

O dvosjeklim mačevima: Artemisia Gentileschi i Judita*

AMBIVALENTNOST KAO GLAVNO OBILJEŽJE TEME JUDITE

Interpretacijska nelagoda zbog suodnosa kreposti i putenosti u biblijskoj priči o židovskoj junakinji¹ razvidna je u kršćanskim čitanjima teme Judite još od patristike.² Dok je međutim u prvim stoljećima nove ere, kao i u srednjovjekovnom razdoblju, hermeneutički naglasak uvjerljivo počivao na prvom polu binarne opozicije, očitujući se u hvalospjevnim prikazima Judite kao uzora čednosti (*castitatis exemplum*),³

* Uz manje izmjene, rad odgovara poglavlju “Artemisia Gentileschi i Judita” doktorske disertacije pod naslovom *Protofeminističke reinterpretacije ženskih biblijskih figura u djelima šest autorica između 15. i 17. stoljeća* koju sam izradila pod mentorstvom dr. sc. Morane Čale, red. prof. i obranila 7. svibnja 2015. Ako nije drugačije označeno, svi su prijevodi u ovome radu moji.

¹ O povijesti problematizacije kanonskoga statusa Knjige o Juditi vidi npr. Ciletti i Lähnemann 2010: 44 i *passim*. Vidi i potpoglavlje ovoga rada posvećeno Knjizi o Juditi i posebice bilješku 19. Svi citati iz *Biblije* u ovome radu preuzimaju se iz *Vulgate* (verzija *Clementina*), a prema izdanju što ga je uredio Michael Tweedale (2005). Prijevod se navodi prema suvremenoj hrvatskoj verziji *Biblije*, koja je, po uzoru na svjetske prijevode, nastala iz izvornika, a prema izdanju Kršćanske sadašnjosti iz 2003. pod uredničkim vodstvom Jure Kaštelana i Bonaventure Dude. U slučaju Knjige o Juditi, Jeronimov latinski prijevod kraći je za trećinu od najranije verzije Knjige o Juditi koju nalazimo u *Septuaginti*, što je razlog zbog kojega se reci ne poklapaju, a sadrži i neke modifikacije (usp. npr. Ciletti i Lähnemann 2010: 44). Stoga, kad je potrebno, Knjigu o Juditi navodim i prema prijevodu *Vulgate* Bartola Kašića iz sedamnaestoga stoljeća, a prema izdanju koje su uredili Hans Rothe i Christian Hannick (1999).

² Usp. Ciletti 1991: 45. Elena Ciletti ističe kako je Jeronim, u svom presudno utjecajnom prijevodu *Biblije* iz početka petoga stoljeća (*Vulgata*), unio izmjene u odnosu prema predlošku kako bi odagnao svaku mogućnost sumnje u Juditinu krepost, kao primjerice u odlomku: “*Cui etiam Dominus contulit splendorem: quoniam omnis ista compositio non ex libidine, sed ex virtute pendebat [...]*” (*Liber Iudith*, 10,4). Budući da u suvremenoj *Bibliji* navedenoga mjesta nema, citiram iz hrvatskoga prijevoda Bartola Kašića: “Koj jošte i Gñ priložie krasnosti: ere vas ovi ures iz razbludnosti ne aše nego iz krieposti [...]”. O tome vidi i Refini 2013: 81, bilješka 9. Elena Ciletti napominje kako negativne interpretacije Judite nastaju rano, već u okviru patristike, te navodi primjer bizantskoga kroničara Ivana Malale, koji Juditu prikazuje kao seksualno nezasiťnu. Vidi Ciletti 1991: 45–46; o tome vidi i Refini 2012: 280. Osim navedenih studija o temi Judite vidi i Warner 1996. [1985]: 146–176; Stocker 1998; Brine, Ciletti i Lähnemann (ur.) 2010; Borsetto (ur.) 2011; Cosentino 2012a, 2012b: 371–390, 2013.

³ Usp. Ciletti 1991: 41–42. U predgovoru prijevoda Knjige o Juditi (*Praefatio Hieronymi in librum Iudith*), Jeronim definira

u ranom novom vijeku ambivalentni se potencijal teme počeo sve češće nametati kao obilježje njezinih verbalnih i vizualnih reprezentacija.⁴ Na području talijanske kulture, usprkos tomu što je protureformacijska ideologija u drugoj polovici šesnaestoga stoljeća neumorno obnavljala i osnaživala tipološku vezu između Judite i Djevice Marije trijumfalističkim prikazima hrabre i čudoredne udovice iz Betulije kao metafore katoličke Crkve,⁵ tematizacija priče znala je obuhvaćati, posebice u likovnim revizijama, elemente koji su kreposnu Židovkinju iz kršćanske tradicije mogli pretvoriti (ovisno o čitateljskim praksama) u *femme fatale*,⁶ katkada se oslanjajući na tematsku hibridizaciju Judite i njezina novozavjetnoga mračnog dvojnika, u *Bibliji* neimenovane djevojke Salome.⁷

Židovsku junakinju kao uzor čednosti, čistoće (*castitatis exemplum*), nav. prema Refini 2012: 276, bilješka 3. Za latinski izvornik te engleski prijevod Jeronimova predgovora Knjizi o Juditi, vidi Ciletti i Lähnemann 2010: 48. Vidi također “Incipit prologus Iudith” u *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem* 1994. [1969]: 691. O Juditi kao amblematičnoj figuri čednosti i poniznosti, vidi Refini 2012: 276. O tome vidi također Ciletti i Lähnemann 2010: 42–45; Cosentino 2012a: 16–20. Među patrističkim djelima, valja svakako spomenuti i Prudencijevo djelo *Psychomachia* iz kraja četvrtoga stoljeća, u kojemu Judita predstavlja čednost, stidljivost (*puđicitia*), v. Ciletti i Lähnemann 2010: 48. O Prudencijevoj interpretaciji Judite vidi Marc Mastrangelo 2010: 153–168.

⁴ Posebice u likovnoj umjetnosti sjeverne Europe: kako napominje Ciletti, u djelima Baldunga, Cranacha, Massysa i van Leydena nailazimo na opasnu, erotiziranu Juditu. Usp. Ciletti 1991: 46–50.

⁵ Veza između Majke Božje i Judite, u kojoj židovska junakinja predstavlja prefiguraciju Marijine pobjede nad Sotonom (Holofernom), uspostavlja se već od patristike (primjerice u Prudencijevu djelu *Psychomachia*), v. Brine 2010: 14. Borsetto analizira prikaze Judite u epici sedamnaestoga stoljeća nastale na tragu Tassova spjeva *Gerusalemme liberata*, ističući njihov marijanski i protureformacijski ključ, v. Borsetto 2011: 75–98. O tome vidi i Cosentino 2012a: 151–183 i 2012b: 371–390. Eugenio Refini naglašava ambivalentnost prikaza Judite u talijanskoj književnosti s kraja šesnaestoga i u sedamnaestome stoljeću te ulogu što je u tom pogledu igra tekstualna evokacija Tassove Armide, a koja se posebice očituje upravo u djelima iz područja sakralne epike. Usp. Refini 2013: 78–98.

⁶ Elena Ciletti napominje kako u talijanskoj protureformacijskoj umjetnosti koja nastaje po crkvenim naredbama, a koja je po njezinu sudu još uvijek nedovoljno istražena, nailazimo na ortodoksnе prikaze Judite kao prefiguracije Marije i prototipa vojujuće Crkve (*Ecclesia militans*), u skladu s patrističkom reprezentacijom židovske junakinje. Usp. Ciletti 2010: 345–368.

⁷ O kontaminaciji Judite i Salome vidi Warner 1996. [1985]: 166–168; Ciletti 1991: 50, bilješka 23. Elena Ciletti ističe kako se

Drugim riječima, u razdoblju procvata teme, koji počinje u drugoj polovici petnaestoga stoljeća a doživljava vrhunac u prvoj polovici sedamnaestoga stoljeća,⁸ umjetnička su djela znala polaziti od zazorne dvojakosti u srcu pripovijesti, evocirajući konfliktnu suovisnost besprijekorne čednosti i prijetvorne senzualne zavodljivosti. Takvi su prikazi Marijinu prethodnicu više ili manje suptilno preobražavali u potencijalnu sljedbenicu Eve.⁹

U reinterpetacijama biblijske priče koje je u prvoj polovici sedamnaestoga stoljeća ponudila rimska slikarica Artemisia Gentileschi¹⁰ nameće se višeznačnost koja, mišljenja sam, prelazi granice tradicionalnoga (i u osnovi mizoginog) poimanja žene unutar dihotomnoga kategorizacijskog okvira što ga nude konvencionalna tumačenja Eve i Marije.¹¹

u šesnaestom stoljeću Judita i Saloma počinju ikonografski spajati na području likovne kulture sjeverne i južne Europe. Što se tiče talijanske umjetnosti, autorica navodi primjer likovnih djela iz druge polovice šesnaestoga stoljeća talijanskoga slikara Tiziana. Po pitanju semantičke hibridizacije Judite i Salome u talijanskoj književnosti, valja barem spomenuti prizor iz sakralnoga spjeva *Giuditta* Gabriella Chiabrere (1601, 1628) u kojemu se biblijska junakinja oblači i uljepšava prije smrtonosnoga čina, a koji sadrži intertekstualnu evokaciju autorovih stihova posvećenih novozavjetnom ženskom liku. O navedenim aluzijama na Salomu u spjevu koji je, kad se sagleda u cijelosti, u skladu s protureformacijskom ideologijom, vidi Refini 2012: 285, bilješka 47; Cosentino 2012a: 153–154.

⁸ Upravo se navedenim razdobljem procvata teme Judite bavi knjiga koju je uredila Luciana Borsetto (2011). Prema procjeni Corinne Lucas Fiorato, između druge polovice petnaestoga i prve polovice sedamnaestoga stoljeća brojimo čak sto pedeset likovnih prikaza Judite samo na području Italije. Usp. Corinne Lucas Fiorato 2011: 35–36.

⁹ U ranonovovjekovnom razdoblju, tradicionalna sakralizacija Judite (*mulier sancta*, “žena sveta” Jdt 8,29) kao prethodnice Djevice Marije supostoji sa seksualizacijom junakinje kao dvojnice Eve. O tome usp. npr. Ciletti i Lähnemann 2010: 55–65.

¹⁰ Artemisia Gentileschi rodila se u Rimu 1593. Njezin otac Orazio, slikar podrijetlom iz Toskane te sljedbenik Caravaggia, uveo ju je u svijet vizualne kreativnosti te je podučavao (što je slučaj s mnogim umjetnicama u ranonovovjekovnome razdoblju; o tome vidi Chadwick 2010. [1990]: 76, 100 i *passim*). Tragično iskustvo što ga je Artemisia doživjela 1611. kad ju je silovao slikar Agostino Tassi, koji je u tom razdoblju bio njezin učitelj perspektive, ostavilo je traga na suvremenoj recepciji njezinih djela. Ona se naime nerijetko interpretiraju u ključu senzacionalističke potrage za pojedinostima koje bi potvrdile vezu između autoričina životnog iskustva i njezina djela (o tome vidi Cropper 2001: 263–281, a pogotovo 263–264; često se u interpretacijama uspostavlja veza između iskustva silovanja i dviju slika u kojima Judita ubija Holoferna te se čin dekapitacije čita kao osveta za bludne namjere asirskoga generala, v. *ibid.* 263). Nakon nasilnog čina Agostina Tassija, sljedila je parnica koja se zaključila presudom u korist Artemisije. Slikarica se 1612. vjenčala i odselila u Firencu, gdje je djelovala do 1620. U tom je razdoblju bila imenovana članicom prestižne institucije Accademia del disegno, postavši 1614. prvom ženom kojoj je dodijeljena ta čast. Potom je slavna umjetnica boravila u Rimu, Genovi, Veneciji, Napulju te Londonu, kamo ju je Karlo I. službeno pozvao 1638, da bi se na kraju života skrasila u Napulju. Godina Artemisijine smrti smješta se oko 1653. Usp. Lapiere 2007: 198–199.

