

Blanka Činátlová

VĚC A VĚCNOST V LITERATUŘE

Odradky

Pistorius & Olšanská
Příbram 2015

Lektorovali:

prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

doc. PhDr. Martin Soukup, Ph.D.

Kniha vznikla a vychází s podporou postdoktorandského grantového projektu GAČR P406/11/P199 s názvem *Literární antropologie – věc a věcnost*, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

© Blanka Činátlová, 2015

ISBN 978-80-87855-24-9

*Lidské je těšit se bez užitku, v čisté ztrátě, jen tak a beze vztahu
k něčemu jinému, v čiré marnotratnosti.*

Walter Benjamin

Obsah

Namísto úvodu . . . 11

Hmatat tam, kde není látek
(*Jiří Orten, Rainer Maria Rilke, Vladimír Holan*) . . . 13

Dotyk, který vede za ticho
(*Ivan Blatný, Richard Weiner, Josef Winkler, Witold Gombrowicz*) . . . 19

Hřeznutí a bujení haraburdí: věci domova
(*Sándor Márai, Franz Kafka, Bruno Schulz, Stefan Chwin*) . . . 33

Srdce nefunkčních věcí
(*Georges Perec*) . . . 37

Noha, co se hihňá
(*Witold Gombrowicz, Thomas Bernhard*) . . . 40

Jen tak halabala
(*Daniela Hodrová*) . . . 45

Opotřebovaný svět . . . 54

To chce klid – normalizační pop-art . . . 70

Fotogenický svět – o povaze ostalgického vzpomínání . . . 75

Dávám ti, co tě zadusí
(*Franz Kafka, Fernando Pessoa, Bohumil Hrabal*) . . . 91

Sebaldovy katalogy ruin
(*W. G. Sebald*) . . . 112

Jubilejní alba a fotografické kroniky
(*Bohumil Hrabal, Jaroslav Foglar*) . . . 120

Obtěpování a obtěžkání sladkostí
(*Joseph Roth, Bruno Schulz, Franz Kafka, Robert Musil, Thomas Bernhard, Jan Zabradniček, Ladislav Fuks, Bohumil Hrabal*) . . . 130

Lačnost a trapnost
(*Franz Kafka*) . . . 145

Cinkání lžíce o zuby
(*Milorad Pavić*) . . . 156

Kutálí se ze schodů a tahá za sebou nit
(*Franz Kafka, Bruno Schulz, Ingo Schulze, Dragan Velikić, W. G. Sebald, Thomas Bernhard*) . . . 167

Docela slušná dávka marnivosti
(*Arthur Conan Doyle*) . . . 195

Summary . . . 209

Jmenný rejstřík . . . 212

Použitá literatura . . . 215

Namísto úvodu

Následující zápisky nejsou ani tak dílem pečlivého akademického výzkumu, ale spíše čtenářského potěšení, okouzlení a radosti. To jimi především byla ovlivněna volba textů, autorů a žánrů, jež se v jednotlivých kapitolách – které mají charakter spíše roztroušených poznámek – vynořují. Každý z nich mi nějak vstoupil do života. Vysvětlovat proč, kdy a jak by bylo jednak příliš osobní, jednak patetické. Ať se jedná o básníky Jiřího Ortena, Ivana Blatného nebo mé oblíbené středoevropské autory Franze Kafku, Bruna Schulze, Josepha Rotha, Witolda Gombrowicze, Thomase Bernharda, W. G. Sebald, Stefana Chwina, Milorada Paviće, Dragana Velikiće, Pála Závadu, Bohumila Hrabala, Danielu Hodrovou a mnohé další, konkrétní obraz nebo fotografii, jako bych jim sedla na lep.

Odradek patří k záhadným a titěrným bytostem, co se směje smíchem, který lze vydávat jen bez plic. Dříve tento „útvár“ míval nějakou účelnou podobu, čteme v jedné z povídek Franze Kafky, ale teď už je jen polámán; jako celek se zdá nesmyslný, ale svým způsobem uzavřený. Nic bližšího o něm prý říct nelze, neboť je nesmírně pohyblivý a nedá se chytit. Jednotlivé studie obsažené v knize jsou právě takovými pohyblivými odradky, jakými odpadky z četby, která těkala v kruhu a neustále se vracela zpět.

Ustavičné kroužení, popocházení snad otevírá témata a odhaluje motivy, které soustředěné a systematické četbě „podšíté“ (jak by se uchechtl Gombrowicz) solidní metodologií mnohdy uniknou anebo si jich nevšímá. Proč za sebou táhne Kafkův Odradek nit? A jaké obrazy vyšívá Eliška Hrabalová? Proč se Rothovi důstojníci obklopují sladkými likéry a Bernhardův chodec se pomátne při pohledu na kalhoty z československé látky? U Schulze bují nábytek, Kafka do psacího stolu schovává rozbité hřebeny a tupé žiletky, Chwinův Hanemann mluví rukama a hladí perleťové knoflíky a kávové lžičky. Zajímaly mě právě tyto věcičky. V čem spočívá

jejich poetika a jakou imaginaci produkují? Jak mluví mlčenlivé věci? Kdy a jak a proč se z věrných mement, stop a archivů paměti stává veteš, brak, haraburdí? A kdy se krámy promění v kultické předměty – jedlými posvátnými obrázky počínaje, retro fetiši konče? A co když se jako smetí vkrádá do textu fotografie? V těchto nepatrných torzech, křápech a trhlinách se objevuje zvláštní touha po celku, systému, struktuře, osnově. Proto motivy látky, tkaní, velké mytické příběhy, Athénin gobelín, Iásónův a Odysseův nachový plášť.

Od tkadlen, krejčích a synků vyrostlých v soukenických a galanterijních krámech vede jemné vlákno k pověstným „hadráčům“ Walteru Benjaminovi, Georgesu Didi-Hubermanovi, Gillu Deleuzovi. Oni společně s Rolandem Barthesem, Susan Sontagovou, Mauricem Merlau-Pontym či Petrem Rezkem předou osnovu textu. I je sem vetkala čtenářská fascinace (a to včetně hrůzy, jež často fascinaci doprovází), nikoli metodologický zájem nebo potřeba vyhledat ochrany autorit. S torzy a haraburdím, věcmi je nespojuje v některých případech přímo tematické zaměření, ale především způsob psaní; psaní vědomého si své fragmentárnosti. Fragmenty – na způsob kaleidoskopického zevlování „pasážemi“, rhizomatické nahodilosti, záhybu spadlé draperie či listování fotografickým albem – stále znovu začínají a končí, stírají moment mezi trváním a okamžikem, izolují detaily, nedospívají k celku. Z jasně ohraničených žánrů unikají k deníkům, milostným vyznáním, aforismům.

