

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro klasickou archeologii**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Katarína Rašovcová

**Antické tradície v diele Johna Williama Waterhousea**

**Classical Traditions in the Work of John William Waterhouse**

Praha 2012

vedúci práce: Prof. PhDr. Jan Bažant, CSc.

Rada by som na tomto mieste poďakovala všetkým, ktorí pomohli svojimi užitočnými radami a pripomienkami ku napísaniu tejto diplomovej práce. Predovšetkým vedúcemu práce Prof. PhDr. Janu Bažantovi, CSc. za všetky cenné rady a poskytnutie materiálov a Prof. PhDr. Romanu Prahlovi, Csc. za ďalšie materiály a pripomienky. Ďalej chcem poďakovať Mgr. Martinovi Odlerovi a Mgr. Jane Škerlikovej za zorientovanie v práci a pomoc ako aj za podporu počas celého procesu písania.

Za neustálu psychickú podporu ďakujem predovšetkým svojim rodičom a súrodencom, ktorých obetavosť a dôvera pomohla k uskutočneniu tohto cieľa.

Prehlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe 24. 7. 2012

Katarína Rašovcová

## **Abstrakt**

Diplomová práca sa venuje spracovaniu vybraných tém a tematických okruhov v diele Johna Williama Waterhousea a jej cieľom je definovať vplyv antickej tradície na jeho tvorbu, ktorý zatiaľ nebol samostatne preskúmaný. V druhej a tretej kapitole sa rozoberá história bádania, špecifické problémy spojené s bádáním, cieľ diplomovej práce a životopis umelca. Jadro práce je v štvrtej kapitole a tvoria ho vybrané témy a tematické okruhy z diela J. W. Waterhousea: scény z každodenného života, dolce far niente, historická maľba, vodné mýty a antické ľúbostné mýty. Ich výber sa opiera o módné preferencie zobrazovania antických námetov v 19. a na počiatku 20. storočia. V jednotlivých podkapitolách štvrtej kapitoly sú maliarove obrazy porovnávané s tvorbou jeho súčasníkov a nasledovníkov vo viktoriánskom Anglicku a čiastočne aj v kontinentálnej Európe. Komparácia poukazuje na rozdiely v spracovaní námetu, v použitých postupoch, v náväznosti na trendy vo výtvarnom umení a v ďalších prvkoch. Koniec každej podkapitoly obsahuje zhrnutie dosiahnutých výsledkov komparácie so zdôraznením J. W. Waterhouseovho príspevku k danej téme. Záverečné kapitoly práce sumarizujú celkový obraz o tvorbe J. W. Waterhousea a zameriavajú sa na vyzdvihnutie postupov a špecifických výrazových prostriedkov, ktoré maliar opakovane používa. Tieto postupy a výrazové prostriedky umožňujú ľahko identifikovať dielo J.W. Waterhousea a pochopiť akým spôsobom prispel k oživeniu antiky pre diváka v 19. storočí.

**Kľúčové slová:** viktoriánske Anglicko - antická mytológia - estetické hnutie – antická tradícia

**Abstract:**

This thesis deals with the selected topics and themes in the work of John William Waterhouse and its aim is to define the influence of classical tradition in his work, which has not been independently scrutinised. The second and the third chapter discuss the history of research of the work of J. W. Waterhouse, the specific problems associated with research, the aim of the thesis and artist's curriculum vitae. The core of the thesis is in the fourth chapter and consists of selected topics and themes from the work of J. W. Waterhouse: scenes from everyday life, *dolce far niente*, historical painting, water myths and ancient love myths. Their selection is based on the fashion preferences of displaying the antique motives in the 19th and early 20th century. In particular subchapters of fourth chapter the artist's paintings are compared with the works of his contemporaries and successors in Victorian England and partly in continental Europe. Comparison shows the differences in processing of subject matter, in used techniques, in linkups to the trends in art and in other elements. The end of each subchapter contains the summary of the results obtained from the comparison with the emphasis on the J. W. Waterhouse's contribution to the topic. The final chapters summarize the overall picture of the work of J.W. Waterhouse and focus on highlighting procedures and specific means of expression repeatedly used by the artist. These practices and means of expression make it easy to identify the work of J.W. Waterhouse and understand how he contributed to the revival of the ancient world to gallery visitor in the 19th century.

**Keywords:** Victorian England – classical mythology – Aesthetic Movement - classical tradition

## Obsah

1. Úvod .....	8
2. Výskum života a diela J. W. Waterhousea .....	10
2.1. Stav výskumu o Waterhouseovom diele, výstavy .....	10
2.2. Špecifické problémy spojené s výskumom Waterhouseovho diela .....	11
2.3. Vymedzenie cieľa práce vzhľadom na doterajší výskum .....	12
3. Životopis J. W. Waterhousea .....	14
4. Témy a tematické okruhy v diele J. W. Waterhousea .....	17
4.1. Scény z každodenného života .....	17
4.1.1. Ženy pri náhrobkoch - kult smútenia .....	18
4.1.2. Obete božstvám .....	19
4.1.3. Ostatné scény – každodenná práca .....	22
4.1.4. Zhrnutie – scény z každodenného života .....	25
4.2. Oddychujúce ženy a <i>dolce far niente</i> .....	25
4.2.1. Albert Moore a „estetika únavy“ .....	26
4.2.2. Frederic Leighton .....	27
4.2.3. Lawrence Alma-Tadema .....	28
4.2.4. John William Godward .....	28
4.2.5. J. W. Waterhouse a <i>dolce far niente</i> .....	29
4.2.6. Zhrnutie – oddychujúce ženy a <i>dolce far niente</i> .....	32
4.3. Historická maľba .....	32
4.3.1. Edward John Poynter .....	33
4.3.2. Lawrence Alma-Tadema .....	35
4.3.3. Hrdinovia vs. antihrdinovia Johna Williama Waterhousea .....	39
4.3.4. Zhrnutie – historická maľba .....	47
4.4. Vodné mýty – sirény, nymfy a ostatné prírodné božstvá .....	47
4.4.1. Odysseove sirény .....	48
4.4.2. Siréna osamote a so svojou obeťou .....	51
4.4.3. Nymfy a najády .....	53
4.4.4. Zhrnutie – vodné mýty .....	59
4.5. Púbočné mýty .....	60
4.5.1. Mýty naplnenej lásky a oddanosti .....	60
4.5.2. Mýty tragickej lásky .....	65
4.5.3. Zhrnutie – púbočné mýty .....	71
5. J. W. Waterhouse a antická tradícia, zhrnutie práce .....	73
6. Záver .....	76
7. Literatúra .....	77

## **Zoznam použitých skratiek:**

Apollon.	Apollonius Rhodius <i>Argonautica</i>
Apul. <i>Met.</i>	Apuleius <i>Metamorphoses</i>
Catul.	Catullus <i>Carmina</i>
Cic. <i>Cael.</i>	Cicero <i>Pro Caelio</i>
D. L.	Diogenes Laertius <i>Vitae Philosophorum</i>
Hom. <i>Od.</i>	Homerus <i>Odyssea</i>
J. <i>AJ</i>	Flavius Iosephus <i>Antiquitates Iudaicae</i>
J. <i>BJ</i>	Flavius Iosephus <i>Bellum Iudaicum</i>
Ov. <i>Ep.</i>	Ovidius <i>Epistulae</i>
Ov. <i>Met.</i>	Ovidius <i>Metamorphoses</i>
Suet. <i>Cl.</i>	Suetonius <i>Claudius</i>
Suet. <i>Cal.</i>	Suetonius <i>Caligula</i>

*We are all Greeks.  
Our laws,  
our literature,  
our religion,  
our arts have their root in Greece.*  
Shelley, *Hellas*

## **1. Úvod**

Stále narastajúci záujem o tvorbu Johna Williama Waterhousea prekročil s 80. rokmi 20. storočia hranice britského impéria a Európy. Jednotlivé múzeá a galérie si začali nanovo uvedomovať vysokú umeleckú hodnotu Waterhouseových obrazov hrdo ich prezentujúc zvedavej verejnosti. Umelec vstúpil do dejín umenia v prvom rade ako maliar mýtických postáv čerpajúc z bohatej studnice antických a stredovekých mýtov, ako maliar krásnych a nevinných žien, ktorých nežné profily sú divákovi v súčasnosti široko sprostredkované modernými nosičmi. Od 70. rokov prekračuje prah Európy viktoriánske umenie, ktoré podnietilo bádateľov v Európe, Austrálii a Amerike k prehodnocovaniu umeleckého odkazu tejto jedinečnej epochy.

V širokom povedomí súčasnej verejnosti sa nesie obraz o viktoriánskej Británii ako o imperiálnej mocnosti, ktorá vo svojom vlastnom ponímaní politicky, kultúrne a morálne predstihla aj svoj veľký vzor, svojich vzdialených predkov, antických Rimanov. Hlavným patrónom nad umením druhej polovice 19. storočia sa tak stáva kultúrny odkaz antického Grécka a Ríma a John William Waterhouse ako jeden z najuznávanejších maliarov svojej doby sa štylizuje do podoby hrdého nasledovateľa tejto tradície. Podobne ako mnohí jeho kolegovia dodáva tejto tradícii špecifický punc svojej vlastnej osobnosti s jej skrytými túžbami, ktorá zanechala nezameniteľnú stopu v histórii výtvarného umenia.

Táto práca si kladie za cieľ preskúmať vplyv antickej tradície na tvorbu Johna Williama Waterhousea a jeho špecifickú interpretáciu zvolených námetov v kontexte 19. a 20. storočia. V práci budú vyčlenené hlavné tematické okruhy v diele umelca a sledované akým spôsobom reinterpretoval jednotlivé témy alebo aký postup použil pri jednotlivých témach pre dosiahnutie ním žiadaného účinku, ktorý bude takisto analyzovaný. Pre dosiahnutie cieľa – vyčlenenie jeho jedinečného prínosu vo výtvarnom umení jeho doby - bude použitá metóda



komparácie s dielami jeho súčasníkov, ktorí mali vplyv na jeho tvorbu alebo mu predchádzali či nasledovali v stvárňovaní ním preferovaných tém.

## 2. Výskum života a diela J. W. Waterhousea

### 2.1. Stav výskumu o Waterhouseovom diele, výstavy

Prvá odborná práca o Johnovi Williamovi Waterhouseovi pochádza až z konca 70. rokov 20. storočia. Bádateľom, ktorý priviedol umelca na svetlo moderného výskumu bol anglický kunsthistorik a maliar Anthony Hobson. V roku 1978 obhájil Hobson svoju dizertačnú prácu *The Life and Work of J. W. Waterhouse, R. A.* na univerzite v Leicesteri, ktorá slúžila za základ jeho priekopníckej monografii *The Art and Life of J W Waterhouse, RA, 1849-1917*.<sup>1</sup> Hobson sa k Waterhouseovi vrátil ešte raz v stručnejšej monografii *J. W. Waterhouse* sumarizujúcej jeho dovtedajší výskum.<sup>2</sup> Hlavným prínosom tohto bádateľa bolo celkové zozbieranie materiálu o umelcovi, ktorého dielo ležalo dlhé roky v položke zabudnutých, nemoderných a nežiadaných výtvarných počinov. Vďaka jeho úsiliu, ktoré zahŕňalo kontaktovanie súkromných zberateľov, prehliadky starých zabudnutých zbierok na pôjdoch privátnych domov, rozhovory so stále žijúcimi osobami s osobnou skúsenosťou s Waterhouseom ako aj základné zmapovanie primárnych zdrojov informácií v podobe listov a rozhovorov s umelcom, bol položený slušný základ pre ďalší výskum.

Američan Andrew Bolton Marvick prispel k poznaniu o Waterhouseovom diele svojou dizertáciou na Columbijskej univerzite v USA *The Art of John William Waterhouse: Eclecticism in Late Nineteenth-Century British Painting*, ktorej vybrané kapitoly neskôr rozviedol už iba v niekoľkých článkoch v odborných periodikách.<sup>3</sup> Najdôležitejšou prácou na danú tému je vyčerpávajúca monografia nezávislého kunsthistorika a vedúceho znalca Waterhouseovho diela Petra Trippiho *J. W. Waterhouse* s podrobným rozborom jeho diel.<sup>4</sup> Nemenej významný je katalóg s odbornými staťami *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, ktorý bol vydaný pri príležitosti zatiaľ najvýznamnejšej a najväčšej výstavy umelca.<sup>5</sup> V spolupráci s vedúcimi autoritami na poli neskorého viktoriánskeho umenia Robertom Upstoneom, kurátorom moderného britského umenia v Tate Gallery, Elizabeth Prettejohn, profesorkou na univerzite v Bristolí, a Petrom Trippi bol vytvorený tento katalóg, ktorý ponúka jedinečnú možnosť pre laikov zoznámiť sa s umelcovým dielom dostupnou

---

<sup>1</sup> Hobson (1980).

<sup>2</sup> Hobson (1989).

<sup>3</sup> Marvick (1994).

<sup>4</sup> Trippi (2002).

<sup>5</sup> Prettejohn et al. (2008).

formou v chronologickom radení diel s kvalitnými reprodukciami. Takisto slúži aj odborníkom prostredníctvom článkov venujúcich sa špecifickým kategóriám prítomným v umelcovej tvorbe.

Waterhouse sa kvôli svojej smrti v roku 1917 počas prvej svetovej vojny nedočkal ako jeden z mála vedúcich viktoriánskych umelcov obvyklej retrospektívnej výstavy k ucteniu jeho pamiatky. Dočkal sa jej až s obnovením záujmu o viktoriánskych umelcov, ktoré viedli v 60. a 70. rokoch k sérii výstav dláždiacich cestu k znovuobjaveniu umelca.<sup>6</sup> V roku 1978 zorganizoval Anthony Hobson v spolupráci s Anne Goodchild skromnú ale významnú výstavu pod názvom *John William Waterhouse RA 1849-1917*, ktorá bola prezentovaná v Mappin Art Gallery v Sheffielde a vzápätí v Central Art Gallery vo Wolverhamptone. V roku 2003 bola uvedená výstava *Femmes Fatales* v múzeu v Groningen v Holandsku, v ktorej významne figurovala aj Waterhouseova tvorba. Na základe jej úspechu bola týmto múzeom organizovaná zatiaľ najrozsiahlejšia monografická výstava s medzinárodným významom pod názvom *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groningen spolupracovalo s Royal Academy of Arts v Londýne kde bola ďalej výstava prezentovaná a s Montreal Museum of Fine Arts kde sa nakoniec presunula pod názvom *J.W. Waterhouse: Garden of Enchantment*. Od decembra 2008 do februára 2010 mala verejnosť jedinečnú možnosť vidieť okolo 80 malieb a ďalších štúdií k obrazom zapožičaných z verejných a súkromných zbierok z Austrálie, Anglicka, Írska, Taiwanu, Spojených štátov a Kanady. Waterhouseove obrazy boli ďalej prezentované v rámci tematicky orientovaných výstav zameraných primárne na umenie viktoriánskej doby.<sup>7</sup>

## 2.2. Špecifické problémy spojené s výskumom Waterhouseovho diela

Aj napriek tomu, že Waterhouse zomrel pred necelými 100 rokmi, zostáva jeho osobnosť a súkromný život pre súčasného človeka záhadou. Nepatrné množstvo korešpondencie vypovedá iba minimálne o tom, kým skutočne bol alebo akým spôsobom nazeral svoje maľby. Jeho žena Esther Waterhouse ho prežila o 28 rokov a podľa Trippiho (Trippi 2002, 4) zrejme zničila väčšinu jeho korešpondencie a záznamov. Rovnako zarážajúca je aj takmer úplná absencia zmienok o maliarovi v záznamoch jeho súčasníkov. Popri Lawrenceovi Alma-Tademovi, Fredericovi Leightonovi alebo jeho iných kolegoch, po ktorých zostala rozsiahla korešpondencia a osobné záznamy napomáhajúce pri interpretácii

---

<sup>6</sup> V 1967 bola uvedená výstava Millaisovej tvorby, v 1969 to bol Willaim Holman Hunt, v 1973 Dante Gabriel Rossetti a v 1975 Edward Burne-Jones.

<sup>7</sup> Súpis hlavných výstav kde bolo možné vidieť Waterhouseove obrazy je uvedený na <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/exhibitions/>, vyhľadane 20. 4. 2012.

diela, je ticho okolo umelca nevídané. Dokonca aj v rozsiahlych záznamoch Henryho Tate, ktorý vlastnil tri jeho obrazy, sa o ňom nenájdu takmer žiadne informácie. V takomto prípade poskytuje každá jedna zmienka vydolovaná z hlbín času cennú informáciu navyše. Obzvlášť nápomocných je šesť článkov, ktoré vznikli na základe osobného rozhovoru s Waterhouseom. Sú to štyri články Alfreda Lys Baldryho uverejnené v periodiku *The Studio*, článok Jamesa A. Blaikieho pre *The Magazine of Art*, a profil v *The Art Annual* od Rose E. D. Sketchley.<sup>8</sup> V takejto situácii má o to väčšiu výpovednú hodnotu jeho umenie hovoriace umelcovými ústami k divákovi pozorne skúmajúcemu ťažko odhaliteľné zákutia jeho diela.

### **2.3. Vymedzenie cieľa práce vzhľadom na doterajší výskum**

V Trippiho a Hobsonových publikáciách sa čitateľ zoznamuje s umelcom prostredníctvom chronologicky usporiadaného životopisu, ktorý prestupujú interpretačné exkurzy konkrétnych diel. Práce sú ďalej členené do jednotlivých kapitol podľa prostredia, kde maliar žil a stykov, ktoré naviazal, podľa primárneho zamerania jeho tvorby v určitom období života alebo podľa štatútu, ktorý dosiahol v spoločnosti. V odborne zameraných statiach vyššie spomínaného katalógu *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite* sú navyše zdôraznené určité fenomény prestupujúce maliarovu tvorbu.<sup>9</sup> Jednotliví autori sa v nich venujú otázke Waterhouseovho nazerania mýtu a akým spôsobom ho interpretoval, Waterhouseovmu vzťahu k ženám alebo k aktuálnym trendom vo výtvarnom umení ako napr. impresionistickým technikám alebo prístupu francúzskych symbolistov a ako ich výtvarnícky použil vo svojej tvorbe. Jednotliví bádatelia sa snažia tieto otázky zasadiť do skromných faktov o jeho živote alebo do širších súvislostí vtedajších trendov v spoločnosti, kde sa Waterhouse pravdepodobne pohyboval.

Všetky zmienené publikácie prezentujú celkový obraz o jeho diele bez priameho zamerania sa na určitý okruh tém. V predloženej práci bude skúmaná Waterhouseova tvorba so špeciálnym zameraním na antické námety, ktoré doposiaľ neboli samostatne skúmané. V tejto práci je opomenutý doterajší prístup v chronologickom radení jeho diela s poukazom na konkrétne udalosti v jeho živote. Kapitola o Waterhouseovom životopise vzhľadom na jeho nasmerovanie na dráhu maliara venujúceho sa antickej minulosti bude predchádzať štvrtej kapitole tvoriacej jadro práce, ktorá bude zložená z vybraných tematických okruhov v jeho diele. Zvolené témy budú vychádzať hlavne z módných preferencií jeho doby uprednostňujúcej určité námety, ktoré sú vysledovateľné v britskom a európskom maliarstve

---

<sup>8</sup> Baldry (1895); Baldry (1908); Baldry (1911); Baldry (1917); Blaikie (1886); Sketchley (1909).

<sup>9</sup> Prettejohn et al. (2008).

19. storočia. Ide o témy z historického prostredia, mytologické námety ale aj dekoratívne scény zaodené antickým šatom. V jednotlivých tematických okruhoch budú prezentované Waterhouseove maľby spolu s dielami vybraných umelcov, ktorí maliara ovplyvnili alebo mu predchádzali či nasledovali v stvárnení podobných tém. Vzájomná komparácia ukáže akým spôsobom interpretovali tieto témy konkrétni umelci a čo nové prináša Waterhouse v porovnaní s ich tvorbou. Metóda komparácie má *zdôrazniť práve zvolený spôsob práce alebo konkrétne výrazové prostriedky*, aké maliar používal pri maľovaní, a ktoré ho nakoniec odlišili od jeho súčasníkov. Zviditeľnenie týchto prostriedkov by malo pomôcť lepšie uchopiť jeho prínos celkovo pre recepciu antiky a špecificky pre dobu, v ktorej tvoril ako aj pochopiť a sledovať dopad aký má jeho tvorba na súčasného diváka.

### 3. Životopis J. W. Waterhousea

John William Waterhouse, používajúci celý život prezývku Nino podľa krstného mena Giovannino, sa narodil začiatkom roku 1849 v Ríme do prúdu atmosféry rezonujúcej inšpiráciou dávnym svetom antických Grékov a Rimanov. Nino zdedil talent po svojich rodičoch - jeho otec, William Waterhouse (1816 – 1890), a matka, Isabella Waterhouse (1821 – 1857), sa venovali maľbe a k ich stretnutiu zrejme došlo v roku 1846 na letnej výstave v Royal Academy of Arts, kde obaja vystavovali. Ninov otec sa dostáva v tom istom roku prvýkrát do Ríma - hlavného mesta umeleckého sveta a vytúženého cieľa umelcov z celej Európy. V tej dobe sa tu žilo lacno a každé zákutie v sebe nieslo potenciál stvárnenia v obraze, čo priťahovali mladých umelcov z celej Európy. Po svadbe s Isabellou sa mladomanželia do Ríma presťahovali a zostali tu až do Ninových šiestich narodenín, čo podľa bádateľa Anthonyho Hobsona dodalo maliarovi umeleckému prejavu špecifický emočne ladený nádych južných krajov.<sup>10</sup> Zdá sa, že smerovanie ku kariére umelca sprevádzalo Nina od raného detstva na každom kroku. Edward Lear, anglický ilustrátor a básnik opisuje štvrť, v ktorej rodina žila ako veľmi živú a skrz naskrz poangličtenú, plnú besiedok a kaviarní s diskutujúcimi umelcami každého kalibru.<sup>11</sup> Umelci prichádzali do Ríma s vyhliadkou zaistenia dobrého živobytia, pretože anglickí turisti v Taliansku rovnako ako zberatelia v Anglicku lačneli po portrétoch domácich žien, známych kópiách renesančných majstrov a idylických žánrových scénach talianskej krajiny s ruinami a stvárneniami pracujúcich vidiečanov. Z podobného dôvodu sa tu zrejme usadil aj William Waterhouse v snahe napodobniť svojich úspešných kolegov a krajanov – Thomasa Uwinsa, Penryho Williama a Charlesa Eastlakea.

V roku 1854 sa rodina vracia do Londýna, kde o tri roky neskôr Isabella umiera na tuberkulózu. Skorá smrť Ninovej matky akiste poznačila umelcovo dielo hlavne v melancholickom nádychu vychádzajúcom z fyzicky krehkých a zasnených žien. William Waterhouse sa o nejaký čas znovu oženil a práve svadba s finančne dobre zabezpečenou Fredericou Perceval (1828 – 1903) zaistila Ninovi dobré vzdelanie v antickej histórii, literatúre, mytológii a klasických jazykoch na škole v Leeds, ktorú navštevoval od apríla 1861. Intenzívna výučba v klasických štúdiách spolu s pocitom náležitosti k Rímu ako

---

<sup>10</sup> “Waterhouse has been wrongly called Pre-Raphaelite, but he was a romantic Classicist: he had the Northerner’s love of legend and mystery, but his Italian birth lent a warm personality to his rendering of the classical myths, peopled as they were by superhuman beings“ [Hobson 1989, 9].

<sup>11</sup> “...close to the [British] church and the piazza di Spagna – the [British] Academy – the eating and coffee houses – all the English and all the artists“ [In Palmer 1981, 18-19].

svojmu rodisku významne prispeli k zameraniu jeho budúcej umeleckej kariéry. Tú podporila aj atmosféra viktoriánskeho Anglicka obecné vedúca výučbu mladej generácie naprieč antickým svetom. Klasické príbehy boli hodnotené ako obzvlášť prospešné pre mládež a mnohí literáti 19. storočia vkomponovali ich hrdinov do svojich diel ako vzory pre mladú generáciu. Typickými príkladmi sú diela Charlesa Kingsleyho *The Heroes* alebo Thomasa Carlylea *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, v ktorých sa čitateľ mimo iného stretáva s adaptáciou mýtov o Perseovi, Theseovi a Jásonovi ako univerzálnymi vzormi odvahy.<sup>12</sup> Práve takéto príbehy plné napätia, hrdinských úloh spojených so záchranou krásnych žien hovorili do duší mladej generácie bažiacej po dobrodružstve. Zdá sa však, že Nino mal vo svojej budúcej kariére jasno skôr ako vôbec nastúpil do školy. Je známa historka, že už v ôsmych rokoch sa mu podarilo získať fragment omietnutej steny z Pompejí, ktorú si tento mladý archeológ opatroval ako poklad a spojenie medzi svojou súčasnosťou a jeho vysneným Talianskom.<sup>13</sup>

Waterhouse sa nielenže narodil v kolíske inšpirácie novovekých umelcov ale aj samotné preferencie jeho doby mu pomohli určiť jeho kariéru. Posadnutosť viktoriánskeho Anglicka, ktoré vdychovalo antiku a vydychovalo špecifický pohľad na jej odkaz v literatúre, filozofii výtvarnom umení a čiastočne i vo vede, sprevádzala umelca od raných rokov dokonca i v detských knižkách upriamujúcich pozornosť na starovekých predkov.<sup>14</sup> Antika prestupovala všetky oblasti umeleckého a intelektuálneho života strednej a vyššej spoločenskej triedy anglickej spoločnosti. Pre mladého Waterhousea ako príslušníka strednej triedy a člena umeleckej rodiny to znamenalo jediné, venovať sa umeniu a zvlášť sa venovať antickej minulosti. V tomto rozhodnutí ho podporilo aj ustanovenie cenzu z roku 1861 klasifikujúce po prvýkrát v dejinách umelca ako človeka praktikujuceho špecifickú profesiu a nie vykonávajúceho iba obchod.<sup>15</sup> Po návrate s Leeds pomáhal Waterhouse svojmu otcovi s portrétmi. V tvorbe samotného Williama Waterhousea staršieho je možné nájsť niekoľko diel s antickou tematikou ako napr. *Cupid on a Bed of Roses – Vide Anacreon* (1855)

---

<sup>12</sup> Kingsley (1901); Carlyle (1966).

<sup>13</sup> Blaikie (1886, 2).

<sup>14</sup> “You can hardly find a well-written book which has not in it Greek names, and words...; you cannot walk through a great town without passing Greek buildings; you cannot go into a well-furnished room without seeing Greek statues and ornaments, even Greek patterns of furniture and paper” [Kingsley 1901, preface]. Takto začína kniha viktoriánskeho kňaza a literáta Charlesa Kingsleyho o gréckej mytológii pre deti.

<sup>15</sup> Prakticky to znamenalo, že umelci oveľa viac zdieľali svoje poznatky o antike s inými učencami v odborne zameraných spolkoch a získavali ľahšie dobré technické vzdelanie pre vykonávanie svojej novo spečatenej profesie. Vznešená aura umeleckej tvorby ako prospešného dobrodenia spoločnosti miesto holého obchodu a vyhliadky na verejné pocty a prijatie do prestížnych odborných kruhov, napr. Royal Academy alebo členstvo v Athenaeum Club, vábilo mladú generáciu zo stredných tried dať sa na kariéru umelca. Preto nie je prekvapujúce, že oproti približne 3500 umelcom tvoriacich v Británii v roku 1841 sa ich počet okolo roku 1880 zdvojnásobil. Viac o vnímaní kariéry a postavenia umelca v spoločnosti v Gillet (1990).

signalizujúci módný záujem o erotickú atmosféru klasickej literatúry zatiaľ čo dielo s neznámym názvom z roku 1858 bolo venované scéne z Lívia ukazujúc rímskych aristokratov oceňujúcich cnosti svojich žien.<sup>16</sup>

V roku 1870 bol Nino prijatý za študenta umenia v škole Kráľovskej akadémii (tzv. Royal Academy Schools). V tomto čase pomáhalo Britské múzeum mladým umelcom ponukou neoficiálnych hodín kresby podľa zbierkových predmetov a meno Waterhouse opakovane figuruje na viacerých zoznamoch múzea. Medzi Ninovými najranejšími kresbami sa nachádzajú práve skice antických sôch, výzbroje, hudobných nástrojov ako aj poznámky zmieňujúce dôležitosť Pompejí.<sup>17</sup> Inštitúcia akadémie, ktorej sa Waterhouse stal študentom nasmerovávala svojich študentov na antiku už od počiatkovej skúšky, kedy museli predložiť kresbu nahej antickej skulptúry. Po prijatí nasledovalo niekoľkoročné kreslenie podľa odliatkov z antických sôch a reliéfov kvôli zaužívanému pohľadu, že antika objavila ideálne proporcie ľudského tela stelesnené v Elginových mramoroch. Žiaci si mali na základe tohto postupu osvojiť princípy antického umenia a vyvarovať sa neskoršiemu kopírovaniu nedokonalostí ľudských tiel podľa živých modelov.

Nino začal vystavovať svoje prvé obrazy už na počiatku 70. rokov a v roku 1876 podnikol svoju prvú študijnú cestu do Talianska kde mimo iného navštívil Rím, Neapol, Pompeje a Herculaneum. Od jeho prijatia za študenta Kráľovskej akadémie sa vinie jeho kariérou dlhá cesta až k prijatiu za plného člena v roku 1895, následnému pôsobeniu ako učiteľa maľby v škole Akadémie (tzv. visitor) a ešte prestížnejšiemu oceneniu v prijatí do renomovaného Athenaeum Club. Dôležitým faktorom v jeho kariére bolo, že práve v čase kedy začal vystavovať svoje obrazy, ktoré od roku 1874 pravidelne viseli aj na stenách každoročných letných výstav v akadémii, sa stal jej prezidentom Frederic Leighton (v období 1878-1896) nasledovaný Edwardom Poynterom (v období 1896-1918). Obaja umelci jednoznačne presadzovali antické témy v umení a ako prezidenti vysoko váženej inštitúcie ešte viac podporili záujem verejnosti o antiku. John William Waterhouse sa stal jedným z mnohých umelcov Viktoriánskej doby venujúcim hlavné gro svojej tvorby antickej minulosti. Čo zaistilo vysoké ocenenie počas jeho života a neskoršie znovuprijatie v 60. rokoch 20. storočia ako jedného z najvýznamnejších umelcov 19. storočia pomôže odhaliť nasledujúca kapitola.

---

<sup>16</sup> Trippi (2002, 13).

