

Výtvarná vizualizace fenoménu *Ďábelské* v díle Féliciena Ropse

BARBORA PŮTOVÁ

Belgický grafik, ilustrátor a malíř Félicien-Joseph-Victor Rops (1833–1898) je považován za přední osobnost výtvarného dekadentního symbolismu konce 19. století. Rozsáhlé znalosti v oblasti humanitních věd získal na jezuitské koleji Notre-Dame-de-la-Paix v Namuru, kde vznikla i jeho první karikaturní tvorba. Ropsův osobní život i uměleckou tvorbu negativně poznamenal tamější restriktivní výchovný systém, založený na tvrdé sociální kontrole. V roce 1849 se zapsal na Akademii výtvarných umění v Namuru, kde navštěvoval krajinářský ateliér, vedený belgickým malířem Ferdinandem Marinusem (1808–1890). Po odchodu z Namuru v roce 1851 zahájil studia filosofie na bruselské Université Libre de Bruxelles. V tomto období se etabloval jako satirický karikaturista, přispíval například do periodik *Le Crocodile* a *L'Uylenspiegel* (BONNIER – LEBLANC 1997: 24, SARTORIUS 1996: 133–137, VAN DEN DUNGEN 1996: 43). Navzdory široké paletě jeho karikaturní tvorby a grafickým listům s prvky blasfemie, persifláže, pornografie, satanismu a senzuality, ohniskem Ropsovy vrcholné tvorby se stala osudová žena – femme fatale, která v jeho díle osciluje mezi principy dekadence, rafinovanosti a smyslnosti.

Od osmdesátých let 19. století Rops dosáhl proslulosti bohatou ilustrační tvorbou knižních titulů francouzských spisovatelů a básníků, jako byl například prozaik a literární kritik Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly (1808–1889). Jeho soubor šesti novel *Les Diaboliques* (Ďábelské) byl publikován v roce 1874. V této galerii prozaického žánru defilují ženy různých charakterů, statusů a rolí. „Vezmete-li jednu po druhé, nenajdete jedné ženy počestné. Všechny jsou ohavnice, větší nebo menší měrou“ (BARBEY D'AUREVILLY 1911: 38). Ženy jsou zde představeny jako překážky v dosažení mužské dokonalosti. Vystupují z ďáblova pověření a působí v roli ušlechtilých démonů, jejichž svodům nelze uniknout. Pod maskou ctnosti, nepřístupnosti a nedosažitelnosti skrývají nemravnost, nestoudnost a zkaženost. „Žena je spojenkyně a zase nepřítelkyně a jeví se jako temnotný chaos, odkud se proudem hrne život, a ona je tento život sám i záhrobí, k němuž směřuje“ (DE BEAUVOIR 1967: 74). Jednotlivé novely varíjí situace, které si pohrávají, hraničí a ústí smrtí. Pozornosti se dostává také propojení sexuality, smrti a tabuizovaných témat.

Muž vystupuje v novelách zpravidla jako dandy, jenž se zaměřuje na vytváření kultu „sebe sama“, originalitu a výjimečnost osobnosti. Dandyho charakterizuje elitářství, nadřazenost, nedostupnost a schopnost držet si od těla vše, co by mohlo způsobit jeho oslabení (emoce, stárnutí nebo utrpení). Dandy je novým zástupcem aristokracie, která působí jako revoltující

a nezávislý prvek moderní společnosti (BAUDELAIRE 1968: 612–613; HANSON 1997: 246, 312).¹ Touží, aby se jeho tělo proměnilo v neživou věc, odolávající zániku lépe nebo navždy. Tvorba kultu vlastního „já“, záliba v kráse, eleganci a dokonalosti přibližuje dandyho ženám a ženskému světu (COBLENCÉ 2003: 10–12). Na pozadí novel žena svou opovážlivou půvabností, vyvolávající žalostné zamrazení, svádí muže na scesti a přitahuje do temné sítě podsvětí. Uvádí dandyho do situací, jimž dominuje rostoucí napětí a opojení sexualitou, které balancuje na hranici mezi životem a smrtí.