Když jsem si uvědomila, nakolik se text, který mi v průběhu času začal vznikat pod rukama, vzdaluje obvyklým standardům akademického psaní, bylo už příliš pozdě vrátit se zpět. Utěšovat mě mohla skutečnost, že se snad tato koláž postřehů, vět, citátů a neodbytně se vracejících figur bude moci vyhnout i obvyklým úskalím akademických studií, které se ve snaze přivlastnit si svět literárních děl pomocí teoretického diskurzu tak často minou s chutí, vůní i smyslem textů, jež je iniciovaly. Haraburdí následujících stran je výsledkem čtenářské fascinace, „pěší pouti“ napříč knihami a významy obtěžkanými obrazy. A pokud se mi něco z ní podařilo zprostředkovat ostatním, věřím, že se dočkám shovívavého přijetí. Fascinovaní čtenáři totiž dobře rozumějí Conradovu přesvědčení, že „především je třeba prominout těm nešťastným duším, které se rozhodly vydat na pěší pouť a cestou po pobřeží nechápavě hledí na hrůzy boje, radost vítězů a hlubokou beznaděj poražených“.

Hmatat tam, kde není látek

Vše je dobré k tomu, aby do těla byl zapsán kulturní řád, a právě to vytváří účinek krásy.

Jean Baudrillard

„Oko je náš nejsamostatnější orgán. Příčina tkví v tom, že objekty jeho zájmu se nevyhnutelně nacházejí vně,“ píše Josif Brodskij ve *Vodozracích*.¹ Navíc neustále těká, za žádných okolností – i když k tomu nemá sebemenší důvod – nepřestává pozorovat skutečnost. Nutí tělo k „poodstoupení“, které vytváří prostor viditelnosti. Podle Brodského se dokonce „oko nezotožňuje s tělem, ale s objektem své pozornosti“. Snad proto je v poezii tolik odvrácených pohledů. O neodlučitelnosti vidícího a viděného čteme například v příběhu Persea a Medusy nebo Orfea a Eurydiky.

Možná kvůli tomu, že nás pohled odvádí od vlastního těla, vymezuje hranici mezi prostorem vnějším a vnitřním, „objektivizuje“ skutečnost, dematerializuje tělesnost, považuje západní myšlení zrak společně se sluchem za „vyšší“ smysl. Pokud mluvíme o procesu poznávání, používáme nejčastěji zrakové metafory (mít jasno, zviditelnit, osvětlit, osvítit, vhléd do něčeho, pohled na něco, eidos – to, co je vidět, jev). Vědění a vidění splývá.

Páté přikázání umělcevo Desatera dle Jana Švankmajera zní:

Jestliže se rozhoduješ, čemu dát přednost, zda pohledu oka, nebo zážitku těla, dej přednost tělu, protože hmat je starší smysl než zrak a jeho zkušenost je fundamentálnější.²

Navíc oko je v současné audiovizuální civilizaci značně unavené a „zkažené“. Vede hmat k jinému typu poznání než zrak? Je svět, který je dotýkán, ohmatáván, držen, jiným světem než ten, jenž je obhlížen, nahlížen či pozorován? Podle Eugéna Minkowského považujeme hmat za „neduživý smysl“, protože není schopen vnímat dálku. Haptická a taktilní zkušenost nás vrací k tělu a zakládá specifický typ tělesné situovanosti: „Pouze při doteku se rodí to, co je hmatatelné, co je pevné ve světě, a ne před

¹ Brodskij (2003), s. 30.

² Švankmajer (1994), s. 114.

ním nebo mimo něj.³ Horizont viditelného nutně vyžaduje opuštění vlastního těla – pohled míří do dálky, zastavuje se na hranici viditelného, horizont dosažitelného je vytvořen na míru ruky, realizuje se v dimenzi blízkého.

Vezměme svět v jeho nesmírnosti, v jeho nesoudržnosti, v neustálém proudění. Není pak trochu zázrak, že se můžeme něčeho „dotknout“, ustavit bezprostřední kontakt s bytostmi a věcmi.⁴

Na rozdíl od ostatních kvalit zahrnuje podle Minkowského dotýkání určitý prvek reciprocity: „Všechno, co se dotýká, je nebo alespoň může být dotýkáno.“⁵ Nejde pouze o to, dotýkat se, ale i být dotčen. Do popředí se dostává haptická zkušenost. Je-li orgánem hmatu celé tělo, pak je haptická klíčovou zkušeností tělesného života. Zatímco vizualita nás otevírá zkušenosti odstupů a objektivizace – věci se stávají předměty mého dívání, aby byly viditelné, nerozostřené, musíme od nich poodstoupit, činíme je figurami (v ideálním případě statickými) vzhledem k rámci, pozadí. Dotyk vyžaduje blízkost, respektive přiblížení – musíme věcem vyjít vstříc. „Tělesný život je stření – i v pohledu, z ukazování, slyšení, jsme tělesně u potkávaného.“⁶ Haptický způsob⁷ potkávání naší tělesnosti se světem může mít dvě základní podoby. V jednom případě se zdůrazňuje neproniknutelnost, v druhém průchodnost. V obou případech se tematizuje fenomén hranice a opět se zvýznamňuje povrch. Povrchem našeho těla se dotýkáme povrchu věcí. Dotyk odliší vnitřní a vnější, živé a mrtvé⁸ a především zakouší tvar (v aktivním i pasivním smyslu).

Umění zakládalo svět vztahem k věci, píše Rezek. Jakým způsobem nám haptická zkušenost tedy otevírá svět? V čem spočívá onen „odvrat k povrchu“, který způsobuje, že na nás odevšad hledí smrt? A „od čeho“ se vůbec odvracíme? Od nitra k vnějšku? Od celku k detailu? Vyžaduje-li haptická zkušenost pohyb a předpokladem „stření“ je „vstřícnost“, jež sama o sobě asociuje gesto vykročení od sebe k někomu (něčemu), tělo nakloněné „k“, napřaženou ruku, pak je haptická zkušenost zkušeností blíženi se a blíž-

³ Minkowski (2011), s. 156.

⁴ Ibid., s. 156.

⁵ Ibid.

⁶ Rezek (2010), s. 112.

⁷ V pozdějších textech pracuje Rezek s Patočkovým pojmem „haptická ozvěna“.