<sup>17</sup> Tamtiež, 14.



## 4. Témy a tematické okruhy v diele J. W. Waterhousea

### 4.1. Scény z každodenného života

Svoje prvé obrazy prezentoval Waterhouse začiatkom 70. rokov a veľmi rýchlo zožal úspech. Významným mecenášom jeho raného obdobia bol známy inžinier a zberateľ umenia, Sir John Aird (1833 – 1911), vďaka ktorému sa podľa Sketchley stal „uznávaným umelcom v priebehu krátkeho okamihu“.<sup>18</sup> Stretnutie s Airdom bolo dôležitým medzníkom v jeho živote, nakoľko zrejme vďaka nemu spoznal holandského maliara žijúceho v Londýne, Lawrencea Alma-Tademu, ktorý mal najväčší vplyv na ranú fázu maliarovho diela. Sám Alma-Tadema rozvíjal tradíciu Gérômea a iných francúzskych maliarov polovice 19. storočia známych ako *Pompeïste* (alebo *néo-grec*), stvárnajúcich klasicistné rímsko-pompejské žánrové scénky.<sup>19</sup> V 40. a 50. rokoch 19. storočia sa začala skupina *Pompeïste* zaoberať témami z každodenného života Rimanov zasadených do archeologicky precízne stvárnajúcich interiérov inšpirovaných čerstvými nálezmi z Pompejí a Herkulanea. Skupina naväzovala na zobrazenie interiéru pompejského domu Jeana Augustea Dominique Ingesa v obraze *La Maladie d'Antiochius* alebo *Antiochius et Stratonice* (1840). Od polovice 60. rokov začali tieto témy rozvíjať aj britskí umelci podporovaní najvýznamnejšími obchodníkmi s umením.<sup>20</sup> Scénky z každodenného života obyvateľov antického sveta, pracujúce s novými umeleckými trendmi z Francúzska ale v rámci ustálenej tradície antickej maľby, bol už od pohľadu žiadaný a sľubne zarábajúci artikel, ktorý nadobudol v 60. a 70. rokoch veľkú popularitu.

Okrem Waterhousea sa tejto téme venoval už spomínaný Lawrence Alma-Tadema, autor známy kompozíciami o ktorých sa hovorilo, že nezobrazovali nič iné ako „Viktoriáncov v tógach“.<sup>21</sup> Ďalej sem patrí Frederic Leighton, Edward Poynter, Simeon Solomon a hlavne nasledovník Leightona a Alma-Tademy, John William Godward.

---

<sup>18</sup> Sketchley (1909, 7).

<sup>19</sup> Ide o žiakov Paula Delarochea a Charlesa Gleyrea, medzi najznámejších patria Jean-Léon Gérôme, Gustave Boulanger, Jean-Louis Hamon a Henri-Pierre Picou.

<sup>20</sup> Prezentácia britskej žánrovej maľby orientovanej na antiku bola prezentovaná po prvýkrát v roku 1865 na výstave Royal Academy Exhibition, kde bolo vystavených šesť žánrových malieb z prostredia rímskej ríše, ktoré uvádza Liversidge – Edwards (1996, 64). Išlo napr. o Millaisovu *Romans Leaving Britain*, Solomonovu *Habet!* a Poynterovu maľbu *Faithful unto Death*.

<sup>21</sup> “This is the truth that I have always endeavoured to express in my pictures, that the old Romans were human flesh and blood like ourselves, moved by the same passions and emotions” [In Dolman 1899, 607]. Z cca 400 známych Tademových malieb sa vyše 300 týka antiky, pričom ide prevažne o scény z každodenného života

#### 4.1.1. Ženy pri náhrobkoch - kult smútenia

Obzvlášť obľúbeným námetom žánrovej maľby boli vyobrazenia smútiacich a spomínajúcich žien pri náhrobkoch. Tento námet sa čiastočne prelína so scénami z mýtov kde hlavné hrdinky prichádzajú k hrobu rodinných príslušníkov alebo svojich milých. Viktoriánske Anglicko známe svojím „kultom smrti“ našlo a postavilo jeho pôvod aj na antickom funerálnom umení. S predčasnou smrťou princa Alberta v roku 1861 dotiahla tento „kult“ do extrému samotná kráľovná Viktória. Smútenie za zosnulými prerástlo postupne na dobu ďalšieho desaťročia až do módného fetišu.<sup>22</sup> Výtvarné umenie samozrejme pružne reagovalo a témy smútenia pri náhrobkoch sú od 60. rokov prítomné v dielach najvýznamnejších umelcov.

Frederic Leighton rozvíja tento motív v dvoch maľbách, *Electra at the Tomb of Agamemnon* (1868, **obr. 1**) a *Lachrymae* (1894-5, **obr. 2**), pričom prvá z nich zobrazuje smútiacu dcéru mykénskeho kráľa Agamemnona zavraždeného vlastnou manželkou Klytaimnestrou. Expresívny prejav, ruky zdvihnuté v geste oplakávania, tvár znetvorená smútkom a hnevom, to sú emócie, ktoré prežíva Elektra na maľbe. O jej citoch ešte viac vypovedá ťažká čierna drapéria, sinavá tvár a od plaču opuchnuté oči. Figúra je zasadená v eklektickom prostredí architektúry a rôznych antických predmetov. V popredí vyniká mohutný dórsky stĺp s čiernofigurálnym kylikom, čo boli prvky použité i v druhej maľbe *Lachrymae*.<sup>23</sup> V nej vsádza autor na pokojné zobrazenie ticho smútiacej ženy opierajúcej sa vyčerpane o náhrobný monument vo forme dórskeho stĺpu. Každý aspekt kompozície umocňuje tému obrazu: zapadajúce slnko, cyprusy značiace tradičné symboly smrti, vavrín ako symbol nesmrteľnosti a aj rám obrazu – dvere použité ako symbol prechodu medzi životom a smrťou. Napriek jednoznačnému dôrazu na smútočné vyznenie maľby je atmosféra pomerne umelá a vzdialená skutočnému ľudskému prežívaniu. Leightonove stvárnenia patetických póz a krajných emócií navodzujú skôr dojem divadelnej scény alebo kulisy ako hmatateľného momentu zo života. Zdanlivo náhodné usporiadanie rôznych predmetov v obrazoch (vázy, kusy látok, vence..) podtrhuje dekoratívny charakter scény jasne ohraničenej rámom bez prestúpenia do každodennej skutočnosti diváka. Odlišným sústom navodzujúcim dojem skutočnej momentky je Tademove poňatie témy v *The Last Roses* (1872, **obr. 3**) alebo *A Votive Offering* (1873, **obr. 4**) s anonymnou postavou ženy, ktorá si

---

bežných Rimanov aj historických postáv, v menšine historickú maľbu a rekonštrukcie rôznych náboženských a mystických slávností ako aj estetických dekoratívnych scén.

<sup>22</sup> Rok 1862 sa v literatúre uvádza ako veľmi priaznivý rok pre „obchodníkov so smútkom.“ Ako uvádza na základe listov a deníkov kráľovskej monarchie Helen Rappaport, kráľovná Viktória vyhlásila že doba verejného smútku za princa Alberta „...má byť najdlhšou dobou v novodobej histórii ľudstva“ [In Rappaport 2011, 38].

<sup>23</sup> Dórsky stĺp bol jedným z najobľúbenejších prvkov v Leightonových maľbách zastávajúc dekoratívnu funkciu.

prišla uctiť predkov ku hrobu. Nálada oboch žien dáva tušiť, že ide o pravidelnú návštevu na hrobe dlhšie zosnulých so všetkou starostlivosťou, ktorú si kult zosnulých vyžaduje.

Vo Waterhouseovej tvorbe nachádzame dva takéto námety s rovnakým titulom *Gone, But Not Forgotten*. Mladší z nich (1873, **obr. 5**) ukazuje krásnu ženu odetú v smútočnom šate stojacu pred antickým náhrobným monumentom. Strnulá póza a neprítomný, do vnútra obrátený pohľad spolu s tmavými farbami umocňujú smútočnú atmosféru spomienky na nedávnych zosnulých. Obraz dýcha tichým vnútorným žiaľom a melanchóliou akú navodzuje známa reliéfná stéla so smútiacou Aténou z roku 460 pr. n. l.<sup>24</sup> Waterhouse zrejme vedel o funerálnych stélach so zosnulými a ich rodinnými príslušníkmi alebo sluhami, ktorých nálezy boli uverejňované v britskej tlači. Navyše veľmi dobre poznal zbierku antických gréckych váz z Britského múzea dekorovaných podobnými scénami zosnulých a smútiacich postav pri hroboch.<sup>25</sup> Samotný maľovaný funerálny monument na obraze s kylikom určeným k libáciám evokuje pompejské oltárne náhrobky.<sup>26</sup> Scéna ukazuje moment zastavenia sa po vykonanej libácii v tichej spomienke na drahých zosnulých, ktorí „odišli ale neboli zabudnutí“. Už v tejto ranej maľbe je citeľné senzualistické poňatie ženskej figúry. Jej nahé rameno a voľnejšie upevnenie šiat na hrudi dávajú tušiť zmyselné telo sprítomnené napriek smútočnému momentu. V porovnaní s maľbami Waterhouseových súčasníkov je *Gone, But Not Forgotten* bližšie Alma-Tademovým fotografickým scénam s vkusne vsadenými archeologickými detailmi. Waterhouse už od samého začiatku vkomponováva do svojich obrazov ženské figúry ako zmyselné, krehké a melancholické stvorenia, ktoré priťahujú pohľad samé o sebe ale aj ako účastníčky konkrétneho námety.

#### 4.1.2. Obete božstvá

Ďalšou obľúbenou témou Viktoriánskej doby boli zobrazenia obetí božstvá v domácom prostredí, v prostredí chrámov a na uliciach s dôrazom na privátnu zbožnosť žien ako dobre vychovaných dcér, cnostných manželiek i zamilovaných dievčat.

---

<sup>24</sup> Akropolské múzeum, Atény. Inventárne číslo 695.

<sup>25</sup> Od 18. storočia boli maľby na antických vázach využívané umelcami ako zdroje informácií ohľadne šatstva, výzbroje, nábytku a ostatných aspektov života v antike. Od 19. storočia dochádza k presnej reprodukcii samotných váz na obrazoch, ktoré s obľubou využíval Frederic Leighton. Okrem toho sa začali voľne používať jednotlivé scény alebo postavy z váz pre kompozície maliieb. Podrobnejšie o Leightonovej práci s gréckou antickou keramikou v Jenkins (1983, 597).

<sup>26</sup> Bežným javom v maľbách viktoriánskych umelcov pracujúcich s antickými motívmi je použitie množstva archeologického materiálu, ktorý poukazuje na ich učenosť v klasických štúdiách a archeológií. Často ide o zmiešanie predmetov a architektúry z rôznych období v jednej maľbe, pričom použitie týchto prvkov dotiahol do extrému Lawrence Alma-Tadema, ktorého postavy sa často „kúpu“ v mori archeologického materiálu. Vid' Barrow (2001), podrobnú monografiu o Alma—Tademovi s rozborom jednotlivých obrazov s dôrazom aj na použité archeologické artefakty.

Solomonova raná maľba *In the Temple of Venus* (1863, **obr. 6**) zachytáva kňažku rímskej Venuše s poodhalenou hrud'ou, ponorenú do zmyslového prežívania, ktoré uctievanie tejto bohyně prinášalo. Maliar sa sústreďí viac na zachytenie pôžitku a pohnutia naznačeného na ženinej tvári s privretými viečkami a pootvorenými perami ako na samotný akt obete indikovaný polohou rúk, v ktorých drží obetiny a vzýva bohyňu. Spôsob zobrazenia kňažky je však adekvátny povahe božstva prejavujúceho sa potešením zmyslov. V podobe ženy v krvavo červenom rúchu tak k divákovi zostupuje sama Venuša vypovedajúca svojim zjavom o kráse a láske, ktorú prináša.

V Tademovom diele nachádzame privátnu zbožnosť od počiatku bagatelizovanú. V *Confidences, the Love Sentiment* (1869, **obr. 7**) tvorí výklenok so soškou bohyně iba dekórum. Stredobodom pozornosti sa stáva téma lásky zaujímajúcu dôverne hovoriace ženy dodávajúce obrazu nádych ľahkosti a odpočinku. Dôraz je kladený na honosný interiér s červenou freskou zdôrazňujúcou atmosféru horúceho citu podobne ako bujne kvitnúce kvetiny v juxtapozícii s mladými ženami v rozpuku života. Téma zbožnosti je tak odsunutá na „predtým“ alebo „potom“, čo priateľky zasadli k dôvernému rozhovoru. *A Street Altar* (1883, **obr. 8**) už ukazuje konkrétny akt spojený so starostlivosťou o kult, ktorý je však vzápätí prehlušený skrytými narážkami vyvstávajúcimi až po detailnejšom skúmaní obrazu. Žena vešajúca girlandu z kvetov okolo výklenku s obetami sa obracia na diváka so záhadným úsmevom. Na stene pod oltárom vidno latinský nápis “Nie je tu miesto pre nečinných, nerozhodní odíďte!”, ktorý môže ironicky poukazovať na ovenčeného hráča na flautu za rohom. Skúsenejší divák však vedel, že takýto nápis sa našiel v Pompejách na stene domu tzv. “Ulice nevestincov”.<sup>27</sup> Tým pádom môže byť žena jednou z tamojších prostitútok. Aký význam má v tomto prípade postava hráča na flautu však nie je jasné. Alma-Tadema veľmi rád maľoval interpretačne mnohovrstevné obrazy, ktoré očarili Waterhousea používajúceho podobné postupy v neskoršej tvorbe.

John William Godward, ktorý vo svojom diele štylisticky naväzoval hlavne na Alma-Tademu, zobrazil obete božstvám v dvoch maľbách - *An Offering to Venus* (1912, **obr. 9**) a *At the Garden Shrine, Pompeii*. Godwardove poňatie viac vsádza na dekoratívny efekt a *An Offering* má od počiatku bližšie k neskorším Waterhouseovým a aj Alma-Tademovým maľbám.<sup>28</sup> Tieto maľby využívajú prvky estetického hnutia, s dôrazom na ozdobnosť scény a potešenie zo zmyslových pôžitkov ako napr. z vône kvetov. Sú zrovnateľné i s dielom Alberta Moora, hlavne s jeho dekoratívnymi ženskými postavami zasadenými do luxusného

---

<sup>27</sup> Barrow (2001, 113).

<sup>28</sup> Ide o sériu Waterhouseových malieb po 1900 zobrazujúcu dekoratívne scény žien s kvetmi interpretované v Trippi (2002, 197-201). Pribežne sa objavujú aj v Alma-Tademovej tvorbe, napr. *When Flowers Return* (1911).

prostredia bez zjavného naratívneho kontextu. Godward sústreďí pozornosť na krivky ženskej postavy v priesvitnom rúchu s dôrazom na textúru honosných materiálov, v ktorej často nezaostával za Alma-Tademom. V mnohých jeho obrazoch tvorí antika už iba akýsi módný rám pre zasadenie scény aj keď je známe, že bol horlivým študentom antickej minulosti a antiku skúmal s podobným zanietením ako jeho učiteľ.

Waterhouse stvárnil túto tému v maľbe zobrazujúcej obeť domácim bôžikom – lárom v *The Household Gods* (1880, **obr. 10**), a v ďalších zobrazeniach obety v malých verejných svätyňkách v *Offerings* (1879, **obr. 11**), *A Roman Offering* (1880), *Sweet Offerings* (1882) a *Flora* (1891, **obr. 12**). V *The Household Gods* vidíme dve ženy vykonávajúce každodennú obeť v laráriu honosného domu – domácej svätyni kde stáli sošky *lar familiares*, ochrancov prosperity a blahobytu domu. Pred oltárom so soškami je umiestnené plytké štvorcové vykurovadlo typovo pripomínajúce nálezy z Pompejí.<sup>29</sup> Táto maľba pekne reflektuje vtedajší záujem o náboženské zvyky a rituály v súkromí domu a ukazuje i postoj k ženám ako ochrankyňám rodinného krbu a zbožnosti, ktorý Viktoriánci zdieľali s Rimanmi. Freska so sprievodom hudobníkov na stene odkazuje podľa Trippiho na objavy známych fresiek z Villa Farnesina v roku 1879 v Ríme.<sup>30</sup> Ďalšie Waterhouseove maľby (**obr. 11, 12**) ukazujú zhodne kompozíciu s jedným figúrou mladého dievčaťa, ktorá priniesla obeť kvetov do malej svätyňky Venuše na ulici. S *Confidences* ju spája záujem žien o problém lásky k mužovi, na ktorého akiste mysleli pri obeti. Atmosféra Waterhouseových zasnených žien s neuchopiteľným pohľadom je však oveľa melancholickejšia ako v Alma-Tademovej maľbe. Na rozdiel od Solomonového a Godwardového poňatia nie je opomenutá ani prítomnosť božstva v podobe sochy vo výklenku. Dievčatá sú vsadené do scény ako jej súčasť, nie ako objekt vystavený na obdiv. Zobrazenie osamotej obetujúcej figúry na verejnom priestranstve sa stáva Waterhouseovou špecialitou a jeho veľký vzor Tadema, s ktorým sa stretával ako s učiteľom maľby na hodinách v Royal Academy uprednostňoval pri samotnom akte prinášania darov radšej námety zaľudnenejších privátnych i verejných obiet.<sup>31</sup>

Tému obeť božstvám ďalej rozvíja *A Sick Child Brought into the Temple of Aesculapius* (1877, **obr. 13**), v ktorej prišla rodina s chorým dieťaťom poprosiť boha o pomoc. Výrazy na tvárach zúčastnených ako i póza dieťaťa vyčerpaného sa opierajúceho o matku zdôrazňujú vážnosť situácie a tvoria neprekonateľnú bariéru medzi Tademovým dielom apelujúcim na inteligenciu a učenosť diváka a Waterhouseovým s dôrazom na

<sup>29</sup> Konkrétne jedno z domu Fauna, bohatšie zdobené, dnes umiestnené v Neapolskom múzeu s číslom 72991.

<sup>30</sup> Trippi (2002, 40). Dnes sú fresky z antickej Villa della Farnesina umiestnené v Národnom múzeu v Palazzo Massimo.

<sup>31</sup> Napr. maľby *A Dedication to Bacchus* (1889) alebo *The Vintage Festival* (1870).

emocionalitu a celkovú atmosféru maľby. Spoločné pre oboch umelcov je použitie kompozície, pri ktorej sú v rohoch obrazov useknuté časti rôznych predmetov alebo figúr – v mnohých prípadoch dôležité pre interpretáciu diela. Tu je to socha Asklepia, boha liečenia, u ktorého rodina prosí za uzdravenie. V pravom hornom rohu vidieť časť sediacej sochy boha, ktorý ale nie je hlavným aktérom scény, miesto toho sa Waterhouse sústreďí na rodinu vzbudzujúc u divákov súcť s jej utrpením. Vážnosť situácie a maliarov dôraz na takýto typ scény je podporený i rozmermi plátna v štýle monumentálnej historickej maľby. Ako u iných malieb raného maliarovho obdobia, ani tu nič nepoukazuje na vyústenie príbehu - či dieťa prežije alebo zomrie. Jediným vodítkom sú symboly nádeje ako kôš plný čerstvého ovocia, kvetiny a čisté línie mramorovej architektúry odrážajúcej svetlo. *A Sick Child* môže byť podobne ako *Gone, But Not Forgotten* prostriedkom ako vyjadriť maliarov smútok nad stratou dvoch mladších bratov, ktoré sa udialo do roku 1871. Nádych melanchólie, aký cítiť z jeho ranej tvorby, ostane prítomný v celom jeho diele. Pokiaľ porovnáme túto maľbu so súčasnou Poynterovou *A Visit to Aesculapius* (1880, **obr. 14**), vidíme úplne iný prístup k poňatiu témy typickejšie pre tradíciu kontinentálnej klasicistickej maľby. Autor sústreďí pozornosť na božský svet v podobe Venuše a jej doprovodu - troch Grácií, ktoré prišla poprosiť Asklepia sediaceho na tróne o pomoc s poranenou nohou. Prítomnosť ľudí je iba druhotným doplnkom k hlavnej scéne. Prisluhujúci kňaz čaká na Asklepiove pokyny a pohľad ženy na okraji maľby privoláva prosba o pomoc jednej z Grácií. Maľba odzrkadľuje rozdielnu rovinu vkusu vtedajšej doby v zmysle klasicistných malieb bez prieniku do každodennej, často i neradostnej, skutočnosti ľudí, ktorú naopak vyzdvihuje vo svojom ranom diele Waterhouse.

#### 4.1.3. Ostatné scény – každodenná práca

Medzi ostatnými scénami nachádzame zobrazenia obchodných činností a iných každodenných povinností, ako aj odpočinku a zábavy.

V Godwardom diele sa stretávame s dvoma takýmito výjavmi. *A Flower Seller* (1896, **obr. 15**) a *The Fruit Vendor* (1917, **obr. 16**) sú však skôr dekoratívnymi výjavmi zasadenými do klasicistného prostredia ako zobrazenia komerčnej činnosti. Melancholický náboj *A Fruit Vendor* môže v tomto prípade poukazovať i na neskorý dátum vzniku, na dobu, ktorá už klasicistným zobrazeniam nepriala.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Godward býva niekedy označovaný ako posledný klasicistný umelec neskoroviktóriánskeho obdobia. Svoj život zakončil tragicky, v roku 1922 spáchal samovraždu. Traduje sa, že v liste, ktorý zanechal, uviedol ako dôvod, „..the world was not big enough” [http://www.johnwilliamgodward.org]. Myslí sa pre neho a pre Picassa zároveň. Pravý dôvod zostáva tajomstvom, nakoľko jeho rodina, zahanbená tragickou udalosťou spálila všetky jeho osobné dokumenty vrátane fotografií.

Alma-Tademova tvorba je bohatá na obrovské množstvo výjavov rozdielnych obchodných aktivít a pracovných činností, napr. v scéne z obchodu s výzbrojou - *The Armourer's Shop* (1866, **obr. 17**), interiéru obchodu s vínom - *Wine and Gossip* (1869, **obr. 18**), rímskych ochutnávačov vína - *The Roman Wine Tasters* (1861), tesania sôch v Ríme - *Sculptors in Ancient Rome* (1877, **obr. 19**), alebo architektov pri práci - *Architecture in Ancient Rome*. Maliar ponúka svojmu publiku veľmi pestro vykreslený bežný život v rôznych svojich podobách tým, že naplňa staroveké ulice obyvateľmi riešiacimi povinnosti a problémy typické pre ich dobu. Rozširuje tak svet mramorového Ríma o ďalšiu úroveň života, a to je úplne bežná existencia rôznych spoločenských vrstiev bez sprítomnenia božstiev a iných mytologických postáv.

Waterhouseove diela *A Flower Stall* (1880, **obr. 20**) *A Flower Market, Old Rome* (1886, **obr. 21**), *A Byway: Ancient Rome* (1884) a *A Pompeian Shop* (1880) rozvíjajú tému komerčnej sféry antického života v Pompejách a Ríme v podobnom duchu. Aj oni naväzujú rovnako ako Alma-Tademove obrazy na objavy súvisiace s každodennou komerčnou aktivitou v Pompejách.<sup>33</sup> Prvé tri maľby ukazujú predaj kvetín a sú zrovnateľné s Alma-Tademovým *The Flower Market* (1868, **obr. 22**). Obaja maliari v nich rozvíjajú sociologický prvok v kontraste dvoch spoločenských vrstiev postavených proti sebe. Vo Waterhouseovom obraze *A Flower Stall* (**obr. 20**) odložila kvetinárka v ťažkej drapérii svoje pradenie aby sa mohla venovať bohatým zákazníčkam v ľahkých pestrých odevoch. Tento kontrast je ešte viditeľnejší v Tademovom obraze, kde kľáčiaca kvetinárka ponúka svoj tovar bohatému Rimanovi, ktorého nasleduje elegantný manželský pár. V pozadí je vidieť rímskych otrokov vykladajúcich amfory s vínom zatiaľ čo iní naberajú vodu. Obe scény sa odohrávajú v Pompejách ako naznačujú charakteristické dlažobné kamene v *A Flower Stall* a aj určitá opustenosť, ktorá dýcha z ulice za kvetinárkou. Typické nášľapné kamene, frontálna časť obchodu podľa rekonštrukcie z *Les Ruines de Pompei* François Mazoisa, prenosné kamna z Herculanea v Neapolskom múzeu a nápisy s podlhovastým červeným písmom svedčia o jasnej identifikácii mesta v *The Flower Market*.<sup>34</sup> Už v tomto Tademovom obraze môžeme vidieť jeho narastajúci záujem o puntičkárske vsádzanie archeologických detailov. Aj samotná výveska na obchode odkazuje na skutočný volebný nápis z Pompejí, ktorý spomína mená známe z Pompejských nápisov - kandidáta Marca Epidia Sabina a jeho prívrženca Suedia Clemensa.<sup>35</sup> Waterhouse vsádza oproti jeho kolegovi viac na princípy estetického

<sup>33</sup> Fiorelliho výskum sa zamerával aj na dovtedy opomenuté chudobnejšie časti Pompejí s ktorými súvisí práve táto vlna Waterhouseových a Alma-Tademových obrazov pompejských obchodov a trhu.

<sup>34</sup> Jednotlivé antické artefakty v obraze uvádza spolu s príslušnými odkazmi na literatúru Barrow (2001, 40).

<sup>35</sup> Tamtiež.

hnutia, na zmyslové potešenie v spodobnení hojnosti voňajúcich ruží. Namiesto množstva informácií o sociálnom a komerčnom živote v Pompejách, ktoré prináša Tadema, sa zameriava na jednoduchú udalosť – interakciu medzi ženami zasadenú oproti čistým, slnkom zaliatym líniam mestskej architektúry. Aj v ostatných Waterhouseových dielach dominuje predaj kvetín okrem jedinej výnimky v obraze *A Pompeian Shop* (1880).

Roku 1876 na letnej výstave v Royal Academy boli vystavené dve maľby s rovnakým označením *After the Dance* (1876, **obr. 23, 24**), ktoré v porovnaní s dobre čitateľnými žánrovými výjavmi pokrývajúcimi steny Akadémie „vyprovokovali viac otázok než poskytli odpovedí“.<sup>36</sup> Spoločným rysom pre Waterhouseov a Alma-Tademov obraz sa stáva záujem estetického hnutia o sugestívne pôsobenie hudby. Aj v týchto dvoch maľbách však cítiť úplne odlišný prístup k inšpirácii antickou. Alma-Tademova maľba (**obr. 24**) ukazuje nahú bakchantku ležiacu vyčerpane na zvieracej koži s jednou rukou objímajúcou tamburínu. Ide o netradičný obraz v umelcovom diele s veľmi skromným zastúpením ženských aktov. V tejto maľbe opustil svoje zvyčajné, na archeologický materiál bohaté, žánrové maľby.<sup>37</sup> Waterhouseove poňatie je napriek pretrvávajúcej inšpirácii opäť veľmi svojské. Pohľad smeruje do výklenku miestnosti s oddychujúcimi deťmi, ktoré odložili svoje hudobné nástroje po tanci v hlavnom priestore mramorovej sály, ktorý nie je z divákovej perspektívy viditeľný ani dôležitý. Pozornosť je zameraná na detských tanečníkov, ktorí boli v antickom Ríme i modernom Londýne sexuálne dostupní. Peter Trippi si myslí, že obraz je narážkou na tento fakt umocnený i malátnou pózou dievčaťa, ktorá vychádza z módy zobrazovania oddychujúcich a bezvládných žien druhej polovice 19. storočia.<sup>38</sup> Elizabeth Prettejohn sa ale domnieva, že maľba môže poukazovať na kruté podmienky za akých pracovali deti v Anglicku a ich vysokú úmrtnosť rovnako ako smútkom nad prchavosťou detstva.<sup>39</sup> Túto hypotézu podkladá celkovou melancholickou atmosférou obrazu, zádumčivým výrazom chlapca, vädnúcim kvetom v jeho ruke, vyčerpanými pózami detí ako aj tmavými tónmi nástennej maľby na stene za nimi ukazujúcej funerálny sprievod. Aj do tohto diela vkomponováva maliar prvky ukazujúce jeho

---

<sup>36</sup> Trippi (2002, 33).

<sup>37</sup> Alma-Tadema podnikol počas svojho života viac ako 10 ciest po Taliansku a južnom Stredomorí, počas ktorých zhromaždil rozsiahlu zbierku fotografií (cez 5000 exemplárov!) rôznych predmetov a architektonických objektov antických a stredovekých kultúr. Išlo hlavne o grécke, rímske, etruské, egyptské a islamské umenie. Táto zbierka slúžila umelcovi ako primárny zdroj materiálu, ktorú využíval v priebehu umeleckého procesu vzniku diela. Mnohé z objektov na obrazoch sa dajú identifikovať na fotografiách. Takisto vlastnil na konci svojho života približne 4 000 kníh, z ktorých veľkú väčšinu tvoria klasické texty a moderné klasicko-archeologické publikácie dokladujúce umelcov neustály záujem o aktuálne diskusie na poli klasických štúdií a archeológie. V súčasnosti sa zbierka fotografií spolu so zoznamom Alma-Tademových kníh nachádza v hlavnej knižnici Univerzity v Birminghame, v tzv. Heslop Room.

<sup>38</sup> Trippi (2002, 33). Pre zobrazovanie bezvládných žien a interpretáciu tejto módnej vlny viď Djikstra (1986, 25-83).

<sup>39</sup> Prettejohn et. al. (2008, 72).



vzdelanie, či už v podobe pseudo-antickej nástennej maľby, blyštiacej sa čierno-figurálnej nádoby, alebo ženy opierajúcej sa v ľavom hornom rohu obrazu o stenu zatiaľ čo načúva dvom sediacim hudobníkom. Ide o inšpiráciu časťou fresky z Herkulanea vystavenej v Britskom múzeu.<sup>40</sup> Maliar znova a znova používa obľúbené estetické symboly jeho doby, v tomto prípade emblém krásy - pávie pero, ktorý bol zároveň tradičným symbolom márnosti hojne používaným v maľbách druhej polovice 19. storočia.

Godwardovo *A Tambourine Girl* (1906, **obr. 25**), naopak nekladie na divákov žiadne väčšie intelektuálne nároky. Sústreďuje sa na textúru mramoru, o ktorý sa opiera zjavne unavená tanečnica, a na ladné krivky jej postavy, ktoré majú potešiť divákov zmysly podobne ako Alma-Tademova bakchantka bez potreby ďalšej interpretácie.