Ilustračním doprovodem reedice sbírky novel *Ďábelské* byl Rops pověřen 20. listopadu 1883 a jeho provedení dokončil 15. ledna 1884 (BONNIER – LEBLANC 1997: 108; HOFFMANN 1981: 206; PIERROT 1997: 116; BIRKET 1990: 159–160; ROBINEAU-WEBER 2000: 119; VÉDRINE 1998: 364).² *Ďábelské* publikoval francouzský vydavatel Alphonse Lemerre v edici Petite Bibliothèque Littéraire (BEAUFILS 1993: 57–58; DORCHY 2005: 60; TEMPERANI 1990: 29; VÉDRINE 1997: 89, 127). K novelám vytvořil Rops technikou heliogravury grafické listy, které měly v souladu se záměrem Barbeye d'Aurevilly vzbudit děs a odpor, a tedy odpovídající literární předloze – listy *Karmazínová záclona*, *Nejkrásnější láska dona Juana*, *Šťěstí v zločinu*, *Rub karet whistové partie*, *Na hostině ateistů* a *Pomsta ženy*, které otevírá frontispis *Sfinga* (BARBEY D'AUREVILLY 1969; LÉVÉLEC 1990). Výjimečného provedení grafických listů si povšiml francouzský prozaik a umělecký kritik Joris-Karl Huysmans (1848–1907) a poznamenal, že pouze a jedině Rops mohl ilustrovat sbírku novel *Ďábelské* (RUETTENAUER 1900: 69–70).³

Poselství grafického souboru *Ďábelské* uvádí frontispis *Sfinga* (Le Sphinx). Žena oddaná smyslnosti a prostopášnosti je zde představena jako instrument k vykonávání ďáblovy moci. Její nahé tělo se v důvěrnosti a odevzdání přimyká ke lvímu hřbetu sfingy, jež je tu symbolem touhy, destruktivní síly, krutosti a moci. Neřestné tělo ženy se snaží nehybné sfínze vlichotit, svádí a poddává se jí, aby jí zasvětila a odhalila nevidané tajemství rozkoše a neslýchané tajemství hříchu. Sfinga, zachycená v důstojném a posvátném držení těla, hledí upřeně a nezúčastněně. Na jejích zádech je mezi ptačími křídly zobrazen třetí protagonista – černý výhružný ďábel, který ve vlném zamyšlení pohlíží na přichylné jednání ženy (BONNIER – CARPIAUX 2006: 76; HOFSTÄTTER 1973: 190; MASCHA 1910: 335; PŮTOVÁ 2009).

Novela „Karmazínová záclona“ („Le Rideau Cramoisi“) pojednává o vikomtu de Brassardovi. Za jedné noční jízdy se ve svých vzpomínkách, vyvolaných pohledem na okno

¹ Přední a dodnes platné vymezení dandysmu předložil Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly v esejí *Du Dandysme et de Georges Brummel: Un dandy d'avant les dandys* (O dandysmu a Georgesi Brummelovi: dandy z doby předdandyů, 1845).

² Setkání s d'Aurevillym Ropsovi zajistil francouzský prozaik a básník Joséphin Péladan (1858–1918), jenž je zároveň autorem prvního textu o Ropsovi a jeho umělecké tvorbě – „Les Maîtres contemporains: Félicien Rops“ (Současní mistři: Félicien Rops), publikovaného v periodiku *La Jeune Belgique* v roce 1885.

³ Joris-Karl Huysmans publikoval v roce 1889 soubor statí *Certains* (Některé), který obsahuje jednu z prvních studií věnovaných Ropsovi.

s dvojitou karmazínovou záclonou, vrací do období mládí. Ve funkci podporučníka zde byl ubytován a zažil neobvyklý milostný příběh v klidném prostředí měšťácké domácnosti. Jeho milenkou a průvodkyní sexuálním dobrodružstvím se stala na první pohled hrdá, zpupná a arogantní dcera domácích, osmnáctiletá Albertina, jež se právě vrátila z penzionátu. Disponovala ženskou schopností skrýt na veřejnosti své nejvášnivější a nejhlubší pocity, ovšem s příchodem noci své sebeovládání ovšem odhazovala a pravidelně každou druhou noc tajně docházela do de Brassardova pokoje. Chování této dívky bylo možné připodobnit sfinze, skrývající své tajemství. Tajemství Albertininy osobnosti prohlubovalo mlčením, smutkem a tvrdostí přirovnatelnou k mramoru, jež se staly stimuly ještě intenzivnější touhy a šílenství. V průběhu jednoho nočního setkání Albertininy paže povolily a srdce přestalo tlouci. De Brassard podle vyprávění čekal, „[...] až se její oči, zavřené pod dlouhými řasami, znovu na mne zahledí a ukáží mi své nádherné zřítelnice z černého sametu a plné divného ohně [...]“ (BARBEY D'AUREVILLY 1969: 71). Albertina ovšem zemřela, de Brassard zmizel z dosahu města a zavítal sem shodou okolností až po letech. S jistotou však rozeznává Albertininu štíhlou siluetu, pohybující se za záclonou (PASCO 1973: 463–464).