¹¹ Na antagonistično poimanje Marije i Eve, koje amblematično sažimlje srednjovjekovna formula Ave/Eva, uvelike se zasniva

U radu koji slijedi razmatram četiri vizualna teksta što ih likovna umjetnica posvećuje temi Judite te iznosim tumačenje njihovih pripovijesti¹² koje ističe kompatibilnost revizije kakvu kistom dočarava Artemisia Gentileschi s intelektualnim projektom koji se određuje kao feministički utoliko što remeti, ili nastoji remetiti, hijerarhijske binarne opreke na kojima se temelji androcentrična ideologija. Naime, lik Judite – i kad se prikazuje kao uzor čednosti i kad se prikazuje kao fatalna žena – neminovno je u službi patrijarhalne logike dominacije. Slike Artemisije Gentileschi međutim odstupaju od kulturnih obrazaca koji tradicionalno određuju reprezentaciju teme Judite te se, kako ću nastojati pokazati, mogu čitati kao pokušaji da se gledateljica, kao i gledatelj, upozori na opasnost reprodukcije patrijarhalnih kategorija.¹³

KNJIGA O JUDITI

Prije no što se upustim u interpretaciju slika kojima Artemisia Gentileschi tematizira Juditu, čini mi se uputnim sažeti biblijsku priču. Valja pritom podsjetiti da najraniju verziju Knjige o Juditi nalazimo u *Septuaginti*, grčkom prijevodu židovske *Biblije* koji

kulturna mizoginija i u razdoblju o kojemu je riječ, jer se svaka žena smatra kćerju posrnule Eve (usp. npr. King 1991: 2 i *passim*), a svakoj se ženi Marija nameće kao ideal, unatoč tomu što ga “nipošto ne bi mogla utjeloviti nijedna žena” (Kristeva 1986: 171; “no individual woman could possibly embody”). Za palindrom Eva/Ave vidi npr. Warner 1983. [1976]: str. 60; Pelikan 1996: 44. Marija se u formuli evocira riječju Ave, kojom ju je anđeo pozdravio u *Vulgati* (Lk 1,28). O poimanju žene u široko shvaćenom razdoblju renesanse (koje uključuje i početak sedamnaestoga stoljeća) vidi Maclean 1983.

¹² U ovom se radu metodološki oslanjam na pojam vizualne umjetnosti kao semiotičke prakse što ga zagovara Mieke Bal. Prema nizozemskoj znanstvenici koja pristupa umjetničkom djelu kao vizualnom tekstu interpretacija je događaj što nastaje u polju dodira između djela i njegova čitatelja. Slike su, drugim riječima, vizualne pripovijesti koje tijekom recepcije aktiviraju svoj semantički potencijal. Usp. Bal 2005. [1996]: 29–52; Bal 2001. (vidi i uvodno poglavlje koje potpisuje Norman Bryson, *ibid.* 1–39). Vidi i Bal i Bryson 1991: 174–208.

¹³ U suvremenoj kritičkoj recepciji djela Artemisije Gentileschi od presudne je i pionirske važnosti pozamašna studija iz 1916. godine Roberta Longhija, koja se nedavno reizdala uz popratnu riječ Mine Gregori. Vidi Longhi 2011. [1916]. Longhijev rad je lišen svakog biografskog senzacionalizma, ali su prisutni neki mizogini komentari. Na primjer, analizirajući dvije Artemisijine slike u kojima Judita ubija Holoferna, Longhi iznosi sljedeću opasku: “Ma – vien la voglia di dire – ma questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo? Imploriamo grazia!” (“Poželiš reći, strašne li žene! Žena je sve to naslikala? Neka nam je Bog na pomoći!”), *ibid.* 65. Zanimljivo je primijetiti da je Longhijeva supruga Lucia Lopresti (Anna Banti) autorica biografskog romana *Artemisia* (1947). Feminističkom pristupu slikaričinoj produkciji, na koji se ovaj rad oslanja, utire put američka povjesničarka umjetnosti Mary Garrard u svojoj utjecajnoj monografiji iz 1989. O opusu Artemisije Gentileschi iz feminističkoga očista vidi također Pollock 1999: 97–127; Garrard 2001; Bal (ur.) 2005. O slikaričinoj produkciji vidi i sljedeće izložbene kataloge: Christiansen i Mann (ur.) 2001; Straussman-Pflanzer 2013.

se postupno priređuje u razdoblju od III. do I. stoljeća stare ere. Struka smatra da je tekst, kojemu je autor nepoznat, nastao u helenističko doba, oko 135–78 pr. Kr.¹⁴ Najutjecajnija verzija priče o Juditi u kršćanskoj tradiciji je svakako Jeronimova.¹⁵ Crkveni je otac uvrstio tekst o židovskoj junakinji (*Liber Judith*) u svoj latinski prijevod Svetoga Pisma iz ranoga petog stoljeća (koji se pridržava kanona *Septuaginte* i latinskog pisma rane Crkve), očuvavši na taj način u kršćanskoj baštini knjigu koja nije dio židovske *Biblije*.¹⁶ U protureformacijskom razdoblju katolička je crkva kanonizirala Jeronimovu *Vulgatu* kao službenu verziju Svetoga Pisma, pa tako i Knjigu o Juditi.¹⁷ Valja primijetiti da je Jeronimov prijevod deuterokanonskoga spisa, koji uvelike određuje recepciju Judite barem do devetnaestoga stoljeća,¹⁸ za trećinu kraći od grčkoga izvornika.¹⁹

Knjiga o Juditi, udovici koja postaje spasiteljicom svoje zajednice, pripovjedno je podijeljena na dva djela. U prvome, koji obuhvaća sedam poglavlja, a u kojemu se opisuju ratni pothvati kralja Nabukodonosora i njegova vojskovođe Holoferna, junakinja se uopće ne spominje. Tek kad se Juditin rodni grad Betulija nakon duge opsade nađe na rubu predaje, u pripovijest stupa kreposna i bogoljubna udovica te

postaje njezinom protagonistkinjom (Jdt 8,1). Pošto se obukla u svoje najelegantnije ruho i ukrasila svim svojim uresima, Judita ulazi u asirski logor u pratnji svoje dvorkinje. Služeći se oružjem ljepote i laži, Judita zavede Holoferna te mu njegovim vlastitim mačem odrubi glavu. Na povratku u Betuliju udovica pokaže svojim sunarodnjacima zapovjednikovu glavu i zastor što ga je uzela iz njegova šatora te izjavi:

Ecce caput Holofernis principis militiae Assyriorum, et ecce conopeum illius, in quo recumbat in ebrietate sua, ubi per manum feminae percussit illum Dominus Deus noster. (Jdt 13,19)

[Evo glave Holoferna, vrhovnog zapovjednika vojske asirske, i evo zastora pod kojim je ležao pijan. Bog ga je pogodio rukom jedne žene! (Jdt 13,15)]

Iz Juditina je proglasa razvidno da je pravi agens spasonosnoga čina sam Bog (*percussit illum Dominus Deus noster*), a ženska ruka puko sredstvo njegove pobjede (*per manum feminae*).²⁰ Drugim riječima, Juditino ubojstvo Holoferna trijumf je Boga Staroga zavjeta nad svojim bogolikim protivnikom Nabukodonozorom.²¹ Ženski lik, nakon svečane proslave nadmoćne pobjede nad užasnutim Asircima, vraća se u privatnost svojega doma, gdje nastavlja živjeti u skladu s društvenim normama koje propisuju vladanje kreposne udovice, kao na samome početku priče. Inverzija rodni konvencija u srži biblijske pripovijesti, gdje žena ulazi u muški obilježeno javno polje vojne akcije te, uzimajući tuđi mač u svoje ruke, ubija moćnoga muškarca (na taj način reproducirajući istu logiku dominacije na kojoj se patrijarhat kao takav temelji), nakratko remeti ali nipošto ne podriva hijerarhijske obrasce patrijarhalne rodne dinamike. Dok se s jedne strane u biblijskom tekstu Juditin prijestup

¹⁴ O tome vidi primjerice Brine 2010: 6–7.

¹⁵ Usp. Ciletti i Lähmann 2010: 42.

¹⁶ Usp. Brine 2010: 13–14. O nestalnoj *fortuni* teme Judite u židovskoj tradiciji vidi Levine Gera 2010: 23–36.

¹⁷ Protureformacijska je crkva službeno odredila kao “deuterokanonske” one biblijske knjige koje su se kanonizirale kasnije u odnosu na “protokanonske” (te su stoga dio *Septuaginte*, ali ne i židovske *Biblije*), a koje su protestanti izuzeli iz kanona Starog zavjeta smatrajući ih “apokrifnima”. Usp. Ciletti i Lähmann 2010: 44, bilješka 4 i 45–46. U Lutherovoj *Bibliji*, koja sadrži apokrifne spise u odvojenoj sekciji, Knjiga o Juditi iznimno se prevodi iz Jeronimove skraćene latinske verzije, umjesto iz grčkog izvornika (usp. *ibid.* 45–46). Dalekosežne posljedice na protestantski kulturni imaginarij imao je Lutherov stav o korisnosti Knjige o Juditi (koju Luther definira “dobrom tragedijom”; usp. *ibid.* 46). U burnome razdoblju vjerskih sukoba u vezi s reformacijom i protureformacijom, protestanti i katolici paralelno oblikuju vlastite kulturne reinterpretacije Juditine priče, koja u tom razdoblju doživljava veliku popularnost (v. *ibid.*).

¹⁸ Uz iznimku *Biblije* kralja Jakova (engleskoga prijevoda *Biblije* s početka sedamnaestoga stoljeća, tzv. *King James Bible*), tek su u devetnaestom stoljeću počeli kolati prijevodi Knjige o Juditi iz *Septuaginte*. Usp. Ciletti i Lähmann 2010: 48.

¹⁹ Vidi Ciletti i Lähmann 2010: 44. Valja naglasiti kako u svom predgovoru Knjizi o Juditi (*Praefatio Hieronymi in Librum Judith*), Jeronim tvrdi da njegov prijevod nije nastao *verbatim*, kako bi priličilo kanonskom tekstu, nego *sensus a sensu* (mada, kako ističu Elena Ciletti i Henrike Lähmann, sam prijevod zapravo opovrgava njegovu tvrdnju), v. *ibid.*; citat se navodi prema *ibid.* Philip Alexander podsjeća kako u epistoli Pammachiusu (*Ep. LVII*) Jeronim naglašava da postoje dvije prevoditeljske prakse: *verbum e verbo* te *sensus de sensu*. U prvoj se prevodi doslovno, riječ po riječ, dok se u drugoj nastoji izraziti značenje izvornika, vodeći pritom računa o stilskoj obradi prijevoda. Jeronim smatra kako je u slučaju Svetoga Pisma bolji prvi pristup, jer u *Bibliji et verborum ordo mysterium est* (“i redosljed je riječi otajstvo”). Vidi Alexander 1985: 14–15; nav. prema *ibid.*

²⁰ Margarita Stocker napominje kako židovska junakinja, unatoč tome što se “feministička implikacija Juditina djelovanja ne može potisnuti” (“*a feminist implication to Judith’s action is not repressible*”), služi kao “puko oružje prave patrijarhalne moći” (“*merely an instrument of the true patriarchal power*”), pritom aludirajući na starozavjetnoga Boga, te dodaje kako Knjiga o Juditi ne može iz tog razloga biti feminističko djelo. Stocker 1998: 10, 8–9. Na sukladan način, Ciletti ističe kako je u srži biblijske priče “inverzija dominantnih patrijarhalnih rodni kodova, naravno u okviru patrijarhata” (“*the reversal of prevailing patriarchal gender codes, within the terms of the patriarchy, of course*”). Ciletti 1991: 64, vidi i 69–70.

²¹ Vidi odlomak o Nabukodonozorovim uputama Holofernu: “*Præceperat enim illi Nabuchodonosor rex, ut omnes deos terræ exterminaret, videlicet ut ipse solus diceretur deus ab his nationibus quæ potuissent Holofernis potentia subjugari.*” (Jdt 3,13). Iz Kašićeva prijevoda *Vulgate*: “Er mu bieše naredio Nabukodonosor kralj da bi satarisao sve bogove od zemlje, to jest neka bi se on sam zvao bog od ovezi naroda koji bi se bili mogli Holofernoviem mogućstvom podjarmiti” (u suvremenoj *Bibliji* nešto drugačije: “bilo mu je najvelikodušnije dopušteno da razruši sva domaća božanstva kako bi svi narodi čistili samo Nabukodonozora i svi ga jezici i plemena zavalali kao Boga,” Jdt 3,8). Kasnije će se vojskovođa obratiti Ahioru sljedećim riječima: “[...] *non est deus nisi Nabuchodonosor*” (Jdt 6,2). U suvremenoj *Bibliji*: “Ali tko je Bog osim Nabukodonozora?” (Jdt 6,2).

protiv heteronormativne matrice prikazuje kao legitiman utoliko što je u skladu s Božjom voljom i Božjom pravdom, s druge se strane neumorno tematizira njezova iznimnost i privremenost.²² Sukladno tomu, biblijska Judita nije doli kratkotrajna iznimka koja potvrđuje i osnažuje pravilo patrijarhata.

