stváňované žiadne dramatické akcie a jednotlivé postavy spolu na fotografiách navzájom fyzicky ani pohľadmi príliš nekomunikujú. Na mnohých tvárach sa objavuje neprítomný pohľad očí, prezrádzajúci hlboké zamyslenie a až akési duševné odpútanie sa od reality tohto sveta. Väčšinou nadčasové, či historické kostýmy i používané rekvizity skutočne dodávajú Cameronovej fotografiám dojem akéhosi bezčasia, či večnosti,²²⁹ a zároveň vylučujú akékoľvek indície, ktoré by naznačovali sociálne postavenie portrétovaných.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Phyllis ROSE: Milkmaid Madonnas: An Appretiation of Cameron's Portraits of Women, in: WOLF (pozn. 226)17.

²²⁹ Dojem statickosti a strnulosti mnohých fotografií Cameronovej môže mať súvislosť i s tzv. *tableaux vivants*, živými obrazmi, dobovo veľmi obľúbenou kratochvíľou najširších vrstiev viktoriánskej spoločnosti, pri ktorej amatérski herci napodobovali pomocou rôznych efektných póz postavy zo slávnych obrazov, sochárske súsošia, či historické osobnosti. FORD (pozn.225) 70.

Dôležitou skupinou v Cameronovej tvorbe sú jednofigurálne fotografické kompozície zobrazujúce ženské polopostavy, často odené do historických kostýmov, predstavujúce rôzne historické či literárne charaktery.²³⁰ Do tejto kategórie patrí i postava Beatrice Cenci, ktorou sa Cameronová zaoberala opakovane po dobu piatich rokov. Postupne vzniklo niekoľko verzií portétu (obr. 18), pre ktoré pózovalo viacero modeliek. Bola medzi nimi dokonca i desaťročná Kate Keown (obr. 19), čím sa Cameronová pravdepodobne snažila priblížiť romantickej legende o Beatrice Cenci, podľa ktorej bola Beatrice popravená vo svojich šestnástich rokoch. Cameronová, ktorá na rozdiel od Hosmerovej v Ríme nikdy nebola, poznala Beatricin údajný portrét od Reniho pravdepodobne len prostredníctvom rytín, alebo zo spomienok a popisov jej priateľov, ktorí mali možnosť vidieť obraz osobne.²³¹

Tu Cameronová pracuje konzervatívnejšie ako Hosmerová a podobne ako väčšina umelcov tej doby, zdôrazňuje na portréte Beatrice opäť motív dlhých, bohatých vlasov zavnutých do širokých pruhov orientálnej látky a predovšetkým melancholický pohľad výrazných očí. Cameronová sa tak mohla pokúsiť vizualizovať popisy literátov, či obdivovateľov rímskeho obrazu, ktorí do obrazu projektovali vlastné romantické predstavy a fantázie. A tak i u Cameronovej výrazne prevláda predstava melancholickej tváre legendárnej postavy Beatrice Cenci, nad skutočným výrazom ženskej tváre, ako je zachytený na rímskom obraze.

Takéto námety s dramatickým podtextom umožňovali viktoriáncom aspoň vo fantázii prežívať silné vášne a emócie, všetko to, čo bolo v bežnom živote prevažne potlačované a posúvané tak do roviny mýtu, či historického príbehu. Diváci mali taktiež možnosť uvažovať prostredníctvom umeleckých diel o základných morálnych problémoch. V týchto rokoch nehrali vo viktoriánskej spoločnosti náboženské obrazy príliš výraznú úlohu a tak mohli byť najrôznejšie morálne posolstvá interpretované prostredníctvom rôznych mytologických, či literárnych príbehov.²³²

²³⁰ Tento štýl zaviedol v šesťdesiatych rokoch do maľby Dante Gabriel Rossetti a venoval sa mu po zbytok svojej karéry. Zároveň ním ovplyvnil niektorých fotografov z preraphaelitského okruhu, ako práve Cameronovú, alebo Clementinu, Lady Hawardenovú (1822 – 1865). K tomu vid' napríklad Mikael AHLUND (ed.): *The Pre-Raphaelites*, Stockholm 2009, 202.

²³¹ WOLF (pozn.226) 59.

²³² *Ibidem* 60.

VI. „O čem nelze hovořit , o tom je třeba mlčet“²³³ - Beatrice Cenci a film

V 20.storočí sa príbeh Beatrice Cenci začal uplatňovať i na filmovom plátne a to najprv predovšetkým v talianskej kinematografii. Počas minulého storočia vznikol takmer v každom desaťročí film spracovávajúci tento príbeh, napríklad už v prvom desaťročí 20. storočia vznikli hneď filmy dva; roku 1908 francúzsky film *Béatrix Cenci* od režiséra *Alberta Capellaniho* (1870-1931) a roku 1909 film *Beatrice Cenci* významného expresionistického režiséra, scenáristu a herca *Maria Caseriniho* (1874-1920).

Z roku 1969 je film s rovnakým názvom od Lucia Fulciho (1927 – 1996), príbeh ťažiaci z brutálnych a erotických scén, ktoré tento námiet môže poskytnúť. Je treba poznamenať, že i plagát k tomuto filmu (obr. 20) vychádza do určitej miery z rímskeho portrétu. Celková vulgarizácia a erotizácia príbehu tu však viedli k posunu pohľadu na hlavnú hrdinku, ktorá „odhodila“ turban, aby naplno odkryla husté vlasy upravené do rafinovaného účesu. Miesto detského, nevinného pohľadu „rímskej Beatrice“ je tu zdôraznená sexualita ženy.

Avšak pravdepodobne najzaujímavejším v tejto oblasti ostáva prínos amerického filmu súčasnosti. Zdá sa, že tajomná história nepravého „portrétu Beatrice Cenci“ stále nie je ukončená a prináša nové zaujímavé otázky i možnosti využitia v oblasti súčasného umenia. Objavenie sa tohoto motívu v rámci amerického filmu zároveň ukazuje, že bohatá americká tradícia, ktorá sa viaže ku „Portrétu Beatrice Cenci“ nie je stále zabudnutá.

Motív tohto obrazu sa objavuje napríklad v tvorbe režiséra Davida Lyncha, ktorého filmy možno radiť mimo hlavný hollywoodský prúd. Typické je pre ne predovšetkým narušovanie najrôznejších žánrových zvyklostí.²³⁴ Zaujímavý je i obecný Lynchov prístup k tvorbe filmov. Lynch myslí skôr ako maliar než spisovateľ, vo filmoch ho zaujímajú predovšetkým štruktúry, momenty, nálady, kontrasty.²³⁵

Mnohé jeho filmy navyše pracujú s témou prenasledovanej ženy, ktorá bola významným dejotvorným motívom v mnohých literárnych dielach 18. a 19. storočia a stala sa

²³³ Robert FISCHER/Kamil FILA: David Lynch. Temné stránky duše, Brno 2006, 364.

²³⁴ Kristin THOMSONOVÁ/David BORDWELL: Dějiny filmu, Praha 2007, 724.