V Ropsově grafickém listu *Karmazínová záclona* výtvarnou kompozici diagonálně rozděluje záclona. Tlumeně jí prosvítá světlo, zesilující dramaticčnost události a umožňující spatřit mrtvý ženský akt. Živá silueta aktu se odráží a prosvítá ve světle záclony a vyvolává dojem přibližující se ženy. Mrtvý ženský akt leží na zádech, jeho rozprostřené dlouhé vlasy jsou metaforou rozhozené sítě jako ďábelské pasti a sexuálním symbolem nezávislosti. Nádra, pevná stehna, kvetoucí klín a líbezná tvář představují doklad Albertininy přitažlivosti. Křeč v prstech levé ruky ležící ženy lze označit za signál výzvy a přivolání nebo také posledního záchvěvu duše. Pod zřasenou draperií záclony v dolní části listu se vztahují ruce, které mohou patřit de Brassardovi, nestoudně hledajícímu Albertinu. Ruce je možné připsat také smrti, jež předznamenala dívčin skon a přichází si pro svou oběť. Belgická literární teoretička Myriam Watthee-Delmotteová analyzuje list *Karmazínová záclona* prizmatem vertikální, horizontální a diagonální linie. Princip vertikální linie zastupuje falickou symboliku, horizontální linie představuje odhalení tajemství a diagonální linie reprezentaci smrti (Watthee-Delmotte 1996: 26–27).

Novela „Nejkrásnější láska dona Juana“ („Le plus bel amour de Don Juan“) pojednává o hraběti Rivilovi, jenž je přirovnáván k legendárnímu podvodnému svůdci Donu Juanovi. Na soaré v uzavřeném kruhu jej dvanáct dam přiměje k doznání největšího milostného úspěchu. Hrabě odhaluje postupně fyzický vzhled neznámé dívky s vlasy černými jako uhel a alabastrově světlou pletí. Podle popisu se jedná o děvčátko, nevinné a nezkušené v lásce, podobající se hubené holčičce a zároveň malé čarodějnici. Postupně odhalí identitu dcery své přítelkyně.

V náboženské bigotnosti a pobožnůstkářství sice dívka hraběte původně odmítala a přehlížela, nicméně rozuzlením novely se stává její otěhotnění.

Rops na listě k této novele zobrazil dívku sedící na pozadí svůdcova pláště. Muž se prostřednictvím svého pláště vzdává důsledků milostného vzplanutí, gesto zahalení pláštěm může vyjadřovat určitou formu zmocnění se a vlastnictví nebo v intencích symbolismu indikovat ohrožení, připomínající upíra. Vědomí porušení panenství a nevinnosti potvrzuje dívčíno napětí, bázlivý pohled a ruce skrývající klín strachem i rozkoší zároveň. Její havraní vlasy a temné oči se odrážejí od bělostného těla a napomáhají výrazu melancholického bolu. Ve své nahotě je představena jako Eva, která nedokázala odolat nástrahám zkušeného a protřelého ďábla, navzdory ochrannému škapulíři a medailonu podlehla svádění. Její úžas, požitek a hrůzu prozrazují pootevřená ústa. Dívčí tělo Rops zdůraznil rachitickými křivkami vystouplých žeber, klíčních kostí a malými okrouhlými řadry. Dojem infantilnosti podporuje pozice nohou, překřížených do mírného kyvadlového pohybu. Za nejasný lze označit objekt, na němž je dívka posazena. Do stran se pozvedající kouř evokuje oltář a dívku transformuje do role zápalné oběti mužských vášní. Formu objektu je možné přirovnat i k nezbytné pokrývce mužské hlavy – cylindru, do jehož dutého a neznámého prostoru se dívka propadla a odevzdala.

V sevřené pozici dívčího těla vycházel Rops z litografie *Rada přítelkyně (Conseil d'amie)* francouzského malíře a grafika Paula Gavarniho. Litografie byla součástí edice *Les Lorettes* (Loretky, 1852), původně publikované v periodiku *Le Charivari* v letech 1841–1843 (Goldstein 1995: 82–83). Kompoziční sevření litografického listu zvyšuje jeho obrazová redukce na mikrosvět ženského „hlasu“, který dotváří intimní a diskrétní obrazový prostor. Bezradnost a prázdnotu ženy, jež apaticky naslouchá přítelkyni, Rops obohatil o prvky nahoty, křehkosti dívčí postavy a výraz překvapení a bázlivosti. Rops na svém listu vyjádřil emocionální intenzitu, v níž je zdůrazněn zlomový moment proměny mladé dívky v ženu, a jeho prostorové uvolnění dává vyniknout symbolickým prvkům a vytvářet dekadentní atmosféru.