#### **4.1.4. Zhrnutie – scény z každodenného života**

Pseudo-archeologické prostredie Waterhouseových obrazov maľovaných v 70. a 80. rokoch 19. storočia dlžilo mnohé práve Alma-Tademovemu novátorskému prístupu. Tohto holandského majstra si 19. storočie obzvlášť cenilo vďaka takmer fotografickým snímkam zo života obyvateľov antického sveta zasadeným do precízne komponovaného archeologického prostredia. Tento vkus staval na archeologických objavoch, výskumoch na poli sociálnych dejín antiky a s tým spojeným vnímaním Anglicka ako impéria, ktoré geograficky i morálne predstihlo aj antický Rím. Waterhouse sa však už vo svojom ranom období vyhraňuje proti Alma-Tademovi v použití veľmi pokojnej a vyrovnanej kompozície s nádychom melanchólie bez nutnosti preplniť priestor antikvárnymi detailmi. Použité detaily neodvádzajú diváka od zamerania sa na hlavnú scénu. Na druhej strane sa vyhýba redukcii na takmer dekoratívne Godwardove alebo Moorove kompozície. Jeho scény s deťmi nie sú hravými viktoriánskymi anekdotami o deťoch ale v meditatívnom duchu prinášajú motívy práce a zneužívania detí, choroby a smrti. Využívanie prvkov estetického hnutia v kombinácii so širším interpretačným rámcom umožňujúcim zamerať pozornosť aj na aktuálne problémy Viktoriánskeho Anglicka prináša nový typ zobrazenia, ktorý si našiel široké publikum obdivovateľov.

## **4.2. Oddychujúce ženy a *dolce far niente***

V roku 1871 použil kritik časopisu *The Art Journal* frázu *dolce far niente* pre označenie skupiny maliarov, ktorý „si vážili antiky a obľubovali moderné Taliansko; vo svojich obrazoch napodobovali južné stredomorské podnebie, jeho slnečný svit a štýl života v zmysle

---

<sup>40</sup> Smith (1920, 116).

*dolce far niente* so zachytením obecného pôžitkárskeho stavu mysle, ktorý spočíva na umení a estetizme ako podstata jeho existencie.”<sup>41</sup> Kritik vo svojom článku naráža na módnú vlnu, ktorá sa prevalila výtvarným umením 60. a 70. rokov. Ide o zobrazenia oddychujúcich žien zasadených do luxusného antikizujúceho prostredia, spiacich alebo zaoberajúcich sa triviálnymi činnosťami, lenivo spočívajúc na pohodlných vankúšoch, slnečných terasách či letnej tráve pri fontánach. Tieto maľby súvisia na jednej strane s vtedajšími názormi na postavenie ženy v spoločnosti a jej funkciu v rodine ako aj s obavami vtedajších mužov zo žien.<sup>42</sup> Umelci estetického hnutia však jednoducho obľubovali tému sladkého ničnerobenia, nakoľko ich oslobodila od potreby naratívneho zarámovania scény s dôrazom na morálne poslanstvo. Namiesto toho im umožnila rozvíjať tému krásy cez jednoduché a harmonické aranžovanie foriem, línií a farieb a manifestovať myšlienku *l'art pour l'art*. Ikony leňošiacich a spiacich žien prenikali aj do mýtov kde ich pózy tvorili doplnujúci interpretačný prvok pre oko skúseného diváka.

Priekopníkom týchto zobrazení sa stal Albert Moore, nasledovaný takmer všetkými zvučnými menami výtvarného umenia ako Edward Burne-Jones, Frederic Leighton, Lawrence Alma-Tadema, Edward Poynter, William Reynolds Stephens, John William Godward a ďalšími.

#### 4.2.1. Albert Moore a „estetika únavy“

Estetické maľby oddychujúcich a spiacich žien Alberta Moorea vsádzajú na dekoratívnosť a silnú zmyselnosť zobrazeného výjavu. Ženy v skupinkách – *The Dreamers*, (1882, obr. 26), *The Sofa* (1875) alebo osamotené *Yellow Marguerites* (1880), *Jasmine* (1880, obr. 27), *Lilies* (1866), tvoria stredobod kompozície, ktorá nedáva divákovi inú možnosť ako sústrediť sa na ladné krivky pod priesvitnými drapériami. Moore používa antiku iba ako módný spôsob ošatenia dizajnu, ktorým vytvára pravidelný rytmus a harmóniu. Drapérie i prostredie síce na antiku v mnohom veľmi voľne odkazujú ale nejde o snahu reálneho zobrazenia skutočnosti, maľby nerozprávajú žiadny príbeh dokonca ani príbeh siesty v antickej záhrade či miestnosti domu. Všetky scény sú veľmi snové, zasadené do sveta predstáv. Autor pomenováva svoje maľby často podľa kvetín, zobrazených vo výjave, čím poukazuje na teórie, ktoré vnímali ženu ako kvet a porovnávali rôzne aspekty bytia kvetov so

---

<sup>41</sup> The Art Journal (1871, 176) citované podľa Prettejohn et al. (2008, 80).

<sup>42</sup> “The high Victorian bourgeois wife, myth would have it, was the true personification of the *dolce far niente*, the sweet indolence appropriate to the existence of a creature who, if it were not for her decorative and reproductive tasks, would have no function at all in this world” [Djikstra 1986, 70].

životom cnostnej ženy.<sup>43</sup> Samotný Moorov podpis v tvare kvetinovej značky potvrdzuje jeho súhlas s týmto náhľadom na ženy. Svojím dielom sa nesnaží antiku oživiť, jeho maľby nemajú žiadny inú funkciu ako oslavu krásy a myšlienky umenia pre umenie. Duch jeho malieb je nesporne klasický a sám autor bol veľmi ovplyvnený štúdiom antickej skulptúry, ktorej formy však používal iba pre dekoratívne aranžmá línií, tvarov a farieb.

#### 4.2.2. Frederic Leighton

Leightonovým príspevkom k dekoratívnym scénam oddychujúcich žien sú *Idyll, Cymon and Iphigenia, Flaming June* (1895, **obr. 28**), *Summer Moon* (1872, **obr. 29**) a *The Garden of Hesperides* (1892). Jeho prístup k týmto zobrazeniam dokladuje postoj aký zaujal k estetickým maľbám mladých umelcov ako člen komisie pre výber obrazov vystavených na letnej výstave Kráľovskej akadémie (tzv. Hanging Comitee of Royal Academy) v roku 1869. Pred svojimi kolegami obhajoval maľby Albera Moorea a zároveň podporil ostatných umelcov aby vystavovali svoje diela.<sup>44</sup> Pre samého Leightona bol dôležitý estetický potenciál drapérie a jej forma ako dokazuje jeden z jeho listov z roku 1873 a preto mal záujem na podpore umelcov pracujúcich s estetickými princípmi.<sup>45</sup> V jeho diele nachádzame maľby klasicistných figúr bez mytologického kontextu a aj maľby konkrétnych mýtov, v ktorých vynikajú pololežiace ženské telá v antických drapériách. Konkrétne *Flaming June* a *Summer Moon* veľmi pripomínajú Moorove scény, kladú však väčší dôraz na formy ženského tela. *Flaming June* (**obr. 28**) je vôbec najčastejšie reprodukovanom maliarovou maľbou a charakteristickým príkladom žánru spiacej až „kolabujúcej“ ženy. Úplne vyčerpaná, s telom veľmi dômyselne komponovaným a zdôraznenými telesnými objemami. Celá figúra pôsobí

---

<sup>43</sup> “In the paintings of the second half of the nineteenth century, it was virtually impossible for a “pure” woman to stir without finding herself up to her neck in flowers. Woman became the personification of Flora in numerous paintings, and as the artists never tired of indicating, she lived and died like the petals of the flowers she was forever toting about. She was, in the eyes of painters, the bluebell, the rose, the the fleur de lys made flesh. In fact, Robert Reid, in his “Fleur de Lys” [I, 5] dramatically suggested the unity of woman and flower by making her, as it were, „grow“ among the flowers she is contemplating, the elegant curves of her body and dress serving as the stem and leaves of this delicate representative of the static existence of woman as flower. A host of other painters used far less imaginative means to make the same point. Images with descriptive titles such as „Spring Flowers“, „Blossoms“, and so on, would show elegant young ladies frolickin, spring blossoms themselves, among nature’s petaled host“ [Dijkstra 1986, 15].

<sup>44</sup> Buhrs – Brandlhuber (2009, 11) uvádza, že išlo o J. R. Spencer Stanhopea, Simeona Solomona, Williama Blakea Richmonda, Fredericka Sandysa, Valentinea Prinsepa, Thomasa Armstronga a Georgea Heminga Mason, s ktorými sa osobne poznal.

<sup>45</sup> “By degrees, however, my growing love for form made me intolent of the restraint and exigencies of costume, and led me more and more, and finally to a class of subjects, or, more accurately, to a set of conditions, in which supreme scope is left to pure artistic qualities, in which no form is imposed upon the artist by the tailor, but in which every form is made obedient to the conception of the design he has in hand. These conditions classic subjects afford, and as vehicles, therefore of abstract form, which is a thing not of one time but of all time, these subjects can never be obsolete, and though to many they are a dead letter, they can never be an anachronism” [Carr 1908, 98].

dojmom ťažoby, sťahovaná vlastnou váhou a únavou stále viac do úplného odovzdania sa hmote. Toto odovzdanie sa odpočinku v sebe nieslo pre Leightonových súčasníkov silný nádyh pasívnej ženskej erotičnosti. Na aktívnu ju premenil Gustav Klimt vo svojej *Danae* (1907) poukazujúcej na inšpiráciu práve touto maľbou v podobe výrazného stehna ako centra kompozície, zvláštnou skrútenou pózou a sýtou oranžovou použitou na vlasy. V *Summer Moon* (**obr. 29**) sa opierajú o seba dve spiace ženy pôsobiac dojmom enormnej ťažoby bez opory kostí a svalov. Práve tieto motívy boli napádané kritikou zo strany žien pre stvárnenie ženskej postavy ako objektu pre potešenie muža bez akejkoľvek vlastnej aktivity či psychologickéj hĺbky. Samému autorovi bolo vyčítané, že ženy v *Summer Moon* položil na úzku lavicu ako dve vrecia zemiakov, bez duše a bez vôle.<sup>46</sup> Čo však kritizovala určitá časť publika, iná uvítala s otvorenou náručou a zaistila autorovi titul olympana na Viktoriánskom klasicistnom nebi spolu so šľachtickým titulom.

#### 4.2.3. Lawrence Alma-Tadema

V tvorbe Lawrencea Alma-Tademy je bohato zastúpené stvárnenie myšlienky *dolce far niente*, oddychujúcich žien s prebytkom voľného času venujúcich sa triviálnym činnostiam. Jedná sa o scény osamotených žien alebo v skupinách v domácom prostredí – *Water Pets* (1875), *A Favourite Poet* (1889, **obr. 30**), *Cherries* (1873), na mramorových terasách – *Resting* (1882), *Silver Favourites* (1903, **obr. 31**), *Love's Votaries* (1901), v kúpeľoch – *Tepidarium* (1881) alebo zasadených do konkrétneho príbehu – *The Women of Amphissa* (1887). Nejde však o dekoratívne estetické scény v Moorovom či Leightonovom štýle. Alma-Tadema jednoducho zobrazuje Rimanov ako hedonistickú spoločnosť zaujatú uspokojovaním zmyslových potrieb. Autor ukazuje vo väčšine tvorby a obzvlášť v tomto námete záhaľku a hýrenie bohatých obklopených luxusom v ich voľnom čase.

#### 4.2.4. John William Godward

John William Godward venoval téme oddychujúcich žien z vyšších spoločenských vrstiev väčšinu svojho diela. Jeho ženy sedia alebo ležia v záhradách na mramorových laviciach – *Girl in Yellow Drapery* (1901, **obr. 32**), *The Betrothed* (1892), snívajú – *Flabellifera* (1905), *Expectation* (1900), venujú sa domácim prácam – *Sewing Girl* (1889), hrajú sa s domácimi miláčikmi – *The Tease* (1901, **obr. 33**), hrajú na hudobné nástroje – *Sweet Sounds* (1918), *A Melody* (1904) alebo sa osviežujú sa pri fontánach – *A Lily Pond*

---

<sup>46</sup> Diskusia okolo obrazu prináša Dijkstra (1986, 73). V širšom kontexte doby, ktorá niesla aj prívlastok "battle of sexes" stačilo málo na to, aby boli takéto motívy posudzované negatívne aj keď bol maliarov zámer úplne iný.

(1917), *Innocent Amusements* (1891) alebo sa zaoberajú inými banálnymi činnosťami - *A Congenial Task* (1915). Godwardove maľby sa nesú v duchu jeho učiteľa Alma-Tademu, ktorému je štylisticky najbližšie ale zo zjednodušeným vykreslením archeologického prostredia. Veľkú pozornosť venoval starostlivému a dekoratívne stvárneniu mramorových povrchov, oproti ktorým zasadzuje svoje figúry a vytvára pekný kontrast medzi hebkosťou a krehkosťou pokožky a tvrdým povrchom kameňa. Rovnako starostlivo zobrazoval drapérie, luxusné látky a venoval sa podrobnému vykresleniu zvieracích koží, na ktorých ležia jeho figúry. Podobne ako Moore, Waterhouse a Tadema vkomponováva do svojich obrazov prvky obľúbené u estétov – jednak najrôznejšie kvety, o ktoré sa jeho postavy so zvláštnou pozornosťou starajú alebo sú ponorené v ich vôni, a jednak súhru modrého neba a vody, oproti ktorým pokladá terasy zaliate svetlom s figúrami unavenými sparným dňom a dostatkom voľného času. Godward sa podobne ako jeho učiteľ venoval štúdiu archeológie, hlavne architektúry a drapérií, mal však bližšie k dekoratívnym maľbám, ktoré nekladli na diváka vysoké intelektuálne nároky. Neprináša však stále nové pohľady do prostredia rímskej smotánky ako Alma-Tadema, oproti ktorému vyznievajú jeho opakujúce sa motívy stereotypne. V dobe kedy už antika nemala publikum tvorí jeho dielo akýsi dovetok za uzatvárajúcou sa dvetisícročnou tradíciou.

#### 4.2.5. J. W. Waterhouse a *dolce far niente*

Waterhouseovým príspevkom k tejto téme sú dve maľby s rovnakým titulom *Dolce Far Niente* (1879 a 1880, **obr. 34, 35**), a z neskoršieho diela sem môžu byť zaradené ďalšie tri - *Ariadne* (1898, **obr. 36**), *Listening to my Sweet Pipings* (1911, **obr. 37**) a *Sweet Summer* (1912, **obr. 38**). Obe maľby *Dolce Far Niente* ukazujú ženskú figúru v domácom prostredí a navodzujú náladu letargie a prebytku voľného času, ktorý obe ženy trávia v zaujatí nejakou banálnou činnosťou. Mladšie z diel s dievčaťom ležiacim na lehátku (**obr. 34**) je bližšie k Alma-Tademovým scénam sympózií odvodených od zobrazení, na vázovej maľbe.<sup>47</sup> Ako na scénach z váz stojí i tu pred lehátkom elegantný bronzový stôl s mramorovou doskou pripomínajúci nálezy z Pompejí. Na Pompeje odkazujú aj červeno-biele stĺpy kolonády vedúcej do dvora aké maliar skicovite načrtol na ceste po Taliansku v roku 1877.<sup>48</sup> Alma-Tademov vplyv vidieť na detailnom stvárnení materiálov, napr. lesklej sklenenej vázičky umiestnenej na stole a Waterhouse nezaostával za svojím kolegom ani v technickej

<sup>47</sup> Napr. v dvoch obrazoch zhodne nazvaných *The Siesta* (1868) alebo *Between Hope and Fear* (1876).

<sup>48</sup> Konkrétne sa jedná o skicu *Scene at Pompeii* (1877), zachytávajúcu pohľad do atria čiastočne rekonštruovaného domu.

zručnosti.<sup>49</sup> Na rozdiel od Alma-Tademu sa však pridŕža v celej svojej tvorbe filozofie menej je viac. Jeho interiéry sú jednoduchšie bez potreby preplnenia archeologickými detailmi. V druhom *Dolce Far Niente* (**obr. 35**) odkazuje na antiku iba pompejská lampička visiaca zo steny, zopnuté rukávy a prekrížené pásy cez hrud' dievčaťa. Maľba tak pôsobí čerstvo a moderne, čo je umocnené aj experimentovaním s novými technikami blízkymi impresionistickým. S dôrazom na slnečnicu v tmavomodrej sklenenej váze, ako aj ľahkú bezstarostnú tému, reflektuje ideál estetického hnutia, umenie pre umenie.<sup>50</sup> Z pohľadu Alma-Tademových malieb by sa dalo povedať, že Waterhouseove ženy v zajatí *dolce far niente* pôsobia menej provokatívne. Aj keď sprítomňujú atmosféru luxusu a nečinnosti, zdržanlivejším stvárnením ich vlastného stavu bytia dosiahol maliar určitý odstup od skrz na skrz dekadentnej tváre antického Ríma akú prináša Alma-Tadema.

*Listening to my Sweet Piping* a *Sweet Summer* sú dve kompozične veľmi podobné maľby, pričom prvá ukazuje ženu v prírode, ktorej hrá na syrinx malý Pan a druhá ženu ležiacu na tráve pri fontáne. *Sweet Summer* (**obr. 38**) je rozšírením témy sladkého ničnerobenia smerom k väčšiemu účinku na divákove zmysly dráždené vôňou ruží, striekajúcou vodou z fontány a letným sparnom naznačeným čiastočne odhaleným telom ženy a vejárom pohodeným v tráve. Pohľad ženy upretý niekam do neznáma a ruža v jej ruke dáva tušiť prítomnosť lásky v ženinej mysli a prepožičiava obrazu zvláštnu citlivosť. Výjavu sú veľmi blízke maľby Johna Williama Godwarda, obzvlášť *Sweet Nothings* (1904, **obr. 39**), a *A Cool Retreat* (1910), ktoré mohli dokonca Waterhouseovi slúžiť ako inšpirácia. V technike sú Godwardove maľby bližšie Tademovi, s Waterhouseom ich spája podobná zasnená nálada vyžarujúca zo žien, i keď na rozdiel od neho neprinášajú tak prepracovanú súhru podnetov pre zmysly aké použil umelec v *Sweet Nothings*. *Listening* (**obr. 37**) sa nesie v podobnom duchu, tu však prítomnosť Pana ponúka širší interpretačný rámec. Vzhľadom na neprítomnosť príbehu a spojenie hudby s kontemplatívnou náladou ženy, môže ísť o spodobnenie v duchu estetických malieb 60. rokov. Na dôvažok pripomína táto maľba vidiecke idyly tzv. etruských maliarov ako George Heming Mason a Nino Costa. Ešte citeľnejšie v nej však rezonujú ozveny Leightonových námesačných žien v dielach ako *Idyll* (1880-1881, **obr. 40**) alebo *Cymon and Iphigenia* (1884). Postavy na Leightonových maľbách sú ale divákovi na rozdiel od *Listening* už veľmi vzdialené, bez možnosti vstúpiť s nimi do interakcie. Sú to svety

---

<sup>49</sup> Efekt plytkého vlysu na obraze umocnený divánom zasadeným oproti stene v tieni, a odlahčeným priestorom otvárajúcim sa do slnečného dvora ako aj kontrasty ostrého svetla a tieňa na ženskej figúre sú dokladom autorovho *tour de force*.

<sup>50</sup> Slnečnica ako typický symbol estetického hnutia bola používaná napr. ako dekoratívny motív na architektonickej skulptúre, v dekoračných motívoch nábytku, na dopisnom papieri a v mnohých iných oblastiach.

uzavreté do seba. Doba týchto obrazov v čase kedy maliar namaľoval *Listening* dávno pominula a posledné ozveny nostalgie za starým svetom prehušoval nastupujúci modernizmus. Waterhouseov neskorý návrat k týmto témam podľa Upstonea vyjadruje vieru vo večné trvanie námetov ako príroda, mýtus a zrodenie.<sup>51</sup> Umelcova viera sa odzrkadľuje i v jeho najbližšom zdroji inšpirácie – diele renesančného umelca Piera di Cosima známeho v anglickom preklade ako *Satyr Mourning over a Nymph* (1495). Príklonom k tomuto dielu obnovuje Waterhouse pomyselné spojenie medzi dielami renesančných majstrov a jeho súčasníkov, ktoré utvrdzuje starobylosť a nesmrteľnosť tejto tradície.<sup>52</sup>

Ako predloha pre ďalšiu maľbu *Ariadne* (**obr. 36**) slúžili maliarovi Ovidiove *Epistulae* – básne vo forme listov, ktoré písali mytologické hrdinky svojim neprítomným milým. Ariadna si takto v liste spomína ako ju Theseus potajomky opustil kým spala na ostrove Naxe.<sup>53</sup> Umelec zachytil práve tento moment spájajúci epizódu z klasického mýtu s maľbami spiacich žien 19. storočia. Formálnou predlohou pre Ariadninu pózu sa stala helenistická skulptúra Ariadny z 2. st. pr. n. l. z Vatikánskych múzeí v Ríme.<sup>54</sup> Krehká žena opustená v sladkej nevedomosti spánku a vyžadujúca záchranu mužskej lásky bol motív priťahujúci Viktoriánskych umelcov. Jej póza pripomínajúca mainady unavené po nočnom hýrení je narážkou na prichádzajúceho Dionýza, ktorého predchádzajú dve divoké šelmy. Autorovi sa tak podarilo majstrovsky spojiť dve úrovne príbehu v dokonalej symbióze. Na jednej strane Theseova loď opúšťajúca prístav, na druhej strane náznaky príchodu nového milého, a v strede nevedomá postava Ariadny, ktorej sladký zmyslový spánok umocňujú i vlčie maky poukazujúce na povahu blížiaceho sa božstva. Zasadenie oddychujúcej ženskej figúry odkazujúcej na princípy estetického hnutia do prepracovaného naratívneho rámca je dôkladom umelcovej geniality. Podobnú komplexnosť poňatia nachádzame iba u Alma-Tademu, ktorý sa však mytologickým námetom nevenoval. Leightonove stvárnenie *Ariadne Abandoned by Theseus* (1868, **obr. 41**) je Waterhouseovému, okrem pózy figúry, už značne vzdialené. Vidíme už len veľmi bledú figúru, takmer bez života, bez nádeje na záchranu v očakávaní blížiacej sa smrti, na ktorú poukazuje celá atmosféra, skalnatá krajina, Ariadnin plášť pripomínajúci pohrebný rubáš i použitá farebná paleta. Rovnako poňatie Evelyn Pickering de Morgan *Ariadne in Naxos* (1877, **obr. 42**) ukazuje zlomenú a sklamanú Ariadne bez akéhokoľvek náznaku vyústenia príbehu. Najbližšie Waterhouseovej maľbe je Wattsova

---

<sup>51</sup> Prettejohn et al. (2008, 178).

<sup>52</sup> Trippi (2002, 152-154) pripomína, že od konca 90. rokov 19. storočia malo v Británii najväčší vplyv na umelcov pracujúcich s klasickými témami umenie starých talianskych majstrov z obdobia renesancie, čo sa odzrkadľuje na kompozícii, voľbe tém a palette aj vo Waterhouseových dielach.

<sup>53</sup> Ov. *Ep.* 10, 1-8.

<sup>54</sup> Originál je umiestnený vo Vatikánskych múzeách, v Galleria della Statue 414.

*Ariadne on the island of Naxos* (1875, obr. 43), v ktorej sa Ariadna zobudila a hľadá v zdesení za odchádzajúcou loďou. Zároveň ju jej družka gestom ruky otočeným opačným smerom ako Ariadnin pohľad upozorňuje na prichádzajúce božstvo predznamenávané dvoma leopardmi. Wattsova maľba je však dramatická zatiaľ čo Waterhouseova pokojná atmosféra iba dáva tušiť v budúcnosti sa naplnivšie krajné emócie.

Waterhouseove oddychujúce ženy sú tak najbližšie Alma-Tademovým a Godwardovým maľbám. Waterhouse bol síce ovplyvnený i Moorovými dekoratívnymi maľbami, jeho postavy však jasne nesú pečať klasickej minulosti vďaka prostrediu alebo príbehu a do 19. storočia vstupujú pevne ukotvené v dobe, do ktorej patria. Maliar ponecháva svojim ženám oproti Moorovi a niektorým Leightonovým obrazom dušu, intelekt i možnosť činorodosti a dotýka sa témy oddychujúcich žien veľmi distingvovaným spôsobom, ktorý nedráždil pozornosť kritiky 19. storočia.

#### **4.2.6. Zhrnutie – oddychujúce ženy a *dolce far niente***

Téma oddychu vo voľnom čase alebo ikony mdlých žien zasadených do mýtov boli skromnejšie zastúpené i v maľbách ďalších umelcov. Umelci spomínaní v tejto kapitole prispeli k zobrazeniu oddychujúcich žien každý veľmi svojším spôsobom vo vzájomnom ovplyvňovaní sa a odozve na diela svojich predchodcov. Waterhouseove obrazy si našli medzi maľbami jeho kolegov svoje osobité miesto s dôrazom na atmosféru, zahĺbanosť a melanchóliu postáv. Zároveň s použitím nových techník maľby citelných hlavne v oboch *Dolce Far Niente* prinášajú jeho obrazy osobité čaro zachytenia prchavého okamihu, ktorý ešte viac oživuje antiku oku diváka.

### **4.3. Historická maľba**

Koncom 70. rokov začal Waterhouse vo svojom diele rozvíjať nový žáner – scény z klasickej gréckej a rímskej histórie. Dlhá tradícia antickej historickej maľby kontinentálnej Európy siahajúca až k renesancii však nebola vôbec typická pre britský umelecký svet. Očami jedného z Waterhouseových kritikov, A. L. Baldryho to bol krok „do určitej miery spiatočnícky, naberajúc smer akademického maliarstva“.<sup>55</sup> Pri pohľade na jeho dielo je však viditeľné, že Waterhouse obchádzal typické zobrazenia historických udalostí podobne ako jeho kolega Alma-Tadema. Pri výbere tém obaja umelci uprednostňovali veľmi netradičné momenty zo života historických osobností alebo známe témy poňali novým spôsobom, čo ich

---

<sup>55</sup> Baldry (1895, 108).



stavalo za rámec akademického maliarstva. Na dôvažok bol výber oblasti historickej maľby odvážnym činom, pretože v Anglicku 19. storočia sa netešil popularite ani komerčnému úspechu a to i napriek tomu, že v tradičnej teórii umenia dosahoval najvyššieho ocenenia. Waterhouse si vyberal momenty, ktorých stvárnenie bolo veľkou výzvou a vyžadovalo veľmi komplexný pohľad. Témy malieb stavajúce na písomných prameňoch nad rámec štandardného vzdelania jeho publika boli náročným interpretačným orieškom zahrňujúcim morálne, psychologické, politické a náboženské vsuvky.

Historickej antickej maľbe sa v Británii v druhej polovici 19. storočia okrem Waterhousea a Alma-Tademu venoval Poynter a v menšom Simeon Solomon. V prípade ostatných maliarov išlo skôr o ojedinelé zobrazenia. Pri niektorých námetoch je však pozoruhodné zrovnanie s kontinentálnou francúzskou maľbou, ktorá bola vďaka výstavám v Londýne dobre známa viktoriánskym umelcom. Britská historická maľba zahŕňa predovšetkým scény dôležitých momentov z histórie Grécka alebo Rímskej ríše a scény zo života historických osobností – vládcov a kráľovien, filozofov, básnikov a ranokresťanských martýrov.

#### 4.3.1. Edward John Poynter

“Poynter bol trénovaný v atmosfére heroického a romantického klasicizmu” sú slová Christophera Wooda, ktoré dokonale platia pri pohľade na jeho maľby s historickou tematikou.<sup>56</sup> Roky 1856-1859 strávil umelec štúdiom v parížskych ateliéroch známeho švajčiarskeho maliara Charlesa Gleyreho vyučujúceho svojich študentov striktným akademickým zásadám maľby. Z tohto prísneho tréningu vyrástol maliarov štýl kombinujúci historickú presnosť s heroickým činom a tak vytvárajúci morálne zafarbenú rekonštrukciu antiky, ktorej sa Waterhouse a Alma-Tadema vyhýbali. Zároveň maliar obľuboval pompézne scény s množstvom postáv zameriavajúce sa skôr na celkový efekt a atmosféru ako na jednotlivosti, čo v prípade Waterhousea platilo obrátene.

Umelcovou heroickou maľbou par excellence je možné nazvať *Faithful unto Death* (1865, **obr. 44**). Jedná sa o zobrazenie rímskeho vojaka pevne stojaceho na svojom mieste zatiaľ čo Pompeje sú pod paľbou vulkanického popola z besniaceho Vezuvu. Autor sa inšpiroval pasážou z bestselleru Edwarda Bulwer-Lyttona, *The Last Days of Pompeii* (1834).<sup>57</sup> Vojak neopúšťa svoje stanovisko ani napriek jasne čitateľnej úzkosti na jeho tvári

---

<sup>56</sup> Wood (1983, 133).

<sup>57</sup> “The air was now still for a few minutes: the lamp from the gate streamed out far and clear: the fugitives hurried on — they gained the gate — they passed by the Roman sentry; the lightning flashed over his livid face and polished helmet, but his stern features were composed even in their awe! He remained erect and motionless

poznávajúc vlastný osud. Napätie, a zároveň pevné rozhodnutie zotrvať, vidieť na stvárnení priameho postoja so zaťaťými svalmi na rukách zvierajúcich kópiu, ktorá tvorí jediný oporný bod dokresľujúci jeho stanovisko k situácii. V kontraste k vojakovi stojacemu vzpriamene ako kópia sa na pozadí pod troskami múrov črtajú zdeformované ľudské telá a vydesení utečenci snažiaci sa zachrániť seba a svoj majetok. Maľba je bravúrnym zachytením myšlienky až stoickej oddanosti k povinnosti, ktorá bola jedným z najprednejších bodov v pantéone viktoriánskych morálnych ideálov. Kritika vysoko ocenila aj realizmus s akým bol zachytený centrálny motív maľby. Vykreslenie svalov, šliach a naleštená výstroj vojaka odrážajúca desivú žiaru ohňa dovŕšili snahu o presvedčivé historické stvárnenie. Hlavnou témou klenúcou sa nad realizmom maľby však zostáva heroický čin dovŕšujúci maliarovu snahu. Obrovský úspech tohto diela v Akadémii, čo bola jediná cesta v tejto dobe ako si získať reputáciu a s tým súvisiace finančné ocenenie, zrejme zaručil otvorenejší prístup k historickej maľbe a umožnil aj Waterhouseovi venovať sa dielam s historickou tematikou. O tri roky neskôr prezentoval Poynter ďalšie dielo s motívom heroického činu *The Catapult* (1868, **obr. 45**), ktoré zožalo obrovský úspech. Maľba zobrazuje rímskych vojakov pripravujúcich dobývací stroj pri útoku na hradby Kartága, na tele ktorého je vyryté slávne „*Delenda est Carthago*” Katóna Staršieho.<sup>58</sup> Kritika opäť ocenila Poynterovu snahu o archeologicky verné stvárnenie a technický detail porovnateľný s Alma-Tademovými maľbami. Maliar sa sústredil na starostlivé spracovanie detailov od prúžkov na sandáloch vojakov, tiel vojakov až po štandardu v pozadí. Kompozične je dielo veľmi blízke Gérômeovmu realizmu, ktorého klasické maľby mali na Poyntera veľký vplyv.