²³⁵ FISCHER/FILA (pozn.233) 8.

určujúcou i z hľadiska literárneho spracovania legendy Beatrice Cenci. Lynchove mladé, krásne hrdinky, ako napríklad tajomná speváčka Dorothy z jeho filmu *Modrý samet* (*Blue Velvet*, 1986) či Laura Palmerová z kultovného seriálu *Mestečko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1989 – 1991) sú prenasledované a sexuálne trýznené staršími mužmi, v prípade Laury dokonca vlastným otcom. Opäť sa tu objavuje klasická protikladná dvojica sexuálne zhýralého staršieho muža, ktorý hľadá plné naplnenie svojich sexuálnych túžob v patologickom vzťahu ku mladej, spočiatku sexuálne nevinné mladej žene.

Podobné motívy možno objaviť i vo filme *Mulholland Drive* (2001),²³⁶ kde sa práve obraz Beatrice Cenci stáva jedným z výrazných symbolov príbehu. Lynch tu rozohráva mimoriadne rafinovaný, mnohovrstevnatý príbeh, využívajúci novátorským spôsobom mnohé kliše hollywoodskej filmovej tradície, prelínajúci najrôznejšie filmové žánre cez kriminálny príbeh, film noir, horor, psychodrámu a mnohé ďalšie, až po netradičnú love story.

Režisér tu zaujímavým spôsobom pracuje s motívom niekoľkonásobnej identity dvoch hlavných ženských hrdiniek príbehu – krehkej americkej blondýnky a tajomnej, exotickej čiernovlásky. Poučený divák tu tak môže mimo iné využiť odkaz na časté použitie tohto motívu v americkej literatúre 19. storočia. Avšak toto mnohokrát použité kliše o nevinné svetlovláske a tmavovlasej femme-fatale, strážiacej temné tajomstvo, Lynch v príbehu do veľkej miery spochybňuje a obracia naruby.

Celý príbeh sa vyznačuje tým, že tu nie je možné presne popísať chronológiu udalostí a v mnohých miestach pôsobí výrazne nelogicky. V prípade tohto filmu tak možno hovoriť o radikálne „otvorenom diele“ (termín Umberta Eca) a „prepisovateľnom texte“ (ako ho označuje Roland Barthes v protiklade ku „čitateľnému textu“, ktorý nedovoľuje voľné interpretácie a žiada si iba jediný spôsob chápania).²³⁷

Viacerí filmoví kritici sa prikláňajú k tomu, že film je možné rozdeliť na dve základné časti,²³⁸ kedy sa v prvej pred divákom rozvíja veľmi komplikovaný a prevažne nelogický príbeh, ktorý možno chápať ako halucinačný sen mladej a neúspešnej hollywoodskej herečky Diane. V tejto súvislosti je film vysvetľovaný taktiež z hľadiska psychoanalýzy.²³⁹

²³⁶ *Mulholland Drive*, <http://www.mulholland-drive.net/studies/painting/htm>, vyhľadané 20.4.2007.

²³⁷ FISCHER/FILA (pozn.233) 364.

²³⁸ Robyn LEWIS: Nice film – if you can get it, *The Guardian* 17.1.2002

http://www.guardian.co.uk/culture/2002/jan/17/artsfeatures.davidlynch#article_continue, vyhľadané 10.11.2009.

²³⁹ http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/11/07/mulholland_dream/, vyhľadané 10.11.2009.

Diane, či už v sne, alebo vo svojich idealizovaných predstavách, vidí spolu s divákom samu seba ako svetlovlasú naivku Betty, prichádzajúcu z Ontaria do Hollywoodu, aby tu urobila veľkú hereckú kariéru. Jej cesta za úspechom sa zdá byť až podozrivo jednoduchá. Vďaka svojej tetičke, slávnej herečke, môže hneď po príchode do Los Angeles žiť v luxusnom bungalove v jednej z najlepších štvrtí mesta, pri konkurze na filmovú rolu okúzli svojim umením všetkých okolo, dokonca fatálne zapôsobí i na mladého režiséra chystaného veľkofilmu.

Druhá hlavná ženská postava príbehu vystupuje v Dianinom sne ako krásna a záhadná tmavovláska, ktorá v úvode filmu prežije autonehodu, pri ktorej jej niekto usiloval o život a uchýli sa v strachu pred prenasledovateľmi do Bettynho bungalovu. Tu ju objaví Betty. Tmavovláska trpí po autonehode amnéziou a tak sa nemôže rozpomenúť na vlastnú identitu ani príčiny nehody. Obe ženy sa spriatelí a začnú pátrať po tmavovláskynej pravej identite. V bungalove Bettinej tety zahliadne tmavovlasá žena starý filmový plagát so slávnou hollywoodskou hviezdou minulosti Ritou Hayworthovou a náhle sa rozhodne v rámci svojej novej identity prijať meno Rita. Rita Hayworthová, ktorej rodičia boli španielskobritského pôvodu, tu tak zároveň napĺňa tradičný americký archetyp záhadnej tmavovlásky exotického, neamerického pôvodu.

Pri márnom pátraní po pravej Ritinej identite sa vzťah oboch žien postupne vyvíja, až prerastá do erotickej vášne. Vyvrcholenie nastáva pri ich spoločnej návšteve záhadného nočného klubu *Silencio*, kde i tmavovláska Rita prichádza v parochni zo svetlých vlasov. Program klubu uvádza záhadný mág, hypnotizujúca postava agresívne pôsobiaceho muža, ktorý naháňa obom ženám strach. Po návrate z klubu dochádza medzi ženami k milostnému aktu, po ktorom sa z Dianinho sna náhle vytráca postava Rity.

V tomto momente sa Dianin sen prerušuje a ona si uvedomuje, že zraniteľná, tajomná a pasívna Rita z jej sna, plne závislá na pomoci od svetlovlasej naivky Betty, je vlastne len zidealizovaným obrazom jej bývalej milenky, slávnej a bezohľadnej herečky Camilly, ktorú kvôli zrade ich milostného vzťahu nechala Diane zabiť nájomným vrahom.

Tu akoby začínala druhá časť príbehu, kedy si Diane po prebudení zo sna uvedomuje svoju vinu na Camillinej smrti i svoj vlastný bezútešný život neúspešnej herečky a ženy neschopnej vyrovnáť sa s vlastnou sexualitou a trpiacou rôznymi traumami z minulosti, medzi ktorými možno, na základe viacerých náznakov, hľadať opäť i incestné vzťahy v rodine. Táto Dianina frustrácia i pocity viny napokon vyústia do dramatického okamžiku, kedy si v zúfalstve berie vlastný život.

Lynch používa dobre premyslenú a mimoriadne komplikovanú symboliku postáv i najrôznejších predmetov, ktoré môžu divákovi pomôcť poodhaliť rôzne roviny tohto mnohoznačného príbehu.