⁸ Rezek připomíná Hérakleitovy a Aristotelovy dvojice základních hmatových kvalit teplé-studené, vlhké-suché. Přidává ještě měkké-tvrdé a dodává jejich vztah k životnosti: suché, studené, tvrdé souvisí s neživostí, vlhké, teplé a měkké s živostí.

kosti. Ve chvíli, kdy se dotýkáme věcí, zakoušíme povrch, respektive konfrontaci povrchu našeho „živého“ těla a „neživých“ věcí, setkáváme se s tvarem, tvárností a tvarovatelností, ale i se strukturou věcí. Není pouze zkušenost (ne)proniknutelnosti, avšak i tíže a tvrdosti. Pavel Florenskij,⁹ ruský teolog, filosof a teoretik umění, analyzoval „metafyziku zobrazovací plochy“ pravoslavného ikonopisu, pravoslavné rytiny a západokřesťanské olejomalby. Podle Florenského vlastnosti povrchu – pružnost, hladnost, drsnost, tvrdost, měkkost, nerovnost apod. – zásadním způsobem ovlivňují charakter umělecké tvorby, skrze umělecká díla ovšem vyjevují i ducha doby, konfesijní typ spirituality či, jak by řekl antropolog, určité kulturní vzorce. Tak například ikonopiscovo setkání s tvrdým, nepohyblivým a nepoddajným povrchem dřevěné desky, který „je příliš ontologický pro krotký rozum renesančního člověka“, připomíná jiné „tvrdosti“ světa, zatímco pružné, poddajné, vlnící se plátno svým vratkým povrchem vyjadřuje vratkost všeho pozemského. Prsty a ruka umělce podle Florenského přemýšlejí kolektivním rozumem:

[...] rozumem samotné kultury, o podmíněnosti všeho jsoucího, o nutnosti vyjádřit, že ontologická schopnost věcí je ve světovém náhledu epochy nahrazena fenomenální smyslovostí. [...] A příznačné spojení smyslové jasnosti s ontologickou nestálostí bytí se v tomto světovém náhledu vyjadřuje tendenci umění k syté vratkosti.¹⁰

Uklidňující síla věcí spočívá v jejich pevnosti, stálosti a tvrdosti jejich povrchu, blízkost jejich povrchu ovšem zneklidňuje zjištěním, že tomu tak být nemusí, a ve chvíli, kdy se neživé věci ozývají – mluví řečí věcí a věcují¹¹ –, ukazují tvar v jeho beztvarosti, stálost v nestálosti, pevnost v pružnosti, struktury v jejich rozpadání.

Věci: Tam, kde je pravidelného čas

Právě prostřednictvím věcí se podle Martina Heideggera¹² můžeme dostat k bytostnému jádru blízkosti. Už při interpretaci původního, latinského pojmu *res* zdůrazňuje Heidegger význam věci jako toho, co se někoho týká. Věci „uvlastňují“, přivádějí zemi a nebe, Božské a smrtelné v jejich dálkách blízko, přibližují vzdálené. Lidské tělo je mezi ně pevně vklíněno¹³

⁹ Florenskij (2000).

¹⁰ Ibid., s. 75.

¹¹ Viz pozn. číslo 20.

¹² Heidegger (2006), s. 7–38.

¹³ Viz Merlau-Ponty (2008), s. 24.

a tiše přivlastňují držitele drženým.¹⁴ Mohou se stát symboly našeho chování¹⁵ i nevědomí.¹⁶

Mnoho let před tím, než na začátku 50. let Heidegger proslovil přednášky na téma „věci“, „řeči“ a „básnického bydlení“, vyzývá Rainer Maria Rilke ve své *Deváté elegii* (1922):

*Snad jsme tu jen, abychom řekli: Dům,
most, studna, brána, džbán, strom ovocný, okno, –
dokonce: sloup a věž... ale rozuměj, řekli,
ó, řekli to tak, jak samy věci ty nikdy
nemyslíly, že jsou. [...]*¹⁷

Podobně jako další modernističtí autoři dospívá na samý práh jazyka. Bolest, láska, tíha, hvězdy, to vše je „nevýslovné všem“, a proto se v této elegii zjevuje „pocestný ze svahu hory“, jenž tentokrát nepřichází hlásat po nietzscheovsku nadčlověka, ale „pravitelného čas“, tedy „domov“, kde jsou mluveny a vyznávány věci.¹⁸ Básnická řeč by se měla stát řečí věcí. Jistě není náhoda, že v české poezii si otázku po povaze jazyka věcí kladou právě Rilkevi čtenáři (a poslíze i překladatelé), Jiří Orten a Vladimír Holan.

¹⁴ Viz Sartre (2006), s. 690.

¹⁵ „V našem vztahu k věcem neexistuje odstup, každá z nich promlouvá k našemu tělu a životu. Věci na sebe berou lidské povahové rysy (jsou poslušné, mírné, nepřátelské, kladou odpor) a na druhou stranu v nás také žijí jakožto symboly chování, které máme rádi, nebo nesnášíme. Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm.“ Merleau-Ponty (2008), s. 29.

¹⁶ „Spolu s hermetickými vědami věřím v ‚konzervaci‘ určitých obsahů v předmětech, kterých se dotýkají lidé za jistých okolností zjištěné senzibility. Takové ‚emocionálně‘ nabitě objekty jsou poté schopny tyto obsahy vyjevit a dotek s nimi může vybavovat asociace a analogie k našim vlastním záchvěvům nevědomí.“ Švankmajer (2001), s. 140.

¹⁷ Rilke (1974), s. 110.

¹⁸ *Zde je pravitelného čas, zde jeho domov.
Vyznej a mluu. Víc než kdy jindy
padají věci ty tam, prožitelné, neboť
nábrada, tlačíc je pryč, bez obrazu je čin.
Konání pod horami, jež ochotně prasknou,
uvnitř když odrostl čin a jinou si ukládá mez.
Tak mezi kladivy je
srdce nám, jakoby jazyk
je mezi zuby, jenž přec,
přece jen zdrojem je chval.
Ibid., s. 110.*

Holan proti sobě staví arbitrárnost jazyka v básni *Proč (Ale je hudba, 1968)*...

*Protože boží hlas
je pouze plochou mlčení
pod útlakem našeho sluchu –
pročpak by věci věčně měly být
nahlučlým amalgámem zrcadla,
do něhož hledí naše smluvenost?*¹⁹

... a původní řeč věcí ve sbírce příznačně nazvané *Kameni, přicházíš* (1937):

*Co my však, kniho! [...] Havran klová
sráz vykřičníků, jež tě vzněcují
nejdelší noci v roce slova,
kde kopec kopcuje a věci věcují!*
(báseň *Ó kniho...*)²⁰

Orten v *Druhé elegii* (1941) – ukáže se, že právě elegie bude stěžejním žánrem promlouvajících předmětů – volá zpět ztracené věci:

*Vraťte se, věci, jež jste pomáhaly
nésti kříž dne... Těžítka moje, vraťte se mi zase.
Těžké je nemít vás, vy určité a pevné,
těžké je volat vás a nezranit si hrdlo.
[...]
Jsem tolik lehký, teď, co ztratil jsem vás.*²¹

Může se to sice zdát jako ozvěna wolkerovské „těžké hodiny“, ale zatímco Wolker je obklopen přítomnými věcmi, které se za něj dokonce v okamžiku jeho obtížného přerodu chlapce v muže modlí, Orten vnímá věci především v jejich absenci a smrti:

*[...]
až budou věci doma
až věci se k nám vrátí
až jazyk jenž se pomát
bude se zkracovati...
(báseň *Až nebe*)²²*

¹⁹ Holan (2000), s. 11.