Obe Poynterove diela sú zachytením scény, ktorá sa *mohla* odohrať v rámci známych historických skutočností a prezentujú aj súkromné preferencie umelca ako vkomponovanie nahých Michelangelovských postáv do *The Catapult*. Týmto spôsobom môžu byť zaradené pod unikátnu značku viktoriánskeho eklektického klasicizmu, ktorý priamo odkazoval na mnohé zdroje inšpirácie. Obe maľby zároveň reflektujú povahu diela Thomasa Babingtova

---

at his post. That hour itself had not animated the machine of the ruthless majesty of Rome into the reasoning and self-acting man. There he stood, amidst the crashing elements: he had not received the permission to desert his station and escape” [Bulwer-Lytton 2006, book V, chapter VI]. Za nevídaný úspech tohto románu v 25 vydaniach mohol práve enormný záujem Viktoriánskeho Anglicka o antiku a hlavne úspech Fiorelliho vykopávk v Pompejách a Herculaneu. Britskí intelektuáli a umelci neopomenuli na svojich cestách ani Pompeje, ktoré dôkladne študovali ako dokazujú početné skicy a fotografie napr. v Alma-Tademovej zbierka. Dramatický román o tragických udalostiach známeho a verejnosti prístupného antického mesta musel zožať úspech.

<sup>58</sup> V preklade “Kartágo musí byť zničené” bol jeden z najslávnejších výrokov známeho rímskeho politika, rečníka a spisovateľa Catóna Staršieho (234 p. n. l. – 149 p. n. l.), ktorý na počiatku tretej púnskej vojny v rokoch 150 – 149 p. n. l. presadzoval definitívne zničenie afrického mesta Kartága a podľa prameňov tak zakončoval svoje prejavy aj vtedy keď nešlo o otázku Kartága. Od Katóna Staršieho sa nezachoval priamo žiadny spis, ktorý by uvádzal tento výrok, preto o citáciách tohoto výroku v antickej literatúre viď Little (1934).

Macaulaya, ktoré pripomína postoj mužov v 19. storočí hľadajúcich v rímskej histórii momenty ideálnych politických činov a inšpirujúcich mladých Britov k heroickým skutkom a vlasteneckej službe.<sup>59</sup> Napriek nevídanému úspechu sa Poynter už nevrátil k stvárňovaniu podobných diel plných emócií a dramatickej sily aj keď ich ozvena síce už značne pretvorená znie v dvoch monumentálnych dielach z orientálneho prostredia - *Israel in Egypt* (1867) a *The Visit of the Queen of Sheba to King Solomon* (1890).

#### 4.3.2. Lawrence Alma-Tadema

Alma-Tademova historická maľba je šokujúcim sústom pre publikum, ktoré by očakávalo heroické činy z antickej histórie. Maliar si prevažne vyberal menej známe aj keď dramatické udalosti alebo kontemplatívne okamihy, v čom sa bezpochyby stal aj v tejto téme Waterhouseovým hlavným zdrojom inšpirácie. Taktiež v týchto maľbách je citelný umelcov príklon k zobrazeniam dekadencie Ríma a to cez priame ukážky alebo skryté významy, gestá a nálady postáv, ktoré bolo potrebné dešifrovať.

Gro maliarovej historickej maľby je možné rozdeliť na dve časti podľa použitých literárnych textov. Patria sem *biografické scény týkajúce sa latinských básnikov* a odkazujúce na pasáže z Catulloových a Horatioových zábavných mestských básní o láske a *scény zo života rímskych cisárov* na základe Suetonia a *Scriptores Historiae Augustae* s dôrazom na anekdotické scénky. Mimo tieto kategórie stoja momenty z egyptského, gréckeho a ranokresťanského prostredia so zobrazením konkrétnych zvykov a obyčajov, ktoré ukazujú maliarov záujem o experimentovanie s neobvyklými scénami (*The Pyrrhic Dance, Pastimes in Ancient Egypt*) alebo so zachytením historických postáv v nečakaných scénach (*Phidias Showing the Frieze of the Parthenon to his Friends, The Conversion of Paula by Saint Jerome*).

Biografické scénky týkajúce sa latinských básnikov sú zamerané na zobrazenie konkrétneho básnika s jeho milovanou múzou v spoločnosti ďalších priateľov, konkrétne *Catullus at Lesbia's* (1865, **obr. 46**), *Catullus Reading his Poems at Lesbia's House* (1870,) a *Tibullus at Delia's* (1866, **obr. 47**). Tento typ scénok bol veľmi obľúbený v kontinentálnej klasicistickej maľbe obzvlášť vo Francúzsku ako ukazujú maľby Gustava Boulangera *Répétition dans la maison du poète tragique à Pompéi* (1855), Thomasa Couturea *Horace et Lydie* (1843) alebo Francoisa Jalaberta *Virgile, Horace et Varius chez Mecene* (1844-1846,

---

<sup>59</sup> T. B. Macaulay (1800 – 1859) bol britský politik, historik a básnik. Jeho dielo *The Lays of Ancient Rome*, zbierka balád v anglickom štýle týkajúca sa hrdinských činov rímskej histórie, mala inšpirovať mladú generáciu Británie cez prezentáciu súčasných postojov v antickom šate, pričom podnety k práci čerpal hlavne z Livia. Zrov. Macaulay (2011).

**obr. 48).** Najpozoruhodnejšou z týchto Alma-Tademových malieb je *Catullus at Lesbia's* (**obr. 46**) zachytávajúc Catulla u jeho fiktívnej milenky Lesbie stotožňovanej s Clodiou Metelli.<sup>60</sup> Alma-Tademova Lesbia je kultivovaná žena s vytriebeným vkusom spodobená s Catullom a ďalšími spoločníkmi v luxusnom interiéri. Mnoho predmetov odkazuje na predmety z Pompejí vystavené v múzeu v Neapoli, napr. strieborný rhyton s laňou hlavou na stole, bronzová situla alebo sedátko s diskovitými útvarmi na nohách.<sup>61</sup> Busta za Lesbiou s účesom typickým pre Flaviovskú dobu (69 – 98 p. n. l.), anachronicky zasadená do neskororepublikánskeho prostredia, nesie nápis „CLODIA“, čiastočne zahalený girlandou a potvrdzuje umelcove prijatie Schwabeovej hypotézy. Samotný obraz naväzuje na úryvok z Catullovej básne, kde Lesbia oplakáva svojho mŕtveho vtáčika.<sup>62</sup> Vzhľadom na veľmi ustarosteného Catulla nad smrťou vtáčika prichádzajúceho k Lesbii uvoľnene ležiacej na lehátku v spoločnosti dvoch mužov, sa Barrow domnieva, že Alma-Tadema naznačuje obrazom smrť lásky a koniec pomeru medzi básnikom a Lesbiou.<sup>63</sup> Interpretáciu podporuje i pekne upravený mladík s ružou v ruke, ktorý môže poukazovať na jednu z jeho ďalších básní, kde je básnik stravovaný závišťou voči svojmu rivalovi sediacemu oproti Lesbii a nie je schopný jediného slova.<sup>64</sup> Pohľad na Catulla, nemo a s nenávišťou zirájúceho na mladíka pred očami pobavenej Lesbie potvrdzuje túto hypotézu. Atmosféru dotvára i maľba v medailóne na stene čiastočne zakrytá Clodiinou bustou zobrazujúca Pana páriaceho sa s kozou. Maľba odkazuje na skulptúra z Neapola nájdenú v Herkulaneu a evokuje slová Cicera obviňujúceho Clodiu z oplzlostí všetkého druhu.<sup>65</sup>

Spôsob Alma-Tademovej práce, v ktorom prezentuje Catullovu biografiiu na základe jeho básní, zasadzujú ju do presvedčivého archeologického prostredia a pridáva narážky na zvrátenú sexualitu je maliarovou inováciou ďaleko presahujúcou spôsob akým ponímali svoje maľby maliari skupiny néo-grec. Umelcove diela sú vskutku pozvaním do náročného sveta archeologického detailu značiaceho historickú autenticitu s výzvou odhaliť

<sup>60</sup> Lesbiu identifikoval ako Clodiu Metelli v roku 1862 nemecký bádateľ Ludwig Schwabe. Podľa neho sa malo jednať o sestru tribúna Publia Clodia a ženu Q. Metella Celera. (Barrow 2001, 30) Cicero sa v jednej zo svojich rečí vyjadril o tejto žene, že jej správanie je ako zoznam zostavený z pôžitkárstva a bezuzdnosti hovoriac o “debauchery, amours, misconduct, trips to Baiae, beach-parties, feasts, revels, concerts, musical parties, pleasure-boats” [Cic. *Cael.* 15, 35. Z prekladu Cicero, *Pro Caelio*. In: *Orations, Pro Caelio. De Provinciis Consularibus. Pro Balbo* (prel. R. Gardner), Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 2005, 48].

<sup>61</sup> Sedátko je zachytené na jednej z Alma-Tademových fotografií v Barrow (2001, 31, obr. 23).

<sup>62</sup> “Grieve, O Venuses and Loves/ And all the lovelier people there are/ My girl’s sparrow is dead” [Catul. 3,1-3. Z prekladu Catullus, *Carmina*. In: *The Poems of Catullus* (prel. G. Lee), Oxford, Clarendon Press, 1990, 14].

<sup>63</sup> Barrow (2001, 31).

<sup>64</sup> Catul. 51.

<sup>65</sup> Fotografia skulptúry tamtiež, obr. 25. Pre Cicerónov výrok pozri pozn. 60.

skryté významy. Alma-Tademov rímsky svet je svetom sexuálnych intríg opakovane prítomných v mnohých maliarových maľbách.<sup>66</sup>

Pri pohľade na celok historickej maľby zo života rímskych cisárov je jasné, že Alma-Tadema sa na jednej strane pridŕža výberu šokujúcich momentov stavajúcich antický Rím na piedestál dekadencie, na druhej strane veľká väčšina jeho námetov kladie na diváka nemalé požiadavky vo vzdelaní. Už o jednej z prvých malieb z tejto skupiny sa kritik F. G. Stephens vyjadril ako o “ilustrácii jednej z najvýznamnejších udalostí na ceste k úpadku Ríma”.<sup>67</sup> *A Roman Emperor AD 41* (1872, **obr. 49**) je dvojzmyselným názvom pre maľbu zachytávajúcu dvoch nie príliš ukázkových cisárov – Claudia a Caligulu. S prvým mala celá cisárska rodina jednať ako s imbecilom zobrazeným na maľbe v podobe zbabelca a druhý sa preslávil ako šialenec a tyran vyslúžiac si na plátne miesto na kope mŕtvych tiel. Maliar sa pridŕža Suetoniovho textu opisujúceho situáciu tesne po vražde Caligulu kedy bol Claudius vyhlásený za cisára.<sup>68</sup> Scéna je zasadená do Hermaea s hermou Augusta zlovestne zašpinenou krvavými odtlačkami rúk. Pozornosť upútava Claudius s výraznými črievicami narážajúcimi na Suetoniovu zmienku o objavení Claudia kvôli jeho vytŕčajúcim nohám. Farba črievic odkazuje na výsadné právo rímskych aristokratov nosiť červené topánky na vysokom opätku. Upomienka na Claudiov status v rámci rímskej spoločnosti výrazne kontrastuje so strachom zračiakom sa na jeho tvári a postoji. Caligulu je možné identifikovať práve podľa topánok ako mŕtve telo v modrej tóge so zelenými čižmičkami odkazujúcimi na pôvod cisárovoho mena.<sup>69</sup> Celá maľba je preplnená vtipnými narážkami stavajúcimi vedľa seba neutešenú prítomnosť s heroickejšou minulosťou. Na stene vo vrchnej časti je vidieť kus maľby s nápisom “Actium” zachytávajúcej bitku u Actia, ktorej výsledok potvrdzuje hermou s Augustovým portrétom. Zahnutie domáceho oltára a hadej mozaiky s nápisom odkazujúcim na géniov cisárskej rodiny viditeľných v pravom rohu maľby do obrazu vyzdvihuje skutočnosť, že Caligula bol

---

<sup>66</sup> Opäť ide o odzrkadlenie otázok riešených v Európe 19. storočia ohľadne nástrah imperializmu a hľadanie morálnych a politických vzorov a výstražných príkladov v histórii rímskej ríše. Na rozdiel od francúzskeho maliarstva (napr. Thomas Couture – *Romans of the Decadence*) však Alma-Tadema málokedy zobrazuje sexuálne hýrenie priamo, namiesto toho používa rôzne narážky s odkazom na literárne pramene a archeológiu.

<sup>67</sup> Athenaeum (1871, 531) citované podľa Barrow (2001, 61)

<sup>68</sup> “When the assassins of Gaius shut out the crowd under the pretence that the emperor wished to be alone, Claudius was ousted with the rest and withdrew to an apartment called the Hermaeum; and a little later, in great terror at the news of the murder, he stole away to a balcony hard by and hid among curtains which hung before the door. As he cowered there, a common soldier, who was prowling about at random, saw his feet, and intending to ask who he was, pulled him out and recognized him; and when Claudius fell at his feet in terror, he hailed him as emperor” [Suet. *Cl.* 10. Z prekladu Suetonius, *Lives of the Caesars*, vol. 2 (prel. J. C. Rolfe), Cambridge MA, London, Harvard University Press, 1989, 21].

<sup>69</sup> Meno “Caligula” dostal na základe vojenských botičiek, ktoré nosil spolu s celou výstrojou už ako dieťa. Zrov. Suet. *Cal.* 9.

zavraždený priamo pred oltárom jeho urodzených predkov. Alma-Tadema tak používa anekdotický štýl podobný Suetoniovmu a pozýva diváka aby si pozrel tento neslávný historický moment s pobavením. Úspech však nebol absolútny, pretože konzervatívni kritici ako John Ruskin umelca pravidelne napádali kvôli predkladaniu povrchných malieb, ktoré podľa Ruskina idealizovali alebo bagatelizovali duchovnú degeneráciu antického Ríma.<sup>70</sup>

V oveľa vznešenejšom duchu sa nesie obraz *The Triumph of Titus: AD 71* (1885, **obr. 50**), ktorý sa stal jedným z najdrahšie predaných obrazov 19. storočia vo svete.<sup>71</sup> *The Triumph* zachytáva moment z triumfálneho sprievodu oslavujúceho Titovo vyplienenie Jeruzaléma. Scéna je zasadená do vonkajšieho prostredia s výhľadom na prvotriednu mramorovú architektúru a s pozornosťou sústredenou na cisársku rodinu – staršieho Vespasiána v bielej tóge v čele sprievodu, za ním Titus v zlatom pancieri držiaca sa za ruku s dcérou Juliou tesne nasledovaní Domitianom v bielej tóge. Stvárnenie črt u všetkých troch mužov odpovedá ich antickým portrétom, navyše Titov pancier je odvodený od mramorovej sochy Tita z 1. st.<sup>72</sup> Spôsob Alma-Tademovej práce pekne ilustruje jeho korešpondencia riešiaci problém autenticity scény. V liste zadávateľovi obrazu, Williamovi Watersovi rozoberá umelec problém, či sa má Vespasian zúčastniť sprievodu - „niektorí spisovatelia hovoria, že Vespasian doprevádzal Tita na triumfálnom voze. Neverím tomu, pretože žiadny monument to nepotvrďuje.“<sup>73</sup> Ako dokazuje v inom liste, sám umelec tak dbajúci na archeologickú presnosť si bol vedomý, že umelecký záujem občas potrebuje vyhrať nad historickou presnosťou.<sup>74</sup> Kvôli vyváženej kompozícii stvárnil Júliu ako dospelú ženu napriek tomu, že v čase triumfu bola ešte dieťaťom.

Hlavným prameňom, z ktorého vychádzal pri stvárnení triumfu bol Flavius Iosephus a jeho popisy drancovania a zničenia chrámu mu poslúžili spolu s basreliéfom na Titovom oblúku pri zobrazení koristi v pozadí obrazu.<sup>75</sup> Zlatá menora, stôl na obetný chlieb, kadidelnice a trúbky sú vystavené v zadnom pláne obrazu pre chrámom. Triumfálny sprievod v objatí monumentálnej architektúry a bohatstva je tak spojený s archeologickými artefaktami poukazujúcimi na udalosť, ktorá priniesla skazu a smrť. Nie je známe, či Alma-Tadema vedome sledoval cieľ tak často vyzdvihovanej politickej analógie Viktoriánskeho Anglicka a Ríma. Faktom však ostáva, že podrobnejšie čítanie obrazu preferované umelcom, prináša

---

<sup>70</sup> John Ruskin patril medzi najvýznamnejšie osobnosti umeleckej kritiky 19. storočia. Jeho kritiku spomína Barrow (2001, 48).

<sup>71</sup> Obraz bol predaný za 20 000 dolárov.

<sup>72</sup> Umiestnená je v Archeologickom múzeu v Neapoli, inventárne číslo 6059.

<sup>73</sup> Alma Tademov dopis z 9. mája 1886 cituje Swanson (1997, kat. 307).

<sup>74</sup> Tamtiež.

<sup>75</sup> J. BJ 6, 4, 5-8.

okrem veľkoleposti imperiálneho triumfu aj poukaz na tieňovú stránku imperialismu – deštrukciu a rabovanie.

#### 4.3.3. Hrdinovia vs. antihrdinovia Johna Williama Waterhousea

V roku 1882 sa kritik Harry Quilter pýta s poukazom na Alma-Tademove dielo či „... existuje vôbec jediný muž alebo žena, ktorého [Alma-Tadema] kedy namaľoval a jeho tvár by nám napovedala niečo z charakteru postavy a umožnila sústrediť sa naň a objaviť skrze ňu význam scény?“<sup>76</sup> Quilterova rečnícka otázka sa môže zdať nemiestna ale rovnako môže diváka smerovať k psychologickjšiemu poňatiu Waterhouseových malieb. Sériu otvára v roku 1878 plátno s názvom *The Remorse of Nero after the Murder of his Mother* (**obr. 51**). Nerov život slúžil pre výtvarné umenie ako vďačná téma vždy zaručujúca predloženie škandalózneho námetu, ktorý sa stretol s úspechom pobaveného i „pohoršeného“ publika.<sup>77</sup> Waterhouse akiste poznal maľbu B. R. Haydona, ktorý zobrazil pre výtvarné umenie chronicky známu scénu Nera hrajúceho na lýre zatiaľ čo Rím horí.<sup>78</sup> Haydonov Nero však nezožal najmenší úspech a tam, kde on sklamal, Waterhouse triumfoval. Miesto známych zobrazení horiaceho Ríma či mučenia kresťanov zobrazil Nerovo pomätenie a zlý duševný stav po tom, čo prikázal zabiť svoju matku.<sup>79</sup>

Táto udalosť získala v stvárnení umelca psychologicky a morálne intenzívny odtieň. V maľbe sa cisár hodil na lehátko, rukami si podopiera hlavu a vbára prsty do vlasov s utrápeným výrazom hovoriacim o agónii výčitiek. Opulentný megalomaniak z rímskych portrétov sa úplne stratil a namiesto neho ostáva figúra vnútorne slabého človeka zmučeného vlastným rozhodnutím stavajúca pred diváka neľahkú úlohu – na jednej strane ponúkaného do súcitu s postavou, na druhej strane si vedomého života a činov tohto cisára. Striedmy a elegantný interiér a absencia akýchkoľvek stôp nápomocných pri interpretácii nechávajú voľbu plne na divákovi. Elizabeth Prettejohn sa domnieva, že obraz možno čítať opäť v svetle prebiehajúcich diskusií ako zlovestný poukaz na náchylnosť absolutistickej moci k skorumpovaniu s relevantným odkazom ku vzrastajúcej imperiálnej moci Viktoriánskej Británie.<sup>80</sup> *The Remorse of Nero* sa stáva typickou ukážkou historickej maľby kvitnúcej od 70.

<sup>76</sup> Spectator (1882,1651) citované podľa Trippi (2002, 40).

<sup>77</sup> Vid' napr. maľbu Henryka Siemiradzkiho *Nero's Torches* (1876) zachytávajúcu divadlo aké pripravil Nero smotánke pri upálení kresťanov.

<sup>78</sup> Haydon sa zapísal do dejín umenia hlavne ako maliar, ktorý absolútne prepadol u britského publika v snahe presláviť sa ako maľbou historických námetov. Traduje sa, že to bol hlavný dôvod jeho samovraždy - príznačne krátko po vystavení svojho Nera (Prettejohn et al. 2008, 26).

<sup>79</sup> Akým spôsobom pracovali Viktoriánsky umelci s antickou literatúrou rozoberá Barrow (2007).

<sup>80</sup> Prettejohn et al. (2008, 26)

rokov vyhýbajúcej sa veľkolepým a známym scénam a uprednostňujúc moment vrhajúci svetlo na osobnosť zobrazenej postavy. V porovnaní s Alma-Tademom je viditeľné vzdanie sa komplikovaného systému polozahalených vodítok objasňujúcich situáciu ale zároveň odvádžajúcich pozornosť od hlavnej postavy. Nero je naopak stredobodom celého obrazu a divákova pozornosť je plne zaujatá skúmaním jeho charakteru. Niekoľko ironických narážok však možno nájsť. V prvom rade je to vavrínový veniec na hlave cisára ako cena za hudobný prednes, ktorej sa cisár nevzdal ani v takejto situácii, a ktorú ako je známe získal pretože kto by sa odvážil namietat' niečo obsesívnemu cisárovi schopnému dať človeka v sekunde popraviť. Určitú iróniu cítiť aj v kontraste Nerovho duševného stavu a elegantného luxusu, ktorým je obklopený. Pohovka vykladaná slonovinou a potiahnutá leopard'ou kožou s drahými látkami prehodenými cez ňu, zlatá nádoba skvejúca sa na stolíku a čisté línie prvotriedneho mramoru použitého na stavbu paláca poukazujú na vytriebený vkus tohto cisára. Obraz môže byť čitateľný aj v duchu zosmiešnenia myšlienky estetizmu v dôsledku sústreďenia sa na osobnosť schopnú krajnej krutosti a zároveň známu svojim vycibreným vkusom a slabosťou pre krásu a umenie. Nero sa tak stáva typickým predstaviteľom antihrdinov prítomných naprieč celou Alma-Tademovou tvorbou. Ešte jedna črta však odlišuje jeho tvorbu od Waterhouseovej a to je nepridržanie sa zobrazenia reálnych črt postáv podľa antických portrétov. Práve kritici *Illustrated London News* mu vyčítali, že skutočný Nero bol tučnejší a mladší v dobe tohto incidentu.<sup>81</sup>

Séria zo života antických cisárov pokračuje maľbou *The Favourites of the Emperor Honorius* (1883, **obr. 52**). Waterhouseovou hlavnou inšpiráciou k námetu bola scéna z románu Wilkieho Collinsa (1850), kde sa mladý cisár Honorius zaoberá svojou obľúbenou činnosťou, kŕmením vtákov.<sup>82</sup> Udalosti Honoriovej vlády boli publiku známe. Za jeho vlády vtrhli do Itálie pod Alarichovým vedením Góti, ktorí v roku 410 obľahli a vyrabovali Rím. Neschopný cisár zanedbávajúci svoje povinnosti ale známy ako krutý prenasledovateľ pohanov utiekol do Ravenny a stihol za svojej vlády prísť o Britániu a Galiu. Maliar načrtnol touto scénou jasné preferencie v cisárovom živote zaujímajúceho sa viac o svojich vtáčích miláčikov ako vlastných poddaných. Najtragickejšie vyznievajú práve oni, pätolizačskí

---

<sup>81</sup> *Illustrated London News* (1878, 551) citované podľa Trippi (2002, 40).

<sup>82</sup> "Nothing could be more pitiably effeminate than the appearance of this young man...An unmeaning smile dilated his thin, colourless lips; and as he looked down on his strange favourites, he occasionally whispered to them a few broken expressions of endearment, almost infantine in their simplicity. His whole soul seemed to be engrossed by the labour of distributing his grain, an earnestness of attention, which seemed almost idiotic in its as this solitary youth has been introduced with so much care, and described with so much minuteness, it must be answered. that, though destined to form no important figure in this work, he played, from his position, a remarkable part in the great drama on which it is founded – for this feeder of chickens was no less a person than Honorius, Emperor of Rome" [Collins 2007, chapter II].



dvorania, skláňajúcimi sa so strachom na tvári pred cisárom ponúkajúc mu presne to, čo si žiada – „...žiadne únavné správy o Alarichovom postupe ale s dôvtipom prinášajú to, čím by sa mohli cisárovi najviac zavďačiť. Prvý - knihu o ornitológii, druhý - zväzok kvetov a tretí nejaký iluminovaný rukopis. Ale ich vládca je rovnako ľahostajný k ich prítomnosti ako keby mu priniesli správy o zničení Ríma.“<sup>83</sup> K tejto maľbe sa zachovali dve olejové skice (1882-1883) pomáhajúce pochopiť maliarov zámer a sledovať vývoj jeho zručností ako obrazového rozprávača. V prvej skici (**obr. 53**) sú dvorania znázornení priveľmi ďaleko od cisára bez možnosti vzájomnej interakcie. V druhej skici (**obr. 54**) je postava strážcu a sprostredkovateľa medzi oboma skupinami až nebezpečne blízko pri cisárovi predstavujú viac hrozbu ako ochranu s priveľmi citeľným postojom plným zhnusenía.

Vo finálnej maľbe pôsobí strážca ako pivot medzi dvoma skupinami ale zároveň je od cisára jasne oddelený dekoratívnym pilastrom. Waterhouse jasne vyčleňuje cisárov priestor ohraničený jednak rohovým pilastrom a výklenkom, jednak červeným kobercom s vtákmi evokujú nepriestupnú hranicu medzi svetom a záujmami cisára a ríšskou skutočnosťou. Napätie medzi dvoranmi a cisárom tak vzrastá a stáva sa skôr otázkou neprekročiteľnej psychologickej bariéry ako fyzickej vzdialenosti a hierarchii v štáte. Socha Augusta z Primaporty je v náčrtoch napoly useknutá, v konečnej maľbe je ale viditeľná celá, odsunutá do pozadia k závesu, za ktorým prebieha skutočný život ríše so všetkými známymi okolnosťami. Tie sa však za záves, tvoriaci ďalšiu bariéru, nedostanú. Augustov vzpriamený postoj a priebeh vlády sú v protiklade k Honoriovej zosunutej póze na tróne a prístupu k ríši. Podobne kontrastujú aj Honoriove vykrmené a nečinné vtáky odkazujúce na nečinného a mysl'ou neprítomného cisára k letiacim holubiciam zo živého vonkajšieho sveta za závesom. Maliar použil prepracované kompozičné prostriedky odkazujúce na psychológiu postáv v čom predstihuje Alma-Tademu kladúcemu viac pozornosti na čítanie obrazu cez komplikovanú skladačku narážok v podobe archeologických artefaktov. V *The Favourites* je archeologické hľadisko zastúpené veľkolepou architektúrou demonštrujúcou prepych neskoroantického cisárstva s okázalým trónom – tieto však nie sú vodítkom pre čítanie obrazu. Oveľa dôležitejší je výber okamihu, ktorý v tichosti plynie pre rozjímanie diváka nad zmyslom obrazu. Je to akoby zastavenie v čase, ktoré bude ešte citeľnejšie pozorovateľné v maliarových mytologických obrazoch.

Okrem Alma-Tademových cisárskych malieb inšpiroval Waterhousea pravdepodobne obraz Jeana Paula Laurensa, *Le Bas-Empire, Honorius* (1880, **obr. 55**) prezentujúceho Honoria ako slabomyseľného a rozmazaného chlapca. S touto maľbou prináša umelec po

---

<sup>83</sup> The Times (1883, 4) citované podľa Prettejohn et al. (2008, 92)

prvýkrát jeden zo svojich obľúbených výrazových prostriedkov a to konfrontáciu jednotlivca so skupinou vo vzájomnej psychologickej interakcii. K podobnej konfrontácii dochádza v Alma-Tademovom *A Roman Emperor* ale konkrétne Honoriovi je bližšie v citeľnom vyjadrení strachu a podriadenosti zo strany poddaných a zároveň vyjadrení nespochybniteľnej autority Gerôméov *L'Eminence grise* (1874). Touto maľbou vstupuje Waterhouse na scénu ako profesionálny a vysoko vážený umelec, ktorého úspech potvrdzuje aj zakúpenie obrazu austrálskou galériou v Adelaide. *The Favourites* je tak prvou umelcovou maľbou s antickým námetom putujúcou cez oceán.

Výtvarné umenie ponúka mnoho príkladov spodobnenia antického filozofa 4. st. pr. n. l. – kynika Diogéna zo Sinopy. Z 19. storočia sú to hlavne Gerôméov *Diogenes* (1860, **obr. 56**) a *Diogenes* Bastiena-Lepagea (1873, **obr. 57**). V prvom prípade ide o zobrazenie dobre vyzerajúceho filozofa so svalnatým telom v stredných rokoch ale už s neodmysliteľným prasknutým sudom, lampou na celoživotné hľadanie čestného človeka a typickou svorkou psov. Maliar sa tak pridŕža klasických vodítok k identifikácii filozofa aj keď poňatie Diogéna ako mladého a vitálneho jedinca, ktorý je ľahko začleniteľný naspäť do spoločnosti, je výnimočné. Bastien-Lepagea prináša veľmi expresívne podanie s plným dôrazom na filozofa spodobeného ako človeka na okraji spoločnosti, spustnutého, s atrofujúcim svalstvom, zahľbeného do svojho vnútorného sveta, ktorý je ďaleko od hmatateľnej skutočnosti.