Jedným z dôležitých symbolov, s ktorými Lynch pracuje je práve reprodukcia či kópia obrazu Beatrice Cenci, ktorá visí v obývacej izbe luxusného „snového“ bungalovo Bettynej úspešnej a bohatej tetičky. Obraz tu dokonca zaujíma čestné miesto uprostred výklenku miestnosti a jeho dôležitosť v rámci príbehu je zdôraznená i častými zábermi kamery na tvár „Beatrice Cenci“ (obr.21). Pre diváka oboznámeného s históriou „Portrétu Beatrice Cenci“ i jeho úlohou v americkej literatúre 19. storočia, tu môže mať tento motív hneď niekoľko významov.

Ako už bolo spomenuté vyššie, môže poukazovať na incestné vzťahy v rodine hlavnej hrdinky Diane – Betty. Dôležitým momentom je však i to, že sa tento obraz nachádza v Dianinom sne, a tak symbolizuje niečo nereálneho, fantazijného. Môže byť jedným zo symbolov, ktoré majú divákovi naznačiť, že sa tu jedná len o romantickú predstavu, o sen, z ktorého sa hlavná hrdinka skôr či neskôr prebudí do reality. Diane v reálnom živote neuspela ani vo svojej profesii herečky ani v oblasti vzťahov. V celkovej beznádeji a v márnej snahe presadiť sa ako herečka, tak prežíva aspoň vo svojej fantázii životy fiktívnych charakterov.²⁴⁰ Vžíva sa mimo iné, podobne ako žena z básne Sarah Piattovej, i do role úspešnej herečky.

Veľmi dôležitou v rámci celého príbehu sa javí byť hra s mnohonásobnou identitou oboch hlavných hrdiniek. Obidve majú svoju reálnu i snovú identitu, takže ich príbeh možno vnímať ako životy štyroch rozdielnych žien, avšak z iného uhlu pohľadu môžu naopak predstavovať len rôzne identity jednej a tej istej ženy.

Viacero indícií totiž naznačuje, že svetlovlasá Betty a tmavovláska Rita, ktorá si navyše v závere snu nasadzuje svetlovlasú parochňu, predstavujú dve identity snívajúcej Diane. Určitou nápodobou môže byť v tomto prípade motív „trojitého“ zrkadla v kúpeľni bungalovu (obr.22), do ktorého hľadá svetlovláska Betty, avšak nevidí v ňom odraz samej seba, ale tmavovlásky Rity a zároveň odraz plagátu s Ritou Hayworthovou. To môže poukazovať k faktu, že Diane-Betty vníma v predstavách samu seba ako tajomnú osudovú tmavovlásku, ktorú si zároveň stotožňuje so slávnou filmovou hviezdou Ritou Hayworthovou.

²⁴⁰ FISCHER/FILA (pozn.233) 355.

Podobne je táto predstava naznačená pomocou obrazu Beatrice Cenci. V príbehu nastáva okamžik, kedy obidve hrdinky sedia naproti sebe v obývacej izbe bungalovu. Medzi nimi visí obraz Beatrice, symbol ambivalentnej postavy, zahrňujúcej v sebe na základe dlhej literárnej tradície hneď niekoľko protichodných vlastností ako nevinnosť, dobro a zároveň zlo, nebezpečenstvo a hriech. Motív dvoch žien, ktoré môžu v skutočnosti predstavovať rôzne charakterové stránky jednej a tej istej ženy, môže opäť odkazovať ku pojatiu Beatrice Cenci v americkej literatúre 19. storočia.

Zdá sa pravdepodobné, že sa Lynch pri tvorbe príbehu nechal mimo iné inšpirovať práve americkou literárnou tradíciou. Motív Beatrice Cenci mu totiž svojou mnohovýznamovosťou, ktorú má v americkej tradícii, ponúkol hneď niekoľko možností interpretácie a tým dokonale zapadol do celkovej mnohovrstevnatosti a významovej bohatosti príbehu. Lynch sa zároveň pokúsil spochybníť stereotypný pohľad na archetypálnu dvojicu nevinnnej, pasívnej svetlovlásky a ohrozujúcej tmavovlásky. Avšak podobne, ako všetci predchádzajúci americkí autori pracujúci s motívom Beatrice Cenci, i on napokon zachoval magičnosť a mnohoznačnosť tohto motívu.

Motív portréту „Beatrice Cenci“ použil v poslednej dobe i ďalší z amerických režisérov súčasnosti a to Steven Spielberg vo svojom retrofilme *Chyť mňa, keď to dokážeš* (*Catch Me if You Can*) z roku 2002, ktorý spracováva skutočný príbeh slávneho amerického profesionálneho podvodníka Franka Abagnaleho Jr., odohrávajúci sa v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Reprodukcia portrétu „Beatrice Cenci“ (obr.23) tu visí spolu s niekoľkými ďalšími obrazmi nad posteľou v spálni bohatej snúbenky mladého podvodníka v podaní Leonarda Di Capria.

Podobne ako v románe Edith Whartonovej, kde obraz visí v hosťovskej izbe nad manželskou posteľou, sú i v tomto prípade konotácie s obrazom spojené akoby zabudnuté a jeho umiestnenie nad posteľou mladej, slobodnej ženy sa zdá byť len čisto náhodné. V rámci príbehu je však naznačené, že táto mladá žena prešla traumatickým milostným vzťahom s omnoho starším mužom, údajne priateľom jej otca.²⁴¹ Tento prípad je v rámci príbehu spomenutý len okrajovo a muž nie je nikde identifikovaný. Ostáva otázkou do akej miery poukazuje „Portrét Beatrice Cenci“ nad posteľou mladej ženy na možnosť incestných vzťahov v rodine.

²⁴¹Mulholland Drive, <http://www.mulholland-drive.net/studies/painting/htm>, vyhľadane 20.4.2007.

Spielberg, podobne ako Lynch, necháva mnohé otázky otvorené a často len naznačuje pomocou symbolov. Priamu konfrontáciu so skutočnými vzťahmi medzi jednotlivými postavami neponúka. V oboch príbehoch je však možné vycítiť kritiku pokrytectva americkej spoločnosti, ktorá sa ani v 20. storočí nedokázala úplne zbaviť svojho silného dedičstva puritanizmu a zostala v zajatí najrôznejších spoločenských tabu, o ktorých sa prevažne mlčí.

V tejto súvislosti možno pripomenúť názor Michela Foucaulta, ktorý v prvom diely *Dejín sexuality* z roku 1976 vyjadruje názor, že viktoriánsky režim, založený v oblasti mimomanželských sexuálnych vzťahoch na trojnásobnom dekréte zákazu, neexistencie a mlčania, stále pretrváva a my, noví Viktoriánci, sa mu podriaďujeme i dnes.²⁴²

²⁴² Michel FOUCAULT: *Dějiny sexuality I. Vůle k věděni*, Praha 1999, 9 a 11.