²⁰ Holan (1965), s. 177.

²¹ Orten (1995), s. 264.

²² Ibid., s. 28.

[...]

*Věci by byly opět živé
všechno zpěv i času hlas
procházelo by jako dříve
tím co je skryto v nás*

[...]

(báseň A odhod' šat svůj...) ²³

Mrtvé a ztracené věci ožívuje dotyk, podobně jako dotyk ruky krejčího přeměňuje mrtvou látku v živé šaty:

*Jen nadzvednouti onu tíži
která se vryla do hmatu
a vědouc že již neublíží
došívá stehy kabátu.*

Sám kabát se ovšem stává obrazem mrtvých věcí, oněch nahlučlých zrcadel, prázdných – resp. nepřesných, „příliš volných“ znaků:

*A hmatat tam kde není látek
kde nahá kůže spočívá
kde není místa pro kabátek
(je příliš velký zažíva).*

Skrze dotyk nezakoušíme pouze povrch, tvar, strukturu věcí, ale také jejich tíhu. „Ona tíže, která se vryla do hmatu“ dává jednak váhu „blízkému“, jednak instrumentalitu věcí přenáší na prsty – ty se stávají nástroji nejen přivlastňování, avšak především formování, pronikání, jejich síla vnucuje věcem nový tvar.

²³ Ibid., s. 31.

Dotyk, který vede za ticho

Několik poznámek k žánru zátiší

Nejvíc fascinující bylo pozadí. Černé, hluboké jak propast a zároveň ploché jak zrcadlo, hmatatelné i ztrácející se v perspektivě nekonečna. Průzračná zástěna jícnu.

Zbigniew Herbert

Ukazování věcí, které nás přivádí ke zkušenosti povrchu, k bezprostřednímu prožitku přítomného, ale současně skrze povrch demonstrovány v naší nejbližší možné blízkosti vyzývá k otázce po stálosti, pevnosti, trvalosti povrchu a tvarů, nás nutí ptát se, co se skrývá „za“ věcmi, v „pozadí“ viditelného. „Pronásledování tvarů není ničím jiným než pronásledováním času. Ale jestliže neexistují stálé tvary, neexistují vůbec žádné tvary,“ píše v *Estetice mizení* Paul Virilio.²⁴ Co se stane, pokud tvary zmizí? Pokud dotyk narazí na povrch narušený, propustný, nesoudržný, nezavršený? Jakou řečí promlouvají věci-fragmenty?

Mrtvá torza kdysi živých věcí promlouvají především mlčením, jsou doménou zá-tiší. Ať se jedná o *Stilleben* či *still life* (tichý, usebraný život) nebo *natura morta* (mrtvou přírodu), zachycuje výtvarný žánr zátiší většinou předměty ustrnulé, mrtvé nebo aranžované – květiny, ovoce, mrtvá zvířata, lebky. Nehybnost předmětů je ale zdánlivá. Při bližším pohledu, ve chvíli, kdy se pohled stává spíše dotykem, vystupují z celku aranží jednotlivé detaily, které vyžadují alegorické čtení. Povaha zátiší-vanitas spočívá v jeho meditativní funkci; ono ticho, umrtení může také znamenat výzvu ke ztišení mysli, jež se právě zaměřením na detail-fragment vytrhává z vnějšího světa, jehož celistvost nahlíží jako iluzivní. Květy vadnou, listy nahlodává plíseň nebo housenka, na ovoci se objevují hnilobné skvrnky, okraje papíru trouchnivějí, na pečínce se usazuje moucha, pohár je převržený, chléb okoralý, zbroj narezlá apod. To, co se v celku jeví jako stálé, je ve fragmentu dynamické, zachycené ve stadiu proměny, kterou vnímáme především jako pomíjivost – o zátiší coby nejen literární figuře pomíjivosti píše například Daniela Hodrová.²⁵

²⁴ Virilio (2010).

²⁵ Hodrová (2011).

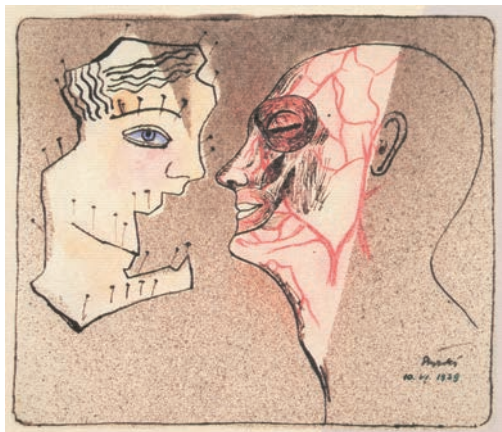
Jak ukazují surrealistické koláže nebo poetika Skupiny 42, mohou věci-torza skrze básnická zátiší promlouvat nejen o pomíjivosti. Připomeňme například některé koláže Jindřicha Štyrského – zobrazované věci jako by neměly hloubku, pouze plochu, jejíž otrhané okraje připomínají cár papíru nebo látky. Takovou věcí se pak může stát i tvář. Na frontispisu rukopisné knihy básní Roberta Desnose vidíme ambivalentní tvář – tvář stažená z kůže, jejížž *povrchem* se stává *skrytá* síť žil; ta druhá tvář jako by byla utrženým cárem oné kůže připíchnuté na zeď.

Trhlina mezi oběma tvářemi – chybějící ústa a magnetizující oko přišpendleného nehmotného cáru kůže a plné rty a zavřené (možná slepé či zraněné) oko stažené vnitřní tváře, jejíž *hloubku* sugeruje chybějící *povrch* – vyjadřuje napětí, touhu, uchvácení. Jindřich Chalupecký v *Tezích*,²⁶ které konceptualizují tvorbu Skupiny 42, zmiňuje:

Symbolickým použitím jsou věci posunovány do roviny, kde znamenají neustálou přítomnost něčeho živého; kde jsou samy tímto živým. [...] Pochopiti věci tohoto viditelného světa ne jako lhostejné barevné tvary, které označují tak či onak užitečné nebo zbytečné předměty, ale jako barevnou a tvarovou a prostorovou soustavu, která je živá stejně, jako my jsme živí.

Obrazy věcí podle něj přenášejí diváka do důvěrně známého světa, jenž se ovšem díky nim ukazuje jinak, „mobilizují mýtotvorné a symbolotvorné oblasti“. Tyto věci neupozorňují narušeným povrchem, zvyrazněnou

²⁶ Vyšlo jako Situační poznámky in: *Život* 18, č. 3, 1942–43.