Waterhouseov koncept dodáva diogenovským scénam nový švih (**obr. 58**). Divák sa stretáva s klasickým námetom špinavého a spustnutého filozofa v sude s lampou, ktorý sa nachádza bežne na plátnach maliarových predchodcov už od renesancie. Novinkou nie je ani kontrast každodennej skutočnosti filozofa v krajnej chudobe a skvejúcej sa mramorovej architektúry antického mesta. Prekvapivá je konfrontácia Diogéna s mestskými ženami užívajúcimi si bežný život. Jedna z nich dokonca odkazuje na anekdotu o návšteve filozofa Alexandrom Veľkým keď mu podobne ako on zatieňuje slnko v zvedavom očakávaní, čo sa stane.<sup>84</sup> Waterhouseov Diogénes je tak zahnaný do temného kúta bez možnosti úniku žijúc doslova v tieni sveta. Otvorené a slnečné schodisko je jednoznačnou doménou žien odľahčujúcich ťaživú realitu tragikomicky spodobeného filozofa. Blondínka, nakláňajúca sa k sudu, zaujíma na obraze rovnako dôležité miesto ako on sám. S podrobným vykreslením záhybov šiat farby ruží v košíku na schodoch tvorí akýsi živý emblém estetického hnutia doplnený o ďalšie neživé vo forme módnych japonských slnečníkov roztrúsených po

---

<sup>84</sup> D. L. 6, 2, 38.

obrazu.<sup>85</sup> Trippi poukazuje na figúry žien, ktoré boli podľa neho inšpirované terakotami z Tanagry.<sup>86</sup> Tie sa tešili v 19. storočí obrovskému záujmu a nachádzali častú odozvu vo výtvarnom umení, obzvlášť v estetickom hnutí zaujatom ich moderným prevedením, živými drapériami, individualizovanými gestami a použitím pastelových farieb.<sup>87</sup> Svet historickej skutočnosti sa na plátne spája so svetom estetických preferencií a necháva diváka na pochybách ohľadne významu celého obrazu. Zdá sa, že ide o hravý experiment ukazujúci umelcovu učenosť na poli histórie, výtvarného umenia, estetiky. Zároveň maliar hľadá stále nové spôsoby ako predložiť tradičný námet publiku dychtiacemu po „klasicistických novinkách“.

Zobrazenia antihrdinov strieda záujem o zachytenie slávnych hrdiniek a antihrdiniek. Maľby historických a biblických kráľovien od Zenobie, Esther, Kleopatry až po Alžbetu I. podporovala a zaisťovala svojim postavením sama kráľovná Viktória, či už v divadelnom prostredí alebo na plátnach. Typickými predstaviteľkami sú spodobnenia mocných žien, víťazných alebo chystajúcich sa naplniť svoj tragický osud. Pozornosť je sústredená plne na ne bez akýchkoľvek odkazov na príbeh, alebo len s veľkou úspornosťou pridaných detailov. V tomto duchu sa nesie Millaisova maľba *Esther* (1865, **obr. 59**), ktorá od diváka predpokladá znalosť príbehu a zameriava sa na vznešene pôsobiacu biblickú hrdinku v majestátnej žltej róbe. Dá sa povedať, že divák je viac zaujatý estetickým potešením z nádherných šiat ako samotnou postavou kráľovnej. Jej postoj a výraz však dáva tušiť charakter nedobitej citadely, ktorú si vyvolil Hospodin pre svoje účely. Poynterova *Zenobia Captive* (1878, **obr. 60**) spodobňujúca zajatú palmýrsku vzdorocisárovnú je zachytením antihrdinky poznávajúcej svoj osud a uvedomujúcej si chyby, za ktoré bude platiť. S jej sklúčeným výrazom plným bezmocnosti a pozíciou rúk – jednou v psychologickom geste ochrany a uzatvorenia sa pred svetom a druhou značiacou rozpaky, kontrastuje bohatstvo prezentované luxusným šatstvom a šperkmi. Bohatstvo, ktoré bolo jednou z jej hlavných devíz pri získaní moci však nestačilo k víťazstvu. Krásnou charakterovou štúdiou je Cabanelova *Samson et Dalila* (1878, **obr. 61**) zobrazujúca známu biblickú antihrdinku. Nemilosrdný výraz tváre so zovretými perami a gestom zdvihnutej ruky jasne odkazujú na jej zámer. V kombinácii s poloodhaleným zmyselným telom a bohato zdobenou čelenkou sa

---

<sup>85</sup> Japonské umenie išlo v 2. pol. 19. storočia vyslovene „na dračku“ ako zberateľská záležitosť, módný doplnok, v plátnach maliarov ako Moore naň odkazovali rôzne predmety kombinované s klasickými antickými formami a našlo svoje odozvy aj v podobe dekoratívnych prvkov v nábytku. Waterhouse občas zakomponoval do svojich maliieb aj takéto prvky, čo neboli v prípade Alma-Tademu absolútne mysliteľné.

<sup>86</sup> Trippi (2002, 49).

<sup>87</sup> Huish (1900, 4). Terakoty z Tanagry opakovane používal pre svoje ženské postavy Alma-Tadema, napr. vo *Fishing* (1873).

Dalila stáva kráľovským symbolom zrady a predobrazom pre všetky nebezpečné ženy – manipulátorky s mužským srdcom či už ako historické osobnosti alebo mytologické stvorenia, ku ktorým sa Waterhouse obrátil v ďalšej fáze svojej tvorby.

Historickou antihrdinkou, ktorá zožala ovácie medzinárodného publika v Európe i Amerike, sa stáva druhá žena Heroda Veľkého Mariamne v rovnomennom Waterhouseovom plátne *Mariamne* (1887, **obr. 62**). Dramatický nádych tohto diela je znateľný na prvý pohľad aj divákovi, ktorý nepozná príbeh. Žena odetá v bielom a spútaná zlatou reťazou, s bledou tvárou a bezmocne zaťatými päsťami zostupuje po schodoch. Kruh bradatých starcov sediacych v zatienennej apside v pozadí je na prvý pohľad radou sudcov, ktorá túto ženu poslala na smrť. Žena sa otáča na muža sediaceho na tróne, evidentne kráľa, ktorý zhrozene načúva nepriateľskému našepkávaniu ženy stojacej pri ňom a očividne ovládajúcej celý príbeh situácie. Divadelné prevedenie tejto maľby bolo zrovnávané s vystúpeniami Sarah Bernhardt a Alice Ellen Terry.<sup>88</sup> Pri bližšom pohľade na spleť okolností okolo Mariamne je viditeľné ako Waterhouseove majstrovské schopnosti znázorniť veľmi zložitý príbeh zľahka prekročili vôbec nie jednoducho prístupnú hranicu medzi možnosťami literárneho spracovania a maliarskeho prerozprávania. U Flavia Iosepha nachádzame dve pomerne rozdielne verzie tohto príbehu, čo je pochopiteľné vzhľadom na povahu tejto histórie plnej falošnosti a zákernosti. V takomto prípade je pravda hodnotou hlboko pochovanou pod mnohoročnými intrigami, nedostupná čitateľovi rovnako ako súčasníkovi príbehu, Flaviovi Josephovi.

Waterhouseove spracovanie je založené na neskoršej verzii príbehu, v ktorej Herodes Veľký zvolal sudcov aby vyniesli rozsudok smrti nad jeho manželkou obvinenou z cudzoložstva.<sup>89</sup> Napriek tomu zostáva Herodes v agónii nerozhodnosti. Jeho sestra Salome svojím našepkávaním úspešne usmerňuje brata k jednoznačnému rozhodnutiu, cez neho k ovplyvneniu sudcov a k rýchlemu odsúdeniu Mariamne. Aj keď je Mariamne nevinná, nejedná sa o priamočiary príbeh nespravodlivo odsúdenej hrdinky. Celá scéna odkazuje na základný paradox príbehu – cudzoložstvo posielajúce kráľovnú v ústrety smrti je jediným z množstva prehreškov, ktorým sa sama neprevinila. Waterhouse odkazuje na slaboštvu sudcov v Josephovom príbehu dávajúcich viac na Herodove prudké emócie ako samotné dôkazy. Maliar ich vykazuje do tmavej apsidy v podobe vetkých starcov a zasmušilých

---

<sup>88</sup> Uznávaná francúzska herečka Sarah Bernhardt (1844 – 1923) mnohokrát úspešne vystupovala v Londýne aj v úlohe historických kráľovien. Jej anglická kolegyňa Dame Ellen Terry (1847 – 1928) patrila k hereckej špičke vtedajšieho anglického divadla vystupujúc hlavne v Shakespearovských hrách ale aj v iných klasikách vo West End navštevovanom poprednými umelcami tej doby. Zrovnanie s divadlom v kritikách uvádza Trippi (2002. 82).

<sup>89</sup> J. AJ 15, 7, 1-4.

mužov bez vôle a bez hlasu pred mocným kráľom. Konfliktné stanovisko Heroda a Salome je viditeľné na prvý pohľad. Kráľ sa kľčovito drží operadiel trónu, zatiaľ čo Salome krotí jeho emócie pevne zvierajúc jeho pravú ruku. Jej stanovisko voči kráľovnej je obsiahnuté v nenávisťnom pohľade a jej pevné rozhodnutie viditeľné v rezolútnom postoji tela a nôh na rozdiel od emočne labilného kráľa, odovzdané načúvajúceho v pevnom objatí honosného trónu, na ktorom nachádza oporu. Maľba zároveň zachycuje zložitú Mariamninu charakteru. Flavius Iosephus ju opisuje ako prekrásnu a vznešenú ženu ale rovnako extrémne arogantnú a neľútostnú. Tieto vlastnosti možno pripísať jej hrdému neseniu sa, smutnému ale zároveň povýšeneckému pohľadu, zaťatých pästiach prezrádzajúcich túžbu po pomste ako aj zaujatiu centrálnej pozície na plátne. Pre Viktoriánske publikum, mužov aj ženy, bolo obtiažne zaujať stanovisko. Divák je vovádzaný do sympatií s Mariamninou statočnosťou ale súčasne maliar pripomína jej vzdor pomocou pohľadového pohľadu a voľne rozpustených vlasov veľmi odlišných od dokonale uhladených účesov Viktoriánskych žien.

Osud Mariamny je však spečatený. Divák vidí ako zostupuje po schodisku smerom k čiernemu otvoru ohlasujúcemu skorú smrť. Očakávané sa sympatie prikláňajú v tejto vrcholne dramatickej maľbe na stranu odsúdenej kráľovnej. Napriek Mariamninej dominantnej pozícii sa stáva *femme fatales* celého obrazu práve Salome, ktorej látka omotaná okolo pása ešte viac poukazuje na šelmiu povahu tejto ženy. História uchovala informácie, že Herodove rozhodnutie ho priviedlo neskôr do šialenstva a výčitiek, a že Salome začala o nejaký čas intrigovať aj proti nemu. Plátno je veľmi skromné vzhľadom na archeologický detail, orientálna atmosféra je voľne skonštruovaná z Waterhouseových poznatkov o blízkovýchodnom prostredí. Samotný interiér odkazuje na Alma-Tademove štúdio a aj na skutočnosť, že obaja umelci sa poznali a priatelili.<sup>90</sup> Schody vedúce do podzemia sú ale Waterhouseovým dokonale premysleným prídavkom stupňujúcim dráma scény. Úspech tohto jedinečného obrazu potvrdzuje konštatovanie *Illustrated London News*, že obraz „prekonáva aj dielo Waterhouseovho učiteľa, Alma-Tademu, ktorý sa takmer vôbec nevenoval tragédiám.“<sup>91</sup> A tak *Mariamne* zostáva bez konkurencie v komplexnom a dramatickom stvárnení príbehu jednej antickej kráľovny.

Ani ostatné Waterhouseove scény nie sú jednoduchým orieškom pre vtedajších návštevníkov výstav. Málokto na prvý pohľad uhádol, že *Consulting the Oracle* (1884, obr.

---

<sup>90</sup> Fotky Alma-Tademoveho štúdia uverejňuje Barrow (2001, 122, obr. 122).

<sup>91</sup> *Illustrated London News* (1887, 517) citované podľa Trippi (2002, 84)

63) zachytáva staroveký židovský zvyk veštenia z mumifikovanej ľudskej hlavy.<sup>92</sup> Bez Waterhouseovho sprievodného komentára v katalógu a dokonca i s ním nie je jasné aký cieľ maliar sledoval. Divák sa stretáva s vyhroteným dramatickým okamihom kedy kňazka vzťahuje ruku prosiac svoje excitované publikum o moment ticha. Nakláňa sa k mumifikovanej hlave naznačujúc, že proroctvo príde každú chvíľku. Vzduch v tejto maľbe je možné krájať a expresívne gestá žien s pohľadmi v ose kňazkiných perí vyostrujú situáciu hysterickkej poverčivosti a pomätenia zmyslov predchádzajúce výkrikom agónie. Hľadať v tomto diele skrytú symboliku odkazujúcu na maliarov záujem o mágiu a účasť na rôznych pohanských a magických rituáloch? Alebo je to zachytenie záujmu o antropologické bádanie na poli starých pohanských zvykov v šokujúcom protiklade k oficiálnemu náboženstvu Izraelitov?<sup>93</sup>

Množstvo otázok vyvstáva aj pri spodobnení málo známej ranokresťanskej martyčky v *Saint Eulalia* (1885, **obr. 64**). Svätú Eulaliu spomína vo 4. storočí latinský básnik Prudentius prakticky bez odozvy v novovekom maliarstve. V maliarovom obraze je jej mŕtve telo ponechané ako výstraha na fóre antického mesta privádzajúc mužské publikum do neľahkej situácie. Obdivovať viac odvalu a odhodlanie dvanásťročnej Eulálie postaviť sa za svoju vieru alebo si vychutnať erotickú atmosféru zmyselne zobrazeného Eulaliinho viac ženského ako dievčenského tela? Ide o zobrazenie dojímavej dôstojnosti a čistoty duše, ktorá sa uvoľňuje z tela vo forme vzlietajúcej holubice a oslavovanej palmovými listami kresťanov v pozadí ako aj figúrou kľáčiacej ženy v bielom upomínajúcej svojou pózou na Pannu Máriu? Alebo ide o jazyk potlačujúci neutešené reálne okolnosti mučenia a zvýrazňujúci erotické implikácie chorej módy 19. storočia? V tomto prípade by Eulaliino telo skryte odkazovalo na smutnú skutočnosť psychickej a fyzickej tyranie na ženách, proti ktorej sa prvýkrát verejne ohradilo feministické hnutie.<sup>94</sup> Tieto a ďalšie otázky ostávajú nezodpovedané.

---

<sup>92</sup> Maliarov komentár k obrazu v katalógu výstavy v Kráľovskej Akadémii obsahuje nasledovný text: “The Oracle of Teraph was a human head, cured with spices, which was fixed against the wall, and lamps being lit before it and other rites performed, the imagination of diviners was so excited that they supposed that they heard a low voice speaking future events” [In Prettejohn et al. 2008, 98].

<sup>93</sup> *Consulting the Oracle* navyše ukazuje mystickú atmosféru, do ktorej sú plne absorbované orientálne krásy, ktorým maliar dal všetko čo chýbalo viktoriánskym ženám – silu, vášeň, zvodnosť a iracionalitu odkazujúcu na hlboké neznámo v týchto ženách. Maľba teda odhaľuje záujem o úplne iný typ žien a naväzuje na módu orientálnych krásavíc hojne zastúpených v maľbách francúzskych a britských orientalistov konca 18. storočia a v 19. storočí.

<sup>94</sup> Bram Djikstra tento obraz klasifikuje ako typický príklad módneho zobrazenia mŕtvych heroín vyžadovaných 19. storočím. Verejnosť riešiaci cnosti a povinnosti ženy hľadala vzory čistoty medzi románovými hrdinkami a mučednicami. Zrov. Djikstra (1986, 55-56).

#### 4.3.4. Zhrnutie – historická maľba

Ak sa v kontexte historickej maľby hovorilo o Poynterovi ako o heroickom romantikovi, o Alma-Tademovi ako o maliarovi dekadencie a úpadku Ríma pachtiacom sa po archeologickom detaile tak Waterhouse si historickými témami vypiloval svoje schopnosti ako obrazový dramatik. Aj keď vychádzal z dlhej tradície európskeho maliarstva, najbližšie mu ostáva i v tomto prípade Alma-Tadema, ktorý sa však tragickým námetom nevenoval a pokiaľ áno, zaobalil ich do tragikomickej atmosféry. Obaja maliari sa opakovane zhodujú i v preferencií postáv a scén (zvyky a obyčaje, rituálne tance, orákulá) takmer neznámych, doposiaľ nestvárnených výtvarným umením, ktoré nutne pritiahli pozornosť publika lačniaceho po klasicitných „novinkách“.

Bolo zvykom, že katalógy Britskej Kráľovskej akadémie väčšinou uvádzali citácie z textov, z ktorých si maliari prepožičali námety. Británia a obzvlášť Kráľovská akadémia bola dobre známa pre svoju slabosť v oblasti literárnych zdrojov. Waterhouse síce občas pripojil odkaz k niektorému zo svojich zdrojov ale málokedy citoval dlhšiu pasáž a to z toho dôvodu, že jeho maľby málokedy ilustrujú svoje zdroje s detailnou vernosťou ako väčšina viktoriánskej maľby. Namiesto toho vytvoril takú obrazovú kompozíciu, ktorá premenila literárny námet na veľmi živú vizuálnu drámu. Jeden okamih tejto drámy zachycuje na maľbe v typickom zastavení deja a dáva divákovi čas aby precítil scénu, ktorá čaká na odhalenie vnútorného významu. Vzhľadom na absenciu Waterhouseovej korešpondencie a vôbec minimálne znalosti o jeho živote nie je možné zodpovedať množstvo otázok vyvstávajúcich pri interpretácii jeho diel na rozdiel od bohatých Alma-Tademových zápiskov, listov a denníkov. V tomto období, bezprostredne po vystavení obrazu *Saint Eulalia* bol maliar zvolený v nízkom veku 36 rokov, čiastočným členom Kráľovskej akadémie (Associate of Royal Academy). Napriek obrovskému úspechu jeho diel s historickými námetmi sa po *Mariamne* začal venovať úplne odlišnej oblasti antickej maľby, ktorá bola zrejme bližšie jeho srdcu a v konečnom dôsledku aj srdciam jeho publika.

#### 4.4. Vodné mýty – sirény, nymfy a ostatné prírodné božstvá

Jedna zo spoločných vášní spájajúcich maliarov naprieč Európou konca 19. storočia spočívala v nekonečnom zobrazovaní nymf a sirén – primárne ako femmes fatales v spojení s vodným živlom. Tieto dcéry morí a riek prenikajú výtvarným umením od Waterhouseových sirén antickej mýty v Británii až po rusalky a iné vodné víly Konstantina Makovského v Rusku. Dokladom ich všadeprítomnosti je výstava roku 1897 v Londýne, v Burlington House, ktorá obsahovala tak veľa vodných bytostí, že jeden s kritikov sa o nej vyjadril ako o

„jaskyni morských panien“.<sup>95</sup> Vášň pre tieto zobrazenia prestupuje dokonca i diela umelcov ako Childea Hassama, ktorý nepracoval v tradícii antických či iných mytológií.<sup>96</sup> Iní naopak urobili zo zobrazenia sirén ohnisko celého svojho diela ako dokazujú maľby Gustava Wertheimera alebo Adolphea Lalyrea, skutočných „maliarov ným a sirén“. Tieto bytosti môžu byť spodobené ako nevinné mladé dievčatá alebo ako predátorské šelmy vystavujúce na obdiv svoje nahé telá. Hnané neutíchajúcou túžbou po rozkoši zvädzajú moreplavcov, rybárov a pútnikov odolávajúcich ale aj vrhajúcich sa v ústrety istej smrti. Publikum každoročných výstav sa stretávalo so scénami Odysseovho stretnutia so sirénami vedľa početných najád a ným v ich prirodzenom prostredí objavujúcich svoju novú obeť a hrajúcich na hudobné nástroje. V neposlednej rade dopĺňajú tento repertoár moderné zobrazenia nahých žien na skalnatom morskom pobreží, ktoré poukazujú na pôvodný mytologický námet iba vágne prostredníctvom názvu. Tie isté ženy stretáva potom divák v iných maľbách ako sa distingvovane prechádzajú po chodníkoch mestských ulíc oblečené v dobových šatách.<sup>97</sup>

Táto kapitola bude stručne sledovať premenu zobrazenie sirén, ným a konkrétnych mýtov vo vybraných britských a francúzskych maľbách prelomu 19. a 20. storočia v snahe špecifikovať Waterhouseov prínos pre spodobnenie vodných bytostí a osudy hrdinov nerozlučne spojených s vodným svetom.

#### 4.4.1. Odysseove sirény

Stretnutie bájneho Odyssea s dcérami riečneho boha Achelóa a múzy tanca Terpsichoré popisuje veľikán antickej literatúry, Homér.<sup>98</sup> Kirké v ňom upozorňuje hrdinu na stretnutie so sirénami a radí mu ako okolo nich úspešne preplávať, čo Odysseus vykoná do detailov. Táto scéna mýtického pokušenia par excellence inšpirovala veľké množstvo umelcov prinášajúcich prekvapivé zobrazenia týchto bytostí v podobe nádherných nahých žien, morských panien alebo Ovidiovských okrídlených monštier. Na maľby predkladajúce viac či menej verné vyobrazenie scény z Odyssei ďalej naväzujú diela, ktorých stredobodom je nebezpečná krása

---

<sup>95</sup> Trippi (2002, 149).

<sup>96</sup> Americký impresionista Ch. Hassam (1859 - 1935) známy pokojnými kompozíciami z mestského prostredia a pobreží sa neraz venoval aj tejto téme, vid' maľbu *Nymph of the Siren's Grotto* (1909).

<sup>97</sup> Otázku prečo práve takýto námet posadol výtvarné umenie konca 19. storočia nie je jednoduché komplexne zodpovedať. V kontexte doby riešiacej problémy so ženskou otázkou, kedy feministické hnutia po Európe získavalo stále viac prívrženkýň sa dá očakávať, že intelektuálne mužské prostredie bude reagovať aj prostredníctvom výtvarného umenia. Z tohto pohľadu sa však preferencie ako zobrazovať ženu menia - od ženy ako krehkého kvetu, cez unavenú ženu vyžadujúcu záchranu až k nemilosrdným kreatúram posadnutým sexom. V scénach nebezpečných ale zároveň plne životaschopných žien vyvstáva otázka nakoľko boli tieto maľby uspokojivé pre mužské publikum a nakoľko mohli podnietiť ženy k ešte väčšej aktivite v boji za zrovnoprávnenie. Pre diskusiu opäť odkazujem na prácu Dijkstru (1986, chapter VIII), ktorý sa premene žien na plátnach 19. storočia a konkrétne sirén venoval veľmi podrobne.

<sup>98</sup> Hom. *Od.* 12, 180-200.



ženských tiel privádzajúca mnohých mužov do záhuby. Otázka prečo si umelci vybrali práve sirény má niekoľko odpovedí. Jednak vďaka uprednostňovaniu klasiky a k obdivu plnému prístupu verejnosti k Homérovi a s tým súvisiaca druhá odpoveď – použitie slova „siréna“ alebo „Kirké“ ako eufemizmus pre prostitútku bežný vo viktoriánskom Anglicku.<sup>99</sup>

*Les Sirènes* (1875 – 1880?, **obr. 65**) francúzskeho symbolistu Gustava Moreaua ukazuje Odysseovu loď so spustenými plachtami a zaberajúcimi veslami na dosluch od troch nahých sirén. Tie, spozorujúc loď, požívajú námorníkov gestami na skalnatú plytčinu kde prebývajú. Na prope lodi je badateľný ruch, žiadny z námorníkov však zatiaľ neskočil do mora. Loď udržuje konštantne svoj smer a je zasadená do prostredia poukazujúcim na udalosti, ktoré predchádzali a budú nasledovať. V diaľke sa zračia pokojné vody, ktoré loď opustila prichádzajúc od ostrova Kirké a plávajúc v ústrety zlovestným útesom kde ich už očakáva Skylla a Charybdis. Maliar tak zachoval základnú schému rozprávaniu pričom sirény zobrazil ako ženy s rybími alebo hadími chvostmi, ktorých nahé telá svietia ako majáky ukazujúce námorníkom prístav. Ich pozícia na okraji maľby definuje povahu stretnutia, ktoré pre ne skončí neúspechom. Moreau načrtáva sirény iba v obrysoch a zdôrazňuje hlavne námesačné svetlo ich tiel ako symbol akýchsi morských bludičiek, ktorých svetlo však vždy vedie priamou cestou do podsvetia.

Moreauov súčasník a krajan Léon Auguste Adolphe Belly prináša maľbu *Les Sirènes* (1867, **obr. 66**), v ktorej sirény prichádzajú až k lodi, vystavujú na obdiv svoju nahú krásu a presvedčujú Odyssea aby počúvol ich volanie. Je však ťažko uveriteľné, že by volanie sirén malo nejakú odozvu na Odyssea stojaceho letargicky na prope zatiaľ čo ho jeden z námorníkov priväzuje k sťažu. Napriek pohybu naznačenému veslujúcimi námorníkmi, vlajúcimi drapériami a sčernenou hladinou mora pôsobí maľba veľmi staticky. Postráda dynamiku, ktorú si vyžaduje samotný akt zvädzania a dodáva celej maľbe nepresvedčivý nádych. Ten ešte viac zosilňuje Homérov hrdina bez výrazu, ktorému stačilo pre upokojenie vášni jedno tenké lano omotané okolo pásu a ruky. Sirény tu vystupujú v podobe žien s Rubenskovskými telami a ich pózy skôr pripomínajú kúpanie v bazéne než ponorenie do mora. S Bellyho prevedením ostro kontrastuje dramatické vyobrazenie Herberta Jamesa Drapera *Ulysses and the Sirens* (1909, **obr. 67**). Umelec privádza svoje sirény podobne ako Belly takmer až do náručia Odysseovej posádky. V tomto prípade však celá maľba hovorí o urputnom vnútornom zápase zračiacom sa na hrdinovej tvári. Jeho nepríčetný výraz svedčí o momente najväčšieho pokušenia pod priamou paľbou spevu jednej zo sirén. V najhoršej chvíli prichádza záchrana od druhu priväzujúceho hrdinu ešte pevnejšie ku sťažu tak ako to

---

<sup>99</sup> Trippi (2002, 111).

popisuje Homér. Celá kompozícia je veľmi dynamická, vzbúrené more, napäté svaly námorníkov v rýchlych záberoch vesiel, vzdúvajúca sa plachta a vlajúce drapérie a vlasy poukazujú na rýchly spád a vrcholné okamihy, ktoré rozhodnú o výsledku. Imúnne správanie námorníkov s dobre zapchatými ušami však dáva tušiť, že sirény v podobe mladých morských panien odídu na prázdno.

Od nemeckého maliara Otta Greinera pochádza pomerne naturalistická verzia Oddyseovho stretnutia so sirénami (*Odyseus und die Sirenen*, 1902, **obr. 68**) s typickou scénou lode s veslujúcimi mužmi a hrdinom, ktorého jeho druh priväzuje o sťažeň. Pôvodná myšlienka mýtu je však transformovaná do veľmi expresívneho podania. Maliar stavia oproti sebe vo vzájomnom súperení mužský erotický potenciál vyjadrený šľachovitými telami námorníkov a provokatívne zobrazené ženské vnady. Dodáva tak maľbe nádych moderného umenia na pomedzí aktu a pornografie blízkeho Schieleho maľbám.

Umelcov samozrejme lákalo zamerať pozornosť viac na zmyselné sirény, ktoré sa postupne oslobodzujú z konvencií klasického mýtického zobrazenia. Rovnako vábivou bola predstava sirén ako víťaziek v ťažení proti nevedomým námorníkom. *The Sirens* (1891- 1898, **obr. 69**) od anglického maliara Edwarda Burne-Jonesa ukazuje druhý prípad, kedy moreplavci poslúchli volanie sirén. Loď sa dostala na plytčinu zo všetkých strán pomaly obkľučovaná námesačnými bytosťami žien akoby vyrastajúcimi z okolitej krajiny. Celý výjav pôsobí dojmom sna, z ktorého sa tmavé postavy námorníkov môžu ale nemusia zobudiť.

Víťazné sirény – nymfy zachycuje i Poynterova maľba *The Cave of the Storm Nymphs* (1903, **obr. 70**). Tri štíhle krásavice sa tešia z pokladov zo stroskotaných lodí podobných tej, ktorá sa v pozadí ponára do vĺn. Keďže ide skôr o novovekú loď a prosto vyzlečené moderné ženy, naväzuje Poynter na Homéra už len veľmi voľne. Dôraz na samotné sirény kladie i maľba Johna Williama Whiteleyho *A Sail!* (1898, **obr. 71**). V ľavom hornom rohu je načrtnutá Oddyseova triréma slúžiaca ako literárne zarámovanie pre spodobnenie nahých žien sediacych na jazykovitom skalnom výbežku. Jeho falický tvar pekne dopĺňa ich pózy a expresívne gestá. Volajúce, šplhajúce sa, voľne ležiace túžia po akejkol'vek obeti. V úplnej priamosti svojich vášní a odhalení ženskej sily stelesňujú tieto ženy paradox sebastačných - preto nenávidených a zároveň obdivovaných zástankýň feministického ideálu *New Woman*.<sup>100</sup> Práve tých, ktoré odhodili konvenčné predstavy o mužom slúžiacich ochrankyniach domáceho krbu a tak prekonalí predošlé generácie viktoriánskych a európskych žien. Divák

---

<sup>100</sup> K tomuto ideálu sa hlásili feministky a sufražetky konca 19. a počiatku 20. storočia. Dobré ho vystihuje napríklad práca Winifred Harper Cooley (1904).

by si mohol rovnako dobre predstaviť, že tieto sirény sú herečky z Londýnskeho West End, ktoré prišli stráviť leto na Doverské útesy a odhodili šaty v túžbe po naturalistickom prežívaní. Sirény sa postupne stávajú symbolom silných a nezávislých žien, ktoré poznajú a nahlas vyjadrujú svoje potreby.