JUDITE ARTEMISIJE GENTILESCHI ILI O PONOVLJIVOSTI NASILJA

Korpus o kojemu će biti riječi sastoji se od četiri ulja na platnu iz desetih i dvadesetih godina sedamnaestoga stoljeća. Kao polazišnu točku svoje interpretacije odlučila sam likovna djela shvatiti kao sintaktičku cjelinu, tj. ponuditi čitanje koje se temelji na njihovu značenjskom suodnosu. Navest ću ih u kronološkom redu, oslanjajući se na dataciju koja se predlaže u izložbenom katalogu što su ga uredili Keith Christiansen i Judith W. Mann.²³ Vremenski je prva slika pod naslovom *Judita ubija Holoferna* (*Giuditta che uccide Oloferne*; Muzej Capodimonte u Napulju, 1612–1613; sl. 1). Slijede *Judita sa služavkom* (*Giuditta e la sua ancella*; Palača Pitti u Firenci, oko 1618–1619; sl. 5), *Judita ubija Holoferna* (*Giuditta che uccide Oloferne*; Galerija Uffizi u Firenci, oko 1620; sl. 11) te *Judita sa služavkom* (*Giuditta e la sua ancella*; Institut za umjetnost u Detroitu, oko 1625–1627; sl. 8). Već se iz samih naslova dade zaključiti kako je iterativnost jedna od okosnica tematizacije priče o Juditi u opusu Artemisije Gentileschi. Dok se u dvjema slikama prikazuje tjeskoban emotivni spektar koji nastaje nakon ubojstva (*Judita sa služavkom*), ostala su dva djela posvećena učinkovitoj brutalnosti samoga čina (*Judita ubija Holoferna*). Štoviše, platno koje se čuva u galeriji Uffizi druga je verzija istoimene slike, uz naizgled minorne, ali značenjski bitne izmjene o kojima će biti riječi na stranicama koje slijede. Tematska je artikulacija dekapitacije dakle dvostruka, kao i prikaz uzrujanoga post-dekapitacijskoga stanja Judite i njezine služavke. Reduplikacija se istih (ili istoznačnih) prizora može shvatiti kao način da se gledateljica ili gledatelj upozori na opasnost i opasnu iterabilnost nasilne akcije. Crvena boja, boja krvi koja se proljeva u ime 'legitimne' agresije, pritom služi kao zazoran *fil rouge* koji neraskidivo povezuje četiri likovna djela i sve troje njihovih protagonista. Razni vizualni znakovi koji u recepcijskom procesu aktiviraju pripovijedanje četi-

riju oslikanih površina tako što intertekstualno prizivaju druga (verbalna i vizualna) djela potvrđuju da antagonizam nije i ne može biti uskladiv s feminističkim projektom, kako ću nastojati pokazati. U konačnici, revizija kojoj Artemisia Gentileschi podvrgava biblijsku priču o Juditi može se čitati kao pokušaj da se njezini tradicionalni recepcijski obrasci de-patrijarhaliziraju, dovodeći u pitanje društveno-političku legitimnost i opravdanost bilo kojega nasilja, a pogotovo onoga iz ženske ruke, koje obnavlja i jača iste sociokulturne paradigme na kojima leži davnašnja diskriminacija žena.

TKO JE TU GLAVNI?

Sliku za koju struka smatra da je kronološki prva interpretacija kojom je Artemisia Gentileschi obradila temu Judite obilježava značajan odklon što od starozavjetne knjige što od njezinih likovnih reinterpretacija. Dok se u biblijskom predlošku Juditina služavka ne nalazi u Holofernovoj ložnici za vrijeme krvavoga čina,²⁴ u umjetničkim djelima koja tematiziraju smaknuće asirskoga zapovjednika nerijetko se prikazuju obje ženske figure, kao na primjer na Caravaggiovoj slici (sl. 3),²⁵ ali samo jedna – Judita – izvršava čin svojim rukama. Ipak, na platnu rimske slikarice četiri ženske ruke aktivno sudjeluju u Holofernovu ubojstvu (sl. 1).²⁶ Kako ističe Elena Ciletti, paralelna pozicija Juditinih ruku vizualni je citat iz djela koje Caravaggio posvećuje biblijskoj temi (sl. 3).²⁷ Platno Michelangela Merisija valja drugim riječima shvatiti kao jedan od vizualnih intertekstova Artemisijine slike. Semantički međudnos dvaju djela dodatno naglašava neka slikaričina likovna rješenja. Primjerice, dok u Caravaggiovoj slici ropkinjina starost služi kao vizualna protuteža gospodaričinoj mladosti, smještajući težište u Juditin lik, na platnu Artemisije Gentileschi nalazimo dvije jednako mlade sudionice u činu.²⁸

²⁴ "Dixitque Judith puellae suae ut staret foris ante cubiculum [...]" (Jdt 13,5). U suvremenoj Bibliji: "Judita je naredila svojoj sluškinji da je čeka pred ložnicom [...]" (Jdt 13,3).

²⁵ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Judita ubija Holoferna* (*Giuditta che uccide Oloferne*), Nacionalna galerija drevne umjetnosti u Rimu, 1598–1599. Valja napomenuti da Caravaggio unosi novinu u tradiciju vizualnih interpretacija Juditine teme jer prikazuje čin smaknuća *in fieri*, s naglaskom na Holoferna koji se kričeći budi iz mamurnoga stanja (v. Ciletti i Lähnemann 2010: 56).

²⁶ Među mnogima koji su primijetili inovaciju u odnosu prema biblijskom izvorniku je i Barthes 2002: 728 (izvorno objavljeno u *Mot pour mot: Artemisia (catalogue)*, Yvon Lambert, Paris, 1979). Ciletti i Lähnemann povezuju Artemisijin nebiblijski vizualni izbor sa srednjovjekovnom tradicijom te navode primjer ilustracije iz djela *Hortus Deliciarum* (1167–1185), u kojoj se Judita prikazuje s mačem već položenim na Holofernov vrat dok joj služavka drži ruku na rame (2010: 62–63; 77).

²⁷ Usp. Ciletti 2005: str. 70.

²⁸ Mary Garrard napominje kako prikaz služavke kao mlade žene vjerojatno nastaje pod utjecajem interpretacije teme Judite u slikama Artemisijina oca, slikara Orazija Gentileschija. Povjesni-

²² O tome usp. npr. Levine 1992: 17–30. Za feminističku biblijsku egzegezu Knjige o Juditi vidi izdanje *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna* koje je uredila Athalya Brenner, a posebice Bal 2004. [1995]: 252–285; Van Henten 2004. [1995]: 224–252 (izdanje sadrži i gore navedeni članak Amy Jill-Levine: 208–223). Vidi također Dombkowski Hopkins 1998. [1992]: 279–285; Craven 2000: 104–106; Sawyer 2002: 87–100.

²³ Usp. Christiansen i Mann (ur.) 2001: *passim*. Napominjem da postoje i druge kronološke hipoteze kad je riječ o navedenim djelima.

Štoviše, žarište Artemisijine kompozicije nije Judita, kao što tradicionalno biva, već upravo njezina u *Bibliji* neimenovana dvorkinja.²⁹ Kako objašnjava Mary Garrard, osovinska veza između Abre i Holoferna Juditu vizualno podređuje njezinoj pomoćnici, koja ujedno i predstavlja vrh trokutaste kompozicije.³⁰ Da je sluškinjin lik stožer reinterpetacije teme u likovnoj izvedbi rimske slikarice, potvrđuju i kromatski odjeci slike. Naime, na platnu gdje dvije žene aktivno i zajednički odrubljuju muškarčevu glavu crvena se boja krvi, koja se zlokobno prelijeva niz bijele plahte, kontrastno odražava u crveno-bijelome kolorističkom izboru služavkina ruha.

Još jedan detalj potkrepljuje tezu da je Abra krućijalni element ne samo ove slike nego, smatram, i cjelokupne slikaričine revizije teme Judite. Dok je naime na Caravaggiovu platnu lik Holoferna slikarov autoportret,³¹ u Artemisijinoj se verziji lik sluškinje podudara s crtama lica ženske figure koju će autorica krajem tridesetih godina prikazati na slici *Autoportret kao alegorija Slikarstva* (*Autoritratto come allegoria della Pittura*; Palača Kensington, London, 1638–1639; sl. 2).³² Na platnu koje nastaje kao istoimena verzija razmatrane slike, a koje se nalazi u Galeriji Uffizi (*Judita ubija Holoferna*; sl. 11), služavku ponovo obilježavaju isti obrisi lica (za razliku od Judite, koja izgleda znatno drugačije u usporedbi s napuljskom verzijom), što znači da i u tom slučaju ropkinjin lik evocira samu autoricu te, služeći kao svojevrsan potpis, neumitno privlači promatračevu pažnju. Dok je u slici iz Palače Pitti (*Judita sa služavkom*; sl. 5)

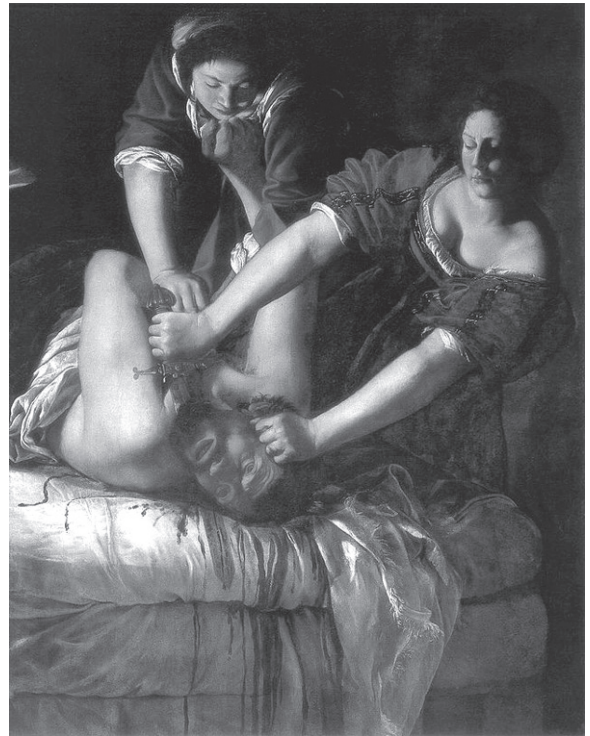
čarka umjetnosti aludira na platno *Judita i služavka s Holofernom glavom* (*Giuditta e la serva con la testa di Oloferne*) koje se čuva u Muzeju Wardsworth Atheneum, u Hartfordu. Vidi Garrard 1989: 310. Međutim, datacija slike je upitna. Dok Garrard kronološki smješta platno u razdoblje između 1610. i 1612. (*ibid.* 312), u izložbenom se katalogu što su ga uredili Keith Christiansen i Judith Mann slika locira u godine 1621–1624. Vidi Christiansen i Mann (ur.) 2001: 186. Orazio Gentileschi je temi Judite posvetio tri ulja na platnu. Osim gore navedenoga, riječ je o sljedećim djelima: *Judita i služavka* (*Giuditta e la serva*; Nasjonalgalleriet, Oslo; 1608–1609, sl. 6); *Judita i služavka s Holofernom glavom* (*Giuditta e la serva con la testa di Oloferne*, privatna kolekcija, sl. 7). Usp. *ibid.* 82–86, 186–190. Na potonjim je slikama služavka leđima okrenuta promatraču, ali je ipak moguće zaključiti da je i u njima riječ o mladoj ženi. Navedena su platna možebitno povezana s Artemisijinim vizualnim rješenjima u *Juditi sa služavkom* iz Palače Pitti, o čemu će biti riječi. Naravno, treba napomenuti da je datacija Artemisijinih pa i Orazijevih slika još uvijek po mnogočemu sporno pitanje. Želim naposljetku istaknuti kako Orazio Gentileschi nije jedini slikar koji je prikazao služavku kao mladu djevojku, to je primjerice učinila i slikarica Lavinia Fontana u djelu pod naslovom *Judita s Holofernom glavom* (*Giuditta con la testa di Oloferne*; Muzej Davia Bargellini, Bologna; 1600).