Jindřich Štyrský:
Frontispis rukopisné knihy básní
Roberta Desnose, 1939.

materialitou na rozpad, jejich beztvorost způsobuje ztráta původní kvality – skrze světlo získávají vlastnost jakési nestálé pevnosti – místo tvaru (od)stín či lesk:

*Dívám se do parku, kam dýchla fialová,
kde léto odplovává a zvolna šere se.
A hle, v mém pokoji – jak chutnají ta slova! –
je malé zátiší: ovoce na míse.*

*Dívám se do parku na jemnou arabesku,
již kreslí paprsek za těchto tichých chvil.
Obzory malířství, vy věci plné lesku,
vlhké a stříbrné, jež příliv vyplavil!
(Ivan Blatný: Lesk věcí)²⁷*

Ruka se dotýká pouze stop nepřítomných předmětů a sám dotyk může být pouhým stínem:

*Stínem je ruka tvá
a má ji ještě stíní.
Už jedna druhou nahmátla
a plachá tma je mjí.*

*Zůstala jenom ruka tvá
a nebylo tmy ani.
V kolébkách prstů bloudila hledajíc světlo ranní
[...]
(Jiřina Hauková: Zátiší)²⁸*

Zavěšovat v rozhaluzeném kosmu

Zátiší ukazuje závratnou blízkost věcí, jejich okázalá demonstrativnost promlouvá o slasti, kterou vyvolávají. „Je třeba podrobněji analyzovat způsob, jakým k nám přicházejí věci, z nichž se slastně těšíme. Slast je totiž nezastihuje jakožto věci. Věci přicházejí k představování z pozadí, z něhož se vynořují a do něhož se ve slasti, již nám mohou dát, navracejí,²⁹“ píše francouzský filosof Emmanuel Lévinas. Nic netematizuje ono pozadí lépe než žánr zátiší. Věci naaranžované na zvlněných látkách, před draperiemi připomínajícími divadelní oponu, zdánlivě nesmyslné rámy nutí v určité

²⁷ Blatný (1995), s. 457.

²⁸ Hauková (2000), s. 136.

²⁹ Lévinas (1997), s. 112.

chvíli odvrátit zrak od detailu a ptát se, co se skrývá „za“ tichem, z něhož přicházejí. Lévinas vidí jejich rubovost, hloubku, živelnost:

Věci poukazují k vlastnictví, mohou být odnášeny, jsou to movitosti; prostředí, z něhož ke mně přicházejí, nikomu nepatří, je to společná půda, planina, která bytostně nemůže být vlastněna nikým: země, moře, světlo, město. Každý vztah či vlastnění se odbyvá uvnitř nevlastnitelného, jež obemyká či zahrnuje, aniž by mohlo být obemknuto či zahrnuto. Nazveme je živelnem. [...] Živel se rozvíjí ve svém vlastním rozměru – v hloubce. [...] Ovšem i věc sama se dává pouze jedinou stranou; můžeme ji však obejít a rub se vyrovná líci. [...] Živel se nám dává jako rub skutečnosti bez původu v nějakém bytí, jakkoli se nám dává známosti – slasti – tak, jako bychom se nacházeli v útrobných bytí. Můžeme rovněž říct, že živel k nám přichází odkud.³⁰

Na Stoskopffově *Vanitas* vidíme zdánlivě bez ladu a skladu naházené věci, které všechny odkazují k pomíjivosti – slávy, vědění, bohatství, času, prostoru, a dokonce i zvuku. Nejvíc však zneklidňuje pootevřená skříňka v „pozadí“. Tajná skrýš? Tabernákl? Jako by se tématem obrazu stávala sama zející prázdnota, jež vede za kulisy znázornitelného prostoru.

Juan Sánchez Cotán umisťuje na většině svých zátiší předměty do zvláštních rámců. Namalovaný rám, který navíc zneklidňuje v konfrontaci se skutečným rámem obrazu, působí spíše jako práh. Jeho čistá geometričnost a otevřenost poukazuje na modelovost – jako by se jednalo spíše o myšlenkový experiment – zobrazené scény. Horní hranice je nezavršená, respektive uzavřená „pouze“ skutečným rámem a o to víc zdůrazňu-

³⁰ Ibid., s. 113–114.



Sebastian Stoskopff:
Vanitas, 1641. Vystaveno
v Musée de l'Œuvre
Notre-Dame, Štrasburk.

je téměř skandální aranží předmětů, které přepadávají přes okraj rámu nebo jsou zavěšeny. Tichý a klidný život (still life) mrtvých věcí skrývá ve své statickosti neuvěřitelnou dynamiku. Černé pozadí a přesah věcí přes práh rámu vytvářejí hloubku, která tentokrát neubíhá jen do pozadí, ale i do popředí obrazu. Hranicí této hloubky není ani skutečný rám obrazu, nýbrž tělo diváka. Ledabylé pohození a absurdní zavěšení promlouvá o řádu stvoření – zelenina padá zpět k zemi, ovoce je zavěšeno na stromech, ptáci se vznášejí vzhůru, jedno materializuje tíhu, druhé lehkost věcí.

Juan Sánchez Cotán:
Zátiší se zvěřinou, zeleninou a ovocem, 1602.
Vystaveno v Paseo del Prado, Madrid.



Juan Sánchez Cotán:
Zátiší, 1602. Vystaveno
v Art Institute of Chicago.



Toto zvláštní znovuoživení mrtvého však neodkazuje pouze k lévina-sovské živelnosti, k prapůvodní materii, k neviditelnému rubu viditelných věcí, ale vypráví skrytý příběh, soukromý a intimní. Kdo očistil zeleninu, přivázal jablka, pověsil ptáky na provázky? Aranžovanost zátiší nedemonstruje pouze iluzivnost zobrazeného, ale především přítomnost již nepřítomného dotyku aranžérových rukou. Kdo a proč vybral právě tyto předměty? Cotánovy věci jako by přicházely z nicoty a prázdnoty, kterou však zaplňuje a jíž dává řád ona tíže hmatu.



Francisco de Zurbarán:
Dům v Nazaretě, 1630.
Vystaveno v Cleveland Museum of Art.

Na Zurbaránově obraze *Dům v Nazaretě* je rovněž hmat všudypřítomný. Zdánlivě idylická scéna skrývá za banalitou rodinného výjevu hluboce melancholický výjev. Všechny předměty i osoby na obraze vyprávějí skrze dotyk – utržené květiny a ovoce, pootevřený šuplík stolu, rozevřená kniha, nařasené látky vyjadřují pomíjivost okamžiku klasických vanitas. Skrze přítomné postavy se ale tématem stávají dotuky i čas jiného druhu. Matka – Marie znehybnělá v melancholickém gestu. Zatímco jedna ruka podpírá těžkou hlavu, druhá ruka, která se snad ještě před chvílí zaobírala látkou (možná šila nový šat, spravovala vetché roucho nebo rovnala čerstvě usušené vyprané prádlo), ustrnula v nečinnosti. Její zrak směřuje dolů k synovým prstům, které si právě poranil trním, z něhož spléтал korunu. Scéna naplněná něhou mateřské lásky, poklidem domácích her se najednou proměňuje v bolestnou něhu piety, štuček látky v rubáš, Mariin klín a ruce prodchnuty dotykem tíže mrtvého synova těla. Zatímco pohoze-

né věci poukazovaly k času míjejícímu, již neexistujícímu, Mariin pohled a „prázdná“ náruč k budoucímu, k Pietě.