Na Ropsův list *Nejkrásnější láska dona Juana* navázal norský malíř Edvard Munch (1863–1944), který tento námět uplatnil v litografii *Puberta* (1894) a stejnojmenné olejomalbě (1894–1895). Munch ztvárňuje pocity dívky, již začalo první menstruační krvácení (menarche). Vědomí pohlavního dospívání naznačuje její ostýchavé zakrytí genitálií dlaněmi. Figurální stín v pozadí může evokovat mužský falus nebo stín přicházející smrti (DEKNATEL 1950: 62; HOFFMANN 1981: 206, PŮTOVÁ 2009; WITTLICH 1988: 44). Ropsův list inspiroval i další umělecké osobnosti, k nimž patřil německý malíř a sochař Max Klinger (1857–1920) a francouzský malíř švýcarského původu Théophile Alexandre Steinlen (1859–1923). Klinger vytvořil grafický cyklus *Eine Liebe* (Láska, 1887), jehož součástí tvoří list *Erwachen* (Procitnutí). Na něm ztvárnil oděné dívčí tělo

v napětí, sedící na posteli u otevřeného okna. Dívka je zachycena z profilu a svůj pohled upírá na podobu dítěte, jež se zjevuje a vznáší ve světelné aureole na okenní tabulce. Předzvěst události a tíseň podporují záclony zdvižené větrem a pohled z otevřeného okna do neznámé dálky (HOFFMANN 1981: 206; STREICHER – VARNEDOE 1997). Steinlen navrhl obálku románu *Nathalie Madoré* (1895) francouzského spisovatele Abela Hermanta. Upřený pohled ženy, ruce složené v klíně a pozice připravená k útěku vyniká na šedém pozadí, vstupujícím do opozice ke světlé ploše druhé části ilustrace. Tu doplňuje zlehka nakreslená mužská postava, lhostejně a nezúčastněně pozvedající cigaretu k ústům (HOFFMANN 1981: 206).

Štěstí vystavěné na neštěstí druhého se stalo námětem další „d'ábelské“ novely Barbeye d'Aurevillyho „Štěstí v zločinu“ („Le Bonheur dans le crime“). Učitelka šermu Hauteclaire sváděla obratností těla i hustým závojem, zahalujícím tvář a zároveň skrývajícím identitu. Pověst této ženy zahrnovala atributy rozkošnosti a svůdnosti tělesných tvarů, jejichž krása vynikala v kalhotách z hedvábí a marokénovém živůtku. Do její šermířské školy vstoupil hrabě Serlon de Savigny, jeden z vybraných a ovšem zároveň zadaných kavalírů, a navštěvoval ji pravidelně každý večer. Jednoho dne Hauteclaire náhle zmizela. Lékař, hlavní vypravěč, ji však později spatřil na zámku hraběte de Savigny v roli komorné jeho manželky. O jejich vzájemném vztahu a krutém cizoložství ovšem hraběnka de Savigny nevěděla. Teprve poté, co jí byl podán jed, pochopila hraběnka rozhodnutí osudu „být obětí“. Vztah cizoložné dvojice však přetrvál i po hraběncině smrti a byl provázen vášnivou láskou lidí, kteří žijí jen pro sebe v uzavření svého hlubokého citu. Nic z jejich života neodráželo stigma zločinu a nevypovídalo o výčitkách svědomí, naopak vše dokládalo jejich trvalé štěstí.

Rops vytvořil list *Štěstí v zločinu* v intencích literárního textu: „Přivnutí k sobě, stáli nehybně jako sochy a jejich ústa pila dychtivě a dlouze vášnivé polibky [...]“ (BARBEY D'AUREVILLY 1969: 142). Milostná dvojice je na něm vyobrazena na piedestalu ve vzájemném objetí. Toto umělecké ztvárnění evokuje sousoší *Amor a Psyche* (1787–1793) italského sochaře Antonia Canovy, zachycující božského Amora, který se sklání v polibku nad královskou dcerou. Jejich semknutí Rops v grafickém zpracování posílil hadími těly, ovíjejícími těla milenců. Vyrůstají z ut'até hlavy Medúzy (gorgoneion), jež odpovídá námětu příběhu. Medúza totiž svou oslnivou krásou svedla boha moří Poseidona a neřestně se mu poddala v chrámu zasvěceném bohyni moudrosti a války Athéně. Bohyni tento akt rozezřel a proměnila Medúzu v monstrem s klubkem kroučících se hadů namísto vlasů a uhrančivým pohledem, pod nímž každá živá bytost zkamení. Pohled na Medúzu děsí a současně fascinuje a ohromuje. Stejně tak příběh a jeho vyústění jsou naplněny touto protichůdností a rozporem. Medúza a její vlasy mohou vyjadřovat i přímou souvislost s promyšlenou vyzývavostí Hauteclaire, která si během konverzace

s hrabětem na prst svůdně natáčela vlasy uvolněné ze zapleteného copu. Žárlivost ducha a neusmířenost srdce hraběnky de Savigny je tu zpodobena jako smrtka oděná v bílém rubáši s hlavou okrášlenou svatebním závojem beznaděje, která se marně sápe po piedestalu zločinné lásky. Triumf vrahů vyniká ve světelné záři, obklopující jejich těla. Ta spočívají v osidlech vlasů Medúzy, která strážejí jejich lásku a destruuje veškeré potenciální nebezpečí. Věčnost zla ovšem připomíná mrtvý had, jehož tělo ještě obtáčí piedestal, zatímco jeho zrak byl zasažen zábleskem pohledu Medúzy (WATTHEE-DELMOTTE 1996: 27–28).