²⁹ Juditina se služavka tradicionalno naziva Abra, prema riječi kojom se u *Vulgati* označava njezina funkcija (*abra*, Jdt 8,32 i *passim*; "dvorkinja"). Usp. npr. Ciletti i Lähnemann 2010: 52.

³⁰ Usp. Garrard 1989: 310.

³¹ O tome vidi primjerice Bal 2005. [2001]: 18.

³² O prikazu služavke kao Artemisijinu autoportretu vidi Garrard 1989: 313. Dataciju slike preuzimam iz kataloga što su ga uredili Christiansen i Mann 2001: 417.



1. Artemisia Gentileschi, *Judita ubija Holoferna* (*Giuditta che uccide Oloferne*), Muzej Capodimonte, Napulj, 1612–1613.



2. Artemisia Gentileschi, *Autoportret kao alegorija Slikarstva* (*Autoritratto come allegoria della Pittura*), Palača Kensington, London, 1638–1639.

Abra okrenuta leđima, što nam onemogućuje da zaključujemo o obliku njezina lica, u istoimenoj i posljednjoj reinterpetaciji teme Judite, koja se nalazi u Detroitu (sl. 8), položaj služavkine glave gotovo je istovjetan položaju koji obilježava žensku autoreferencijalnu figuru na slici *Autoportret kao alegorija Slikarstva*,³³ a i same su crte lica dviju figura izrazito slične, što se može čitati kao dodatna vizualna potvrda da Abrin lik igra primarnu ulogu u korpusu likovnih djela Artemisije Gentileschi.

Nameće se stoga pitanje zašto se konvencionalno sporednoj figuri Juditine pomoćnice – koja u likovnoj tradiciji najčešće služi kao puki kontrastni element u odnosu prema protagonistkinji, kontrapunktirajući i naglašavajući njezinu figuru – posvećuje tolika vizualna pažnja. Kako sam već napomenula, ovaj se rad bavi specifičnim načinima na kojima četiri reprezentacije Juditine priče remete patrijarhalnu matricu: jedan od tih načina valja po mojemu mišljenju potražiti upravo u činjenici da vizualni tekstovi o kojima je riječ više ili manje suptilno premještaju fokus s junakinje koja djeluje u službi patrijarhata na žensku figuru koja se zbog svoje podređene funkcije može shvatiti kao amblematična za društveni položaj žena u androcentričnom društvu.

Mieke Bal smatra da se tijekom recepcijskoga procesa vizualnih revizija biblijskih tekstova mogu otkriti aspekti verbalnoga predloška koje čitatelj do tog trenutka nije zamijetio,³⁴ što se dogodilo i u ovome slučaju: razmatrani korpus naveo me je da uvidim kako je Judita ipak u stanovitom trenutku učinila nešto što je itekako kompatibilno s feminističkim projektom. Naime, postupak židovske junakinje koji se ne može doli smatrati emancipacijskim za žene jest kad Judita na samome kraju starozavjetne priče izbavlja svoju služavku od ropstva:

Mansit autem in domo viri sui annos centum quinque, et dimisit abram suam liberam: et defuncta est ac sepulta cum viro suo in Bethulia. (Jdt 16,28)

[Starjela je i u domu muža svojega postigla dob od sto i pet godina. Služkinji svojoj dala je slobodu. Umrije u Betuliji. Pokopaše je u pećini Manašea, muža njezina. (Jdt 16,23)]

Nakon što je iznimno i kratkotrajno djelovala na političkom i vojnom polju, židovska junakinja – koja u muževoj kući nastavlja svoj život kreposne udovice do dana svoje smrti, cijelo vrijeme igrajući konvencionalnu ulogu žene koju neminovno definira muškarac, pa makar i pokojni – oslobađa služavku od okova svoje dominacije, prekinuvši na taj način njezinu službu ženi koja je i sama ropkinja patrijarhalne logike. Abra



3. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Judita ubija Holoferna (Giuditta che uccide Oloferne)*, Nacionalna galerija drevne umjetnosti, Rim, 1598–1599.

je drugim riječima ključan čimbenik Artemisijine revizije teme Judite, jer se razmatrani korpus može čitati kao pokušaj da se artikulira nužnost prekida kontraproduktivnoga ženskog ropstva hijerarhizacijskoj dinamici patrijarhata, a jedan od vizualnih elemenata koji u recepcijskom dodiru s ovom čitateljicom “tekstualizira”³⁵ Artemisijina djela iz navedene feminističke perspektive jest upravo lik ropkinje, kako ću na stranicama koje slijede nastojati pokazati. U razmatranoj slici, međutim, i obilježja Holofernova prikaza aktiviraju de-patrijarhalizacijsku reinterpetaciju biblijskoga predloška, jer ukazuju na jedino mjesto u izvorniku koje ruši legitimnost Juditina čina.

HOLOFERNO I/ILI DINA

U svojoj utjecajnoj knjizi na temu Judite, Margaritha Stocker primjećuje kako likovni tekst Artemisije Gentileschi feminizira Holoferna, evocirajući ženska bedra u prikazu njegovih podignutih nadlaktica.³⁶ Koliko mi je poznato, struka nije zamijetila kako se navedeni vizualni znak, na koji se često upozorava, može interpretirati kao intertekstualna aluzija na specifično mjesto verbalnoga predloška. Naime, prije no što se uputi u asirski logor, biblijska se Judita obraća Bogu molitvom koja započinje sljedećim riječima:

Domine Deus patris mei Simeon, qui dedisti illi gladium in defensionem alienigenarum, qui violatores extiterunt in coinquinatione sua, et denudaverunt femur virginis in confusionem: et dedisti mulieres illorum

³³ Na opasku koju iznosi Edgar P. Richardson (1953. “A masterpiece of Baroque Drama”. U: *The Art Quarterly*, 16 [2], 90–92) upućuje Garrard 1989: 313 (bibliografski podatak navodim prema *ibid.* 554).

³⁴ Vidi Bal 2006. [1991]: I.

³⁵ Mieke Bal koristi metaforu “pupka” (*navel*) za one vizualne detalje koji u recepcijskom dodiru s čitateljicom ili čitateljem “tekstualiziraju” sliku, tj. aktiviraju “tekstualnu difuziju i mobilnost čitanja” (“*textual diffusion and mobility of reading*”), v. Bal 2006. [1991]: 22–23.

³⁶ V. Stocker 1998: 17. Isto primjećuje npr. Bal 2004. [1995]: 267–269.

in praedam, et filias illorum in captivitate: et omnem praedam in divisionem servis tuis, qui zelaverunt zelum tuum: subveni, quæso te, Domine Deus meus, mihi viduæ. (Jdt 9,2-4)

[O Gospode, Bože oca moga Šimuna, komu si ruku naoružao mačem da se osveti tuđincima koji bijahu radi sramote odriješili pās jedne djevice, obnažili njezin bok da je okaljaju i obeščastili njezinu utrobu za sramotu. [...] Predao si žene njihove plijenu, a kćeri njihove, svu imovinu njihovu odredio da bude razdijeljena među tvoje sinove koji su gorjeli od revnosti prema tebi [...]. O Bože, moj Bože, poslušaj i mene udovicu. (Jdt 9,2; 9,4)]

Judita se u molitvi poistovjećuje sa svojim pretkom Šimunom, kojemu je, kako sama kaže, Bog naoružao ruku mačem da bi se osvetio tuđincima koji su obnažili bok jedne djevice, a Holofernovu desno rame u Artemisijinoj slici izgleda upravo kao obnaženi ženski bok. Drugim riječima, u Holofernov se prikaz upisuju vizualni signali što evociraju biblijsku priču žene koja je bila žrtvom silovanja, a koju je Juditin predak Šimun osvetio svojim mačem. Međutim, samoidentifikacija Judite s pothvatom odmazde od muške ruke jedno je od rijetkih mjesta u biblijskom predlošku, ako ne i jedino, koje prizivajući drugu biblijsku priču razara legitimnost i pravednost djela židovske udovice.³⁷ Citirani odlomak odnosi se na priču djevojke Dine (Post 34), Leine kćeri i Šimunove sestre, koja se sa svojom brojnom obitelji, a pod vodstvom oca Jakova, u doba spomenutih događaja nalazila u zemlji kanaanskoj.³⁸ Jednog je dana Dina odlučila upoznati žene iz toga kraja te je izašla njima susret. Međutim, sin poglavice kraja, Šekem, spriječio ju je u njezinu naumu tako što ju je vidio i silovao. U biblijskom se tekstu tvrdi da se Šekem u Dinu i zaljubio. Šekemov je otac Hamor zato otišao Jakovu kako bi zatražio milost njegovu i njegove zajednice te pokušao dogovoriti vjenčanje između svoga sina i djevojke Dine. Ipak, Jakovljevi su sinovi Šimun i Levi, ne odustavši od nauma da osvete sramotu što ju je Šekem nanio njihovoj obitelji, a pritom ne pitajući Dinu kako se ona osjeća ni što ona zapravo želi, prijetvorno obećali da će dati svoju sestru Šekemu samo ako se on i svi ostali muškarci njegove zajednice obrežu. Povjerovavši njihovim riječima, Hamor i Šekem su se obratili svojim sugrađanima te ih nagovorili da to učine kako bi se vjenčanje moglo ostvariti te kako bi se Jakovljeva zajednica mogla naseliti među njima. Treći dan pošto su svi muškarci izvršili obred, a dok su još trpjeli velike bolove, Šimun i Levi su uzeli svoje mačeve u ruke i ubili Šekema, Hamora i ostale muš-

³⁷ Kako ističe među ostalima Levine 1992: 18–19. Vidi također Dombkowski Hopkins 1998. [1992]: 283; Van Henten 2004. [1995]: 239, bilješka 5.

³⁸ O biblijskoj Dini vidi Nolan Fewell i Gunn 1993: 80–86; Corrington Streete 1997: 30–32; Niditch 1998. [1992]: 26–28; Scholz 1998: 150–171 i 1999: 182–198; Bechtel 2000: 69–71; Ogden Bellis 2007: 73–77; Yamada 2008: 27–65.

karce, opljačkali njihova dobra te odveli njihove žene i djecu u roblje.

Osvetnički čin Šimuna i Levija, koji se zasniva na lažima i prijetvornosti kao i Juditin, ne prikazuje se međutim u biblijskom tekstu kao pravedan, za razliku od čina što ga izvršava udovica iz Betulije. Oštra se Jakovljeva reakcija na pokolj tematizira dva puta, prvi put nakon same odmazde, kada Jakov izjavljuje da su ga njegovi sinovi doveli u nepriliku tako što su ga učinili neprijateljem stanovnika zemlje (Post 34,30), a zatim i prilikom svoje oporuke, kad ih proklinje.³⁹

Simeon et Levi fratres / vasa iniquitatis bellantia. / In consilium eorum non veniat anima mea, / et in caetu illorum non sit gloria mea: / quia in furore suo occiderunt virum, / et in voluntate sua suffoderunt murum. / Maledictus furor eorum, quia pertinax: / et indignatio eorum, quia dura: / dividam eos in Jacob, / et dispergam eos in Israel. (Post 49,5-7)

[Šimun i Levi braća su prava! / Mačevi im oruđe nasilja. / Na njihova vijećanja ja ne silazio, / u njihovim zborovima / udjela ne imao! / U srdžbi su svojoj ljude ubijali; / u objesti bikove sakatili. / Prokleta im srdžba, / jer je prežestoka! / Prokleta im objest, / jer je preokrutna! / Razdijelit ću ih po Jakovu, / Izraelom raspršiti.]