Básník Richard Weiner v básni *Mrtví ptáci* (sbírka *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, 1929) aranžuje mrtvé ptáky ve výkladním okně zvěřinářství do růženců.

[...]

*Růžence mrtvých ptáků zdobí
výkladce zvěřinářství,
na bílých plotnách mrtví jsou stejně věcní
jak zesnulí králové na krásných katafalcích
uprostřed čadivých voskovic,
kolem nichž tasené rapíry obřadně brání
slzám, aby tekly.*

[...] ³¹

Navlečení na šňůře, podobně jako ti Cotánovi, se ve výloze ze živých těl stávají mrtvé věci, které mají být dotýkány – kuchařky „říkají na nich raní otčenáš“ a „uzounké ručky v ševro rukavičkách, / aniž je dojaly zobáčky držící sedmikrásku, / lechtají hrudi úhledných ptáků, z nichž někteří / zdvořile se smějí“. Mrtví ptáci, „dekorativní“ a „úhlední“, vystavení mezi bobkovým listem, se v poslední strofě proměňují ve vzpomínku, „že tyto věci / litaly včera ještě“. Weinerovo zvěřinářské zátiší vypráví skrze mrtvé ptáky opět spíše příběh dotyků – od rukou, které obtěžkaly smrtí ptačí křídla („zatímco křídla, broky těžce zplihlá“), přes ruce dekorátéra, jenž proměňuje mrtvé tělo v zdobný ornament, k prstům kuchařčiným, které v procesu kulinářské transsubstanciaci z „věčných mrtvých“ na roztočeném rožni učiní „smíšky“.

S cotánovským zavěšováním se setkáme i v *Kosmu* (1965) Witolda Gombrowicze. Vypravěč Witold utíká před rodiči a Varšavou spolu s Fuksem, „do blondáta vyšisovanou tlamou, s pohledem vymaštěným apatií“, tráví horké léto v tatranském Zakopaném. Branou do venkovské dovolenkové idylly se stává křoví s pověšeným (zavěšeným) vrabcem.

Pověšený pták. Pověšený vrabec. Ta excentričnost zde křičela hlasem velikým a svědčila o lidské ruce, která se vedrala do houští – ale kdo? Kdo ho pověsil, proč, jaký důvod k tomu mohl mít?... uvažoval jsem v tom galimatyáši, v tom rozhaluzení hýřícím milionem kombinací. ³²

³¹ Weiner (1929), s. 27.

³² Gombrowicz (2007), s. 6.

Tento vrabec (a zavěšených věcí bude přibývat) naprosto rozvrátí vyprávěčův kosmos, spořádaný (a uspořádaný) běh věcí a uvrhne jej do „rozhaluzeného“ kosmu. V takové chaotické a nahodilé skutečnosti všechny věci ztrácejí svůj jasný smysl, čemuž odpovídá i významová destrukce jazyka, a jsou „vyvázány“ z předpokladatelných vztahů, izolovány jako pomyslné prvočástice počátečního kosmogenického chaosu. Witold s Fuksem slídí po možných souvislostech a s perverzní rozkoší (i utrpením) posedle konstruuje nové kontexty a vzájemné odkazy.

... a neochotně jsem začal i tady hledat obrazce konstelace, nechtělo se mi, byl jsem i otrávený, i netrpělivý, i umíněný, až jsem si nakonec uvědomil, že to, co mě na těch předmětech upoutává, vím já, přitahuje, to „za“, „zeza“, je v tom, že jeden předmět je „za“ druhým...³³

Zavěšení se zde stává základním tvůrčím (nebo dokonce stvořitelským) gestem. Přičemž význam, smysl se nerodí z poukazu „k“ něčemu, ale „za“. Tento nově vzniklý kosmos se nepodřizuje klasické kauzální ani analogické logice. Vztah příčiny a následku jevů je zastřen, stejně jako jejich možná podobnost.

Svět je ve skutečnosti něco jako paraván a nevyjevuje se mi jinak než tím, že mne odkazuje stále dál – věci si se mnou hrají jako s míčem!³⁴

Gombrowicz se ve svém asi nejexperimentálnějším románu pokouší ukázat „zadní“ svět. Toto „zeza“ však neodkazuje ani tak na karnevalovou „zadnickovou“ inverzi a problém formy a bezformí *Ferdydurke* (1937), spíše než moc formy zajímá autora tentokrát tvarování. A podobně jako autoři výtvarných zátiší hledá neviditelný prostor za viditelným (za oponou, rámem, kulisami apod.), odkud se tvary vynořují či kam se ztrácejí.

Věci nejsou důležité, důležitá není ani krajina, to jediné, co zůstává, je vynořování a mizení.³⁵

Těžko nazvat příběhem takové neustálé... seskupování a rozpadání... prvků...³⁶

Na obalu českého vydání *Kosmu* vidíme obrázek, který snad ilustruje ono rozkladné křoví. Při bližším pohledu však váháme, zda nepozorujeme spíš kořeny než větve; stejně nejasná je pak i vertikální perspektiva.

³³ Ibid., s. 14.

³⁴ Ibid., s. 47.

³⁵ Ibid., s. 82.

³⁶ Ibid., s. 139.

Netuším, do jaké míry promyšlelo nakladatelství Argo vizuální interpretaci Gombrowiczova textu. Ať už se jedná o záměr či nikoli, právě to, co nás jako čtenáře „trkne“ do očí nejdříve – podobně jako Witolda zavěšený pták –, tedy obálka, možná dezorientovanému čtenáři, na něhož vypravěč přenáší svou posedlost, poskytuje významnou interpretační oporu. Ani kořeny, ani větve, ale spleť oddenků – rhizoma. „Zeza“ světu náleží mimo jiné právě rhizomatické vztahy.

Rhizom nezačíná ani nekončí, je vždy ve středu, mezi věcmi, mezičlánek, intermezzo. Strom, to je příbuzenství, ale rhizom je spojenectví, jediné a pouze spojenectví. Strom vnucuje sloveso „být“, tkanivem rhizomu je spojka „a... a... a...“. V této spojení je dost síly na to, aby otřásla slovesem být, aby ho vykořenila.³⁷

Gombrowicz však existenci nevykořeňuje spojkou, nýbrž předložkou. Nikoli kumulace, spojování „a...“, ale vynořování „před“ a mizení „za“.