Záverom

Historická postava Beatrice Cenci sa stala vďaka svojmu tragickému osudu, neskorším legendám, ktoré s ňou boli spojované a predovšetkým vďaka obrazu mladej ženy, podľa tradície označovanému za jej autoportrét, jednou z najvýraznejších postáv novovekej a novodobej talianskej histórie. Jej legenda sa zaradila medzi ikonické príbehy, ktoré už niekoľko storočí provokujú ku stále novým a novým umeleckým spracovaniam, či už v literatúre, výtvarnom umení, filme, alebo vážnej i populárnej hudbe.

Rozporuplnosť a mnohoznačnosť tejto postavy zároveň umelcom umožňovala a umožňuje zdôrazniť v jej príbehu a charaktere práve to, čo považovali pre vyjadrenie svojich tvorčích zámerov za najpodstatnejšie. Ako bolo ukázané predovšetkým v kapitolách venovaných rozboru tohto motívu v európskej a americkej literatúre od 18. až do 20. storočia, menil sa pohľad na túto postavu v súlade s dobou. V každom období predstavovala to, čo bolo považované za najcharakteristickejšie pre typ hrdinky a zároveň obraz ženy, ako ho vnímala dobová spoločnosť.

Pravdepodobne nezanedbateľným faktorom z hľadiska percepcie postavy Beatrice Cenci, bolo i obdobie, kedy začala byť jej podoba, prepojovaná s rímskym obrazom mladej ženy. Bola to doba sklonku 18. storočia, kedy sa schyľovalo ku Francúzskej revolúcii a európska spoločnosť prechádzala výraznými zmenami, ktoré sa nemalou mierou odrazili práve i v spôsobe nového vnímania úlohy a postavenia ženy v spoločnosti.

Od tejto doby prakticky až do 20. storočia bola Beatrice Cenci pripodobňovaná predovšetkým ku typu panenskej kresťanskej mučeníčky, čeliacej násiliu zo strany nenávideného patriarchálneho despota, ktorý bol v jej prípade symbolizovaný v postave otca.²⁴³ V súlade s dobovou ikonografiou ženy, bola zdôrazňovaná práve trpiteľská a pasívna poloha tejto hrdinky, ako väzeňkyne svojho otca a neskôr pápeža. Jedinou mocou, ktorou

²⁴³ Tomuto mohol napomáhať i fakt, že v druhej polovici 18. storočia sa začal v európskej spoločnosti komplikovať vzťah ku mužskej autorite všeobecne. Predovšetkým vo francúzskom predrevolučnom maliarstve začali byť patriarchovia zobrazovaní ako zraniteľní, trpiaci starci, ktorí sa ocitajú v konflikte so svojimi synmi. Otec bol až do tejto doby pojmávaný ako stelesnenie patriarchálnej autority, jeho vôľa bola zároveň zákonom. Ostatní členovia rodiny nemali právo rozhodovať o svojom osude a živote, všetko záviselo na rozhodnutí otca. Predovšetkým vo francúzskom umení a literatúre neskorého 18. storočia bola táto tradičná rola otca stále častejšie analyzovaná a napadaná. K tomu vid' Carol DUNCAN, Carol: Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art, in: Art History, zv..4, č.2, 1981, 186 – 200.

vládla a ktorou bola schopná ovládať iných bola jej fyzická krása. Tá sa nakoniec mnohým stala dôkazom jej neviny, pretože v dobových predstavách boli krása, mladosť a nežnosť ženy, vlastnosti, ktoré boli v prípade Beatrice Cenci najviac zdôrazňované, vždy pevne prepojené s nevinnosťou a anjelskou prirodzenosťou.²⁴⁴

Zločin, ktorého bola Beatrice spolupáchateľkou, ostával v jej legende skôr latentným, ale stále prítomným prvkom. Ten bol zdrojom určitých pocitov ohrozenia a strachu, ktoré ukazovali odvrátenú tvár tejto hrdinky. Tým získala postava Beatrice ďalší rozmer a mohla byť vnímaná ako muža ohrozujúca, nebezpečná osudová žena. Táto dichotómia medzi anjelskou bytosťou a osudovou ženou, ktorá sa neskôr stala mimoriadne dôležitou i z hľadiska symbolizmu, sa naplno prejavila predovšetkým v literárnych dielach amerických spisovateľov 19. storočia.

Spoločnosť i jednotliví umelci si svojim potrebám a predstavám prispôbovali i vnímanie obrazu s Beatricinou údajnou podobou. Existencia „portrétu“ slávnej hrdinky dodala jej príbehu úplne nové rozmery. Napriek tomu, že obraz mladej ženy nemôže byť z objektívneho hľadiska vnímaný spôsobom, aký bol bežný pre divákov v 19. storočí, zdá sa, že mal potrebné vlastnosti, ktoré im uľahčovali jeho prepojenie s postavou Beatrice.

Je možné, že určitou silou obrazu bola jeho celková ikonografická i výrazová nejednoznačnosť, ktorá umožňovala projektovať do tváre mladej ženy predstavy spájané s najrôznejšími emóciami Beatrice. Zaujímavým fenoménom, ktorý bol v tejto práci podrobnejšie rozobratý na viacerých príkladoch, bolo viac menej ľubovoľné literárne zachádzanie s fyzickým vzhľadom dievčenskej tváre na obraze. Tomu samozrejme v nemalej miere napomáhali i nespočetné kópie a predovšetkým parafráze obrazu, ktoré zdôrazňovali najpopulárnejšie prvky spájané v tradičných predstavách s postavou Beatrice. Rozhodujúcim

²⁴⁴ Dôkazom, že sa Beatrice Cenci stala jednou z archetypálnych ženských hrdiniek európskej histórie je i to, že sa jej príbehom z hľadiska posudzovania morálnych kvalít žien, zaoberali v 19. storočí i čínski autori. Spisovateľka Süe Šao-chuej (1855-1911), pôsobiaca v období neskorej dynastie Čching (1644-1911), sa z didaktického hľadiska zaoberala mimo iné tiež rôznymi slávnymi európskymi historickými a mytologickými ženskými postavami. Beatrice Cenci, v zásadnom rozpore s európskou tradíciou, zaradila do kategórie *hriešnych žien*, kde sa ocitli ženy obvinené z otcovraždy, čarodejníctva a incestu. Otcovražda bola z hľadiska čínskeho konfucianizmu porušením najzákladnejšej úcty dieťaťa voči rodičovi a tak nemohla byť v očiach autorky ospravedlnená ani okolnosťami, ktoré Beatrice ku otcovražde viedli. Süe prirovnala vzhľad Beatrice ku kráse kvetov broskyne, ale jej srdce malo byť kruté ako u zvieratá. Nanxiu Qian: *Borrowing Foreign Mirrors and Candles to Illuminate Chinese Civilization: Xue Shaohui's Moral Vision in the Biographies of Foreign Women*, in: Grace S. FONG/Nanxiu QIAN/Harriet T. ZURNDORFER (ed.): *Beyond Tradition and Modernity. Gender, Genre, and Cosmopolitanism in Late Qing China*, Brill, Leiden, Boston 2004, 60-102.

tu tak nebol skutočný vzhľad mladej ženy na obraze, ale práve všeobecné predstavy, spájané s touto hrdinkou.