Drugim riječima, poistovjećujući se sa Šimunom, Judita baca negativno svjetlo na svoje postupke u asirskom logoru te ih izjednačava s osvetničkim činom koji se s jedne strane u Svetom Pismu kritizira, a koji s druge strane marginalizira samu žrtvu nasilja, djevojku Dinu, čiji se glas i čija perspektiva ušutkavaju u biblijskom slijedu događaja.⁴⁰ Naime, dok su i silovatelj Šekem i osvetnik Šimun očiti pobornici patrijarhalne ideologije dominacije, Dina je nositeljica vizualne logike koja, u ime ženske solidarnosti, briše granice između sebe i drugoga, između jedne i druge zajednice. Dina je naime izašla iz okrilja svoje zajednice kako bi 'vidjela' žene koje pripadaju drugoj zajednici,⁴¹ ali ju je Šekem spriječio u njezinu naumu tako što ju je 'vidio' i silovao. Muški osvajački i kolonizacijski pogled osujetio je solidarnu dinamiku ženskoga pogleda koja počiva na međuprožimanju:

Egressa est autem Dina filia Liae ut videret mulieres regionis illius. Quam cum vidisset Sichem filius Hemor Hevæi, princeps terræ illius, adamavit eam: et rapuit, et dormivit cum illa, vi opprimens virginem. (Post 34,1-2)

³⁹ Kako među ostalima napominje Corrington Streete 1997: 31. Danna Nolan Fewell i David Gunn upozoravaju da je perspektiva biblijskoga naratora prožeta simpatijom za Šekema te ističu kako uzročno-posljedična veza što je biblijski tekst artikulira između silovanja i zaljublivanja upućuje na mizoginiju pripovjedačeva očista. Vidi Nolan Fewell i Gunn 1993: 81–82.

⁴⁰ O tome vidi primjerice Davies 2003: 56.

⁴¹ Scholz ističe kako se u *Bibliji* rijetko događa da ženski lik izrazi želju posjetiti druge žene, usp. 1998: 164. Svakako valja podsjetiti na Marijin pohod Elizabeti u Novom zavjetu (Lk 1,39–56).

[Dina, kći koju je Lea rodila Jakovu, iziđe da posjeti neke žene onoga kraja. Opazi je Hivijac Šekem, sin Hamora, poglavice kraja, pa je pograbi i nasilu s njom leže.]

Dinu, koja nakon Šekemova agresivnog čina gubi svoje ime (“Dina”) da bi postala bezimena djevojka (“virgo”, usp. “*vi opprimens virginem*”), Juditina samoidentifikacija sa Šimunom re-marginalizira. Osim što ponovo oduzima Dini pravo na vlastito ime i na vlastiti identitet (“*et denudaverunt femur virginis in confusionem*”; Jdt 9,2),⁴² židovska udovica iznova ušutkava Dinin glas i Dinino očiste, ne pokazujući nikakvu sućut prema ženama iz Šekemove zajednice te štoviše svesrdno podržavajući Šimunovu krvoločnu odmazdu koja uključuje i nasilje nad ženama (“*et dedisti mulieres illorum in praedam, et filias illorum in captivitatem*”; Jdt 9,3).⁴³ U likovnoj reinterpretaciji Artemisije Gentileschi Judita, koja u *Bibliji expressis verbis* podržava i obnavlja Šimunovo nasilje, nasilno osvećuje Holoferново ‘silovanje’ Betulije, ali istovremeno ‘siluje’ Holoferнове ženske bokove. U Artemisijinoj reviziji, drugim riječima, Juditina dekapitacija Holoferna reproducira Šimunovo osvetničko nasilje nad muškarcima i ženama koji se smatraju tuđincima te Šekemovo silovateljsko nasilje nad ženom koja je granicu između sebe i drugoga pokušala poremetiti. Može se stoga zaključiti kako Artemisijino platno obeshrabruje promatračicu da Juditu doživi kao idealni uzor tako što u junakinjinu ‘legitimnu’ agresiju nad agresorom upisuje nasilje nad ženom (Dinom) i nad ženama (koje pripadaju Šekemovoj zajednici), nasilje koje se u samoj *Bibliji* tematizira kao nepravedno i nelegitimno. Drugim riječima, zahvaljujući intertekstualnim odjecima Holofernova prikaza, Juditin se herojski postupak u Artemisijinoj reviziji tekstualizira kao plod nepravedne ideologije koja potiče i podupire nasilje nad osobama ženskoga spola.⁴⁴

Dina nije međutim jedini ženski lik što ga evocira Artemisijin prikaz Holoferna, pritom remeteći krutost muško-ženske polarizacije. Mišljenja sam naime da crte lica Artemisijina Holoferna podsjećaju, mada u emocionalno prigušenijem obliku, na Caravaggiovu reprezentaciju asirskoga zapovjednika (sl. 3), a lice Caravaggiova Holoferna je, kako je poznato, ujedno i lice Caravaggiove Meduze, jer se ona u struci također smatra slikarovim autoportretom (sl. 4).

Dakle, unatoč tomu što zatvoreni usta asirskoga zapovjednika na platnu Artemisije Gentileschi pretvaraju u izdah mačem ugušeni krik iz Caravaggiova kista, sličnost dvaju lica pridaje vizualnome tkivu rimske slikarice aluziju na još jednu žensku žrtvu



4. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Meduzina glava* (*Testa di Medusa*), Galerija Uffizi, Firenca, 1597–1598.

muškoga nasilnoga pogleda – djevojku Meduzu – koja je poput Dine doživjela da je muškarac, u ovom slučaju bog Neptun, siluje, a koja poput Holoferna umire jer joj osoba koja se tradicionalno veliča zbog junaštva, u ovom slučaju Perzej, odrubljuje glavu.

MIMEZA I MEDUZA

Slika koja se u struci smatra kronološki drugom revizijom teme Judite autorice Artemisije Gentileschi (*Judita sa služavkom*, Palača Pitti u Firenci) prikazuje služavku kao Juditinu hijerarhijski nižu dvojnicu (sl. 5). Riječ je o post-dekapitacijskom prizoru u kojemu se artikulira tjeskobni emocionalni spektar dviju žena, jedne raskošnije a druge siromašnije odjevene, dok se spremaju pobjeći iz Holofernova šatora.

Dijagonalna napetost položaja Juditina tijela odjekuje u služavkinu, koji je reproducira poput svojevrsna odraza u ogledalu. Kao na prethodno razmatranom platnu, smjer njihova pogleda jednak je, njihove se fokalizacije savršeno podudaraju, a isto se zbiva na svakoj od četiriju slika kojima Artemisia Gentileschi tematizira priču o Juditi, što naglašava mimetičku vezu između dvaju ženskih likova. Imitativni su odjeci između Judite i Abre svakako najizraženiji na platnu iz Palače Pitti. Dok je u napuljskoj verziji teme crveni naglasak počivao na kromatičnom izboru služavkina ruha, ovdje se pojavljuje u unutrašnjosti junakinjina rukava te u tamno crvenoj nijansi njezine haljine, rimujući se s bojom krvi što navire iz košare u kojoj leži Holofernova glava.

Prema Eleni Ciletti, razvidna je veza između platna Artemisije Gentileschi i slike njezina oca pod naslovom *Judita i služavka* (*Giuditta e la serva*; Nasjonal-

⁴² Prema Amy Jill-Levine, upotrebom generičkoga imena *virgo* namjesto osobnoga, Dini se “otima osobnost” (“*Dina has been robbed of her personhood*”). Levine 1992: 18.

⁴³ Vidi o tome Dombkowski Hopkins 1998. [1992]: 283.

⁴⁴ U riječima Margarite Stocker, “silovanje je događaj koji razgoličuje djelovanje patrijarhalne dominacije” (“*rape is the event that exposes the workings of patriarchal domination*”). Stocker 1998: 109.

galleriet, Oslo; sl. 6) koja se kronološki locira u razdoblje 1608–1609.⁴⁵

Osim podudarnosti u položaju dviju ženskih figura, i u Artemisije i u Orazija zatječemo ikonografski rijedak izbor košare, koji se pojavljuje i u Botticellijevoj vizualnoj tematizaciji Judite iz druge polovice petnaestoga stoljeća, o kojoj će još biti riječi (sl. 10; v. Christiansen 2001: 84).⁴⁶ Ako se usredotočimo na detalj pozicije mača, onda se Orazijeva slika *Judita i služavka s Holofernovom glavom* (*Giuditta e la serva con la testa di Oloferne*) još očitije približava kompoziciji Artemisijina platna (sl. 7).

Dok je u verziji iz Osla Judita odjevena u crvenu haljinu, a Abra u zagasito žutu, na platnu iz privatne kolekcije (sl. 7) kromatski je izbor obrnut pa boju krvi priziva služavkino ruho, dočim oker tonovi obilježavaju Juditinu odjeću. Inverzija u kolorističkom izboru dviju Orazijevih slika ističe podudarnost između Judite i njezine služavke koja rezultira njihovom vizualnom (i značenjskom) kvazi-zamjenjivošću, a potječe, mišljenja sam, iz imitativnoga odnosa ropkinje u odnosu prema uzoru njezina ponašanja, gospodarici Juditi.

Kompozicija triju razmatranih slika naglašava povezanost između dviju žena.⁴⁷ Međutim, vizualna obilježja iznimno važnoga detalja – detalja koji u tradiciji teme Judite ikonografski definira protagonistkinju⁴⁸ – osujećuje mogućnost da se odnos između

⁴⁵ Elena Ciletti upozorava da je teško odrediti koja je slika prethodila kojoj, jer je datacija Artemisijinih i Orazijevih djela još uvijek podložna raspravi. Usp. Ciletti 2005: 92.

⁴⁶ Sandro Botticelli, *Ritorno di Giuditta a Betulia* (*Povratak Judite u Betuliju*), Galerija Uffizi u Firenci, oko 1470. Analizirajući Orazijevo platno *Judita i služavka*, Keith Christiansen ističe kako se u biblijskom tekstu ne spominje košara već neka vrsta torbe za hranu. Usp. “*Et post pusillum exivit, et tradidit caput Holofernis ancillae suae, et jussit ut mitteret illud in peram suam*” (Jdt 13,11). “Malo kasnije izide i glavu Holofernovu predade sluškinji. Ona je metnu u svoju torbu” (Jdt 13,9-10). Christiansen napominje da se izbor košare koji karakterizira Orazijevo platno pojavljuje i na Botticellijevu platno *Povratak Judite u Betuliju* te na platnu *Judita i služavka s Holofernovom glavom* Antiveduta Grammatica (1571–1626). Usp. Christiansen 2001: 84. Želim istaknuti kako je slikarica Lavinia Fontana na slici pod naslovom *Judita s Holofernovom glavom* (*Giuditta con la testa di Oloferne*; Muzej Davia Bargellini, Bologna; 1600) o kojoj je već bilo riječi (usp. bilj. 28) također pribjegli vizualnom znaku košare, koju međutim služavka još uvijek praznu drži među svojim rukama, dok Judita u lijevoj ruci drži Holofernovu glavu za kosu, a desnom slavodobitno uzdiže mač. Obje ženske figure gledaju u promatrača, ali pogled mlade služavke, koja dijeli okomicu s Holofernovom glavom, od posebnog je značaja. Rekla bih da je riječ o izazovnu pogledu koji nastoji uznemiriti promatračicu ili promatrača.

⁴⁷ Keith Christiansen smatra da sličnost u profilima i naborima haljina naglašava solidarnost dviju žena na Orazijevu platnu iz Osla. Usp. Christiansen 2001: 84–85. Mary Garrard za Artemisijino platno tvrdi da se u njemu ističe suradnja dvaju ženskih likova, a detalj Juditine ruke koja čvrsto drži svoju pomoćnicu za rame progovara o solidarnosti između dviju žena koje u narativnom trenutku što ga artikulira slika postaju sestre. Usp. Garrard 1989: 320.

⁴⁸ Atribut koji ikonografski definira Juditu – te po kojemu možemo zaključiti, u slučajevima prividne hibridizacije između Judite i Salome, je li riječ o starozavjetnoj ili novozavjetnoj figuri – jest mač. Usp. Panofsky 1972. [1939]: 12–14. O tome vidi i Brine 2010: 3.



5. Artemisia Gentileschi, *Judita sa služavkom* (*Giuditta e la sua ancella*), Palača Pitti, Firenca, oko 1618–1619.



6. Orazio Gentileschi, *Judita i služavka* (*Giuditta e la serva*), Nasjonalgalleriet, Oslo, 1608–1609.

gospodarice i ropkinje na Artemisijinoj slici čita kao odnos ženske solidarnosti. Elena Ciletti naime upozorava da je položaj mača na platnu iz Palače Pitti, usprkos tomu što priziva Juditu kao tradicionalnu personifikaciju Pravde, ipak “neočekivan” jer je “u pogibeljnoj blizini” Juditina vrata.⁴⁹ Navedeni vizualni

⁴⁹ Ciletti 2005: 90 (“unexpected”; “threateningly close”). Mary Garrard ističe kako položaj mača priziva alegorijsku figuru Pravde. Usp. Garrard 1989: 316–317.