Vo Waterhousovom podaní *Ulysses and the Sirens* (1891, **obr. 72**) sa publikum ocitá späť vo svete Homérskeho eposu. Odysseus sa stretáva so siedmymi sirénami v podobe oblúd s vtáčim telom a ženskými hlavami, ktoré obkľúčili loď. Nebezpečenstvo je obzvlášť intenzívne ako vidieť na námorníkovi uhýbajúcom pred agresívnou sirénou, ktorá sa nakláňa nad ním. O citoch pevne pripútaného Odyssea nevypovedá nič, možno iba pohľad otočený na sirény ale aj smerom k prove, na ktorej je slabo načrtnutá ženská hlava. Trippi si myslí, že ide o Penelopu, na ktorú bude hrdina logicky upierať zrak počas najsilnejšieho pokušenia.<sup>101</sup> Waterhouse doplnil obraz o záznam v katalógu, ktorým predstavuje publiku tieto monštrá.<sup>102</sup> Jeho stvárnenie sirén ostáva v kontexte novovekej maľby ojedinelé a bádatelia sa zhodujú, že čerpal jednak z Ovidiových popisov a jednak z výjavu na červenofigurálnej váze z Britského múzea.<sup>103</sup> Napriek vernosti klasickým zdrojom odmietla kritika umelcove stvárnenie sirén ako neestetických oblúd a to aj napriek jasným preferenciám viktoriánskej spoločnosti milujúcej archeologickú presnosť.<sup>104</sup> Tej sa pridržal i pri scenérii odvodenej od skalnatého prostredia *Marina Piccola* na *Capri*, ktorej časť je tradične nazývaná *Lo Scoglio delle Sirene* – útes sirén. Šatstvo, loď a jej detaily naväzujú voľne na repertoár antických prvkov a vzorov na keramike anachronicky vsadených do homérskeho námetu ako napr. meander na Odysseových šatách. Maľba vzbudila iba priemerný záujem kritiky, čo je možné pričítať zvýšenému záujmu o esteticky pôsobivé maľby s peknými ženami aj v prípade tohto mýtu, ktoré predsa len prevýšili záujem o archeologicky vernejšie stvárnenie. Napriek tomu sa však Waterhouse najviac priblížil atmosfére akú popisuje Homér, v popise celej scény i v jednotlivostiach.

#### 4.4.2. Siréna osamote a so svojou obeťou

Od Odysseovskej scény a silného záujmu o zobrazenie krásnych a nebezpečných žien je už len krok k maľbám sirén osamote alebo v spoločnosti jednej zo svojich obetí. Tie vznikali paralelne so stvárneniami homérskeho mýtu a rovnako ako on prešli zložitou premenou.

---

<sup>101</sup> Trippi (2002, 111).

<sup>102</sup> Tamtiež, 107.

<sup>103</sup> *Ov. Met.* 5, 551-564. Predlohu v červenofigurálnej váze vidí napr. Prettejohn et al. (2008, 117).

<sup>104</sup> Trippi (2002, 111)

Dante Gabriel Rossetiho *Ligeia Siren* (1873, **obr. 73**) sa vyslovene vtláča do pohľadu diváka so svojím zvodným telom pri hre na hudobný nástroj. V diaľke je vidieť maličkú loď odkazujúcu na príbeh, v ktorom nejde o lásku ako napovedá tvrdý profil siréninej tváre. Pozornosť je sústredená na nebezpečne zmyselnú bytosť takmer prestupujúcu rám obrazu do sveta viktoriánskeho diváka.<sup>105</sup> V podobnom duchu sa nesie Poynterova *The Siren* (**obr. 74**) s klasicistnou kráskou obklopenou náznakmi hroziaceho nebezpečenstva v podobe odlomeného kusu sťažna a vrakov lodí v zálive v pozadí. Beštiálnu povahu sirény cítiť i v maľbe Louisa Loeba *The Siren* (1904, **obr. 75**). Pri bližšom pohľade na zvodnú ženu opierajúcu sa o skalú si divák všimne jej znetvorenú ruku s pazúrmí a gestom akoby magicky priťahujúcim svoju obeť do spárov, ktoré jej vytrhnú dušu. Striehnuc ako pavúk na skalách, v mumifikovanej a klamne žiariac do temnej noci vyčkáva siréna J. Humphreysa Johnstona *The Mystery of the Night* (1898, **obr. 76**). V tomto prípade už ide o jasné stvárnenie pekla v ženskej podobe, ktoré podstúpi každý kto sa priblíži na dohľad tomuto odpudivému stvoreniu. Expresívne-naturalistické podanie sirény naplno odhaľuje jej dušu zvieracej beštie uspokojujúcej základné pudy. Maliar predstavuje svoju sirénu ako monštrum bez zaobalenia námetu pekným šatstvom, vábivej krajiny alebo zmyselnej tváre.

Moureau zobrazil svoju sirénu v spoločnosti jednej zo svojich obetí. V *Le Poète et la Sirène* (1894, **obr. 77**) je siréna integrálnou súčasťou prírody, z ktorej povstáva, a do ktorej sa neviditeľne ponorí. Šelmí pohľad upiera na chlapca – básnika s telom eféba, z ktorého vysáva život. Básnik sa stráca zatiaľčo siréna mohutne hltajúc jeho nesmrteľnú dušu v atmosfére blízkej jednej z básni Armanda Silvestreho. V nej básnik vylieva v speve svoje pocity siréne tesne predtým ako ho stiahne v ústrety vodnému hrobu.<sup>106</sup> Že to sirény mysleli vážne dokazuje aj Burne-Jonesovo *The Depths of the Sea* (1887, **obr. 78**), v ktorom jedna z nich zviazla svoju obeť ťahajúc ju do vodnej skrýše. Pevné objatie a výraz sirény hovoria o posadnutosti honbou na mužov, ktorá je jediným cieľom týchto bytostí. V nenápadnejšej forme odkazuje na rovnaký osud maľba *The Green Abyss* (1895, **obr. 79**) Aristide Sartoria, kde sa muž naklonený cez okraj loďky snaží pritiahnúť si čarokrásnu sirénu. Muž balansuje na okraji a siréna zdvíha ruku, aby ho objala a stiahla do vody. Pod jej vlasmi sa vo vode

---

<sup>105</sup> Tento obraz pekne podtrhuje tendenciu, o ktorej píše Djikstra, že muži 19. storočia sa báli žien a na druhej strane chceli byť zvedení. "The male's fantasies of helplessness before the siren's physical enticements were not infrequently laced with a yearning to be seduced. Such a fantasy of seduction allowed him to combine the pleasures of indulgence with the innocent stance of the unwilling victim / thereby placing the responsibility for his weakness once again squarely on the shoulders of woman" [Djikstra 1986, 266].

<sup>106</sup> "When your lips touched mine, I shivered/ My whole being tensing with the fear/ Which courses through an animal who senses/ That he must be eaten soon./ It was horrible and ravishing/ To serve you as your prey. / My pain was equal to my joy in knowing/ That I could let you wallow in my blood" [In Djikstra 1896, 266].

črtajú ľudské kosti a lebky, ostro kontrastujúce so zdravým a opáleným telom mladíka. Moderným prevedením tejto témy je kresba Charlesa D. Gibsona *In the Swim* (1900, **obr. 80**). V nej sa mýtická bytosť mení na dievča z lepšej spoločnosti s dobovým účesom a líčením. Pokojne ponorená vrhá opovážlivý pohľad na čitateľa topiaceho sa v jej prirodzenom prostredí. Táto voda je akoby symbolom jej ekonomických a sexuálnych požiadaviek voči mužovi a spoločnosti. Zdrojom ženej sily sa stáva mužské pokolenie, z ktorého životodarnej energie čerpá silu pres svoj vlastný rast prostredníctvom vodného média. Odpovedajúc tomu, muž klesá do vody vysávajúcej jeho život, zatiaľ čo žena sa z nej vynára.

Waterhouseova *The Siren* (1900, **obr. 81**) ukazuje stretnutie sirény s jedným z námorníkov pomaly poznávajúcim svoj osud. Siréna stvárnená ako mladé dievča s rybím chvostom sedí na skale, a držiac v rukách lýru sa nakláňa cez okraj, nemo pozorujúc blížiacu sa záhubu mladíka. Jej pery sú pevne zomknuté, pieseň ustala a struny, ktorých sa dotýka jedným prstom pomaly utíchajú. More je rovnako tiché ako jej pohľad, o tragédii svedčí iba sťažeň plávajúci na hladine. Jediný námorník, ktorý sa dostal až k nej na ňu upiera zhyponotizovaný pohľad v očakávaní, čo príde. Prostredie opäť pripomína okolie ostrova Capri, ktorým bolo zrejme inšpirované. Waterhouseovo dielko naväzuje na bežný repertoár malieb zo sirénami v hypnotickom stretnutí muža a ženy podtrhujúc obľúbené spojenie smrti s vodou, erotikou a hudbou prítomné i v Moreauovej maľbe. Divák sa tak stretáva s námetom určeným na rýchly komerčný predaj zapadajúcim do prúdu malieb konca 19. storočia.

#### 4.4.3. Nymfy a najády

Waterhouse sa do dejín umenia zapísal vedľa scén z každodenného života a historických momentiek hlavne ako maliar mytologických námetov nachádzajúc hlavnú inšpiráciu v Ovidiových *Metamorphoses*. Jednou z tendencií v maľbách jeho súčasníkov ako aj v jeho vlastných bolo takmer úplné obchádzanie olympských božstiev a vyzdvihovanie nýmfov, pánov a iných „nižších“ bohov doprevádzaných smrteľníkmi. Táto pohanská nostalgia plynula z Waterhouseovej lásky k Ovidiovi, Shelleymu a Keatsovi ako aj Johnovi Addingtonovi Symondsovi, ktorého estetické eseje boli vplyvným čítaním v intelektuálnych kruhoch viktoriánskeho Anglicka.<sup>107</sup> Symonds tvrdil, že ľudia v sebe prechovávajú aj napriek morálnemu prínosu kresťanstva prirodzené sympatie s prírodou, inštinkty faunov, satyrov

---

<sup>107</sup> J. A. Symonds (1840- 93) bol anglický básnik a literárny kritik s veľkou láskou k súčasnej poézii, obzvlášť k Shelleymu, k Taliansku a jeho renesančným umelcom. Písal životopisy, kunsthistorické diela ako aj moderné polemiky na tému homosexuality, ktoré podkladal Platónom. Mnohé jeho básne a eseje patrili medzi najvplyvnejšie tej doby podobne ako práce Waltera Patera, Oscara Wildea, Johna Ruskina, Dante Gabriel Rossetiho a ďalších, s ktorými sa Symonds poznal osobne a vytvoril skupinu snažiacu sa o obrodienie kultúry 19. storočia

alebo silénov, ktorých výučba nebude nikdy úplne vykorienená.<sup>108</sup> V 80. a 90. rokoch Londýňania otvorene prijímali mystéria rôznych paralelných mytologických systémov a v tejto dobe rovnako začali rozkvitať rôzne ezoterické spoločenstvá. V roku 1895 poznamenáva Baldry na margo Waterhouseovej tvorby, že sa už „úplne priklonil k zobrazeniam veľmi malebného mysticismu“, čo je zjavné pri pohľade na jeho obrazy evokujúce spirituality prírodných elementov.<sup>109</sup>

Jeden z takýchto elementov povstáva zo svojho riečného kráľovstvá v podobe početných najád prebývajúcich v prameňoch, riečkach a potokoch. Objavuje sa dokonca i v tvorbe francúzskeho impresionistu Pierre-Auguste Renoira v podobe snívajúcej nahej krásy sediacej pri svojom rybníku. Obraz známy v anglickom preklade ako *The Naiad* (1876, **obr. 82**) je zobrazením aktu v romantickej atmosfére snenia, ktoré tematicky ohraničuje iba názov diela. Renoirov krajan Henri Fantin-Latour zobrazil v *Naiad* (1896, **obr. 83**) podobnú ženu, ktorá sa však uvoľnene vrhá do svojho prirodzeného prostredia s vášňou a ľahkosťou naznačujúcou, že nepôjde o obyčajné stvorenie. V Draperovej maľbe *Naiad's Pool* (**obr. 84**) prekvapuje náhle sa objavajúca najáda mladého rybára. Ten sa v úľaku otáča zrejme za sladkým hlasom vychádzajúcim zo zošpúlených perí. Najadino alabastrové telo ostro kontrastuje s tmavými farbami skál a hladinou rybníka. Jej póza a výraz dáva tušiť, že ide o nadprirodzenú bytosť s jasne čitateľným úmyslom.

Kým pre tohto rybára predstavuje skôr hrozbu, vo Waterhouseovej maľbe *A Naiad* (1893, **obr. 85**) je zblíženie mladej najády s chlapcom v leopardej koži prirodzené. V tomto obraze vyzerá spojenie vodnej bytosti so smrteľníkom o to pravdepodobnejšie, že chlapec je stúpencom boha Dionýza na čo poukazuje jeho odev a niekoľko prihliadajúcich kôz v pozadí. Waterhouse umiestňuje svoju scénu podobne ako Draper do lesa mierneho pásma, čiže aj do anglického lesa. Navodzuje tak dojem, že akákoľvek krajina je osídlená nadprirodzenými obyvateľmi, ktoré rastú a sú prítomné v každom strome či riečke. S týmto vnuknutím prichádzajú nové obrazové idey, v ktorých ľudské formy organicky vyrastajú z prirodzeného prostredia v podobe nýmfi, najád či hamadryád.<sup>110</sup> Najadine telo je zvlnené ako potok, z ktorého sa vynára a jej ruky a telo pripomínajú štíhle stromčeky, ktorých sa drží hľadiac na mladíka. Umelcove spodobnenie námetu ocenila kritika vo vyjadrení, že figúra “neopakuje bežné chyby maliarov v spodobnení najád ako bohýň alebo moderných mladých žien bez šiat... naopak, ľahko si môžeme predstaviť ako sa ponorí do prúdu plávajúc”.<sup>111</sup> V jeho podaní

---

<sup>108</sup> Jenkyns (1980, 188).

<sup>109</sup> Baldry (1895, 111).

<sup>110</sup> Prettejohn et al. (2008, 122).

<sup>111</sup> Athenaem (1893, 577) citované podľa Prettejohn et al. (2008, 122).

neprekážalo ani odvodenie najádinej tváre z anglických tvári umelcových modeliek, ktoré bežne používal pre svoje mytologické hrdinky a prírodné božstvá. Práve naopak, obrodenci ako Frederic Leighton alebo Oscar Wilde vebili to, čo nazerali ako rasovú paralelu medzi antickým Gréckom a moderným Anglickom.<sup>112</sup> Tieto bytosti a menšie prírodné božstvá sa spolu s Panom začali v hojnosti množiť na plátnach a v básňach konca 19. storočia.<sup>113</sup> Rovnako rýchlo sa dostali do všeobecnej vizuálnej kultúry tejto periódy ako ukazuje náčrt na prednej strane programu k divadelnému predstaveniu “Palletaria” v Royal Academy Schools.<sup>114</sup> Figúra malého pana a nymfy sú odvodené práve z Waterhouseových malieb *A Naiad* a *A Hamadryad* (1893).

Príbeh o Heraklovom adoptívnom synovi *Hylovi* je často reprodukován v dielach antických autorov.<sup>115</sup> Hylas, účastníci sa výpravy Argonautov za zlatým rúnom, je vyslaný na jednej zo zastávok na ceste po vodu. Zamilujú sa však doňho nymfy a mladík sa už k lodi nevráti, v dôsledku čoho opúšťa výpravu aj nešťastný Herakles hľadajúci svojho milovaného spoločníka. V maľbách 19. storočia sa autori zameriavajú na zobrazenie vrcholného momentu – osudového stretnutia Hyla s nymfami lačniami po rozkošiach. V kontexte tohto námetu je dobré si pripomenúť, že práve od 60. rokov 19. storočia sa termín „nymfomanický, nymfomanka“ začal používať pre označenie abnormálneho sexuálneho apetítu žien, ktorého sú živým príkladom práve nymfy na plátnach umelcov.

*Hylas entraîné par les nymphes* (1874, **obr. 86**) Édouarda Théophile Blancharda ukazuje okamih kedy mladík už zabudol na svoju pôvodnú úlohu. Nakláňajúc sa cez okraj balansuje na pomedzí sveta, v ktorom je spoločníkom Argonautov a sveta zvodných nýmfi lákajúcich ho do svojho kráľovstva. Hylove telo vytvára akoby šípku smerom do rybníka. Strácajúc pôdu pod nohami sa s dychtivým výrazom vrhá za najbližšou z nýmfi v jasnom predznamenaní ich víťazstva. Posledným náznakom mladíkovej opatrnosti je ruka pridržajúca sa koreňov stromov, ktorá však nemôže vydržať tlak celej bytosti vidiacej prísľub zmyslového potešenia. Tým sú práve nymfy v podobe nahých zrelých žien, ktoré vábia hrdinu do svojho náručia vystavujúc na obdiv ladné krivky svojich tiel.

Henrietta Rae zobrazila svojho Hyla v trochu odlišnom duchu. *Hylas and the Water Nymphs* (1910, **obr. 87**) ukazuje mladíka s bojzlivým a nerozhodným výrazom v obklúčení

---

<sup>112</sup> Leighton náhľad rozoberá Barringer – Prettejohn (1999, 61) a na Wildea odkazuje Trippi (2002, 111).

<sup>113</sup> Panovo prestupovanie literatúrou a umením v 2. pol. 19. storočia a na začiatku 20. storočia hovorí Merivale (1969).

<sup>114</sup> Prettejohn et al. (2008, 122, obr. 26).

<sup>115</sup> Apollon. 2, 1207-1239; Theoc. 13, 36-55.

nýmfm. Už to nie je ten Hylas lačniaci po rozkoši ale opatrný muž, na ktorého z každej strany doráža jedna z nýmfm. V pozadí vidieť ich ďalšie družky prichádzajúce svojim sestram na pomoc. Celá atmosféra obrazu sa preklápa do roviny súcitu s nešťastným Hylom, ktorý nemá šancu uniknúť vzhľadom na značnú presilu. Hrdina je tu prezentovaný ako obeť nedobrovoľne zajatá vôľou početných vodných bytostí. Nádoaba na vodu, ktorá spadla do rybníka medzi morske trávy tvorí peknú analógiu k mladíkovi padnúceho do osdiel neutíchajúcej žiadostivosti nýmfm.

Na pomedzí oboch malieb stojí Waterhouseove prerozprávanie príbehu. Jeho hrdina v *Hylas and the Nymphs* (1896, **obr. 88**) drží v jednej ruke nádobu na vodu odkazujúcu na úlohu, ktorú má vykonať a druhú mu objíma jedna zo siedmych nýmfm upierajúca naňho svoj nevinný pohľad. Niektorí kritici vyčítali maliarovi, že na rozdiel od iných umelcov, vyzerajú jeho nymfy akoby boli načrtnuté podľa jedného modelu.<sup>116</sup> Podobnosť nýmfm však zásadne umocňuje hypnotický účinok celej scény a jej nadprirodzenú ozvenu na publikum. Navyše slovo „nymphaea“ je botanickým názvom pre lekná, ktorých sú nymfy živými sestrami. Nahé a takmer identické, vynárajúce sa z vody, pôsobia ako tieto kvetiny povpletané do ich dlhých vlasov. Ich štíhle telá pripomínajú dlhé úponky lekien viditeľné pod hladinou vody, čím odkazujú na nebezpečenstvo utopenia pre toho, kto sa do nich zapletie. Efekt znásobenia figúry v kombinácii s nevinnosťou a sladkosťou mladistvého tela i tváre, premysleného aranžmá torz a rúk, a ponúkajúcich sa červených pier vytvára naozaj erotikou vibrujúcu atmosféru svedčiacu o genialite umelca.<sup>117</sup> Na Hyllove a aj divákove zmysly najviac útočí práve napätie medzi nevinnosťou a zmyselnosťou nýmfm, ktoré zaručuje, že hrdina nakoniec podľahne. O jeho páde svedčí aj neistá póza jeho tela, nakláňajúc sa bez zjavného odporu k najbližšej nymfe. Prírodné prostredie tvorené rybníkom nad ktorým sa klenú korene starých stromov, bez kúska neba a možnosti kadiaľ uniknúť takisto svedčí o závere Hyllovho príbehu. Jediná otvorená cesta sú hlbiny močiara v ústrety Hádovmu kráľovstvu. Kompozične ponúka maľba majstrovskú ukážku krížiacich sa pohľadov nýmfm, ktoré zdanlivo náhodne utvárajú okolo Hyla polkruh. Voyeuristické potešenie z prizierania sa aktu zvädzania je stále prítážlivé i pre súčasného diváka a intenzitu erotickej scény bravúrne vyvažuje umelcove charakteristické „zastavenie príbehu“, ktoré ho výrazne odlišuje od ostatných maliarov nýmfm a najád. Toto zastavenie je docielené majstrovským zmyslom pre kompozíciu a inštinktívny výber okamihov, v ktorých sa dej zastavil a scéna utišila pre ďalšie rozjímanie podobne ako u historických plátien. V *Hylas and the Nymphs* zasadzuje Waterhouse opäť grécky mýtus do

<sup>116</sup> The Times (1897, 10) citované podľa Prettejohn et al. (2008, 134).

<sup>117</sup> Waterhouseove skicáre ukazujú, že nymfy načrtol podľa dvoch modeliek, ktoré sú si však navzájom veľmi podobné (Prettejohn et al. 2008, 134).



anglického lesa s anglickými modelkami. Vtedajšia kritika to bez výhrad prijala a v porovnaní s inými umelcami konštatovala, že „Burne-Jones a iní maliari prerozprávajú tieto staré príbehy s malým alebo nijakým realizmom. Pán Waterhouse ich prerozprávava ako niekto kto im skutočne verí“.<sup>118</sup> Tento postreh dobre reflektuje povahu Waterhouseovho diela a v porovnaní s predchádzajúcimi maľbami vzdialeného rozprávkového sveta, prináša stvárnenie skutočne živého mýtu. Dielo *Hylas and the Nymphs* sa stalo rýchlo veľmi populárnou a často reprodukovanou medzinárodnou ikonou, ktorá pretrvala až do súčasnosti.

Mýtus o Orfeovi bol jedným z najinšpirujúcejších mýtov pre umelcov európskeho výtvarneho umenia, hudobných skladateľov a spisovateľov. Orfeova pieseň stelesňujúca kreatívnu silu umenia zvíťazila nad sirénami, rôznymi obludami, neživou prírodou a dokonca aj smrťou. Tento mýtus, ako aj podobné z Ovidiových *Metamorphoses*, hral významnú úlohu v teóriách 19. storočia o transformácii, znovuzrození a nesmrteľnosti duše a ponúkal živnú pôdu pre zasadenie myšlienok spojených s novodobými ezoterickými smermi a symbolizmom. Po roztrhaní Orfeovho tela menádami, plávala jeho hlava spolu s lýrou hrajúc a spievajúc riekou Hebros do mora až na ostrov Lesbos. Nie je teda prekvapením, že práve symbolisti reagovali na tento príbeh početnými maľbami, v ktorých zobrazovali Orfea buď ako *poète maudit*, nepochopeného umelca a špecificky sa zameriavali na posmrtnú existenciu Orfeovej hlavy a lýry, v ktorej ich napodobil aj Waterhouse.<sup>119</sup>

Moreau stvárnil básnika v poetickej maľbe *Orphée* (1865, obr. 89). Žena nesúca hlavu básnika položenú na lýre stojí v mýtickej romantickej krajine s útesmi v pozadí, na ktorých sa črtajú ďalšie ťažko identifikovateľné postavy. Môže ísť o mýtické bytosti, o pastierov v idyllickej krajine načúvajúcich hre svojho druhu na píšťalu ale rovnako pripomínajú Moreauove stvárenie Hésioda v *Hésiode et la Muse* (1891). Najviac otázok však vyvoláva identita dievčaťa, pričom táto maľba býva označovaná v anglo-americkéj literatúre aj ako *Thracian Girl Carrying the Head of Orpheus*.<sup>120</sup> Jej póza pripomína tradičnú ikonografiu Judyty nesúcej Holofernovu hlavu alebo Salome s hlavou svätého Jána Krstiteľa, akvarel z roku 1864 zase vypovedá o nej ako o jednej z múz. Jej dôstojnosť, krehkosť a vážny pohľad však pripomínajú Pietu, na ktorú môže poukazovať i Moreauov komentár v katalógu Salóna, kde hovorí o zbožnom držaní Orfeovej hlavy.<sup>121</sup> S touto intepretáciou však

---

<sup>118</sup> Phytian (1905, 54).

<sup>119</sup> Východnou scénou pre zobrazenia umelcov spomínaných v tomto odseku je popis Orfeovej smrti v Ov. *Met.* 11, 1-84.

<sup>120</sup> Prettejohn et al. (2008, 60).

<sup>121</sup> “Une jeune fille recueille pieusement la tête d’Orphée et sa lyre portées sur les caux de l’Hèbre aux rivages de la Thrace“ [Grigorian 2009, 69]. Niektorí bádatelia pripísali tejto maľbe až devočný význam. Augustin-Joseph

kontrastujú zmyselne odhalené chodidlá potešujúce mužské publikum a vylučujúce jednoznačnú identifikáciu. Dievčina tak zostáva záhadným symbol spájajúc v sebe aspekty mytického, skutočného i náboženského sveta.

Francúzsky symbolista Odilon Redon zobrazil Orfea niekoľkokrát nasledujúc myšlienku, že snenie je jedným zo spôsobov videnia. Maľba *Orphée* (1903- 1910, **obr. 90**) ukazuje básnikovu hlavu ležiacu na lýre v snení zasadenú do abstraktného prostredia krajiny. Narozdiel od Moreaua sa takmer úplne vzdáva realistického pojednania figúr a krajiny. Umelec necháva snívať svojho poloboha na pomedzí brehu mora a hornatej krajiny ako večnú inšpiráciu pre umelcov všetkých vekov. Orfeus vystupuje z mlhavého mimozmyslového sveta nadobro opúšťajúc akúkoľvek väzbu na typické klasicistné stvárnenie. Zmysel maľby pozvoľna vystupuje zo silného vizuálneho účinku scény viac ako z odkazu na literárnu predlohu či pôvodný mýtus.

*Orphée* (1893, **obr. 91**) belgického symbolistu Jeana Delvilla sa sústreďuje podobne ako Redon na básnikovu hlavu položenú na lýre plaviacu sa v ústrety ďalšiemu osudu. More je pokojné, zvlhnená voda nesie nástroj, na ktorom spočíva v hlbokom spánku uväznená hlava predstavujúca Orfeovu dušu. Zhora na ňu dopadá strieborno-zlaté svetlo odrážajúce sa v medailóne na lýre a dodávajúce celej maľbe mystický nádych. Ten je umocnený zrastením lýry s hlavou, ktoré tvoria na obraze jedno. Jednu dušu ponorenú do mystickej skúsenosti nesmrteľného sveta hudby nesúcu sa vlnami času a priestoru.

Waterhouseova *Nymphs Finding the Head of Orpheus* (1900, **obr. 92**) sleduje námětovo viac zobrazenia symbolistov ako maľby britských autorov uprednostňujúce Orfea pri speve alebo záchrane Eurydiky. Britské maliarstvo sa takmer úplne vyhýba momentom hrôzy, ktoré však môžu byť poňaté veľmi lyricky. Ukážkou toho je Waterhouseova maľba zachycujúca veľmi dramatický moment, kedy hlava s lýrou doplávala k nymfám, ktoré prišli k prameňu po vodu. Pre 19. storočie je zaujímavým momentom v príbehu práve zachytenie hlavy muža, ktorá neklesla do ženského elementu vody ako v prípade Hyla a početných obetí sirén a nýmf. Nymfy sú tu naopak zobrazené ako sympatické, nevinné stvorenia, ktoré v úľaku hľadajú dole do riečky. Scéna je i napriek odohrávajúcej sa dráme veľmi pokojná, prestúpená kontempláciou s nádychom hrôzy, ktorá sa zmocnila nymfy vpravo zadržávajúcej dych a so súcitným gestom ľavej ruky. Pozornosť diváka je smerovaná od nýmf, skrze ich pohľady a smer vodopádu k hlave venčenej kvetmi lekien. Sama hlava pôsobí dojmom bizarnej kvetiny. Obdarená videním doplávala na určené miesto kde sa mala stretnúť

---

Du Pays hovorí o “the religious action that the girl carries out” a Louis Veillot bol zasiahnutý “the wholly Christian expression of this virgin who has just picked up the serene head of Orpheus” [Cooke 2008, 408].

s nymfami a teraz čaká na ich reakciu. Hlava vykazuje značnú zženštilosť v jemných črtách tváre a dlhých červenohnedých vlasoch prepletených so strunami lýry spájajúc v sebe skrze lásku k umeniu svety oboch pohlaví ako aj svet ľudských a nadprirodzených bytostí. Spojenie emócií, hudby a dramatických ale zároveň lyrických okamihov naväzuje práve na symbolistov, hlavne na Moreauovu maľbu. Formálne sa maliar mohol podľa Trippiho inšpirovať Draperovým obrazom *The Lament for Icarus* (1898), v ktorom nymfy veľmi vášnivo oplakávajú iného klasického hrdinu. Maľba *Nymphs Finding* je zasadená do anglickej krajiny s tvármi anglických modeliek, čo však nijako neprekážalo živej interpretácii zvoleného námetu. Waterhouse si aj v tejto maľbe zachoval punc živého mýtu, ktorý hovorí skrze čas k divákovi rečou mimozmyslovej skúsenosti s nadprirodzeným, božským svetom vzdialeným iba na dotyk ruky.

Waterhouse sa k Orfeovi vrátil nepriamo ešte raz a to v maľbe *The Charmer* (1911, **obr. 93**) prostredníctvom zobrazenia magickej sily hudby nad prírodou. Nymfa tu preberá Orfeovu rolu a sediac na podobnom briežku ako jej družky v predchádzajúcej maľbe, priťahuje svojou hrou ryby a iné vodné živočíchy vystrkujúce sa nad hladinu. Prostredie i modelka je opäť anglické s dotykom nadprirodzena bez naratívneho kontextu. Čarovná maľba pôsobí na zmysly diváka skrze peknú nymfu s dlhými prstami udierajúcimi do strún. Presvetlený zelený les spolu s ľahkou atmosférou námetu je osviežujúcim prvkom medzi zobrazeniami žiadostivých nýmf a dramatických momentov z antickej mytológie.

#### 4.4.4. Zhrnutie – vodné mýty

Medzi obrovským množstvom malieb z prostredia menších božstiev spojených s vodným prostredím vynikajú Waterhouseove diela uvádzajúce realitu do sveta mýtu prostredníctvom citeľnej hmatateľnosti jeho žien a rozpoznateľnej anglickej alebo inej autentickej krajiny, do ktorej zasadzuje svoje scény. Cez spojenie túžby po reálnom a zároveň dychtenia po inom svete, oživuje umelec antický mýtus v bežnom prostredí diváka a dosahuje najvyšší stupeň umeleckej zručnosti. Živosť mýtu podporuje aj dychberúce zmrazenie okamihu, v ktorom z nie úplne ostrého pozadia sa vynárajú postavy s ostrými kontúrami v dojme fotografickej momentky. Waterhouseove tajomné ženy, sirény, nymfy a najády neprestávajú očarúvať ani v súčasnosti. Typickú príťažlivosť im opakovane dodáva i vytváranie napätia medzi mladým nevinným vzhľadom a lačnením po erotických zážitkoch. V porovnaní s ostatnými maliarmi sa však tieto bytosti málokedy odhaľujú úplne alebo ponúkajú v provokatívnych pózach. Hmatateľné ale neuchopiteľné nikdy nepreprádzajú celé svoje tajomstvo pohybujúce sa medzi snením a jeho túžbami a dennou realitou.