S prozaickým zátiším se setkáváme v římské novele Josefa Winklera s příznačným názvem *Natura morta* (2001). Řím se v ní stává městem zasvěceným smrti, podobně jako Mannovy Benátky. Zatímco v Mannově *Smrti v Benátkách* (1912) plujeme ve vznešených podsvětních bárkách, kolébání melancholickým rozplýváním apollinské mysli v dionýském šílenství a Kocháme se krásou samého Érota, Winklerův římský ruch má v sobě něco z živočišného dryáčnictví a smyslnosti Pasoliniho filmů. Mann noří Benátky do mýtu, Winkler Řím řasí a inscenuje coby zátiší. Principu zátiší odpovídá i povaha vyprávění. Vypravěč je opět urputným, slídivým divákem. Jeho zrak se pase pozorováním lidí a věcí přeplněných římských ulic. Nesnesitelné vedro, překřikující se hlasy a ruch všudypřítomné dopravy, závan rychle se kazícího zboží v tržnici, prach, zmatení turistů, somálských přistěhovalců, bosenští uprchlíci, cikánky, žebráci, prostitutky dráždí smysly. Voyeurské oko vypravěčovo je zaměřeno touto senzualitou, všímá si kulhány, klíčních kostí, řas, pih, rozštěpů na rtech, chlupů v podpaždí, černého ochlupení na světlé kůži třísel nebo čerstvě ochmýřených varlat; ulpívá na sebemenších detailech, jako jsou jaterní skvrny, tetování či nápisy na tričku. Tyto detaily pak coby určité emblémy zastupují jednotlivé figury římských obrazů.

Vypravěčův zrak slídí, zaměřením na detaily ovšem jako by zastavoval dynamiku města i života, vytržením zdánlivě banálních jednotlivostí rozbíjí celek, který bude fungovat coby „pozadí“ naaranžovaných obrazů – zátiší, v něž ustrne vše viděné.

³⁷ Deleuze (2010), s. 35.

Macellaio na Piazza Vittorio, který si na pravou ruku navlékl bílou chirurgickou rukavici, na levé měl dva široké zlaté prsteny a na zápěstí zlaté hodinky, dolomil už naseknutou a staženou ovčí hlavu, vyjmul z lebky mozek a obě jeho části pečlivě vyrovnal vedle sebe na mastný růžový papír s vodoznakem. Ve stříbřitě blyskavé pravé očníkové kosti – vydloubnuté oční bulvy se válely na hromadě odřezků – lezla nafialovělá lesklá moucha.³⁸

Toto zátiší zpřítomňuje tradičně nepřítomnou ruku aranžerovu – toho, kdo řasí draperii, vkládá ovoce do košíku, květiny do vázy – a současně se tato řeznickova ruka, jež aranžuje tím, že seká, stahuje, vydloubává, řeže, stává součástí tělesného korpusu stylizované „mrtvé přírody“. Winklerův římský řezník nezabývá, ale dekoruje. Na pult *vzorně řadí* kuřecí srdce jako bonbony, mrtvé husy *zdobí* krůtími srdci. Vzorné upořádání však kazí vsu-dypřítomný rozklad.

K bílým slizkým kroužkům chobotnice se přísála včela a do očních důlků mečouna, stříbřitě se blyštících v slunečním světle, vlétla mohutná, modrozeleně se lesknoucí moucha. Hrbatá žena nadzvedávala dlouhým, zeleně nalakovaným nehtem ukazováčku rybám žábry, aby se přesvědčila, jestli jsou čerstvé. Na plechovou střechu stánku s mušlemi obtížně vylétl vrabec s kouskem bílého rybiho masa v zobáčku.

Opět se zvýznamňuje přítomnost ruky, nezavěšuje jako v zátiších Co-tánově, Weinerově či Gombrowiczově, ani nedekoruje. Zeleně nalakovaný nehet dokonce netestuje ani čerstvost, ale stvrzuje mrtvolnost. Živé lidské tělo se klade vedle (resp. do) čerstvého zvířecího těla, lidské maso vedle masa mrtvého. Nejen kvůli mísení živého a mrtvého, lidského a zvířecího se spatřeným aranžím dostává poněkud groteskní nepatřičnosti. Z vyvrhnutého beránka visí rozmarýna, na čokoládové podkově ve zlatém stanio-lu je uvázán dámský podvazek, krvavá černá koží hlava visí vedle svazku domovních klíčů, rozteklé čokoládové bonbony vedle porcelánové sošky Panny Marie.

Na řeznickém háku se mezi dvěma zajíci, pověšenými hlavou dolů, houpala čokoládová podkova ve zlatém balení, připevněná červeným dámským podvazkem.³⁹

Winklerova zátiší postrádají systém, třídění. Smrt ani vanitas nezu-šlechťují, neoslavují, nesakralizují. Řezníci vyvolávají ceny hovězího a vep-řového masa *v kadenci katolických litaníí*, ceny skopového a krůtího *tónem rozvášněných fotbalových fanoušků*. Črty „klidného života“, jež nabízí Svato-petrské náměstí i chrám, působí stejně groteskně (s příměsí lehké nechu-

³⁸ Winkler (2011), s. 13.

³⁹ Ibid., s. 21.

ti) jako ty z tržnice – flirtující dívky, turisté soukající se do papírových kalhot a suvenýry, náhrobky mrtvých papežů, Pieta znásilňovaná objektivy japonských fotoaparátů.

Teprve v okamžiku, kdy během letní bouřky při autonehodě zemře syn prodavačky fíků a s jeho „čerstvě“ mrtvým tělem v náručí probíhá řezník tržnicí, se dostane žánrovému obrázku patřičnosti. Mrtvý mladík je doslova uložen mezi strnulého bažanta, vykuchaného srnce, krvácejícího divočáka a plesnivé ovoce, mrtvý vedle mrtvých, věc mezi věcmi.

Když prodavač zvěřiny, kroutící se zženštile v rytmu diskotékové hudby a vyvolávající „Mille lire! Forza! Dai!“, uchopil na prodejním pultu ležícího bažanta za pestrý ocas, strnulo mu mrtvé tělo na okamžik v ruce jako kytice květin – Pánubohu k pozdravení –, jen ptačí hlava klesla na hruď. Frocio minul oškubané křepelky, vyskládané na velkých fíkových listech, s cenovkami připevněnými jehlami na bříškách, vykuchaný trup srnce pověšeného hlavou dolů, roztažený dřevěnou rozporkou, a krvácející čumák štětinaté hlavy divočáka.⁴⁰

Na pravé straně vykukovala z roztrženého hrudníku dvě žebra, na nichž ještě stály kapky krve. Krev prosakovala žlutými spodky a stékala po nahých opálených stehnech. Kolem chlapce mezi plesnivými pomeranči a citrony, rozpůlenými granátovými jablky a rozmačkanými zelenými fíky, povívaly a pohlávaly ve větru jemně šustící, zmačkané papírové obaly do sicilských krvavých pomerančů odrůdy Moro s obrázky malé černošky s velkými náušnicemi.⁴¹

Winklerův detailní popis scény často působí spíše jako výčet, nadbytečné kupení věcí. Každá věc vede „za“, k další věci. Plesnivé pomeranče k papírovým obalům, které vizuální reprezentaci vanitas doplňují zvukovou, obaly k tváři, papírová tvář černošky zpět k přítomnosti mrtvé tváře již nepřítomného mladíka. Výloha starožitnictví přetékající zaprášenými hlavičkami a končetinami panenek, naházených bez ladu a skladu, vycpanými raky a jinou veteší poukazuje ke katafalku s mrtvým tělem.