7. Orazio Gentileschi, *Judita i služavka s Holofernovom glavom* (*Giuditta e la serva con la testa di Oloferne*), privatna kolekcija.

znak potvrđuje moju interpretaciju, prema kojoj slike Artemisije Gentileschi na temu Judite upozoravaju na opasnost ženske reprodukcije patrijarhalnih modela. Čin kojim je žena uzela u svoje ruke mač agresivnoga muškarca te obnovila njegovu nasilnu ideologiju u ime Boga svojega osvetoljubivog pretka potencijalno se okreće protiv te iste žene – kao i protiv svih žena, kako sam zaključila čitajući vizualne aluzije utkane u prikaz Holofernovih golih nadlaktica na platnu što se čuva u Napulju. Neće stoga čuditi što se u djelu iz Palače Pitti o kojemu je riječ, na jabuci balčaka Holofernova mača – što ga Judita drži u svojoj desnoj ruci te kojim ona iz promatračeve perspektive prijeti samoj sebi – nalazi vizualni znak koji inkorporira u tekstualno tkivo slike priču o silovanoj ženi po imenu Meduza. Mary Garrard naime smatra da u glavi koja vrišti na jabuci mača valja prepoznati crte mitske nemani. Štoviše, povjesničarka umjetnosti tvrdi da je posrijedi izričit vizualni citat Caravaggiova platna na temu Gorgone (sl. 4),⁵⁰ što potkrepljuje moju hipotezu

⁵⁰ Usp. Garrard 1989: 319. Interpretacija vizualnoga citata koju nudi Mary Garrard razlikuje se od moje. Naime, povjesničarka umjetnosti povezuje Meduzu na jabuci mača “sa širim ikonografskim tipom Meduze kao moćne majčinske figure, s tipom pozitivne Meduze koji je, čini se, preživio do razdoblja renesanse u draguljima i nakitu” (“with a broader iconographic type, of Medusa as powerful mother image, a positive Medusa that apparently survived into the Renaissance in gems and jewelry”). *Ibid.* 319–320.

o vizualnoj evokaciji Caravaggiova Holoferna i, shodno tomu, Caravaggiove Meduze u prikazu zapovjedničkova lica na napuljskome platnu, tj. u prvoj likovnoj verziji teme Judite Artemisije Gentileschi. Dok je u prvoj slici inkorporacija Meduze intertekstualna, njezina je nazočnost u vizualnom tekstualnom tkivu platna iz Palače Pitti eksplicitna te proizvodi nova značenja u recepcijskom dodiru s ovom promatračicom.

U središtu je Meduzine priče, kako je poznato, objektivizacija drugoga koju aktivira čin gledanja. U Ovidijevoj verziji mita, naočitu djevojku Meduzu bog Neptun siluje u Minervinu hramu,⁵¹ a užasnuta je božica ne samo pretvara u strašnu neman, nego i pomaže junaku Perzeju da je ubije. Meduza kao neman posjeduje vizualnu moć koja obnavlja nasilnu dinamiku muškoga pogleda – onog istog pogleda kojega je i sama prvotno bila žrtva – te skamenjuje svakoga tko se usudi pogledati je. Međutim, Gorgonina će se vizualna dominacija na kraju okrenuti protiv nje same, jer će joj junak Perzej vizualnom varkom uspjeti odrubiti glavu. Evokacija Meduze i njezine priče na Artemisijinu platnu naglašava da je ženska reprodukcija patrijarhalne antagonističke dinamike nekompatibilna s feminističkim projektom. Štoviše, nazočnost Meduze, žene koja je žrtva nasilja te koju druga žena u to ime kažnjava, potkopava mogućnost da se odnos između Judite i Abre čita kao odraz ženske solidarnosti. Vizualni znak na jabuci mača može se nadalje čitati kao još jedna aluzija na molitvu koju biblijska Judita započinje spomenom na silovanu djevojku Dinu. Naime, u nastavku njezina obraćanja Bogu, junakinja moli da joj se podari vizualna moć koja može podsjetiti na Meduzinu:⁵²

Fac, Domine, ut gladio proprio ejus superbia amputetur: capiatur laqueo oculorum suorum in me [...] (Jdt 9,12-13).

⁵¹ *Met.* 4.794–803. “[...] *Clarissima forma / multorumque fuit spes invidiosa procorum / illa, nec in tota conspicietur ulla capillis / pars fuit: inveni, qui se vidisse referret. / Hanc pelagi rector templo vitiasse Minervae / dicitur: aversa est et castos aegide vultus / nata Iovis textit, neve hoc impune fuisset, / Gorgoneum crimen turpes mutavit in hydros. / Nunc quoque, ut attonitos fromidine terreat hostes, / pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues.*” Ovid 2004. [1916]: 234. U prijevodu Tome Maretića: “[...] na glasu je ona ljepota / bila i predmet nade i zavisti proscima mnogim. / Ali krasnije ništa od kose ne bješe na njoj. / sâm sam našao ljude, što rekoše, da su ih vid’li. / Kažu, da ju je mora gospodar oskvrnio jednoč / u Minervinu hramu; a kćerka se Jupiter-boga / odvrne i čisto lice za egidu skrije. Al’ prošlo / da to bez kazni ne bi, Gorgoni pretvori vlase / u gadne zmije. A sada dušmane u stravu goni / i plaši noseći guje, što sama ih stvori, na grudma.” Ovidije 1998. [1907]: 112.

⁵² Meduza na različite načine izranja u tradiciji verbalnih i vizualnih prikaza teme Judite. Ovdje navodim samo primjer Marulićeve *Judite* (st. 1212–1217): “Kad ju je vidio, s parvoga pozora / ranu je oćutio ljubvena umora. / Staše kako gora, sobom ne krećući, / oči ne zatvora, k njoj jih upirući. / Tako sta tarnući serifski gospodin, / Medusu kažući njemu Danaje sin.” Marulić 1998: 128. O navedenom odlomku vidi Borsetto 2011: 82.

[Učini, Gñe, da se mačem svojiem njegova oholast odsieče; da se uhiti zancicom od očiju svojieh u meni [...]]⁵³

Judita nije slična djevojci Dini, čija vizualna logika nastoji remetiti dualističko poimanje svijeta, nego Meduzi kao nemani, čija vizualna moć – bilo da se temelji na njezinu pogledu ili izgledu – učvršćuje polarizaciju između sebe i drugoga. Drugim riječima, kako bi muškarčevim mačem odrubila neprijateljsku glavu, Judita se približava uzoru ženske figure koja je svoju glavu zbog muškarčeva mača u konačnici izgubila, na što, čini se, upozoravaju vizualni odjeci Artemisijinih slika. Njezina je pak služavka u tome oponaša, pretvorivši se, kako naglašava iterativna kompozicija platna iz Palače Pitti, u Juditinu dvojnicu.

Francuski filozof René Girard smatra da je želja uvijek imitativna.⁵⁴ Kad subjekt B žudi za nekim objektom, njegova želja ne nastaje spontano. Subjekt B, premda toga načelno nije svjestan, za nekim objektom žudi jer za istim objektom žudi netko drugi, u ovom slučaju subjekt A koji služi kao njegov uzor. Subjekt A i B postaju na taj način mimetički suparnici, antagonistički dvojnici koji čeznu za istim objektom te u to ime postupaju sve brutalnije jedan prema drugome. Prema Girardu, trigonalna struktura žudnje – koja predviđa jedan objekt želje i dva subjekta želje, od kojih je jedan prvotno igrao ulogu uzora, da bi zatim oba na konfliktan i nesvjestan način služili jedan drugome kao mimetički uzori – u korijenu je svakoga agresivnog ponašanja te potencijalno dovodi do društvene eskalacije nasilja, koju Girard naziva mimetičkom krizom. Ako sagledamo biblijsku priču o židovskoj junakinji iz perspektive Girardove teorije, možemo zaključiti da su Holoferno i Judita mimetički dvojnici. Holoferno je izvorni uzor Juditine žudnje, a objekt za kojim oboje strastveno i antagonistički teže je Betulija. Iz biblijskog je predložka naime razvidno da Judita i Holoferno nesvjesno, ali i sustavno, sve više sličje jedno na drugo: oboje žele usrećiti vlastite bogove, oboje su prijetvorni, oboje pokušavaju zavesti jedno drugo, oboje ubijaju. Ako je asirski vojskovođa izvorno poslužio kao uzor želje židovskoj udovici, Judita je pak bila mimetičkim uzorom svojoj služavki. Njih dvije, međutim, ne postaju suparnicama jer, kako objašnjava Girard, kad se nasilje mimetički zaoštava stanje se mira može postići, mada privremeno, tako što se agresivni poticaji preusmjere prema osobi koja služi kao žrtveni jarac, u ovom slučaju Holoferno.⁵⁵ Dvorkinja dakle, kao osoba koja oponaša neprijateljsku logiku svojega uzora, ne može doći u opasnost, jer je, kako objašnjava Girard, takva vrsta prividno solidarnog primirja nepostojana i privremena. Prema

⁵³ Citirano prema Kašićevu prijevodu *Vulgate*.

⁵⁴ U vezi sa Girardovom mimetičkom teorijom usp. npr. Girard 2003; Girard 1987.

⁵⁵ O tome vidi primjerice Girard 1986.



8. Artemisia Gentileschi, *Judita sa služavkom (Giuditta e la sua ancella)*, Institut za umjetnost, Detroit, oko 1625–1627.



9. Lorenzo Ghiberti, *Vrata Raja (Porta del Paradiso)*, detalj, Firentinska krstionica, 1425–1452.



10. Sandro Botticelli, *Povratak Judite u Betuliju (Ritorno di Giuditta a Betulia)*, Galerija Uffizi, Firenca, oko 1472.

Girardu, zaraznost se nasilja može radikalno iskorijeniti tek izborom potpuno nevinna i nenasilna uzora.⁵⁶ Na platnu iz Detroita, problematičnost reprodukcije antagonističkih obrazaca još će se jednom prikazati u tematizaciji Juditina neizostavnoga atributa, njezina mača, a na nešto ranijem platnu što se čuva u Galeriji Uffizi, a koje nastaje kao svojevrsna replika napuljske slike, ponudit će se put prema izlasku iz okova negativne mimeze.

O DVOSJEKLIM MAČEVIMA

Slika pod naslovom *Judita sa služavkom*, koja se čuva u Detroitu, a koja je prema dataciji što je predlažu Christiansen i Mann ujedno i kronološki zadnja likovna revizija biblijske teme Artemisije Gentileschi, ponovo artikulira strah koji slijedi nakon Holofernova smaknuća (sl. 8). Juditin mač, koji se nalazi u samom središtu kompozicije, ovaj put izričito prijete vratu junakinjine služavke. Razmatrano platno, drugim riječima, još jednom progovara o opasnosti oponašanja

patrijarhalnih obrazaca te ističe kako zaraznost nasilne mimeze i njezinih negativnih posljedica potencijalno zahvaća svakoga, a u ovom slučaju vlada svim likovima biblijske priče o Juditi.

Mary Garrard smatra da položaj Juditina tijela ikonografski priziva klasičnu reprezentaciju Venere. Točnije, takozvana *Venus pudica* – puteni prikaz božice koja sramežljivo prikriva genitalije – prema Garrard se intertekstualno nazire u reprezentaciji biblijske junakinje, koja na taj način naglašava Juditinu stratešku upotrebu ženske seksualnosti.⁵⁷ Čini mi se međutim da se junakinjin tjelesni stav može čitati i kao aluzija na tradiciju trijumfalističkih vizualnih prikaza teme, koju držanje Artemisijine Judite u tom slučaju razara, suptilno je stavljaajući pod znak pitanja. Umjesto da jednom rukom pobjedonosno maše mačem a drugom čuva Holofernovu glavu, kao primjericice na Ghibertijevim *Vratima Raja* (sl. 9), junakinja se tjelesno uvija te drži mač u neuobičajenom položaju – ni slavo-dobitno u zrak ni opuštено uz nogu – a njezina se sablja, kako sam već primijetila, opasno približava vratu njezine služavke.