## 4.5. Lúbostné mýty

V roku 1886 zhodnotil *The Times*, že “mytológia a rozprávky sú vhodnou látkou pre umenie hlavne vo veku, ktorý im pomaly prestáva veriť...a hlavne vtedy keď má mýtus hlboký zmysel alebo je naplnený nesmiernou poetickou krásou..”<sup>122</sup> John Ruskin k tomu dodáva, že mýty “akokoľvek temné, si všímajú veci, ktoré sú pravdivé v každom veku.”<sup>123</sup> Poetická krása lásky a jej aktuálnosť v každom veku je nespochybniteľná. Antická mytológia je plná mýtov naplnenej lásky a oddanosti, nenaplnenej lásky, pomstychtivosti a tragédií, ktoré z nej vzišli. Výtvarné umenie už od renesancie veľmi živo reagovalo na tieto mýty v nespočetných maľbách a aj keď nebola hlavnou témou láska, obracalo sa často k stvárneniu tých momentov z mýtu, ktoré sa jej týkali. Väčšie množstvo zobrazení tragickej lásky poukazuje jednak na ich prevahu v antickej mytológii a aj na vrtkavú povahu božstiev lásky, ktoré bolo obtiažne si nakloniť ale veľmi jednoduché rozhnevať. Na samom konci 19. a počiatku 20. storočia začínajú zobrazenia mýtov rapídne ustupovať do pozadia rodiacej sa moderne, ktorá síce tému lásky spracováva ďalej ale v menšej miere a odlišným spôsobom.

Táto kapitola sa bude venovať mýtom, ktoré stvárnil Waterhouse v porovnaní s ich interpretáciou hlavne v britskej klasicistickej maľbe. Mnohé z týchto malieb už tradične využívajú prostredie mýtu ako poukaz na ďalšie či už dobové okolnosti alebo cez skryté narážky ukazujú súkromné záujmy umelcov v ich osobnom živote.

### 4.5.1. Mýty naplnenej lásky a oddanosti

*Mýtus o Psyché o Erótovi* bol jedným z najčastejšie zobrazovaných antických mýtov vo výtvarnom umení. Príbeh ich lásky zachytáva napr. rímsky literát Lucius Apuleius v *Metamorphoses*.<sup>124</sup> V kontinentálnom maliarstve prevažuje spodobnenie momentov kde sú Psyché a Erós zobrazení spoločne, najčastejšie príchod Eróta k spiacej Psyché, Psyché poznávajúca identitu svojho milého alebo šťastné stretnutie milencov po odlúčení. Ide hlavne o maľby akademikov ako William Bouguereau alebo Jacques Louis David. V 19. storočí v Británii sa tešil tento mýtus zvláštnemu záujmu zo strany umelcov a intelektuálov ako Burne-Jones, William Morris a Walter Pater kvôli okultnému podtónu, ktorý v ňom videli.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> *The Times* (1886, 8) citované podľa Trippi (2002, 109).

<sup>123</sup> Ruskin (2006, 19).

<sup>124</sup> *Apul. Met.* 4, 28 – 6, 24.

<sup>125</sup> Trippi poznamenáva, že ich zaujalo práve “the growth of Psyche’s spirit through redemptive ordeals, and ultimately her achievement of eternal love and life as Cupid’s bride” [Trippi 2006, 189].

Burne Jones venoval tomuto mýtu najviac času a pozornosti v rámci celej svojej tvorby. Pre zbierku básní Williama Morrisa *The Earthly Paradise* vytvoril okolo 44 ilustrácií tohto mýtu, premenených neskôr na drevorezby. Okrem toho namaľoval niekoľko ďalších obrazov čiastočne ovplyvnených ilustráciami a tento mýtus mu poslúžil aj ako vzor pre nástenné maľby a panely zdobiace jeden z Londýnskych domov (jedáleň v 1 Palace Green, Kensington), ktoré vytvoril v spolupráci s Walterom Craneom.<sup>126</sup> Medzi najznámejšie obrazy patria *The Wedding of Psyche* (1895, **obr. 94**), *Pan and Psyche* (1872- 1874, **obr. 95**) a *Cupid Delivering Psyche* (1871, **obr. 96**). Z Palace Green sú to pre zaujímavosť *Psyche sent by Venus..* (1872-1881, **obr. 97**) alebo *Psyche giving the coin to the Ferryman of the Styx..* (1872-1881, **obr. 98**).<sup>127</sup> Burne-Jones týmto obsiahlym projektom prakticky vyčerpáva námetové možnosti mýtu v detailnom zachytení každej jednej udalosti na základe antických predlôh a Morrisovej básne. Maliarov osobitý štýl je ovplyvnený prvou generáciou preraphaelistov, hlavne estetickými princípmi Dante Gabriela Rossettiho a maliarmi ranej talianskej renesancie, ktorých diela študoval počas svojej cesty po Taliansku v roku 1859. Maliar tak dodáva svojim maľbám zvláštny nádych spájajúci antiku a renesančné maliarstvo s pečaťou nostalgie, ktorú vnáša do maliarstva 19. storočia. Burne-Jonesov cyklus o Psyché zostáva bez konkurencie medzi predchodcami aj súčasníkmi v detailnom spracovaní jediného mýtu sprostredkujúceho neľahkú cestu duše za naplnením v láske.

J. R. Spencer-Stanhope venoval mýtu o Psyché takisto niekoľko malieb zachytávajúcich rôzne momenty z príbehu. Konkrétne *Charon and Psyche* (1883, **obr. 99**) so spodobnením Psychinej cesty do podsvetia, *Cupid and Psyche* (1873, **obr. 100**), kde Psyché ešte netuší kto je jej manželom a trávi čas sama v úvahách v pálaci zatiaľčo Kupid pred ňou skrýva svoju identitu a nakoniec *The Labours of Psyche* (1873, **obr. 101**), v ktorých sa dievčina vyberá plniť štyri nebezpečné úlohy od Kupidovej matky Venuše. Spencer-Stanhope bol blízkym priateľom Burne-Jonesa a obaja maliari často pracovali v tom istom štúdiu. Podobne ako on bol predstaviteľom druhej generácie preraphaelistov a Burne-Jonesov jasný vplyv vidieť na štýle a obsahu aj v prípade týchto malieb. Ich diela stavajú na silnom estetickom účinku – buď v použití jasných farieb, lineárnom zdôraznení foriem alebo vo veľmi citlivom stvárnení žien, v krehkosti ich tiel podporených o ladnosť pohybov a vznešené držanie tela. Emočné podfarbenie ustupuje do pozadia, postavy sú veľmi pokojné, v tichosti absorbované vlastným

<sup>126</sup> Komplettná zbierka umelcových diel vrátane cyklu o Psyché je dostupná na webovej stránke <http://www.preraphaelites.org/the-collection/view-the-collection/?Artist=Sir%20Edward%20Burne-Jones>.

<sup>127</sup> Plné znenie názvov posledných dvoch obrazov je *Psyche sent by Venus with a casket to Proserpine, passes safely through the Shadowy Meads, disregarding the call for help from the Shadowy Men trying to load an ass, and the three old women weaving, who are set to ensnare her* a *Psyche giving the coin to the Ferryman of the Styx: The Dead Man in the form of Psyche's father rising from the water as Psyche is ferried across to Hades*.

svetom. Burne-Jonesove ani Stanhopeove diela neobsahujú morálne posolstvá a ani nestavajú na archeologickej vernosti. Na antiku odkazujú okrem témy aj voľnejšie použité drapéria a antické architektonické prvky vsadené do eklektickej architektúry.

Poynter prispel k stvárneniu mýtu dvoma veľmi podobnými maľbami – *Psyche in the Temple of Love* (1882, **obr. 102**) a *Psyche* (1884, **obr. 103**). Pozornosť je plne sústredená na Psyché bez zdôraznenia konkrétneho momentu z príbehu. Žena na nich môže byť hociktorou z hrdiniek antického mýtu zachytenou v tichom melancholickom momente. Obe maľby vyzdvihujú krehkosť dievčenského tela s ladvými krivkami odhalených ramien zasadeným do monumentálnej architektúry. Naväzujú tak na maľby žien v štýle *dolce far niente* aj keď s odlišnou atmosférou. Neprinášajú tak žiadne novinky do poňatia mýtu, skôr odpovedajú duchu dekoratívnych malieb bez obsahu. Leightonova *Bath of Psyche* (1890, **obr. 104**) zase naväzuje na spodobnenia vyzliekajúcej sa Venuše chystajúcej sa vstúpiť do kúpeľa. Opäť ide skôr o módnou, dekoratívnu scénu, ktorá išla rýchlo na odbyt. Zachytenie pekného ženského tela v objatí klasicistickej architektúry bez príbehu sa objavuje opakovane v Leightonovom a Poynterovom diele ako aj u ďalších umelcov.<sup>128</sup>

*The Standard* poznamenal na adresu jednej z Waterhouseových malieb, že “dievča vo *Windflowers...* je vyjadrením Psyché.. Pán Waterhouse vždy maľuje Psyché, Psyché – nie Venuša, Minerva ani Diana – je osobnosťou, ktorej rozumie a má ju rád.”<sup>129</sup> Kritikovo vyjadrenie sa dotýka jedinečného spôsobu akým zobrazoval svoje ženy ako krehké stvorenia túžiace po láske s dotykoch melanchólie vyjadrenou cez gestá a ich pohľady. Waterhouse sa konkrétne mýtu o Psyché venoval v maľbách *Psyche Opening the Door into Cupid's Garden* (1903, **obr. 105**) a *Psyche Opening the Golden Box* (1903, **obr. 106**). V oboch prípadoch je dôraz kladený na moment z mýtu kedy Psyché objavuje neznámo na svojej ceste za naplnením lásky. V prvej maľbe prekonáva obavy a so zvedavosťou vstupuje do Kupidovho panstva, aby spoznala svoj osud. Na jej manžela odkazujú malí okrídlení amorkovia v reliéfe na bráne, ktorí predznamenávajú čarovnú atmosféru záhrady plnej ruží vo farbách Psychiných šiat a pokožky. Už táto zhoda odkazuje na jej budúcnosť v obklopení láskou a starostlivosťou kvitnúc do nebies ako voňavé ruže v záhrade. Druhá maľba zachytáva moment pri konci príbehu, kedy Psyché získala od Proserpiny počas svojej cesty do podsvetia zlatú skrinku tak ako jej prikázala Venuša.<sup>130</sup> Napriek zákazu skrinku otvára, z ktorej vzápätí vychádza jedovatý opar privedúc Psyché do kúzelného spánku na pokraji smrti. Na smrtonosný obsah skrinky odkazuje pochmúrne prostredie pod temnou klenbou stromov naznačujúc blízkosť

<sup>128</sup> Napr. Leightonovo *Venus Disrobing for the Bath* (1866-67) alebo Poynterovo *Diadumene* (1884).

<sup>129</sup> *The Standard* (1903, 3) citované podľa Trippi (2002, 187).

<sup>130</sup> *Apul. Met.* 6, 277.

podsvetia ako aj vlčie maky ako symboly spánku a poblúdenia, z ktorých sa vyrábalo ópium. Waterhouse tak uprednostňuje momenty osamotenía, neistoty a prekvapenia, do ktorých vsádza Psyché - dušu so zmyselne poodhalenými ramenami a črtajúcimi sa prsiami pod tenkou látkou. Jej krehkosť od začiatku pôsobí na zmysly diváka vyvolávajúc sympatie s ťažko skúšanou dievčinou a upozorňujúc na potrebu záchrany, ktorá sa jej dostane od Kupida. Waterhouse opäť používa svoje typické “zastavenie deja” čím umocňuje živosť scény v citeľnom chvení Psyché zdržiavajúcej dych pri vstupe do záhrady i otváraní skrinky. Týmto spôsobom zobrazenia vťahuje do obrazu diváka ako aktívneho súčiniteľa prihovárajúceho sa za šťastný koniec celého príbehu.

Príbeh o Penelopinej vernosti bol vďačnou látkou pre umelcov už od renesancie. Verná žena čakajúca na svojho muža počas jeho dvadsaťročnej neprítomnosti sa stala ešte viac aktuálnou ikonou v 19. storočí kedy sa hlasy feministického hnutia postupne ozývali v rôznych kútoch sveta. Typicky bola zobrazovaná hlavne scéna Penelopy tkajúcej pri stave a obklopenej nápadníkmi alebo osamote v noci párajúcej rubáš.

J. R. Spencer-Stanhope zobrazuje svoju *Penelope* (1849, **obr. 107**) v momente kedy už takmer dotkala rubáš ako si smutne podopiera hlavu a rozmýšľa čo ďalej. Podľa Homéra sa Penelopa vždy v noci vracala k stavu rozplieť veľkú časť z toho čo cez deň utkala.<sup>131</sup> Maliar ju zachytáva zrejme počas jedného z nekonečných dní tkajúc a rozplietajúc v myšlienkach na Odyssea, o ktorom nemala najmenšie správy. Už v tejto ranej maľbe je citeľný neskorší príklon k preraphaelom a hlavne k Burne-Jonesovi v rytmike obrazu - napr. v usporiadaní rúk a ženských tiel navzájom, a dôraze kladenom na dizajn bez citeľných emócií. V Penelopinej póze Stanhope voľne cituje slávnu antickú sochu zamyslenej Penelopy vo Vatikánskych zbierkach ako svoj jediný odkaz na archeológiu.<sup>132</sup> Rossettiho *Penelope* (1869, **obr. 108**) naväzuje na umelcove *femmes fatales* v podobe zvodných žien s dlhým krkom, plným hrudníkom a výraznými črtami tváre. Ide o maliarove typické zobrazenie zblízka, detailný záber na ženu v plocho komponovanom priestore s použitím hutných farieb sústreďujúcich diváka ešte viac na prítomnú ženu. Penelope sedí neprítomne pri stave, do diaľky obrátený pohľad svedčí o dlhom čakaní a neustálom rozjímaní nad osudom svojho manžela. V ruke drží člnok od stavu stojaceho za ňou, na ktorom vidno časť rubáša so vzorom lodí akiste podobných tej, ktorá jej vzala Odyssea. Vďaka použitiu intenzívnych farieb, a sústredenosti na dizajn a rytmus, napr. v stvárnení rúk a šije s ramenom vytvára esteticky lahodné dielo bez

---

<sup>131</sup> Hom. *Od.* 19, 148-151.

<sup>132</sup> Rím, Vatikánske múzeá, Galleria delle Statue, inventárne číslo 754.

nároku na hlbší zmysel. Penelope ako aj ďalšie Rossettiho ženské maľby pôsobia podľa Williama Holmana Hunta “pozoruhodne v silnom účinku prevedenia – ale ešte význačnejšie kvôli hrubej zmyselnosti poňatej revolučným spôsobom, ktorá je vlastná zahraničným maľbám.”<sup>133</sup> Absolútnou redukciou námetu o vernej a múdrej manželke Odyssea je *Penelope* (1878, **obr. 109**) Anthony Fredericka Sandysa. Maľba sa obmedzuje už len na krásny profil mladej ženy s čiastočne odhalenou a zdravo opálenou hrud’ou a kúskom rukáva z antického odevu. Ťažko vôbec hovoriť o charakterovej štúdii aj keď prenikavý Penelopin pohľad dáva tušiť dôvtip a zdravý úsudok, ktorý jej pomohol udržať si svoju pozíciu počas dlhoročnej neprítomnosti Odyssea.

Zaujímavou ukážkou mýtu o Penelope na atypickom materiálne je aj *Penelope Unraveling Her Work at Night* (1886, **obr. 110**) americkej umelkyne Dory Wheeler. Jedná sa o hodvábnu tapisériu vyšívanú hodvábnou niťou pomocou techniky, ktorú vymyslela známa americká dizajnérka Candace Wheeler, Doryna matka. Väčšina z Doriných tapisérií zachytávajúcích literárne hrdinky sa žiaľ rozpadla, a je zaujímavé, že z tohto diela, ktoré už takisto čiastočne podľahlo skaze, sa zachovala práve časť zobrazujúca Penelopu ako pri svetle lampy pára čerstvo utkanú časť. Žena na výjave je poňatá ako moderná žena konca 19. storočia s puncom sebestačnosti v protiklade k tradičným zobrazeniam Penelopy, ktoré takmer vždy odkazujú zasnenými pohľadmi a pózami na túžbu po manželovi. O oboch umelkyniach sa vie, že sa aktívne zasadzovali vo feministickom hnutí. Udávali vzor a pomáhali ženám rozvíjať talent a presadiť sa ako samostatné jednotky zarábajúce na živobytie, čo sa odzrkadlilo aj v zobrazení Penelope. Celý výjav je ľahko identifikovateľný s obmedzením na základné prvky – ženu pri páraní, stav s tapisériou a svetlo odkazujúce na nočnú činnosť. Medzi klasické zobrazenia Penelopy tak prináša závan nastupujúcej moderny, ktorá opäť premieňa tradičné ikony v súlade s aktuálne riešenými otázkami a preferenciami umelca.

Waterhouse zachytil v *Penelope and the Suitors* (1912, **obr. 111**) Odysseovu manželku v momente tkania s dotierajúcimi nápadníkmi, ktorí sa ju snažia presvedčiť rôznymi darčekommi – kvetmi, šperkmi alebo hudbou. Prettejohn a Trippi sa zhodujú na tom, že Waterhouseov podnet pre kompozíciu vyšiel z fresky renesančného umelca Bernardina Pintoricchia známej v anglickom preklade ako *Penelope with the Suitors* (1509, **obr. 112**) umiestnenej v Londýnskej Národnej galérii.<sup>134</sup> Nápadníci v nej vtrhli do miestnosti a postavili sa tvárou v tvár tkajúcej Penelope, zatiaľ čo cez veľké okná je viditeľný prístav s loďami a člnkami

---

<sup>133</sup> Prettejohn (2007, 108).

<sup>134</sup> Trippi (2002, 214); Prettejohn et al. (2008, 184).



odkazujúcimi na prichádzajúceho Odyssea. Waterhouse si požičiava myšlienku miestnosti s veľkými oknami ale preorientováva kompozíciu pre dosiahnutie silného dramatického účinku. Mužov necháva stáť za oknami a dotieravo dorážať na Penelopu, ktorá sa im však otáča chrbtom, s úzkostným pohľadom mapujúcim situáciu a obranne vystrčeným laktom do priestoru smerom k nim. Maliar umiestňuje nápadníkov vedľa hrdinských fresiek viditeľných na stene pod parapetom, o ktorý sa opierajú. Na freske vidieť bojovníkov, medzi ktorými môže byť aj sám Odysseus znázornený pri hrdinskom boji v kontraste s Penelopínymi nápadníkmi - so zženštilými, večne hodujúcimi mužmi s Dionýzovskými vencami na hlavách. Centrálny motív helmy na koberci, na ktorom stojí hrdinkina stolička rovnako poukazuje na jej vernosť manželovi. Okná na druhej strane miestnosti poskytujú výhľad na masívnu bielu architektúru s prvkami požičanými z minojského a mykénskeho sveta, odkazujúcimi na vykopávky na Kréte a Schliemannove objavy v Tróji a Mykénach.

Obraz bol predaný za 1400 libier a stal sa tak najdrahšie predaným dielom za maliarovho života. Objavili sa ale aj negatívne kritiky vyčítajúce umelcovi archeologické nepresnosti ako použitie pompejsky vyzerajúcej fresky v kontexte Homérskeho príbehu z Itaky, tkáčsky stav, ktorý mal stáť vertikálne, farebný pohrebný rubáš namiesto bieleho a použitie egyptského vzoru lotosového kvetu na koberec. Umiestnenie Penelopy do miestnosti pripomínajúcej klieťku podobnú klieťkovitej lucerne zavesenej na stave v kontraste s jasným počasím za oknami umocňuje bezvýhodiskovú situáciu. Napriek tomu je Penelopa zobrazená ako silná životaschopná žena, jasne sa vymedzujúca voči pokušeniam sveta a symboly odkazujúce na Odyssea podporujú jej vieru vo vyriešenie celej situácie. Penelopa ako verná žena, neoblomná vo svojich hodnotách, dôverujúca manželovi a zaujímajúca svoje miesto domácej panej mohla dobre slúžiť ako antický vzor pre všetky súčasné ženy tak ako to vyžadovali viktoriánski muži, hlavne v dobe po prelome storočí kedy sa zosilnili obzvlášť nároky sufražetiek. Zároveň však toto zobrazenie samo poukazuje na Penelopu ako silnú a múdru ženu schopnú popasovať sa s akoukoľvek situáciou. Tu sa ocitá v centre krížiacich sa pohľadov (dokonca aj lýra má oči!) neoblomne zostávajúca pri práci na svojom mieste. Opäť typické použitie anglických modeliek zasadených do prostredia komponovaného z rôznych antických artefaktov nijako neobmedzuje živosť a jasnú čitateľnosť tohto mýtu.

#### **4.5.2. Mýty tragickej lásky**

Jasonova záchrankyňa Medea vyvolávala v Európe 19. storočia medzi publikom aj umelcami zmiešané pocity. Ako vrahyňa svojich detí bola odsudzovaná ale to bol rovnako aj Jáson, ktorý ju napriek sľubu vziať si ju za manželku, opustil a teda ju prinútil spáchať zločin.

V západnom umení býva najčastejšie zobrazovaná práve pri vražde alebo osamelá a zúfajúca si, alebo miešajúca zázračnú masť - elixír, ktorá ochráni Jásona pred ohnivým býkom. Médein príbeh zachytávajú mnohé antické pramene – Ovidiove *Metamorphoses*, Euripidova *Médeia* a *Argonautica* Apollonia Rhodského.

*Medea* (1866-1868, **obr. 113**) Fredericka Sandysa zachycuje Kirkinu neter pri čarovaní ako vrhá kúzlo, ktoré pomôže prekliat' róbu pre Jásonovu novú milú Glauku. Na zradu Jásona poukazuje výjav v pozadí, na ktorom sa hrdinova loď plaví preč ako aj páriace sa žaby na mramorovom stole interpretované ako symbol nevery. Maliar použil sošku egyptskej bohyně Bastet, sušenú časť z raji a iné bizarné predmety položené na stole pre zdôraznenie aktu čiernej mágie. Expresívny výraz plný bolesti nenecháva na pochybách o Médeinom žiali a chystanej pomste. Umelcove dielo kombinuje vtedajšie trendy v použití antického námetu s módnymi, voľne kombinovanými ázijskými motívmi, na ktoré odkazuje práve tapiséria s loďou v pozadí v japonskom štýle s typickou zlatou, ázijskými zvieratami a čínskymi drakmi. Téma lásky tak v maľbe preniká východný a západný svet, ktorým hýbali a hýbu rovnaké emócie spájajúc rôzne kultúry v dobe rozmachu britského imperializmu a vedomého prenikania a zmiešavania rôznych kultúr. V maľbe Evelyn de Morgan *Medea* (1889, **obr. 114**) je mladá čarodejnica zachytená ako uteká s pripraveným elixírom za Jásonom. Maliarka patriaca do skupiny preraphaelistov a ovplyvnená tvorbou svojho strýka Spencera Stanhopea prináša obraz silne inšpirovaný renesančným maliarstvom, obzvlášť jej najväčšou láskou Botticellim. Krásna Medea pripomínajúca Botticelliho ženy sa ponáhľa cez honosný renesančný palác bohatý na vzory a textúry architektonických súčastí v prevedení výrazných farieb. Maľba tak kladie dôraz v prvom rade na dizajn a stáva sa tak estetickou ikonou bez vyjadrenia akýchkoľvek emócií či psychologickkej hĺbky v neutrálnom výraze tváre a úplnom opomenutí reči tela.

Herbert James Draper ukazuje Medeu v *The Golden Fleece* (1904, **obr. 115**) vo veľmi dramatickom okamihu ako *femme fatale* celej situácie. Stredobodom celej kompozície je samotná Medea pevne stojaca na svojom mieste aj napriek kymácej sa lodi uháňajúcej pred prenasledovateľmi z Kolchidy. Maliar zachytáva práve moment kedy námorníci chcú hodiť Médeinho brata Apsyrta do mora, čím sa zbavia stíhajúcich lodí kráľa Aeta. Kolchidská čarodejnica odetá v bielom obracia pohľad k lodiam v pozadí a chladnokrvne vydáva povel na zabitie mladíka, ktorého chlapčenské telo a prosebné gesto vyvoláva dojem martýrstva a súcitu s jeho tragickým osudom v očiach diváka. Medea však zostáva chladná k jeho prosbám. V tomto momente ukazuje jej centrálna pozícia dominanciu v celej situácii, ktorú ovláda a usmerňuje svojimi gestami. Od nej vedú pohľady ku skvostnému zlatému rúnu

v Jásonových rukách hrdo vztýčenému vo vetre a k námorníkom so zaťatými svalmi svedčiacimi o naliehavosti úniku. Maľba atmosférou veľmi pripomína Draperovho Odyssea, nestavia však na akte zvädzania ale na znalostiach, ktoré tu Jásonovi pomohli ale neskôr privedú jeho najbližších do záhuby. Napriek dôležitosti zlatého rúna v celom mýte zaujíma rúno podobne ako Jáson na obraze iba druhoradú úlohu. Viktoriánske publikum hodnotilo Jásona ako bezvýraznú postavu, ktorý dosiahol úspech iba za pomoci druhých a nezastával teda miesto medzi tradičnými hrdinami posilňujúcimi svojimi heroickými skutkami viktoriánsky panteón morálnych hodnôt. Hybateľom celého mýtu sa stáva Medea, ktorej nadobudnuté znalosti kontrastujú s prirodzenou múdrosťou Penelopinou a tam kde jedna preukáže neovládateľné emócie v deštrukcii všetkého okolo, tam druhá víťazí ako verný zástanca stálych hodnôt.

Zdanlivo v pokojnejšom duchu sa nesie Waterhouseova *Jason and Medea* (1907, **obr. 116**). Umelec tu kombinuje prvky z Ovidiovej a Apollóniovej verzie pre dosiahnutie silnejšieho psychologického účinku. Skice (**obr. 117**) k tejto maľbe ukazujú ako umelec prekombinoval spojenie figúr a držanie ich tela. Vo finálnej verzii je Jáson zobrazený ako neisto sedí na okraji mramorového sedadla, napäto hľadiac na prípravu nápoja. Bez heroickej brady, so zhrbeným chrbtom, vystrkujúc bojzливо bradu smerom k Medei a pevne zvierajúc zbraň, ktorej na rozdiel od Medei rozumie a ktorá mu aj slúži ako záštita pred ňou, presne odkazuje na poňatie hrdinu v očiach viktoriánskej verejnosti. Medea mieša nápoj kráľovsky usadená na mramorovom tróne ukazujúcim jej dominantné postavenie. Už v tomto štádiu príbehu je však jej hypnotický pohľad zastrený obavou z nadchádzajúcej zrady. Celá Jásonova póza odkazuje na absolútnu závislosť na jej magických schopnostiach, ale napriek ich fyzickej blízkosti nie sú ich telá v zhode a ani ich pohľady sa nestretávajú predznamenávajúc nestálosť lásky a nadchádzajúce tragické udalosti. Archeologické artefakty použité v maľbe ako bronzová trojnožka, Jásonova výzbroj a výstroj ako aj šaty sú odkazom na antické prostredie mýtu, tvoria však iba doplnok pre Waterhouseov typický postup v psychologicky komplexnom prerozprávání celej udalosti. Na rozdiel od Drapera a Sandysa nezobrazuje vypäté emócie pôsobiace na publikum ale sústredí sa skôr na mimoverbálnu komunikáciu postáv, s ktorými experimentuje pre dosiahnutie žiadaného účinku.

Mýtus o Echó a Narkisovi bol obľúbeným príbehom pre umelcov už od staroveku a dočkal sa bohatého stvárnenia vo výtvarnom umení buď v zobrazení Narkissa obdivujúceho sa osamote alebo v spoločnosti nešťastne zamilovanej Echó.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Ov. *Met.* 3, 337-508.

V britskej maľbe sa hneď na počiatku 19. storočia objavuje romantické stvárnenie Benjamina Westa *Narcissus and Echo* (1805, **obr. 118**). Narkissos je v nej stvárnený ako mladý heros sediaci na brehu rybníka, do ktorého sa upiera jeho sklopený pohľad. Mladík je obklopený množstvom malých amorov, pričom dvaja z nich mieria svoje šípy na nymfu Echó ukrytú opodiaľ za stromom. Obaja mladí ľudia majú na sebe krvavočervené plášte ako symboly lásky, ktorá však nedôjde naplnenia. Narkissos si nevšima ju ani amorov a rovnako nevšímavý ostáva aj voči poryvom vetra a zaľahujúcemu sa nebu, ktoré predznamenáva ich tragický osud. Maľba sa nesie v duchu striktného akademizmu so zdôraznením dramatického ovzdušia pomocou meniacej sa krajiny ale bez emócií postáv či psychologickkej hĺbky. Namiesto toho sa aj napriek pomerne malému merítku postáv venuje poskladanej a vlajúcej Narkissovej drapérii, ktorá sa stala vášňou akademických umelcov hrajúcich sa v nespočetných exhibíciách s rôznorodo nariasenými záhybmi.<sup>136</sup>

O takmer 100 rokov neskôr privádza Solomon J. Solomon mladú nymfu takmer až do Narkissovhovho náručia. *Echo and Narcissus* (1895, **obr. 119**) ukazuje mladíka nakláňajúceho sa s úsmevom nad svoj odraz v rybníku a roztúženú nymfu s nepríčetným výrazom, ktorá sa takmer dotýka jeho tela. Napriek tesnej blízkosti si ju Narkissos neuvedomuje, iba sa zdá, že sa stále viac posúva bližšie svojmu odrazu nasledovaný šialene zamilovanou nymfou. Dielo stavia na kontrastných protikladoch, jednak sú to tváre Narkissa a nymfy – jeho tvár zahalená v jemnom tieni so spokojným úsmevom a jej vystavená slnku s takmer bolestným výrazom, a jednak sú to ich šaty – jemne zriadená drapéria oproti chlpatkej kožušine. Postavy sa vynárajú zo záplavy listov a kvetov, s ktorými kontrastuje ich hladká pokožka zvýraznená ostrejšími líniami. Toto aranžmá rôznych kontrastných povrchov vytvára pekný kompozičný základ pre zasadenie príbehu s dôrazom na krajné emócie, ktorých divák sa stáva svedkom.