Freud v této souvislosti poznamenal, že pohled na Medúzu způsobuje zkamenění, neboť vyvolává kastroční úzkost. Jedná se o femininní způsob přijetí kastročního komplexu, který je důsledkem absence penisu (FREUD 1998: 235; LEUPIN 2004). Francouzská feministická teoretička Hélène Cixousová tvrdí, že žena vzbuzuje strach v muži, neboť má penisů příliš mnoho. Každý had na hlavě Medúzy symbolizuje mužský penis a vyjadřuje pohyb a multiplicitu ženství. Mužský penis se může v ženském těle zároveň ztratit, neboť vagína představuje dutou formu falu.⁴ Žena je tak zároveň nahlížena jako černá díra nebo Pandořina skříňka, již lze připodobnit pecku (CIXOUS 1976: 876, 885; GITTER 1994: 951; PAGES 1999: 58; RUNNING-JOHNSON 1990: 961). D'Aurevillova literární a Ropsova umělecká imaginace dokázala tento předpoklad objektivizovat a uvést ženu v nežádoucí, nepředvídatelné a nepoznatelné rovině.

Děj novely „Rub karet whistové partie“ („Le Dessous de cartes d'une partie de whist“) prostupuje karetní hra whist, jež se stala podstatnou náplní volného času obyvatel normanského městečka. K pravidelně se účastnícím urozeným hráčkám patřila hraběnka du Tremblay de Stasseville. Bledá a štíhlá žena s maskou netečnosti, chladu a lhostejnosti, srovnatelnou s projevy dandyho, přicházela na partie v doprovodu své dcery Hermíny. Předmětem zájmu se na těchto setkáních stal důstojník anglické pěchoty a náruživý hráč Marmor de Karkoel. Netečné pohledy hraběnky a vojáka ovšem nevzbuzovaly žádné podezření o jejich milostném vztahu, spiknutí či spoluvině. V průběhu jedné hry Hermínu, vyšívající nabíraný límec, náhle zastihne suchý kašel a zbledne. Vleklé a neznámé nemoci nakonec děvče podléhá. V Karkoelově prstenu je posléze nalezen indický jed s dlouhodobými, ale zaručenými účinky, jež vedly k Hermínině smrti. Po smrti hraběnky vystupuje na povrch další tajemství, které souviselo s jejím zvykem žvýkat během whistové partie stonky rezedy: v truhlíku, z něhož si květiny trhala, byla objevena mrtvolka dítěte.

Grafický list *Rub karet whistové partie* zobrazuje štíhlou hraběnku de Stasseville, oděnou v černé róbě s odhalenými rameny a nabranými rukávy, jejíž přepych podtrhuje zdobná spona v útlém pase. Rukavice do půli paží zakrývají stigma spáchaných zločinů. Kombinace temné

⁴ Strach mužů z vagíny odkazuje také na koncept *vagina dentata* (ozubená vagína), v němž vagína představuje černou a mystickou komoru. V jejích konkrétních a neprozkoumaných útrobach se skrývají zuby, které slouží ženám jako nástroj k odstranění mužského falu.

černého šatu smrti s rozmarnou mašlí ve vyčesaných vlasech stupňuje morbiditu události. Nohy dámy, obuté v páskových střevících, spočívají na exhumované mrtvolce dítěte. Stejně jako měsíční paprsek pod nohama apokalyptické ženy je znamením vlády čistoty a nekonečnosti, zastupuje zde mrtvolka panování hříchu a dočasnosti. Hraběna ústa překrývá visací zámek, pod nímž jsou protaženy prsty ve snaze zabránit průchodu tajemství. Vědomí zločinu, potírané okázalým bohatstvím a vznešeností, je vyjádřeno nejen prázdným pohledem, ale i pevně zapečetěnými vraty za ženinými zády. Vnitřní nejistotu a pochybnosti dokládá pouze zděšení, nejistota a žal, jež se zrcadlí v jejích strnulých očích (WATTHEE-DELMOTTE 1996: 27).