Legenda Beatrice Cenci stále prežíva. Príbehy, ktoré sú s touto postavou už pevne prepojené, sú stále aktuálne a zdá sa, že dokážu vyvolať emócie divákov i v súčasnej dobe. Nie je preto vylúčené, že umelecké využitie tohto motívu neskončilo u amerických filmov počiatku nového tisícročia, ale bude pokračovať v nových vizuálnych či literárnych podobách i v budúcnosti.

Literatúra

- AHLUND Mikael (ed.): *The Pre-Raphaelites*, Stockholm 2009
- AUERBACH Nina: *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge, Mass. 1982
- AUCHINCLOSS Louis: *Edith Wharton*, Minneapolis 1961
- BAUMGAERTEL Bettina: *Angelika Kauffmann (1741 – 1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim/Basel 1990
- BAMGAERTEL Bettina: *Angelika Kauffmann*, Düsseldorf 1998, 40 - 46
- BARNETT Louise K.: *American Novelists and the „Portrait of Beatrice Cenci“*. In: *The New England Quarterly*, zv. 53, č. 2, 1980, 168 – 183
- BECK James H.: *Raffael*, Köln, 1981
- BELTING Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998
- BENNETT Bernat Paula (ed.): *Palace-Burner. The Selected Poetry of Sarah Piatt*, Urbana/Chicago 2001
- BERGER Renate: *„Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei“*. *Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts*, Frankfurt 1987
- BERGER Renate/ STEPHAN Inge (ed.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln 1987
- BERGERHOFF Renate: *Raffael*, Berlin 1978
- BANDY Mary Lea: *Motion Pictures*, in: Klaus BIESENBACH (ed.): *Andy Warhol: Motion Pictures*, Berlin 2004
- BOEHN Max von: *Guido Reni*, Bielefeld/Lipsko 1925
- BRILLIANT Richard: *Portraiture*, Harvard University Press 1991
- BRISSENDEN R.F.: *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, London 1974
- BURCKHARDT Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, II., in: BURCKHARDT Jacob: *Gesamelte Werke X.*, Basel/Stuttgart 1978
- BUSCH Werner: *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts*, in: BAUMGAERTEL Bettina: *Angelika Kauffmann*, Düsseldorf 1998, 40.
- CAVALLI Carlo: *Mostra di Guido Reni (katalóg výstavy)*, Bologna 1954
- CAVALLI Carlo/ GNUDI Cesare: *Guido Reni*, Firenze 1955

- COLBERT Charles: Harriet Hosmer and Spiritualism, in: *American Art X.*, č.3, 1996, 28-49
- CORAZZO Nina/MONTFORT Catherine R.: Charlotte Corday: femme – homme, in: MONTFORT Catherine R. (ed.): *Liberate Women and the French Revolution of 1789*, USA 1994, 33 – 55.
- DANIEL Ladislav: *Reniana*, Praha 1992
- DARNTON Robert. *The Great Cat Massacre. And other episodes in French cultural history.* New York 1984
- DICKENS Charles: *American Notes and Pictures from Italy*, London 1966
- DIDEROT Denis: *O umění*, Praha 1983
- DUNCAN, Carol: *Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art*, in: *Art History*, roč..4, č.2, 1981, 186 – 200
- EBERT-Schifferer Sybille/EMILIANI Andrea/ SCHLEIER Erich (ed.): *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm* (kat. výstavy), Frankfurt am Main 1988
- ELKINS James: *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha 2007
- EMILIANI Andrea: *Guido Reni*, Milano 1964
- FAXON Alicia: *Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer*, in: *Woman's Art Journal II.*, č..1, 1981, 25-29
- FIEDLER A. Leslie: *Love and Death in the American Novel*, London 1970
- FISHER Jan O. et al.: *Dějiny francouzské literatury literatury 19. a 20. století, 1., 1789 – 1870*, Praha 1981
- FISCHER Robert/FILA Kamil: *Temné stránky duše. Lynch*, Brno 2006
- FORD Colin: *Julia Margaret Cameron. A Critical Biography*, Los Angeles 2003
- FOUCAULT Michel: *Dějiny sexuality I. Vůle k vědě*, Praha 1999
- FRYD Vivien Green: *The „Ghosting“ of Incest and Female Relations in Harriet Hosmer's Beatrice Cenci*, in: *Art Bulletin LXXXVIII*, 2006, 292-309
- GARBOLLI Cesare: *L'Opera completa di Guido Reni*, Milano 1971
- GARRARD Mary D.: *Artemisia Gentileschi*, Princeton 1989
- GUERRAZZI Francesco Domenico: *Lásky a hriechy Beatrice Cenci*, Bratislava 1971
- HABERLEY-Robertson Frances: *Famous Italian Pictures and their Story*, Chicago 1912
- HARE Augustus J. C.: *Walks in Rome, II.*, London 1897
- HARRIS Ann/ Nochlin Linda: *Women Artists. 1150 – 1950*, Knopf 1977
- HAWTHORNE Nathaniel: *Mramorový faun*, Praha 1999

- HILBERATH Ursula: „Ce sexe est sur de nous trouver sensible“ Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit (1733 – 1789), Alfter 1993
- CHADWICK Whitney: Women, Art and Society, London 2007
- JACK, Belinda: Beatrice's Spell. The Enduring Legend of Beatrice Cenci, London 2004
- JAMESON Ann: Lives of Celebrated Female Sovereigns, Philadelphia 1870
- JURÍČEK Ján et al.: Encyklopédia spisovateľov sveta, Bratislava 1987
- KASSON Joy S.: Marble Queens and Captives: Women in Nineteenth-Century American Sculpture, Yale University 1990
- KINDLEBERGER Elisabeth R. : Charlotte Corday in the Text and Image : A Case Study in the French Revolution and Women's History. In: French Historical Studies 18, č. 4, 1994, 969 – 999.
- KOPECKÝ Jan: Divadlo Antonina Artauda, II., Praha 1988
- KOPECKÝ Jan: Antonin Artaud - Poslední z prokletých, Praha 1994
- KROUPA Jiří: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I, Brno 1996
- KRÜGER Renate: Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland, Leipzig 1972
- LAMBERT Gilles: Caravaggio, Praha 2005
- LANDES Joan: Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution, Cornell University Press, 1988
- LANGDONOVÁ Helen: Caravaggio, Praha 2002
- LEVEY Michael: The Seventeenth and Eighteenth Centuries, London 1969
- LEWIS R.W.B. : Edith Wharton. A Biography, London 1975
- MELVILLE Herman: Pierre or the Ambiguities, New York 1984
- MORAVIA Alberto: Beatrice Cenci, Bratislava 1967
- MULLAN John: Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century, Oxford 1988
- MURATORI Antonio Lodovico Antonio: Annali d'Italia dal Principio dell'Era Volgare sino all'Anno 1750, zväzok X., Luca MDCCLXIV, 453 a 454
- ONORI Mochi Lorenza/VODRET Rossella: Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, Roma 1998
- Publius OVIDIUS Naso: Proměny, Praha 1997
- PASTOR Ludwig Freiherr von: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration, zväzok XI., Freiberg im Breisgau, 1959