Popri tomto type zobrazenia sa Narcissus a Echo objavujú vo výtvarnom umení aj samostatne. *Echo* (1874, **obr. 120**) Alexandrea Cabanela zobrazuje nymfu s plnším telom v skalnatej krajine ako si zapcháva uši pred svojou ozvenou, ktorú musí niesť ako trest. Maľba je, aj napriek odporu naznačenom gestami nymfy a jej výrazom tváre, veľmi pokojným dielom v tradícii francúzskeho akademizmu. *Narcissus* (1881, **obr. 121**) maďarského maliara Guyla Benczúra naopak zachycuje veľmi expresívne podaného mladíka naplno zaujatého svojím odrazom, pred ktorým sa predvádza. Jeho gestá, výraz a neprirodzene skrútené telo svedčí až o chorobnej žiadostivosti, ktorá vedie priamočiarou cestou k tragickému koncu.

---

<sup>136</sup> Krásnou ukázkou sú Leightonove diela ako *Daedalus and Icarus* (1869) alebo *Greek Girls Playing at Ball* (1889).

Waterhouse vo svojej maľbe *Echo and Narcissus* (1903, **obr. 122**) opäť spája oboch hrdinov ale zároveň stavia medzi nich nepreniknuteľnú bariéru. Výjav je jasne čitateľní a až pri bližšom skúmaní odhalí divák použitie maliarovho obľúbeného postupu pri vyjadrovaní vzájomných vzťahov postáv – fyzicky blízkych ale psychologicky veľmi vzdialených. Aj keď je Echo vzdialená iba pár krokov od mladíka, nedarí sa jej naviazať očný kontakt ani dať najavo svoju fyzickú blízkosť umocnenú krásnym poloodhaleným telom. Narkissos ostáva ľahostajný voči jej vnaďám snažiac sa priblížiť svojmu odrazu viditeľnému na hladine rybníka. Mladíkova túžba znásobuje dojímavosť scény, v ktorej Echo nikdy nezaujme jeho pozornosť rovnako ako Narkissos nikdy nedosiahne jednotu so svojím milovaným odrazom. Maliar podporuje konečné oddelenie postáv aj pomocou prírodných prvkov. Tak ako Echo oddeľuje od Narkissa rieka vinúca sa do diaľky bez viditeľnej možnosti prechodu, tak Narkissa delí od odrazu v rybníka tvrdý kamenistý breh, tvoriaci nepriestupnú stenu medzi svetom reálnym a svetom sna a zrkadlenia. Na jeho osud poukazujú biele a žlté kvietky narcisov spájajúce dve roviny príbehu. Narkissos hádže na svojho milovaného kvetinu a ovenčený vavrínovým vencom, symbolom umeleckého triumfu, sa stáva estétom sústredeným iba na seba bez záujmu o skutočný život. Mýtus je opäť zasadený do anglickej krajiny pripomínajúcej park, v ktorom ožívajú nadprirodzené bytosti s anglickými tvármi. Podporujú tak bdelosť diváka odhaľujúceho tajomstvá prírody pri jeho každodenných prechádzkach.

Okrem veľmi populárnych mýtov zachytávali umelci aj menej známe príbehy plné lyrickej lásky s tragickým koncom. Jedným z nich bol aj príbeh o Pýramovi a Thisbé, milencoch z Babylonu, ktorým rodičia bránili vo vzťahu.<sup>137</sup> Oni si však podobne ako Shakespeareovi Romeo a Júlia našli k sebe cestu a podobne ako oni zle odhadli situáciu a vzali si život spočívúc si v náručí v momente smrti.

Francois Alfred Delobbe stvárnil najčastejšie zobrazovaný moment z mýtu, kedy Thisbé našla umierajúceho Pýrama (1878, **obr. 123**), v blízkosti je viditeľný jeho meč a dievčine už nemôže nič zabrániť od rýchleho rozhodnutia skončiť so životom. Typická akademická maľba s nádychom romantizmu zdôrazňuje krásne telo mladého eféba v odovzdaní smrti, ktorá mu uľavila od žiaľu a silnú bolesť, ktoré prežíva Thisbé. Viac nie je prekážkou ich lásky rodičovská zatvrdnutosť ani stena domu ale smrť. *Thisbe* (1875, **obr. 124**) Edwina Longa zachytáva veľmi lyrický moment, v ktorom dievčina opretá o stenu načúva nežnému šepkaniu svojho milého cez štrbinu. Zasnený pohľad, ruky zopnuté na srdci a náhrdelník pripomínajúci ruženec odkazujú na jej city a každodenné zotrvávanie v modlitbách k božstvám za naplnenie

---

<sup>137</sup> Ov. *Met.* 4, 55-165.

lásky. Interiér aj Thisbine šaty voľne kombinujú prvky antického blízkovýchodného a gréckeho sveta. Romanticky stvárnená maľba nepriniesla umelcovi veľký úspech ale vďaka námetu a atmosfére lásky boli žiadaným a dobre predávaným artiklom na umeleckom trhu.

Podľa Trippiho mohol byť Waterhouse inšpirovaný vo vlastnom podaní mýtu práve Longom.<sup>138</sup> Jeho *Thisbe* (1909, **obr. 125**) je úplne ponorená do sústredenia s akým načúva, Pyramovmu šepotu. Rukami sa opiera o stenu a snaží sa byť čo najbližšie svojmu milému. Jej planúci pohľad a pootvorené pery dávajú tušiť intenzitu s akou prežíva lásku. Waterhouse na rozdiel od Longa dáva dôraz aj na interiér, v ktorom sa nachádza. V pozadí stojí tkáčsky stav, ktorý Thisbé v rýchlosti opustila na čo odkazujú vlákna na podlahe vinúce sa okolo jej nohy. Vonku v záhrade svieti slnko a vetrík veľmi jemne pohýna závesom v pozadí. Dievčina však nevníma nič iné ako prítomnosť Pýrama za stenou. Priestor je opäť komponovaný eklekticky so zdôraznením egyptských vzorov na šatách dievčaťa, na stave a nástennej maľbe a na Egypt odkazuje aj stolček s kľbkom priadze v popredí. Tvár Angličanky s bledou pleťou kontrastuje s veľmi tmavými vlasmi, ktoré ju približujú blízkovýchodnému prostrediu. Umelec vsádza mýtus do scény z každodenného života bežného ľudu čím ju spolu s použitím anglickej modelky ešte viac oživuje a približuje reálnemu svetu.

Následky tragickej lásky ukazuje aj zriedkavejšie zobrazovaný mýtus o Fyllis, dcére thráckeho kráľa a Theseovom synovi Demofonovi, ktorý spomína napr. Ovidius.<sup>139</sup> Fyllis čakajúca na návrat svojho milého sa po zistení, že Demofón nesplní svoj sľub a nevráti sa, obesí na strome a bohovia ju následne premenia na mandľovník. Demofón sa nakoniec vráti a plný výčitiek objíma strom, ktorý v momente ako mu Fyllis odpustí, zakvitne.

Práve túto scénu zachytil Burne-Jones vo svojej maľbe *Phyllis and Demophon* (1870, **obr. 126**), ktorá vyvolala búrlivé emócie v intelektuálnych kruhoch. V tej dobe vyšiel na svetlo Burne-Jonesov pomer a všetky jeho podrobnosti so známou modelkou a umelkyňou Mariou Zambaco.<sup>140</sup> Obe postavy boli namaľované podľa Máriiných čŕt, ktoré verejnosti pripomínali túto aféru a spolu s Demofonovou nahotou a veľmi agresívnym Fylliiným správaním odkazujúcim na neovládateľnú sexuálnu túžbu a posadnutosť vyvolali búrlivé emócie. Sťažnosti sypúce sa riaditeľovi Old Watercolour Society, kde Burne-Jones vystavoval ako člen, spôsobili, že riaditeľ ho požiadal o zahalenie mužových genitálií. Maliar

---

<sup>138</sup> Trippi (2002, 210).

<sup>139</sup> Ov. *Ep.* 2.

<sup>140</sup> V očiach Viktoriánskej verejnosti išlo skutočne o škandalózne vzťahy, v ktorom horkokrvná Grékyňa Maria Zambaco, známa svojimi uvoľnenými mravmi, nútila umelca aby opustil ženu a ušiel s ňou do Grécka. Burne-Jones odmietol a Maria ho ďalej nútila do spoločnej samovraždy ako aj sa mu vyhrážala, že sa utopí v rieke, o čo sa skutočne pokúsila (Wildman 1998, 114).

svoj obraz do dvoch týždňov stiahol a vzdal sa svojho členstva v spoločnosti. Neskôr tento obraz premaloval a vystavil pod novým titulom *The Tree of Forgiveness* (1882, **obr. 127**), pričom zahalil mužovu nahotu, zmenil jeho črty a odhalil ženu. V oboch obrazoch však zostáva Fyliino agresívne objatie a Demofonov ustráchaný až zhnusený pohľad a odvracajúce sa telo. Theseov syn pôsobí skôr dojmom, že chce utiecť ako poprosiť o odpustenie. Strom však rozkvitá, žena mu odpúšťa a spôsob akým sa vynára z kmeňa naznačuje, že nakoniec sa opäť minimálne v tejto maľbe stane človekom. Prudký elektrizujúci náboj obrazu dosiahol maliar zasadením oboch scén do abstraktnejšie poňatej krajiny, z ktorej sa vynárajú bývalí milenci načrtnutí silnou lineárnou kresbou. Práve tento náboj si napokon získal srdcia publika, ktoré spolu s Ovidiom opakovalo slová z komentára v katalógu: “Dic mihi, quid feci, nisi non sapienter amavi?”<sup>141</sup>

Waterhouseova *Phyllis and Demophon* (1906, **obr. 128**) sa nesie v oveľa pokojnejšom duchu. Mladý hrdina odhadzuje klobúk a padá pred Fylliným náhrobkom na kolená zatiaľ čo je prekvapený jej zjavením v korune mandľovníku. Strom puká a zároveň zakvitá jemnými kvietkami a z jeho útrobov sa vynára krásna Fyllis, ktorá s ľútosťou hladí na svojho milého, odpúšťa mu ale nemôže sa k nemu už priblížiť. Ovzdušie v maľbe prestupuje láska a blízkosť oboch duší, ktoré sa stretávajú vo svojich citoch. Tento krát však oddeľuje maliar svoje postavy fyzicky. Fyllis nemôže nadobudnúť ľudskú podobu, ich pohľady sa však spájajú a nežne kvitnúcí strom zosilňuje atmosféru mieru a odpustenia. Krajina je tento krát bližšia južanským krajom aj keď príbeh sa má odohrávať v Thrákii. Ma antiku odkazuje hrdinov odev a klobúk ako aj viditeľná časť mramorového náhrobku. Na rozdiel od Burne-Jonesa ide o skutočne tiché stvárnenie zmierenia a odpustenia v mene vzájomnej lásky, ktorá uzmieruje naprieč životom i smrťou.

#### 4.5.3. Zhrnutie – Ľúbostné mýty

Waterhouse venoval antickému mýtu väčšiu polovicu svojej tvorby. Práve mýtus mu umožnil naplno rozvinúť jeho osobitý štýl, v ktorom romantizmus a klasicizmus, fantázia a realita splývajú v dokonalej symbióze. Vo vybraných dielach je možné pozorovať jeho typické výrazové prostriedky ako je použitie anglických modeliek, ktoré znázorňuje s veľmi delikátnymi črtami a telesnými formami, bez prehnanych emócií. Jeho postavy spolu komunikujú rečou tela, ktorá často prezradí z príbehu oveľa viac ako len načrtnutý moment. Rovnako ako v prípade historickej maľby opakuje dôraz na vzájomné vzťahy postáv, ich krížiac sa pohľady, gestá a psychologickú verzus fyzickú vzdialenosť. Použitie anglickej

---

<sup>141</sup> Ov. *Ep.* 2, 25.

krajiny a modelov nijako neobmedzuje aktuálnosť mýtu. Práve naopak, jeho postavy s citeľne prúdiacou krvou v žilách zasadené do známej krajiny oživujú aktuálnosť mýtických tém a mýtického sveta aj v každodennej skutočnosti diváka.



## 5. J. W. Waterhouse a antická tradícia, zhrnutie práce

Začiatkom 20. storočia s nastupujúcou modernou pomaly klesá záujem o Waterhouseovu tvorbu. S prvou svetovou vojnou prestáva byť mýtický a snový svet umelcových obrazov atraktívny pre diváka ťažko skúšaného tvrdou realitou. Po jeho smrti v roku 1917 upadá Waterhouse veľmi rýchlo v zabudnutie a spolu s celým viktoriánskym umeleckým svetom dosahuje úplného dna ako nemódna záležitosť počas druhej svetovej vojny kedy je jeden z jeho obrazov s antickým námetom, *Lamia* (1905) predaný za 20 libier.<sup>142</sup> Umelec v tejto dobe stráca svoje meno a mnohé jeho obrazy sa dostávajú do súkromných zbierok bez identifikácie autora. Obnovený záujem o umenie druhej polovice 19. storočia prináša vydanie prvých publikácií na konci 70. a počiatkom 80. rokov, kedy Waterhouse opäť zaujíma svoje staré miesto medzi poprednými maliarmi viktoriánskej éry. V súčasnosti patrí Waterhouseove dielo medzi svetovú špičku a jeho mýtické ženy sa stali ikonami ženskej krásy rovnako ako jeho scény s antickými námetmi sa stali súčasťou medzinárodného obrazového jazyka, na základe ktorého divák spoznáva konkrétne mýty alebo sa oboznamuje s antickým svetom.

Čím si tento výnimočný maliar získal pocty vo svojej dobe a v súčasnosti a aký je jeho špecifický prínos pre výtvarné umenie vzhľadom na spracovanie antických námětov? Waterhouse sa od počiatku radí medzi eklektických maliarov ako potvrdzuje aj vyhlásenie G. B. Shawa - “odkazovať na iných umelcov je špecialitou Pána Waterhousea.”<sup>143</sup> Skutočne od počiatku staval umelec svoje dielo na konštrukciách svojich kolegov vyberajúc si postupy aké sa mu hodili, s ktorými však narábala svojím spôsobom.

V prvom tematickom okruhu *scén z každodenného života* vychádzal hlavne z Almatademových žánrových malieb v evokovaní antickej každodennosti. Nestaval však na archeologickom detaile ani detailnom vykreslení scén tak ako jeho kolega aj keď reagoval na módnou vlnu výskumov a vo svojich malbách prinášal cenné informácie obohacujúce nadšencov pre antiku. Miesto toho vnáša do svojich scén typický nádych melanchólie, ktorá vyplýva z obsahu týchto malieb. Často krát pomocou antickej témy nepriamo naznačuje aktuálny problém pre jeho vlastnú dobu, či už ide o sociálnu alebo rodinnú sféru (*Sick Child Brought Into the Temple of Aesculapius* alebo *After the Dance*). Vážnosť predloženého

---

<sup>142</sup> Trippi (2002, 233).

<sup>143</sup> The World (1886, 110) citované podľa Trippi (2002, 4).

problému vie zároveň bravúrne zjemniť použitím postupov estetického hnutia kladúceho dôraz na potešenie zmyslov (*After the Dance, The Flower Stall*). Týmto spôsobom vznikajú maľby, ktoré sú už od počiatku jeho diela potrebné vnímať ako komplexne prepracované a vyžadujúce znalosti zo širšieho kultúrneho rámca viktoriánskej doby.

V tematickom okruhu *dolce far niente* ukazuje skutočne eklektický spôsob práce vo vzájomnom ovplyvňovaní sa s dielami jeho predchodcov a súčasníkov. Waterhouseove maľby v tomto okruhu sú najlepšie identifikovateľné na základe všadeprítomnej melanchólie a typického použitia anglických modeliek, ktoré však oveľa viac vyniknú v prostredí mýtického sveta. Podobne ako Leighton zasadzuje Waterhouse ikony oddychujúcich žien do mýtických malieb ako v prípade *Ariadne*, ktorá vyžaduje opäť veľmi komplexné čítanie. Obraz v sebe spája odkazy na niekoľko časových rovín mýtu, senzualistické zobrazenie Ariadne poplatné estetickým maľbám a téme *dolce far niente* a zároveň jasné použitie anglickej modelky nápadne pripomínajúcej súčasné štíhle a mladé supermodelky chodiace po mólach prestížnych módných domov. Aj táto zhoda Waterhouseových dievčat, ktoré však majú farbu na tvári a na pohľad zdravé telá, v súčasnosti zvyšuje atraktivitu Waterhouseových malieb.

*Historická maľba* zaisťuje umelcovi štatút neprekonateľného obrazového dramatika. Nutnosť komplexného čítania diel, ktoré pre antické tradície prináša Alma-Tadema, premieňa Waterhouse pri historickej maľbe na skutočnú vizuálnu drámu, v ktorej používa psychologických postupov na odhalenie vzájomných vzťahov postáv a ich postavenia v spoločnosti. Práve Waterhouseova konfrontácia jednotlivca so skupinou (*The Favourites of Emperor Honorius, Mariamne, Diogenes*), ktorí spolu komunikujú pomocou gest rúk, natočenia tiel, stretávajúcich sa alebo míňajúcich sa pohľadov, je autorovým veľmi špecifickým prínosom pre antické tradície v tejto dobe. Rámec psychologickej komunikácie na dôvažok autor umocňuje aj dômyselným komponovaním priestoru, ktoré pomáha v jasnejšej čitateľnosti jednotlivých vzťahov v obraze ako aj celkového deja. Kontrast medzi fyzickou a psychickou vzdialenosťou, ktoré si nie sú navzájom priamo úmerné, ukazuje kde vzniká skutočná komunikačná bariéra. Podobne ako Alma-Tadema si vyberá veľmi neobvyklé momenty, ktoré akiste lichotili vzdelanému publiku a pre antické tradície znamenajú osvieženie o nové, doposiaľ nespracované námety. Rovnako i tieto vie Waterhouse prekat' estetickou senzualitou a zároveň odľahčiť ako je to v prípade konfrontácie žien a antického filozofa v maľbe *Diogenes*. Meditatívne zastavenie scény dosiahnuté dômyselnou kompozíciou, ktoré sa nesie celým Waterhouseovým dielom, podtrhuje živosť okamihu vynárajúceho sa z hlbín čas. Samotný znázornený okamih napomáha k zastaveniu mysle diváka a hlbšiemu kontemplovaniu vybraného námety.

Waterhouseovi *vodné mýty* opakujú postup použitý aj v predchádzajúcich témach. Sú to anglické modelky vsadené často do anglickej krajiny pričom typicky pre umelca ide o mladé dievčatá, u ktorých maliar vyzdvihuje kontrast nevinnosti, lačnenia po erotických dobrodružstvách a hroziaceho smrteľného nebezpečenstva vyplývajúceho z námetu. Tento kontrast prítomný napr. v *Hylas and the Nymphs* alebo *The Siren* vytvára pre diváka veľmi dráždivé napätie. Maliar opäť vsádza na zmyslové poňatie žien, ktorých iba veľmi decentne odhalené telá pokúšajú obrazotvornosť väčšmi ako priame vystavenie na obdiv. Naladenie scény opäť dosahuje aj veľmi premysleným komponovaním tiel k sebe navzájom, jednotlivých údov, križiacich sa pohľadov a použitím výrazným farieb na vybrané prvky ako v prípade krvavej červenej na pery nýmfa. Zároveň prináša nové scény zo známych mýtov ako v *Nymphs Finding the Head of Orpheus*, pričom nikdy nezabúda na potešenie zmyslov - tu vkusne odhaleným ramenom, tam naznačeným obrysom poprsia alebo výberom farieb. Citlivý zmysel pre kompozíciu dopĺňa veľmi premyslene použitá technika, v ktorej z jemne rozostreného pozadia vystupujú postavy ohraničené jasnými líniami vytvárajúc dojem takmer fotografickej reality. Ten ešte viac umocňuje použitím efektu zastavenia scény neodolateľne sa ponúkajúcej pre rozjímanie.

Aj v *ľubostných mýtoch* osvedčuje Waterhouse svoje obľúbené výrazové prostriedky. *Psyche Opening the Golden Box* a *Psyche Opening the Door into the Cupid's Garden* opakujú schému krehkých žien s anglickými tvármi so zmyselne poodhaleným telom, ktorá je v prípade druhej maľby umocnená prostredím plným voňavých ruží, estetického emblému krásy opantávajúceho zmysly. *Jason and Medea*, *Phyllis and Demophoön* ako aj *Penelope and the Suitors* ukazujú ďalší z jeho výrazových prostriedkov a to dômyselné komponovanie tiel a gest, ktoré pri čítaní ukazujú na vzťahy medzi postavami a spolu s artefaktmi v obraze aj na budúci priebeh deja. Opäť je prítomný kontrast medzi fyzickou a psychickou vzdialenosťou, ktorý Waterhouse takmer zhmotňuje v zobrazení odlišných mentálnych polí postáv mihajúcich sa v pohľadoch, neharmonickej odozve na reč tela a sprievodných emóciách. Konanie a emócie Waterhouseových mýtických hrdinov sa tak neodlišuje od prežívania umelcových súčasníkov ani dnešných divákov čím sa stávajú viditeľné večne prítomné pohnutky, reakcie a záujmy človeka spájajúce antiku s 19. storočím ako aj so súčasnosťou. Je otázkou nakoľko chcel autor oživiť antiku aby ukázal, že jej realita, jej problémy ako aj jej sny a mýty neboli vzdialené od reality, problémov, snov, rozprávok a mýtov jeho doby. Faktom zostáva, že „nič v jeho diele nie je zveličené alebo zobrazené iba kvôli efektu.“<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Magazine of Art (1878, 138) citované podľa Trippi (2002, 40).

## 6. Záver

Vyčlenenie hlavných tematických okruhov v diele Johna Williama Waterhousea s použitím metódy komparácie s dielami jeho súčasníkov prispelo k lepšiemu poznaniu výrazových prostriedkov a metód aké používal umelec pri práci s antickými námietmi - a teda aj k naplneniu cieľa práce. Komparácia ukázala, že čiastočná inšpirácia tvorbou a postupmi iných maliarov slúžila iba ako prostriedok k vytvoreniu vlastného jazyka, ktorý má svoje špecifické rysy. Tými sú:

1. veľmi senzúálne poňatie žien v kombinácii s vybranými prvkami estetického hnutia v zaobalení silne melancholickou náladou
2. dômyselná práca s priestorom a jeho doplnkami vytvárajúc ideálnu kompozíciu pre zasadenie postáv komunikujúcich výraznou rečou tela
3. použitie psychologicko-symbolických prostriedkov (rôzne artefakty so symbolickým významom v kombinácii s rečou tela pomáhajú k jasnej čitateľnosti vzťahov hlavných hrdinov) poukazujúcich na predchádzajúce či nasledujúce okolnosti v príbehu
4. dômyselná práca s kompozíciou vedúca k typickému „zastaveniu deja“ umocnenému použitou technikou „rozostreného“ pozadia a výraznejších kontúr postáv vyvolávajúcej dojem fotografie
5. preferencia anglických žien často v kombinácii s anglickou krajinou, ktoré vďaka dotyku s mýtom vyznievajú živo a prítomne a zároveň ako obraz zo sna
6. výber a interpretácia antických námietov tak aby mohli slúžiť pre vyjadrenie aktuálnych myšlienok maliarovej doby, ktoré sú odhaliteľné iba pri podrobnejšom skúmaní diela.

Všetky tieto prostriedky a postupy kombinuje umelec vo svojich obrazoch voľne podľa potreby vytvárajúc konečný efekt veľmi živého diela spájajúceho antickú minulosť so súčasnosťou. Dosiahnuté výsledky sú však iba orientačnými bodmi pre ďalší výskum Waterhouseovho diela vzhľadom na antickú tradíciu a diela jeho súčasníkov. Berúc v úvahu rozsah existujúceho materiálu ponúka táto práca skromný náčrt niekoľkých základných pilierov, na ktorých môžu byť postavené ďalšie otázky dívajúce sa na Waterhouseovo dielo z iných uhlov pohľadu.

## 7. Literatúra

### *antickí autori:*

- Catullus, *The Poems of Catullus* (prel. G. Lee), Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Cicero, *Pro Caelio*. In: *Orations, Pro Caelio. De Provinciis Consularibus. Pro Balbo* (prel. R. Gardner), Cambridge MA, Harvard University Press, 2005.
- Ovidius, *Epistulae*. In: *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris* (ed. R. Ehwald), Leipzig, B. G. Teubner, 1907.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0068%3Atext%3DEp.%3Apoem%3D10>, vyhl'adané 17. 5. 2012.
- Ovidius, *Metamorphoses* (ed. H. Magnus), Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1892.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0029:book=4:card=5>, vyhl'adané 18. 6. 2012.
- Suetonius, *Lives of the Caesars, vol. 1, 2* (prel. J. C. Rolfe), Cambridge MA, London, Harvard University Press, 1989.

### *moderní autori a sekundárna literatúra:*

- Baldry, A. L. 1895: J. W. Waterhouse and his Work. In: *Studio*, vol. IV., 101-115.
- Baldry, A. L. 1908: Some Drawings by J. W. Waterhouse, R. A. In: *Studio*, vol. XLIV., 246-255.
- Baldry, A. L. 1911: Some Recent Work by Mr. J. W. Waterhouse, R. A. In: *Studio*, vol. LIII, 174-185.
- Baldry, A. L. 1917: The Late J. W. Waterhouse RA. In: *Studio*, vol. LXXI, 2-15.
- Barringer, T. – Prettejohn, E. (Eds.) 1989: *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. New Haven and London.
- Barrow, R. J. 2001: *Lawrence Alma-Tadema*. London.
- Barrow, R. J. 2007: *The Use of Classical Art and Literature by Victorian Painters, 1860 – 1912: Creating Continuity with the Traditions of High Art*. Lewinston, NY, Queenston, Ontario, Lampeter, Wales.
- Blaikie, J. A. 1886: J. W. Waterhouse, A. R. A. In: *Magazine of Art*, vol. IX, 1-6.
- Buhrs, M. – Brandlhuber, M. T. (Ed.) 2009: *Frederic Lord Leighton, Painter and Sculptor of the Victorian Age*. Munich.

- Bulwer-Lytton, E. 2011: *The Last Days of Pompeii*, New York.  
<http://www.gutenberg.org/files/1565/1565-h/1565-h.htm#2HCH0051>, vyhl'adané 14. 5. 2012.
- Carlyle, T. 1966: *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. Lincoln.
- Carr, J. C. 1908: *Some eminent Victorians: personal recollections in the world of art and letters*. London. <http://archive.org/details/someeminentvicto00carruoft>, vyhl'adané 10. 4. 2012.
- Collins, W. W. 1850: *Antonina; or the Fall of Rome: A Romance of the Fifth Century*. London. <http://www.gutenberg.org/files/3606/3606-h/3606-h.htm>, vyhl'adané 13. 5. 2012.
- Cooke, P. 2008: *Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting*. In: *Art Bulletin*, 90/3, 394-416.
- Cooley, W. H. 1904: *The New Womanhood*. New York.  
<http://archive.org/details/cu31924013851435>, vyhl'adané 10. 4. 2012.
- Dijkstra, B. 1986: *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. New York.
- Dolman, F. 1899: *Illustrated Interviews: LXVIII. Sir Lawrence Alma-Tadema*. In: *Strand Magazine*, 602-614.
- Gillet, P. 1990: *The Victorian Painter's World*. Gloucester.
- Grigorian, N. 2009: *European Symbolis in Search of Myth (1860-1910)*. Bern.
- Hobson, A. 1980: *The Art and Life of John William Waterhouse, RA, 1849 – 1917*. London.
- Hobson, A. 1989: *J. W. Waterhouse*, London.
- Huish, M. B. 1900: *Greek Terracotta Statuettes*. London.
- Jenkins, I. 1983: *Frederic Lord Leighton and Greek Vases*. In: *The Burlington Magazine*, vol. 125, No. 967, 597-605. <http://www.jstor.org/stable/881425>, vyhl'adané 10. 5. 2012.
- Jenkyns, R. 1980: *The Victorians and Ancient Greece*. Cambridge.
- Kingsley, Ch. 1901: *The Heroes or Greek Fairy Tales for my Children*, New York.  
<http://www.sacred-texts.com/cla/gft/gft03.htm>, vyhl'adané 15. 4. 2012.
- Little, Ch. E. 1934: *The Authenticity and Form of Cato Saying "Carthago Delenda Est"*. In: *The Classical Journal*, vol. 29, No. 6, 425-435. <http://www.jstor.org/stable/3289867>, vyhl'adané 14. 6. 2012.
- Liversidge, M. – Edwards, C. (Eds.): *Imagining Rome: British Artists and Rome in the Nineteenth Century (exh. cat.)*. Bristol.
- Macaulay, T. B. 2011: *The Lays of Ancient Rome*. London.

- Marvick, A. B. 1994: *The Art of John William Waterhouse: Eclecticism in Late Nineteenth-Century British Painting*. New York.
- Merivale, P. 1969: *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge.
- Palmer, D. H. 1981: *A Short History of All Saints' Anglican Church*. Rome.
- Phytian, J. E. 1905: *Hand-book of Paintings*. Manchester.
- Prettejohn, E. 2007: *The Art of the Pre-Raphaelites*. London.
- Prettejohn, E. et al. (Ed.) 2008: *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite (exh. cat.)*. London.
- Rappaport, H. 2011: *Magnificent Obsession: Victoria, Albert and the Death That Changed the Monarchy*. London.
- Ruskin, J. 2006: *The Queen of the Air: Being a Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*. London.
- Sketchley, R. E. D. 1909: J. W. Waterhouse, R. A. In: *Art Annual, The Art Journal Christmas Number*, 15.
- Smith, A. H. 1920: *A Guide to the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum*. London.
- Swanson, V. G. 1977: *Sir Lawrence Alma-Tadema: The Painter of the Victorian Vision of the Ancient World*. London.
- Trippi, P. 2002: *J. W. Waterhouse*. London.
- Wildman, S. 1998: *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*. New York.
- Wood, Ch. 1983: *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters, 1860 – 1914*. London.

*internetové stránky:*

- <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/exhibitions/>, vyhledané 20. 4. 2012.
- <http://www.johnwilliamgodward.org/>, vyhledané 14. 4. 2012.
- <http://www.preraphaelites.org/the-collection/view-the-collection/?Artist=Sir%20Edward%20Burne-Jones>, vyhledané 15. 5. 2012.