V novele „Na hostině ateistů“ („À un dîner d’athées“) vzpomíná kapitán Mesnilgrand za účasti pánské společnosti na osobní milostný příběh. Imaginaci svých přátel rozněcuje popisem mladé Rosaldy, její přitažlivosti a krásy, jež pramenila v neřesti a necudnosti. Její pyšné tělo, dosahující svými tvary panenské čistoty, pokrýval a zastíral stín chlípnosti. Rosalda, již si přivedl major Idow z Itálie, potvrzovala, že „[...] žena je magnet Ďáblův! Ti, kdož by se s ním nebyli jakživ stýkali kvůli němu, stýkali se s ním kvůli ní“ (BARBEY D’AUREVILLY 1969: 249). Rosalda vystupovala jako neprůhledná a tajemná sfinga, ale postrádala její chladnost. Chovala sympatie k mužskému pohlaví a poddávala se jeho touze a destruktivní síle. K jejím milencům patřil také Mesnilgrand. V průběhu jednoho z jejich rozhovorů neočekávaně vstoupil major Idow. Mesnilgrand, který se před ním skryl do šatní skříně, vyslechl v rozhovoru dvojice tajemství, že je otcem mrtvého Rosaldina dítěte. Podvedeného majora roznítilo doznání do té míry, že začal bít Rosaldu srdcem dítěte, pochovaným v křišťálové urně. Toto násilí pak Mesnilgrand majorovi odplatil neočekávaným úderem šavlí do zad a zmocnil se mrtvého srdce dítěte.

Na listě *Na hostině ateistů* dokázal Rops umělecky vyjádřit emoce obnažení, utrpení a smrti. Rosaldino odhalené tělo, položené zády na desce stolu, zčásti zakrývá látka roztrhaných šatů. Její ňadra, pevné hýždě a štíhlé nohy představují ideální a rafinovanou ženskou krásu. Zvrácená hlava, proud spuštěných vlasů a ústa otevřená do výkřiku charakterizují vyhrocenou perverzi události, která navozuje atmosféru až satanistického obřadu. Po jeho skončení byla ženská oběť, na jejímž břichu byl obřad sloužen, ponechána na konsekrovaném oltáři, osvětleném hořící svíci. Satanistické rituály přitahovaly šlechtické a klerikální publikum a jejich sadistický, sexuální a orgiastický prvek převážil v průběhu 19. století (MUCHEMBLED 2008: 237–238; VESELÝ 2003: 35).⁵ Bezládně ležící dlaně a otevřená ústa ženy vzbuzují dojem posledního výdechu nebo stavu

⁵ Francouzský spisovatel a literární kritik Joris-Karl Huysmans (1848–1907) v románu *Lá-bas* (Tam dole, 1891) suggestivně popsal stavy, jichž dosahovaly ženy v průběhu černé mše: „...ženy se vrhly na eucharistický chléb a ležice na břichu cupovaly jej u oltáře, rvaly se o velké úlomky a pily a jedly to božské neřádstvo. Jedna z žen si dřepala na křížifix, hystericky se smála a křičela... Jakási stařena si rvala vlasy, pak se však vymrštila, otočila se kolem své osy, ohnula se – v tu chvíli už stála jen na jedné noze – a klesla vedle dívky, která se krčila u zdi, skřípala v křeči zuby, slintala, a vzlykajíc chrlila strašlivá rouhání“ (HUYSMANS 1997: 209).

bezvědomí, jenž je důsledkem jejího „cejchování“ za hříšnost a cizoložství šavlí namočenou v horkém vosku (GREIF 1971: 6). K dramatickému vyústění děje novely odkazují v grafickém listu rozevřená temná skříň a majorovy končetiny pod stolem.

V poslední novele „Pomsta ženy“ („La Vengeance d'une femme“) se mladý muž Robert de Tressingnies vydává za ženu, již na základě houpavé a vlnivé chůze považuje za prostitutku. Oslnivě snědá krása jejího španělského obličejeho ho vedla k otázce, z jakého důvodu jí ani krása neumožnila dosáhnout vyššího společenského statusu. Poté, co se jí zmocní, odkryje její skutečný příběh. Jedná se o vévodkyni d'Arcos de Sierra-Leone, jejíž milostný vztah s milencem Estebanem byl odhalen a potrestán. Její manžel nechal milence zabít černochoy a jeho srdce vydal psům. Trpká bolest dovedla vévodkyni k důsledné pomstě, jejím úmyslem bylo zhanobit urozenost, pýchu a dobrou pověst manžela prostřednictvím nepoctivé živnosti prostitutky. Dveře jejího příbytku tak osvětlovaly svíce zdůrazňující štítek se jménem. Zde vévodkyně důsledně vykonávala svou promyšlenou pomstu a nakonec ji zaplatila životem.