Tělo v mrtvé přírodě

Jak chápat toto zvěcnění těla? Ukažme si tři příklady, kde se lidské tělo aranží a dekorací proměňuje v zátiší. Anonymní fotografie z poloviny 80. let 19. století s příznačným názvem *Válečné trofeje ašantského krále* by mohla být ideálním příkladem „pornografické etnografie“.⁴² Domorodci

⁴⁰ Ibid., s. 68.

⁴¹ Ibid., s. 70.

⁴² Pornografie a etnografie sdílí diskurz dominance. „Ten druhý“ se stává objektem mé touhy vlastnit. Touhu poznat doprovází touha vlastnit. V obou případech přítom

strnulí a aranžovaní se včleňují, „kladou“ mezi lebky, bubínky a nádoby. Vzpřímený postoj tu nevyjadřuje svobodu, emancipaci, nezávislost, ale z živých bytostí činí mrtvé trofeje na způsob Weinerových mrtvých ptáků zavěšených ve výloze zvěřinářství. S jejich vzpřímenými těly kontrastuje sedící muž uprostřed kompozice. Jeho centrální postavení, evropský šat, hůl, ale především pozice těla a směr pohledu vytvářejí zřetelnou hierarchii a reprezentují právě ono ovládnutí. Jeho ledabylý posez, který vzhledem k technologii soudobé fotografie musí být stejně aranžovaný a „umrtvený“ jako ostatních fotografovaných, však zdůrazňuje, že on na rozdíl od domorodců není součástí zátiší, naopak se můžeme domýšlet, že on – nikoli fotograf – zinscenoval tuto podívanou, ulovil „předváděné“ objekty. Stává-li se v tomto případě fotograf pornografem, jenž se pase na jinakosti a raduje se z exkluzivního „úlovku“, jako by sedící bílý muž ledabylostí a pohledem směřujícím mimo unikál i voyeurství čočky fotoaparátu.

V leccem protikladný postup ukazují viktoriánské posmrtné portréty. Posmrtné fotografie patřily k poměrně oblíbenému žánru rodinných fotografií. Smysl aranže tentokrát nespočívá v umrtvení živého, právě na-

poznáváme tím, že vlastníme, a vlastníme tím, že poznáváme. Narativní techniky tohoto přivlastnění, zmocnění, manipulací s vůlí druhého jeví v obou diskurzích nápadně podobnosti.

Viz Hansen – Needhamová – Nichols (2010), s. 147–188.



Anonym:
Válečné trofeje ašantského krále,
kolem 1885.



Jeden z viktoriánských posmrtných portrétů.

Zdroj: <http://commons.wikimedia.org/>

opak. Fotografie však neinscenuje pomyslné vzkříšení či zmrtvýchvstání. Mrtvá dcera, sedící s otevřenými očima, ozdobená náhrdelníkem a svátečními šaty působí možná živěji než matka. Růžový odstín kolorovaných tváří – mrtvé dcery i živých rodičů – ale jako by mazal rozdíl mezi živým a mrtvým tělem. Rodiče neobjímají dceru, nýbrž smrt. Pokud má tato fotografie archivovat soukromou paměť, zpřítomňovat již nepřítomné, jedná se o vzpomínku falešnou. Opravdová není v reprezentaci přítomnosti, avšak v nepřítomnosti. Mrtvé tělo, jakkoli oděné do „kostýmu života“, není zobrazením živé bytosti, ale její absence. Posmrtný portrét zátiší plní, podobně jako klasická výtvarná zátiší funkci *memento mori*. Byť místo meditace probouzí často díky/kvůli „fotogeničnosti“ pomíjivosti a smrti spíše nostalgickou vzpomínku.

Winklerovo vložení lidského těla mezi věci mrtvé přírody však odpovídá spíše jednomu z nejslavnějších barokních zátiší. Aertsenovo *Vanitas* s podtitulem *Kristus v domě Marty a Marie* současně ilustruje jeden z možných příkladů gombrowiczovského „zadního“ světa.

Vidíme tradiční motivy zátiší – jídlo, květiny, nádobí, měšce; předměty nakupené halabala. Nesmyslnost jejich uspořádání zdůrazňuje kýta, jež se svou pozicí ve středu aranže i velikostí vnucuje coby stěžejní předmět skrumáže. To, co zneklidňuje a vede divákův pohled, je kombinace povrchu a hloubky. Pootevřená skříňka v tmavém popředí (snad trezor – o to nesmyslněji působí flákota masa), dveře vyříznuté do světlého pozadí.



Pieter Aertsen:
Vanitas. Kristus v domě Marty a Marie, 1552.
Vystaveno v Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

Evangelijní příběh dodává tichému, klidnému, mrtvému zátiší neklid, dynamiku. Spor mezi hospodyňkou Martou (to její ruce zřejmě donesly maso, nařezaly květiny, nachystaly nádoby), která si „dělá starosti a trápí se pro mnoho věcí“⁴³ a Marií, jež raději usedne Ježíšovi k nohám a naslouchá jeho slovům, a tak si „vybrala to, oč nepřijde“⁴⁴ se má přenést i na diváka, jenž pochopí, že tento obraz vypráví o zcela jiném pokrmu. I samo zobrazené najednou mizí, respektive se vrací do tmy, z níž vystoupilo, aby nechalo promluvit slovo, jež se odehrává přímo „za“ tichem mrtvých předmětů.

Výtvarná i literární zátiší vytrhávají věci z jejich původních kontextů, nikoli však proto, aby rozehrály fantastickou hru imaginace či náhody, jako to činí například dadaistické či surrealistické koláže. Skrumáže věcí – krámů, halabala rozházených v prázdnotě, nepořádek zdánlivě nesourodých předmětů nesoucích viditelné stopy neviditelného dotyku – kladou otázku po uspořádávání, hierarchizaci, třídění, klasifikaci, vybízejí k inventarizaci věcného světa, který nezačíná a nekončí. Původně meditativní žánr zátiší funguje nejen jako vizuální, ale i jako básnická zkušenost povrchu, která ukazuje, co se odehrává v pozadí viditelného světa.

⁴³ Lk 10, 41.

⁴⁴ Lk 10, 42.