Sličan, atipično vodoravan položaj sablje karakterizira platno firentinskog slikara Sandra Botticellija, koje ne-trijumfalistički tematizira povratak Judite u Betuliju (sl. 10). Zamišljen izraz lica, neodlučan tjelesni stav koji izgleda, pogotovu u odnosu na žustar služavkin hod, kao da se naginje unatrag te neuobičajena pozicija mača elementi su koji, kako primjećuje Corinne Lucas Fiorato, izražavaju emocionalnu ambivalentnost Botticellijeve Judite koja se udaljuje od tradicionalno slavo-dobitnih reprezentacija teme.⁵⁸ U firentinskog se slikara sablja nalazi u opasnoj blizini junakinje same: prijeteći ruci koja nosi grančicu masline, prikaz mača unaprijed potkopava mir koji bi morao nastati nakon Holofernove dekapitacije.

Na slici Artemisije Gentileschi, intratekstualni odjeci između Juditine desne ruke koja stišće zapovjednikov mač i Holofernove metalne rukavice koja se nalazi na njegovu stolicu naglašavaju imitativnu sličnost između dvaju likova (usp. Garrard 1989: 333), problematizirajući pritom legitimnost junakinjina nasilja.⁵⁹ Da se asirski vojskovođa i židovska udovica u Artemisijinoj reviziji mogu čitati kao mimetički dvojnici u Girardovu smislu, potvrđuje i činjenica da okrugla sjena koja pokriva veliki dio Juditina lica – gotovo zamračujući junakinju, a svakako, kako primjećuje Mary Garrard, podređujući je osvjetljenoj služavki⁶⁰ – priziva kružni oblik sjene Holofernova svijećnjaka. Već sam kazala kako po mojemu mišljenju služavka igra važnu ulogu u semantičkoj sintaksi

⁵⁷ Usp. Garrard 1989: 330–331.

⁵⁸ Vidi Lucas Fiorato 2011: 45–46.

⁵⁹ Mary Garrard ističe elemente parodije u imitativnom odnosu između Judite i Holoferna. Usp. Garrard 1989: 333.

⁶⁰ Usp. *ibid.*, str. 328, 334.

⁵⁶ U vezi sa Girardovim razmatranjem o pozitivnim aspektima mimeze, koji prema filozofu ovise o izboru apsolutno dobrohotna i nevinna uzora poput Krista, vidi Girard 2008. [2001]. O tome vidi i Steinmar-Pösel 2007: 1–12.

četiriju Artemisijinih slika na temu Judite. U ovoj, kronološki posljednjoj, reviziji teme – u kojoj Holofernov zastor od grimiza i zlata (Jdt 10,19), što ga je biblijska Judita bila strgnula sa stupova nakon Holofernova smaknuća (Jdt 13,10) kao simbol svoje pobjede (Jdt 13,19),⁶¹ još uvijek visi na svome mjestu, podrivajući na taj način uspješni ishod njezina pothvata – svjetlosni odsjaji počivaju na služavkinu licu jer se ona, za razliku od slike iz Palače Pitti, gdje je njezina imitacija Judite gotovo savršena, svojim položajem tijela sada odvaja od svoga mimetičkoga uzora, gospodarice Judite (mada im je fokalizacija, kao u svakoj od četiriju slika, potpuno ista). Pukotinu u iterativnosti negativne mimeze koju izražava klečeći položaj služavkina tijela potvrđuje i svjetlosna dinamika slike što zasjenjenu Juditu udaljuje od osvijetljene Abre. Prikaz Abre, putem svjetlosne igre, kao lika koji se može osloboditi od okova negativne mimeze, u skladu je s činjenicom da je Abra, kako sam već napomenula, ujedno i lik koji u biblijskom predlošku prestaje biti robom, dok njezina gospodarica Judita, unatoč nepatrijarhalnoj odluci da vlastitij služavki podari slobodu, ipak ostaje u službi patrijarhalne logike.

ZNAK ZA IZLAZ ILI O KRISTOLIKOME MAČU

Na platnu koje se čuva u Galeriji Uffizi, a na kojemu Artemisia Gentileschi revidira svoju kronološki prvu verziju teme Judite, crvena boja krvi uzajamno se priziva s tkaninama koje pokrivaju svako od triju tijela upletenih u biblijsku priču: kako se često naglašava, crvena je tkanina koja prekriva Holoferna (a koja se vizualno podudara s grimizno-zlatnim zastorom što na platnu iz Detroita još uvijek visi, protivno biblijskoj pripovijesti), a crveni su i posuvruci Juditinih i Abrinih rukavica (sl. 11). Štoviše, krv koja curi niz Holofernov vrat šiklja prema Juditi, a crvene kapljice kaljaju i junakinju i njezinu pomoćnicu.⁶² Binarna opreka između krvnika i žrtve na Artemisijinoj se slici nepovratno razara. Nitko se ne može proglasiti nevinim. Svi su krivi, jer svi na svojim tijelima nose znakove

⁶¹ Usp. o tome Ciletti 2005: 99–100. “*Et percussit bis in cervicem ejus, et abscidit caput ejus, et abstulit conopeum ejus a columnis, et evolvit corpus ejus truncum. Et post pusillum exivit, et tradidit caput Holofernis ancillae suae, et jussit ut mitteret illud in peram suam*” (Jdt 13,10-11). “*Et proferens de pera caput Holofernis, ostendit illis, dicens: Ecce caput Holofernis principis militiae Assyriorum, et ecce conopeum illius, in quo recumbebat in ebrietate sua, ubi per manum feminae percussit illum Dominus Deus noster*” (Jdt 13, 19). U suvremenom hrvatskom prijevodu *Biblije*: “I iz sve snage udari dvaput Holoferna po vratu i odrubi mu glavu. Njegov trup potom otkotrlja s ležaja i strže zastor sa stupova. Malo kasnije izide i glavu Holofernovu predade sluškinji” (Jdt 13,8-9). “Izvadiši glavu iz torbe, pokaza im je i reče: ‘Evo glave Holoferna, vrhovnog zapovjednika vojske asirske, i evo zastora pod kojim je ležao pijan. Bog ga je pogodio rukom jedne žene!’” (Jdt 13,15).

⁶² Za interpretaciju vizualnoga znaka krvi na slici iz Galerije Uffizi vidi Bal 2004. [1995]: 267–269; usp. i Ciletti 2005: 82–83.



11. Artemisia Gentileschi, *Judita ubija Holoferna* (*Giuditta che uccide Oloferne*), Galerija Uffizi, Firenca, oko 1620.

nasilja i prolivene krvi. Tjelesna igra između troje mimetički povezanih likova – troje uzajamnih dvojnika – rastvara se kao lepeza. S desne strane je Juditina glava, s lijeve su Holofernove noge. Na središnjoj okomici nalazimo, od vrha prema dolje, gornji dio služavkina tijela i zapovjednikovu glavu,⁶³ dočim drška okomito postavljene sablje tvori središte platna. Verbalno/vizualni dijalog između biblijskoga predloška i platna iz Detroita naveo me je da zaključim kako je služavka lik koji se može osloboditi negativne mimeze. Budući da je Abra ujedno i ženska figura koja, u ime svoje podređenosti, amblematično predstavlja kategoriju žena (uz opasku o skliskoj i neuhvatljivoj nestalnosti te kategorije), moguća poruka Artemisijina platna progovara, barem u dodiru s ovom čitateljicom, o emancipacijskom potencijalu koji leži u svakoj ženi. Slijedimo li ponuđeno čitanje, slika iz Galerije Uffizi pak kao da ukazuje koji put treba prijeći kako bi se taj potencijal ostvario, kako bi se, drugim riječima, radikalno iskorijenila mogućnost negativne mimeze.

Prema Girardu, mimetička priroda želje je sama po sebi dobra: “da želja nije mimetička, ne bismo se mogli otvoriti prema onome što je ljudsko i onome što je božansko”.⁶⁴ Od presudne je važnosti dakle izbor modela, jer jedino nenasilan i nevin uzor može usmje-

⁶³ Usp. Garrard 1989: 324–325.

⁶⁴ Girard 2008. [2001]: 16 (“if desire were not mimetic, we would not be open to what is human or what is divine”).

ravati prema dobrohotnoj “interdividualnosti”,⁶⁵ prema društvenoj interakciji koja slijedi logiku ljubavi. Znakovito je stoga da, kako ističe Mary Garrard, Artemisijin okomiti mač na platnu iz Galerije Uffizi neumitno podsjeća na “liturgijsko raspelo”.⁶⁶ Mač – kao simbol dualističke logike, kao oružje starozavjetne pravde koja diskriminira i polarizira, kao sredstvo kojim se u svojim antagonističkim pothvatima služe Holoferno, Šimun, Judita i Perzej – u konačnici postaje simbolom Krista i Kristove novozavjetne milosti. Kristoliki mač nositelj je vizualne aluzije na Isusovo Utjelovljenje kao na mjesto gdje se svako dualističko poimanje svijeta nužno slama, gdje se binarne opreke premošćuju, gdje se brišu sve granice, pa tako i granice između čovjeka i Boga.⁶⁷ Započevši s Dinom i njezinim nedualističkim i solidarnim ženskim pogledom, priča o platnima rimske slikarice Artemisije Gentileschi završava s potpuno nevinim i apsolutno nenasilnim Kristom, s biblijskom figurom koja – štoviše – prema Girardovoj interpretaciji razotkriva i potkopava dinamiku na kojoj se nasilje kao takvo temelji.⁶⁸ U evokaciji alternativne logike ljubavi koja razara i ruši zidove između sebe i drugoga, a nipošto u prividnoj moći žena koje svojim ‘legitimnim’ antagonističkim pothvatima zapravo osnažuju okove patrijarhalne ideologije, valja po mojemu mišljenju potražiti feminističku poruku četiriju razmatranih slika.

BIBLIOGRAFIJA

Alexander, Philip S. 1985. “The Targumim and the Rabbinic Rules for the Delivery of the Targum”. U: *Supplement to Vetus Testamentum 36. Congress Volume Salamanca 1983*. Ur. J. A. Emerton. Leiden: Brill, str. 14–28.

Bal, Mieke. 2001. *Looking in: the Art of Viewing*. Amsterdam: G&B Arts International.

Bal, Mieke. 2004. [1995]. “Head Hunting: ‘Judith’ on the Cutting Edge of Knowledge”. U: *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*. Ur. Athalya Brenner. London i New York: T&T Clark International, str. 252–285.

Bal, Mieke. 2005. [2001]. “Postmodern Theology as Cultural Analysis”. U: *The Blackwell Companion to Postmodern Theology*. Ur. Graham Ward. Oxford: Blackwell, str. 2–23.

Bal, Mieke. 2005. [1996]. “Reading Art?”. U: *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Ur. Griselda Pollock. London i New York: Routledge, str. 29–52.

Bal, Mieke. 2006. [1991]. *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

⁶⁵ Girard 1987: 299. Neologizam “interdividualnost” skovao je Girard kako bi naglasio suodnosnu osobinu sebstva.

⁶⁶ Garrard 1989: 325 (“a liturgical crucifix”).

⁶⁷ O tome vidi Spencer 2004: 89 (“the incarnate Jesus signals the collapse of a dualistic universe”; “utjelovljeni Isus označava slom dualističkoga svijeta”). Vidi također Moore 1994: 57–59.

⁶⁸ Vidi Girard 2008. [2001]: *passim* i posebice 103–160.

Bal, Mieke (ur.) 2005. *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press.

Bal, Mieke i Norman Bryson. 1991. “Semiotics and Art History”. U: *The Art Bulletin* 73 (2), str. 174–208.

Barthes, Roland. 2002. “Deux femmes”. U: *Œuvres complètes V (1977–1980)*. Ur. Éric Marty. Pariz: Éditions du Seuil, str. 726–729.

Bechtel, Lyn M. 2000. “Dinah”. U: *Women in Scripture: A Dictionary of Named and Unnamed Women in the Hebrew Bible, the Apocryphal/Deuterocanonical Books, and the New Testament*. Ur. Carol Meyers, Toni Craven i Ross S. Kraemer. Boston i New York: Houghton Mifflin Company, str. 69–71.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem. 1994. [1969]. Ur. Robert Weber et al. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam: Editio Electronica. 2005. Ur. Michael Tweedale et al. URL: <http://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgate.pdf>.