Kompozice grafického listu *Pomsta ženy* je zaměřena na majestátní a odhodlanou figuru vévodkyně. Tělo a obličej vzbuzují dojem nekompatibilního celku, neboť tělo vybízí k požívačnosti, obličej naopak odrazuje od smyslných úmyslů. Nelítostný a povýšený výraz, který odráží mstu a odplatu, podtrhují výrazné oči a husté tmavé obočí. Smělost vévodkyně dokládá také gesto pravé paže, již žena přidržuje cíp svého sametového šatu a odkrývá bílou spodničku. V souladu s literární předlohou Rops vévodkyni umístil na zápraží jejího příbytku, kde zářivé osvětlení lamp vybízí ke vstupu do tohoto chrámu msty. Světlo dopadá na šlechtické erby zavěšené na stěnách a rakev, překrytá černým sametem, předznamenává tělesnou degeneraci a smrt vévodkyně.

Rops ve svých grafických listech usiloval o objektivaci nejednoznačné a metaforicky otevřené obsahové složky. Při ilustrování novel, jež vyústí ve smrt a zánik lidské existence, uplatnil na listech horizontální linii. Ta navozuje prostor nebytí a dojem slastného klidu věčnosti. Jeho rezistence je však zpravidla destruována symbolem démonického a temného vítězství zla, pudovosti a nenávisti, který se vznáší v podobě temného mraku mementa. Horizontální linie provází čtyři listy zástupným symbolem smrti – mrtvý ženský akt (*Karmazínová záclona*), mrtvolka (*Rub karet v histové partii*), dvojice mrtvých (*Hostina ateistů*) a rakev (*Pomsta ženy*). Vertikální linie síly a progresivity je zastoupena ve zbývajících dvou listech. Fázi přechodu představuje smrtka (*Štěstí v zločinu*), která se vzpíná a lineárně povstává. Nahé děvčátko i postava Dona Juana (*Nejkrásnější láska Dona Juana*) naopak reprezentují vertikální kompozici listu.

PRAMENY

BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée

1911 [1889] *Myšlenky uvolněné. Úryvky o ženách*, přel. Josef Florian (Stará Říše na Moravě: Antonín Ludvík Stríž)

1969 [1874] *Ďábelské novely*, přel. Oskar Reindl (Praha: Odeon)

HUYSMANS, Joris-Karl

2008 [1889] *Jenseits des Bösen. Das erotische Werk von Félicien Rops*, přel. Peter Priskil (Freiburg: Ahriman-Verlag)

LITERATURA

BAUDELAIRE, Charles

1968 [1863] „Malíř moderního života“, in idem: *Úvahy o některých současnících*, ed. Jan Vladislav, přel. Jarmila Fialová et al. (Praha: Odeon), s. 587–625

BEAUFILS, Christophe

1993 *Joséphin Péladan (1858–1918). Essai sur une maladie du lyrisme* (Grenoble: Jérôme Millon)

DE BEAUVOIR, Simone

1967 [1949] *Druhé poblaví. Výbor*, ed. Jan Patočka, přel. Josef Kostohryz, Hana Uhlířová (Praha: Orbis)

BIRKET, Jennifer

1990 „Fin de Siècle Painting“, in Roy Porter, Mikulas Teich (eds.): *Fin de Siècle and its Legacy* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 147–169

BONNIER, Bernadette – CARPIAUX, Véronique

2006 „Félicien Rops! Bei diesem Namen geht einem im Geiste eine ganze Bilderwelt auf“, in Peter Assmann (ed.): *Obsessions* (Weitra: Bibliothek der Provinz), s. 66–88

BONNIER, Bernadette – LEBLANC, Véronique

1997 *Félicien Rops. Vie et Œuvre* (Brugge: Stichting Kunstboek)

CIXOUS, Hélène

1976 [1975] „The Laugh of the Medusa“, přel. Keith a Paula Cohen, *Signs* 1, č. 4, s. 875–893

COBLENCEOVÁ, Françoise

2003 [1988] *Dandyismus. Povinnost pochybnosti*, přel. Klára Vávrová, Lubomír Martínek (Praha: Prostor)

DEKNATEL, Frederick B.

1950 *Edward Munch* (New York: Chanticleer Press)

DORCHY, Henry

2005 „Félicien Rops: la médecine, les médecins et ses maladies (première partie) – Félicien Rops: medicine, doctors and his diseases (first part)“, *Revue Medicale de Bruxelles* 26, č. 1, s. 59–64

FREUD, Sigmund

1998 [1920] „Genitální organizace u dětí“, in idem: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924. Třináctá kniha*, přel. Miloš Kopal a Jiří Pechar (Praha: Psychoanalytické nakladatelství), s. 231–236

GITTER, Elisabeth G.

1984 „The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination“, *PMLA* 99, č. 5, s. 936–954

GOLDSTEIN, Judith L.