- PATER Walter: Renaissance. Studie o výtvarném umění a poezii, Praha 1996
- PEPPER Stephen D.: Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text, Oxford 1984
- PRAZ Mario: The Romantic Agony, c.1966
- PROCHÁZKA Martin: Mateřské znaménko americké minulosti, in: HAWTHORNE Nathaniel: Mateřské znaménko, Praha 1988, 305-315
- QIAN Nanxiu: Borrowing Foreign Mirrors and Candles to Illuminate Chinese Civilization: Xue Shaohui's Moral Vision in the Biographies of Foreign Women, in: FONG Grace S./ QIAN Nanxiu/ ZURNDORFER Harriet T. (ed.): Beyond Tradition and Modernity. Gender, Genre, and Cosmopolitanism in Late Qing China, Brill, Leiden, Boston 2004
- RICCI Corrado: Beatrice Cenci, Milano 1941
- ROSE Phyllis: Milkmaid Madonnas: An Appreciation of Cameron's Portraits of Women, in: WOLF Sylvia (ed.): Julia Margaret Cameron's Women, Chicago 1998, 12-21
- ROUSSEAU Jean-Jacques: Júlia, alebo Nová Heloisa: listy dvoch milencov, obyvateľov mestečka na úpätí Álp, Bratislava 1982
- RULAND Richard/BRADBURY Malcolm: Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury, Praha 1997
- SPEAR Richard E.: The „Divine“ Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven and London 1997
- SHELLEY Percy B.: Cenci, Praha 1922
- SHERIFF Mary D.: The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art, Chicago 1996
- SLATKIN Wendy: Women Artists in History. From Antiquity to 20th Century, New Jersey 1985
- STENDHAL: Povídky a novely. Italské kroniky, Praha 1959
- STENDHAL: Římské procházky, Praha 1964
- STERNE Lawrence: Sentimentální cesta po Francii a Itálii, Praha 1958
- THOMSONOVÁ Kristin/ BORDWELL David: Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie, Praha 2007
- TUFTS Eleanor: Our Hidden Heritage. Five centuries of women artists, New York 1974
- VASARI Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II, Praha 1998
- WAGGONER Hyatt H.: The Marble Faun, in: KAUL A. N.(ed.): Hawthorne. A Collection of Critical Essays, New Jersey 1966, 164-176
- WATERHOUSE Ellis: Italian Baroque Painting, London 1962
- WATERHOUSE Ellis: Painting in Britain 1530 – 1790, 1978
- WHARTONOVÁ Edith : Dům radovánek, Praha 1928.
- WHARTONOVÁ, Edith: Matčino pokání, Praha 1994
- WOLF Sylvia: Julia Margaret Camweron's Women, in: WOLF Sylvia (ed.): Julia Margaret Cameron's Women, Chicago 1998, 23-85

Altar of Saint Michael Archangel,

<http://www.saintpetersbasilica.org/Altars/StMichaelArchangel/StMichaelArchangel.htm>,
vyhl'adané 15.10.2009

AN Young-Ok: Beatrice's Gaze Revisited: Anatomizing „The Cenci“ by Percy Shelley, in: Criticism, 1996, http://findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_n1-v38/ai_18125685/pg1,
vyhl'adané 20.4.2007

Unknown flemish master: The head of Medusa,

commons.wikimedia.org/wiki/File:Medusa_uffizi.jpg, vyhl'adané 20.4.2007

Artemisia Gentileschi: Self-portrait as a female Martyr, <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.phd?ID=23446>, vyhl'adané 20.5.2009

Charles Paul Jérôme de Bréa: Portrait of Charlotte Corday, <http://www.ago.net/agoid29453>,
vyhl'adané 15.10.2009

Jean-Baptiste Joseph Wicar, Oxford Art Online,

http://oxfordart.mlp.cz/subscriber/article/grove/art/T091457?goto=Wicar&_start=1&type=biography&pos=1, vyhl'adané 22.5.2009

Jean-Baptiste Joseph Wicar: Portrait of Emma, lady Hamilton,

<http://www.artnet.com/artwork/423878618/160405/jean-baptiste-joseph-wicar-portrait-of-emma-lady-hamilton.html>, vyhl'adané 22.5.2009

Leaning Satyr by Praxiteles, http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Leaning_Satyr_by_Praxiteles,
vyhl'adané 20.4.2007

LEWIS Robyn: Nice film – if you can get it, The Guardian 17.1.2002,

http://www.guardian.co.uk/culture/2002/jan/17/artsfeatures.davidlynch#article_continue,
vyhl'adané 10.11.2009

Marie-Anne Charlotte de Corday d'Armont, <http://www.vimoutiers.net/charlotte-cordayeng.htm>,
vyhl'adané 15.10.2009

Marie-Anne Charlotte de Corday d'Armont, <http://www.histoire-en-ligne.com/IMG/jpg/doc-173.jpg>,
vyhl'adané 15.10.2009

Mulholland Drive, <http://www.mulholland-drive.net/studies/painting/htm>, vyhl'adané
20.4.2007

NICHOLL Charles: Screaming in the Castle, in: London Review of Books, zväzok 20, č. 13, 1998, 23 – 27, <http://www.lrb.co.uk/v20/n13/charles-nicholl/screaming-in-the-castle-the-case-of-beatrice-cenci>,
vyhl'adané 20.4.2007

WILTON-Ely John: Emma at home: Lady Hamilton and her „Attitudes“, prednáška v The Boston Atheneum 31.3.2005, <http://forum.wgbh.org/lecture/emma-home-lady-hamilton-and-her-attitudes>,
vyhl'adané 20.10.2009

ZWEIG Stefan: Legenda a pravda živtoniho príbehu Beatrice Cenci, in: Britské listy 9.9.2003, <http://www.blisty.cz/art/15316.html>, vyhl'adané 25.4.2007