Biblia sacra: versio illyrica selecta, seu declaratio vulgatæ editionis latinae, Bartholomæi Cassij curictensis e Societate Iesu Professi, ac sacerdotis theologi, ex mandato Sacræ Congregationis de propag: fide, Anno 1625. 1999. Ur. Hans Rothe i Christian Hannick. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh.

Biblija. Stari i Novi Zavjet. 2003. Ur. Jure Kaštelan i Bonaventura Duda. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Borsetto, Luciana. 2011. “Trionfante e vittoriosa. Icone di Giuditta nell’epica del Seicento”. U: *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture*. Ur. Luciana Borsetto. Padova: Padova University Press, str. 75–98.

Borsetto, Luciana (ur.) 2011. *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture*. Padova: Padova University Press.

Brine, Kevin R. 2010. “The Judith Project”. U: *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*. Ur. Kevin R. Brine, Elena Ciletti i Henrike Lähnemann. Cambridge: Open Book Publishers, str. 3–21.

Brine, Kevin R., Elena Ciletti i Henrike Lähnemann (ur.) 2010. *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*. Cambridge: Open Book Publishers.

Bryson, Norman. 2001. “Introduction: Art and Inter-subjectivity”. U: Bal, Mieke. *Looking in: the Art of Viewing*, Amsterdam: G&B Arts International, str. 1–39.

Chadwick, Whitney. 2010. [1990]. *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson.

Christiansen, Keith. 2001. “Giuditta e la serva”. U: *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Prev. Tania Gargiulo i Luisa Agnese Benati Dalla Fontana. Milano: Skira, str. 82–86.

Christiansen, Keith i Judith W. Mann (ur.) 2001. *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Prev. Tania Gargiulo i Luisa Agnese Benati Dalla Fontana. Milano: Skira.

Ciletti, Elena. 1991. “Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith”. U: *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*. Ur. Marilyn Migiel i Juliana Schiesari. Ithaca i London: Cornell University Press, str. 35–70.

Ciletti, Elena. 2005. “Gran macchina è bellezza. Looking at the Gentileschi Judiths”. U: *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Ur. Mieke Bal. Chicago: University of Chicago Press, str. 63–105.

- Ciletti, Elena. 2010. "Judith Imagery as Catholic Orthodoxy in Counter-Reformation Italy". U: *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*. Ur. Kevin R. Brine, Elena Ciletti i Henrike Lähnemann. Cambridge: Open Book Publishers, str. 345–368.
- Ciletti, Elena i Henrike Lähnemann. 2010. "Judith in the Christian Tradition". U: *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*. Ur. Kevin R. Brine, Elena Ciletti i Henrike Lähnemann. Cambridge: Open Book Publishers, str. 41–65.
- Corrington Streete, Gail. 1997. *The Strange Woman: Power and Sex in the Bible*. Louisville: Westminster John Knox Press, str. 30–32.
- Cosentino, Paola. 2012a. *Le virtù di Giuditta. Il tema biblico della mulier fortis nella letteratura del '500 e del '600*. Roma: Aracne Editrice.
- Cosentino, Paola. 2012b. "Sulle orme del Tasso: l'epopea eroica di Giuditta nel '600". U: *Le donne della Bibbia. La Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*. Ur. Rosanna Gorriss Camos. Fasano: Schena Editore, str. 371–390.
- Cosentino, Paola. 2013. "Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)". U: *Between 3* (5). URL: <http://www.Between-journal.it/>.
- Craven, Toni. 2000. "Judith 2". U: *Women in Scripture: A Dictionary of Named and Unnamed Women in the Hebrew Bible, the Apocryphal/Deuterocanonical Books, and the New Testament*. Ur. Carol Meyers i dr. Boston i New York: Houghton Mifflin Company, str. 104–106.
- Cropper, Elizabeth. 2001. "Vivere sul filo del rasoio: Artemisia Gentileschi, pittrice famosa". U: *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Ur. Keith Christiansen i Judith W. Mann. Prev. Tania Gargiulo i Luisa Agnese Benati Dalla Fontana. Milano: Skira, str. 263–281.
- Davies, Eryl W. 2003. *The Dissenting Reader: Feminist Approaches to the Hebrew Bible*. Aldershot: Ashgate.
- Dombkowski Hopkins, Denise. 1998. [1992]. "Judith". U: *Women's Bible Commentary. Expanded Edition with Apocrypha*. Ur. Carol A. Newsom i Sharon H. Ringe. Louisville: Westminster John Knox Press, str. 279–285.
- Garrard, Mary. 1989. *Artemisia Gentileschi*. Princeton: Princeton University Press.
- Garrard, Mary. 2001. *Artemisia Gentileschi Around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley i London: University of California Press.
- Girard, René. 1986. *The Scapegoat*. Prev. Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Girard, René. 1987. *Things Hidden since the Foundation of the World*. Prev. Stephen Bann i Michael Metteer. Stanford: Stanford University Press.
- Girard, René. 2003. *The Girard Reader*. Ur. James G. Williams. New York: The Crossroad Publishing Company.
- Girard, René. 2008. [2001]. *I See Satan Fall Like Lightning*. Prev. James G. Williams. New York: Orbis Books.
- King, Margaret L. 1991. *Women of the Renaissance*. Chicago i London: The University of Chicago Press.
- Kristeva, Julia. 1986. "Stabat Mater". U: *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. Prev. León S. Roudiez. New York: Columbia University Press, str. 160–186.
- Lapierre, Alexandra. 2007. "Artemisia Gentileschi". U: *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*. Ur. Vera Fortunati i dr. Milano: Skira, str. 198–199.
- Levine, Amy-Jill. 1992. "Sacrifice and Salvation: Otherness and Domestication in the Book of Judith". U: *No One Spoke Ill of Her: Essays on Judith*. Ur. James C. Vanderkam. Atlanta Georgia: Scholars Press, str. 17–30.
- Levine Gera, Deborah. 2010. "The Jewish Textual Traditions". U: *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*. Ur. Kevin R. Brine, Elena Ciletti i Henrike Lähnemann. Cambridge: Open Book Publishers, str. 23–36.
- Longhi, Roberto. 2011. [1916]. *Gentileschi padre e figlia*. Milano: Abscondita.
- Lucas Fiorato, Corinne. 2011. "Giuditta o la politica delle ombre. Sulla fruizione figurativo-letteraria del *Liber Judith* nel Rinascimento". U: *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture*. Ur. Luciana Borsetto. Padova: Padova University Press, str. 35–61.
- Maclean, Ian. 1983. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. New York: Cambridge University Press.
- Marulić, Marko. 1998. *Judita (s pretiskom drugog izdanja iz godine 1522)*. Ur. Milan Moguš. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Mastrangelo, Marc. 2010. "Typology and Agency in Prudentius's Treatment of the Judith Story". U: *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*. Ur. Kevin R. Brine, Elena Ciletti i Henrike Lähnemann. Cambridge: Open Book Publishers, str. 153–168.
- Moore, Stephen D. 1994. *Poststructuralism and the New Testament: Derrida and Foucault at the Foot of the Cross*. Minneapolis: Fortress Press.
- Niditch, Susan. 1998. [1992]. "Genesis". U: *Women's Bible Commentary. Expanded Edition with Apocrypha*. Ur. Carol A. Newsom i Sharon H. Ringe. Louisville: Westminster John Knox Press, str. 13–29.
- Nolan Fewell, Danna i David M. Gunn. 1993. *Gender, Power, and Promise: The Subject of the Bible's First Story*. Nashville: Abingdon Press.
- Ogden Bellis, Alice. 2007. *Helpmates, Harlots, and Heroes. Women's Stories in the Hebrew Bible*. Louisville i London: Westminster John Knox Press.
- Ovid. 2004. [1916]. *Metamorphoses I–VIII*. Prev. Frank Justus Miller. Cambridge, Massachusetts i London, Engleska: Harvard University Press.
- Ovidije Nason, Publije. 1998. [1907]. *Metamorfoze*. Prev. Tomo Maretić. Zagreb: Matica hrvatska.
- Panofsky, Erwin. 1972. [1939]. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Icon Editions.
- Pelikan, Jaroslav. 1996. *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven i London: Yale University Press.
- Pollock, Griselda. 1999. "The Female Hero and the Making of a Feminist Canon". U: *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London i New York: Routledge, str. 97–127.
- Refini, Eugenio. 2012. "Con bel parlar. Il fascino ambiguo di Giuditta figura eloquentiae tra Petrarca e Possentino". U: *Le donne della Bibbia. La Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*. Ur. Rosanna Gorriss Camos. Fasano: Schena Editore, str. 275–286.
- Refini, Eugenio. 2013. "Giuditta, Armida e il velo della seduzione". U: *Italian Studies* 68 (1), str. 78–98.
- Sawyer, Deborah F. 2002. "Crossing the Boundaries". U: *God, Gender and the Bible*. London i New York: Routledge, str. 87–100.
- Scholz, Susanne. 1998. "Through Whose Eyes? A 'Right' Reading of Genesis 34". U: *Genesis: A Feminist*

Companion to the Bible. Ur. Athalya Brenner. Sheffield: Sheffield Academic Press, str. 150–171.

Scholz, Susanne. 1999. “Was it Really Rape in Genesis 34? Biblical Scholarship as a Reflection of Cultural Assumptions”. U: *Escaping Eden. New Feminist Perspectives on the Bible*. Ur. Harold C. Washington, Susan Lochrie Graham i Pamela Thimmes. New York: New York University Press, str. 182–198.

Spencer, F. Scott. 2004. *Dancing Girls, Loose ladies, and Women of the Cloth: The Women in Jesus' Life*. New York i London: The Continuum International Publishing Group.

Steinmar-Pösel, Petra. 2007. “Original Sin, Grace and Positive Mimesis”. U: *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 14, str. 1–12.

Stocker, Margarita. 1998. *Judith Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture*. New Haven i London: Yale University Press.

Straussman-Pflanzer, Eve. 2013. *Violence & Virtue: Artemisia Gentileschi's Judith Slaying Holofernes*. New Haven i London: Yale University Press.

Van Henten, Jan Willem. 2004. [1995]. “Judith as Alternative Leader: A Rereading of Judith 7-13”. U: *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*. Ur. Athalya Brenner. London i New York: T&T Clark International, str. 224–252.

Warner, Marina. 1983. [1976]. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage Books.

Warner, Marina. 1996. [1985]. “The Sword of Justice”. U: *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. London: Vintage, str. 146–176.

Yamada, Frank M. 2008. *Configurations of Rape in the Hebrew Bible. A Literary Analysis of Three Rape Narratives*. New York: Peter Lang.

SUMMARY

DOUBLE-EDGED SWORDS: A READING OF ARTEMISIA GENTILESCHI'S *JUDITHS*

The essay offers a close reading of the four paintings that Artemisia Gentileschi dedicated to the Judith theme (*Judith Slaying Holofernes*, Museo di Capodimonte, Naples, 1612-13; *Judith and Her Maid-servant*, Palazzo Pitti, Florence, ca. 1618-19; *Judith Slaying Holofernes*, Galleria degli Uffizi, Florence, ca. 1620; *Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes*, The Detroit Institute of Arts, ca. 1625–27) and highlights the compatibility of the woman painter's reinterpretation with a feminist perspective.

Key words: Artemisia Gentileschi, Judith

RIASSUNTO

ARMI A DOPPIO TAGLIO: PER UNA LETTURA DELLE *GIUDITTE* DI ARTEMISIA GENTILESCHI

Partendo da una lettura attenta dei quattro dipinti che Artemisia Gentileschi dedicava nei primi decenni del diciassettesimo secolo alla storia di Giuditta (*Giuditta che uccide Oloferne*, Museo di Capodimonte, Napoli, 1612-13; *Giuditta e la sua ancella*, Palazzo Pitti, Firenze, 1618-1619 ca.; *Giuditta che uccide Oloferne*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1620 ca.; *Giuditta e la sua ancella*, The Detroit Institute of Arts, 1625-1627 ca.), il presente contributo sottolinea la compatibilità della reinterpretazione ad opera della pittrice romana con una prospettiva femminista.

Parole chiave: Artemisia Gentileschi, Giuditta