- 1995 „Realism without a Human Face“, in Margaret Cohen, Christopher Prendergast (eds.): *Spectacles of Realism. Gender, Body, Genre* (Minneapolis: University of Minnesota Press), s. 66–89
- GREIF, Hans-Jürgen
- 1971 *Huysmans' „A Rebours“ und die Dekadenz* (Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann)
- HANSON, Ellis
- 1997 *Decadence and Catholicism* (Cambridge: Harvard University Press)
- HOFFMANN, Edith
- 1981 „Notes on the Iconography of Félicien Rops“, *Burlington Magazine* 73, č. 937, s. 206–218
- HOFSTÄTTER, Hans H.
- 1973 [1965] *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen* (Köln: DuMont Schauberg)
- LEUPIN, Alexandre
- 2004 *Lacan Today: Psychoanalysis, Science, Religion* (New York: Other Press)
- LÉVÊLEC, Jean-Jacques
- 1990 *Les Années Impressionnistes 1870–1889* (Paris: ACR)
- MASCHA, Ottokar
- 1910 *Félicien Rops und sein Werk. Katalog seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernis-mous, Kaltnadelblätter, Heliogravüren usw. und Reproduktionen* (Munich: Langen)
- MUCHEMBLED, Robert
- 2008 [2000] *Dějiny ďábla*, přel. Jana Vymazalová (Praha: Argo)
- PAGES, Aneja
- 1999 „The Medusa's Slip: Hélène Cixous and the Underpinnings of Écriture Féminine“, in Barreca, Regina – Jacobus, Lee A. (eds.): *Hélène Cixous Critical Impressions* (Amsterdam: Gordon and Breach), s. 57–74
- PASCO, Allan H.
- 1973 „A Study of Allusion: Barbey's Stendhal“, *Modern Language Association* 88, č. 3, s. 461–471
- PIERROT, Jean
- 1997 *L'Imaginaire décadent (1880–1900)* (Paris: Presses Universitaires de France)
- PŮTOVÁ, Barbora
- 2009 „Rops, Félicien-Joseph-Victor“, in Jaroslav Malina (ed.): *Antropologický slovník aneb co by mohlo o člověku vědět každý člověk* (Brno: Akademické nakladatelství CERM), s. 3452–3455
- ROBINEAU-WEBER, Anne-Gaëlle
- 2000 *Barbey d'Aurevilly. „Les Diaboliques“* (Rosny: Bréal)
- RUETTENAUER, Benno
- 1900 „Félicien Rops“, in idem: *Symbolische Kunst* (Strassburg: Heitz), s. 7–70
- RUNNING-JOHNSON, Cynthia
- 1990 „Genet's ‚Excessive‘ Double: Reading Les Bonnes through Irigaray and Cixous“, *The French Review* 63, č. 6, s. 959–966
- SARTORIUS, Francis
- 1996 „Notes à propos de l'Uylenspiegel. Le Journal des ébats artistiques et littéraires (1856–1863)“, in Michel Draguet: *Rops – De Coster. Une Jeunesse à l'Université libre de Bruxelles* (Bruxelles: Cahiers du Gram), s. 129–150

STREICHER, Elizabeth P. – VARNEDOE, Kirk T. (eds.)

1977 *Graphic works of Max Klinger* (New York: Dover Publications)

TEMPERANI, Alessandra Pecchioli

1990 „Barbey d’Aureville en Italie“, in Philippe Berthier (ed.): *Barbey d’Aureville. Cent ans après (1889–1989)* (Genève: Droz), s. 23–31

VAN DEN DUNGEN, Pierre

1996 „L’Université libre de Bruxelles au temps des crocodiles“, in Michel Draguet: *Rops – De Coster. Une Jeunesse à l’Université libre de Bruxelles* (Bruxelles: Cahiers du Gram), s. 39–127

VÉDRINE, Hélène

1997 *Félicien Rops – Josephin Péladan. Correspondance* (Paris: Séguier)

1998 *Mémoires pour nuire à l’histoire artistique de mon temps & autres feuilles volantes* (Bruxelles: Labor)

VESELÝ, Josef

2003 *Satanismus. Historie, ideologie, současná praxe, česká satanistická scéna* (Praha: Vodnář)

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam

1996 „Félicien Rops et quelques illustrateurs des Diaboliques ou les miroirs de Méduse“, in eadem (ed.): *Rops au risque de l’autre. Textes rassemblés* (Namur: Sources), s. 25–33

WITTLICH, Petr

1988 [1985] *Edvard Munch* (Praha: Odeon)

The Decadent Merging of Literature and Art in the Work of Félicien Rops

The subject of this study is the literary, historical and artistic analysis of graphic work by Belgian illustrator, graphic artist and painter Félicien Rops (1833–1898). The aim of this study is to analyse a series of novellas and a graphic cycle *Les Diaboliques* (1884), which they inspired Rops to create, not only in terms of the relationship between the original novellas and the illustration (*combination of media*), but also as a *media transposition* of stories into the language of visual art. The study includes a cultural-historical interpretation of changes in the status of women at the time and the transformation of woman from an object of male imagination to an autonomous and independent being.