Zoznam ilustrácií

- Obr. 1. Guido Reni pripis.: Beatrice Cenci (?),** olej na plátne, 64,5 x 49 cm, Rím, Galleria Nazionale D'Arte Antica
- Obr. 2. Caravaggio: Judita stína Holoferna,** 1599, olej na plátne, 145 x 195 cm, Rím, Galleria Nazionale D'Arte Antica
- Obr. 3. Lumb Stocks ryl podľa maľby E. M. Warda: Posledná toaleta Charlotty Cordayovej,** 19. storočie, ocelorytina
- Obr. 4. Jean-Jacques Hauer: Posledný portrét Charlotty Cordayovej,** 1793, pastel, Musée Lambinet, Versailles
- Obr. 5. Jean- Jérôme de Bréa: Portrét Charlotty Cordayovej,** cca. 1793, akvarel na slonovine, email, priemer 7,7 cm, Art Gallery of Ontario, The Thomson Collection
- Obr. 6. Giovanni Maria Viani podľa Guida Reniho: Sv. Benediktovi sú predkladané dary od roľníkov** (zničená nástenná maľba z roku 1604), 1689, olej na plátne, 498 x 300 cm, Boloňa, S.Michele in Bosco.
- Obr. 7. Anonym: Guido Reni ako „La Turbanita“,** rytina z Malvasiovho diela *Felsina Pittrice*, edícia 1841, II, 44
- Obr. 8. Guido Reni: Sv. Archanjel Michael,** 1633 – 35, olej na plátne, 293 x 202 cm, Rím, Santa Maria della Concezione
- Obr. 9. Rafael: Mladistvý autoportrét,** okolo 1506, olej na drevenej doske, 47,3 x 34,8 cm, Florencia, Galéria Uffizi
- Obr. 10. Artemisia Gentileschi: Autoportrét ako mučeníčka,** okolo 1615, olej na plátne, 32 x 24 cm, súkromná zbierka
- Obr. 11. Anonymný flámsky umelec: Hlava Medúzy,** 16. storočie, olej na drevenej doske, 49 x 74 cm Florencia, Uffizi
- Obr. 12. Rímska kópia podľa Práxitela (činný 340 – 330 pr.n.l.): Satyr,** mramor, v 171 cm, Rím, Kapitolské múzeá

Obr. 13. Artemisia Gentileschiová: Judita stína Holoferna, cca.1618, olej na plátne, 169 x 162 cm, Florencia, Galéria Uffizi

Obr. 14. Elisabeth Vigée-Lebrun: Portrét Julie, dcéry umelkyne, 1792, olej na plátne, 44 x 35 cm, Boloňa, Pinacoteca Nazionale

Obr. 15. Jean-Baptiste Joseph Wicar: Portrét Emmy, Lady Hamiltonovej, cca 1791, kresba uhlom, 18,7 x 22,1 cm, Anglicko, súkromná zbierka

Obr. 16. Harriet Hosmerová: Beatrice Cenci, 1857, mramor, 43,8 x 104,7 x 43,1 cm, St. Louis Mercantile Library

Obr. 17. Stefano Maderno: Svätá Cecília, 1600, mramor, dĺžka 130 cm, Rím, kostol Santa Cecilia in Trastevere

Obr. 18. Julia Margaret Cameronová: May Prinsepová ako Beatrice Cenci, 1866, albuminový papier, 33,5 x 26,7 cm, Bradford, National Museum of Photography, Film and Television

Obr. 19. Julia Margaret Cameronová: Kate Keownová ako Beatrice Cenci, máj 1868, albuminový papier, 32,7 x 24,6 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Obr. 20. Plagát ku filmu Lucia Fulciho *Beatrice Cenci*, 1969

Obr. 21. Záber z filmu D. Lyncha *Mulholland Drive*, pohľad do obývačky bungalovu s reprodukciou „Portrétu Beatrice Cenci“ vo výklenku, 2001

Obr. 22. Záber z filmu D. Lyncha *Mulholland Drive*, motív „trojitého zrkadla“, 2001

Obr. 23. Záber z filmu S. Spielberga *Catch me if you can*, pohľad na obrazy nad posteľou mladej ženy s kópiou „Portrétu Beatrice Cenci“, 2002



Obr. 1. Guido Reni pripis.: Beatrice Cenci (?)

Olej na plátne, 64,5 x 49 cm

Rím, Galleria Nazionale D'Arte Antica

Reprodukcia z knihy: ONORI Mochi Lorenza/VODRET Rossella: Capolavori della
Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, Roma 1998, 67.



Obr. 2. Caravaggio: Judita stína Holoferna, 1599

Olej na plátne, 145 x 195 cm

Rím, Galleria Nazionale D'Arte Antica

Reprodukcia z knihy: ONORI Mochi Lorenza/VODRET Rossella: Capolavori della
Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, Roma 1998, 89.



Obr. 3. Lumb Stocks ryl podľa maľby E. M. Warda: Posledná toaleta Charlotty Cordayovej, 19. storočie, ocelorytina
http://www.vimoutiers.net/charlotte_cordayeng.htm, vyhľadané 15.10.2009



Obr. 4. Jean-Jacques Hauer: Posledný portrét Charlotty Cordayovej, 1793

Pastel

Musée Lambinet, Versailles

<http://www.histoire-en-ligne.com/IMG/jpg/doc-173.jpg>,

vyhľadané 15.10.2009



Obr 5. Jean- Jérôme de Bréa: Portrét Charlotty Cordayovej, cca. 1793

Akvarel na slonovine, email, priemer 7,7 cm

Art Gallery of Ontario, The Thomson Collection,

www.ago.net/assets/images/556/agoid29453-135.jpg, vyhľadané 15.10.2009



Obr. 6. Giovanni Maria Viani podľa Guida Reniho: Sv. Benediktovi sú predkladané dary od roľníkov (zničená nástenná maľba z roku 1604), 1689

Olej na plátne, 498 x 300 cm

Boloňa, S. Michele in Bosco

Reprodukcia z knihy: SPEAR Richard E.: The „Divine“ Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven and London 1997, 55



Obr. 7. Anonym: Guido Reni ako „La Turbanita“, rytina z Malvasiovho diela *Felsina Pittrice*, edícia 1841, II, 44

Reprodukcia z knihy: SPEAR Richard E.: The „Divine“ Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven and London 1997, 54



Obr. 8. Guido Reni: Sv. Archanjel Michael, 1633 – 35

Olej na plátne, 293 x 202 cm

Rím, Santa Maria della Concezione

<http://www.saintpetersbasilica.org/Altars/StMichaelArchangel/StMichaelArchangel.htm>

vyhľadané 15.10.2009



Obr. 9. Rafael: Mladistvý autoportrét, okolo 1506
Olej na dreve, 47,3 x 34,8 cm
Floencia, Uffizi
www.raffael-santi.navajo.cz/, vyhl'adané 20. 5. 2009



Obr. 10. Artemisia Gentileschiová: Autoportrét ako mučeníčka, okolo 1615
Olej na plátne, 32 x 24 cm, súkromná zbierka
<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.phd?ID=23446>, vyhl'adané 20.5.2009



Obr. 11. Anonymný flámsky umelec: Hlava Medúzy, 16. Storočie
Olej na drevenej doske, 49 x 74 cm
Florenca, Uffizi

commons.wikimedia.org/wiki/File:Medusa_uffizi.jpg, vyhladané 20.4.2007



Obr. 12. Rímska kópia podľa Práxiteľa (činný 340 – 330 pr.n.l.): Satyr
Mramor, v 171 cm
Rím, Kapitolské múzeá
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Leaning_satyr_by_Praxiteles,
vyhľadané 20.4.2007



Obr. 13. Artemisia Gentileschi: Judita stína Holoferna, cca.1618
Olej na plátne, 169 x 162 cm,
Florenca, Galéria Uffizi

Reprodukcia z knihy: GARRARD Mary D.: Artemisia Gentileschi, Princeton 1989, nepag.



Obr. 14. Elisabeth Vigée-Lebrun: Portrét Julie, dcéry umelkyne, 1792

Olej na plátne, 44 x 35 cm

Boloňa, Pinacoteca Nazionale

Reprodukcia z knihy: EBERT-Schiffärer Sybille/EMILIANI Andrea/ SCHLEIER Erich (ed.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm (kat. výstavy), Frankfurt am Main 1988, 791



Obr. 15. Jean-Baptiste Joseph Wicar: Portrét Emmy, Lady Hamiltonovej, cca 1791

Kresba uhlom, 18,7 x 22,1 cm

Anglicko, súkromná zbierka

<http://www.artnet.com/artwork/423878618/160405/jean-baptiste-joseph-wicar-portrait-of-emma-lady-hamilton.html>, vyhľadané 22.5.2009



Obr. 16. Harriet Hosmerová: Beatrice Cenci, 1857

Mramor, 43,8 x 104,7 x 43,1 cm

St. Louis Mercantile Library

Reprodukcia z knihy: KASSON Joy S.: Marble Queens and Captives: Women in Nineteenth-Century American Sculpture, Yale University 1990, 120.



Obr. 17. Stefano Maderno: Svätá Cecília, 1600

Mramor, dĺžka 130 cm

Rím, kostol Santa Cecilia in Trastevere

<http://www.lib-art.com/artgallery/1964-st-cecilia-stefano-maderno.html>, vyhl'adané

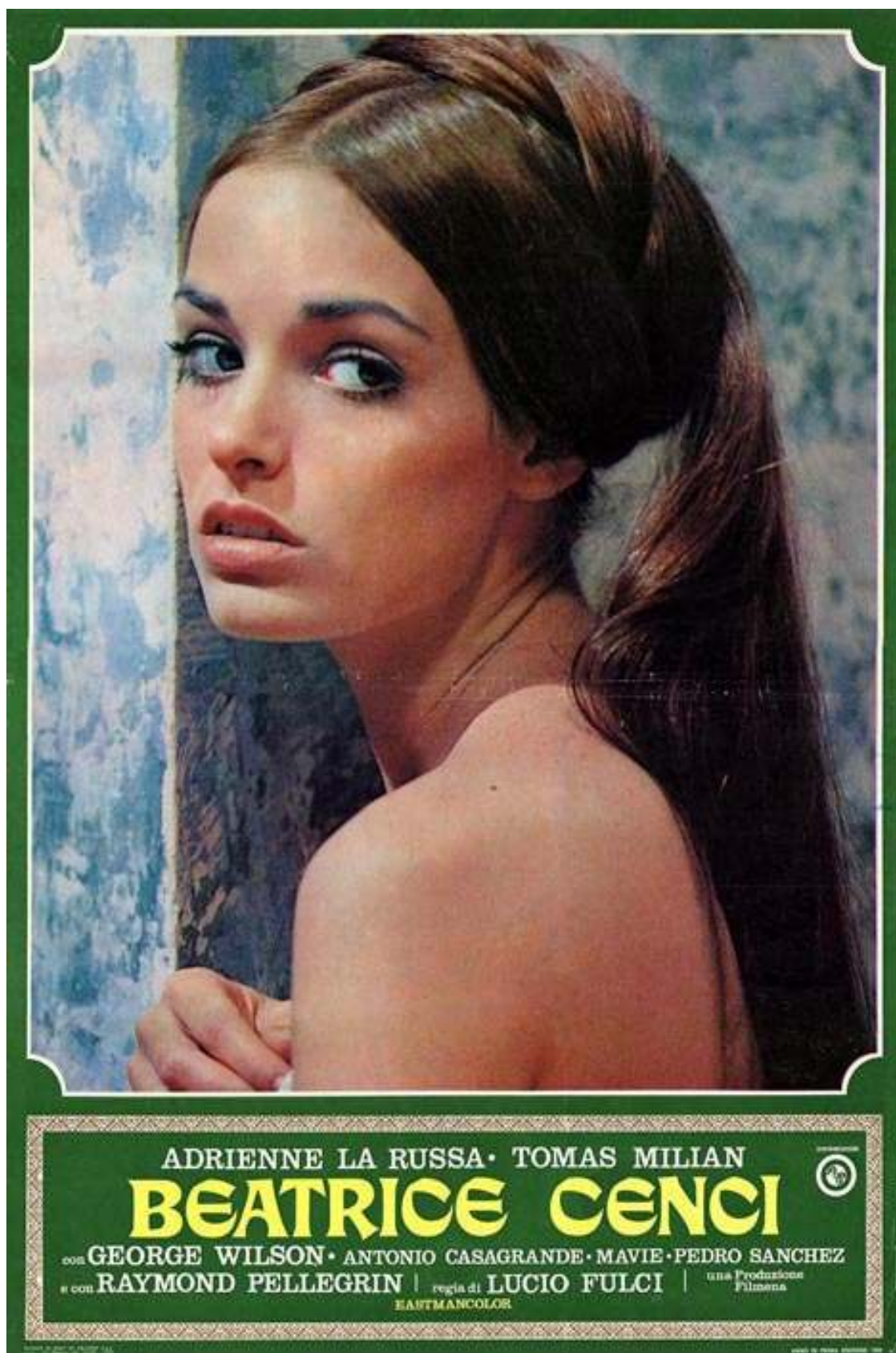
20.4.2007



Obr. 18. Julia Margaret Cameronová: May Prinsepová ako Beatrice Cenci, 1866
Albuminový papier, 33,5 x 26,7 cm
Bradford, National Museum of Photography, Film and Television
Reprodukcia z knihy: FORD Colin: Julia Margaret Cameron. A Critical Biography, Los Angeles 2003, 182.



Obr. 19. Julia Margaret Cameronová: Kate Keownová ako Beatrice Cenci, máj 1868
Albuminový papier, 32,7 x 24,6 cm
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
Reprodukcia z knihy: FORD Colin: Julia Margaret Cameron. A Critical Biography, Los Angeles 2003, 183.



Obr. 20. Plagát ku filmu Lucia Fulciho *Beatrice Cenci*, 1969



Obr. 21. Záber z filmu D. Lyncha *Mulholland Drive*, pohľad do obývačky bungalovu s reprodukciou „Portrétu Beatrice Cenci“ vo výklenku, 2001

<http://www.mulholland-drive.net/studies/painting/htm>, vyhl'adané 20.4.2007



Obr. 22. Záber z filmu D. Lyncha *Mulholland Drive*, motív „trojitého zrkadla“, 2001
Reprodukcia z knihy: FISCHER Robert/FILA Kamil: *Temné stránky duše*. Lynch, Brno 2006, 354.



Obr. 23. Záber z filmu S. Spielberga *Catch me if you can*, pohľad na obrazy nad postelou mladej ženy s kópiou „Portrétu Beatrice Cenci“, 2002
<http://www.mulholland-drive.net/studies/painting/htm>, vyhládané 20.4.2007