

...pohled subjektu, na své vrcholní v perforaci
...textu. Hlavně nastala... musí být na-
...par dár, ab... z textu ji-
...historické
...médii odkry-
...na čase
...odkry-
...portréty
...zkázonosné
...prostupuje
...který Weinerův text,
...do specifického modu *unheimlich*.

*Mezi hyperrealistickou imitací
a materiální repeticí: vyříznuté oči
Gogolova „Portréty“*

V Gogolově textu „Portrét“ (1835; 1842),²²⁹ původně zařazeném do povídkového cyklu *Arabesky* (1835), si hlavní hrdina, mladý, talentovaný a beznadějně chudý malíř Čartkov, zakoupí v pouličním krámu takřka proti své vůli a po dlouhém váhání stářím a prachem poškozený a patrně nedokončený portrét neznámého starce: „Byl to portrét starého muže bronzově hnědé tváře, kostnaté a vyžáblé. Tvář jako by byla zachycena v křečovitém stahu a bylo v ní cosi neseversky výrazného. Zračil se v ní ohnivý jih. Muž měl na sobě malebně zřásněný široký asijský šat.“²³⁰ Teprve po setření prachu se objevují „stopy práce znamenitého malíře“ a neobyčejného talentu. To, co na něm hlavnímu protagonistovi bezpodmínečně učarovalo, byl uhrančivý pohled: „Nejvíce na něm překvapovaly oči: jako by do nich malíř vložil všechno své nadání, všechno své pečlivé úsilí. Ty oči se z portréty dívaly doslova jako živé a nápadně rušily jeho

229) Jak známo, text povídky existuje ve dvojí verzi, první z roku 1835, která je prakticky neznámá jak čtenářům, tak literárním historikům, a druhé, kterou Gogol několikrát přepracoval a byla vydána v roce 1842. Viz Robert A. Maguire: *Exploring Gogol* (Stanford: Stanford University Press, 1994), s. 143.

230) Nikolaj Vasiljevič Gogol: „Portrét“ [1842]. In týž: *Petrohradské povídky*, přel. Anna Nováková (Praha: Primus, 2002), s. 81.

vnitřní harmonii.“ Již zde se však okouzlení a fascinace pojí s bizarností a zlověstností, tedy afektem evokujícím — podobně jako u Weinera — moment *unheimlich*: „Skoro stejný dojem vyvolaly oči mezi lidmi. Žena, která se před ním zastavila, vykřikla: ‚Ten má ale kukuč!‘ a honem couvla zpátky. Malíř měl náhle zvláštní, nepříjemný pocit, který si sám nedovedl vysvětlit, a postavil portrét na zem.“²³¹ Tento opětovaný pohled, nasycený čímsi zlověstným, odpovídá zkušenosti pohledu do propasti, jak ji v jednom z aforismů líčí Friedrich Nietzsche: „A hledíš-li dlouho do propasti, vhlédne pak propast i do tebe.“²³² Vpád nevysvětlitelného skrze démonický pohled, romantické fantaskno i tajemno, dotýkající se bez přestání nepojmenovatelné hrůzy, tvoří pohyb textu, jenž stejně jako hrdinovo vědomí neustále krouží kolem očí portréty.

S obrazem podpaží se schvácený malíř vrací do svého nuzného příbytku na Vasiljevském ostrově, kam „vystoupil po schodech, politých splašky a ozdobených stopami koček a psů“ a který tvoří promrzlý ateliér přeplněný „všelijakým malířským harampádím: kousky sádrových rukou, rámy s napjatým plátnem, rozmalovanými skicami a drapériemi rozvěšenými po židlích“.²³³ Čartkov bezděky uloží přinesený portrét mezi dvě další plátna a oddává se melancholické kontemplaci nad vlastním zmrhaným talentem a bídou. A jak splín postupně přechází ve vzteklé a hlasité rozhořčení, objevují se oči znovu a ještě naléhavěji: „Sotvaže to malíř vyslovil, zachvěl se a zbledl: dívala se na něho čísi křečovitě stažená tvář, která vykukovala za obrazem. Dvě hrozná oči se do něho zabodly, jako by ho chtěly pozřít, a na ústech byl napsán strašný rozkaz mlčet.“²³⁴ Text tak opakovaně dokládá organickou provázanost mezi postupně gradující intenzitou perforujícího pohledu na portréty a afektivním naladěním subjektu. Zdá se proto, že kompoziční charakter démonického pohledu, stejně jako jeho níže analyzovaná

231) Tamtéž.

232) Friedrich Nietzsche: *Mimo dobro a zlo* [1886], přel. Věra Koubová (Praha: Aurora, 2003), s. 73.

233) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 83.

234) Tamtéž, s. 86.

halucinační multiplikace související s technikou montáže, jsou rysy, které osnovu povídky odlišují od toposu portrétu, jenž se těšil velké oblibě zejména v literatuře první poloviny devatenáctého století.²³⁵⁾

Znepokojivá intenzita pohledu je na chvíli — fingovaně — zmírněna anekdotou, převzatou z Vasariho, o řemeslném mistrovství Leonarda da Vinciho, jak o něm svědčí portrét, na němž nejvíce překvapovala právě propracovanost očí, v nichž „ani ty nejmenší, sotva viditelné žilky malíř nevynechal“.²³⁶⁾ Tím razantněji se však text k jejich účinkům vrátí, když se pomalu stává jasným, že jejich děsivá působivost překračuje samotné možnosti sebedokonalejší mimesis: „To už nebylo umění; tady už byla porušena vnitřní harmonie portrétu. To byly živé lidské oči!“²³⁷⁾ A tak jako Weiner na základě transgrese platného antropomorfního řádu činí z poznatelné tváře deformovaný patvar, kde oči nepatří hlavě, nýbrž jsou do ní *vsazeny*, dopouští se i Gogol radikálního, doslovného řezu a transpozice očí starce z portrétu: „Vypadaly, jako by byly vyříznuté z živého člověka a vsazené do obrazu.“²³⁸⁾ Od tváře odtržený, disociovaný pohled představuje paradoxní figuru na hranici života a smrti, neboť na jednu stranu symbolizuje brutální akt oslepení a umrtvení anonymního subjektu a na stranu druhou vitalizuje neživé plátno, křísí namalovanou, nehybnou tvář.

Z hlediska afinity tématu portrétní práce beztvorosti je potřeba zmínit, že těmito vypjatými narativními pasážemi prostupují zneklidňující úvahy o mimetické reprezentaci, jež volně — a prostřednictvím polopřímé řeči — přechází od vědomí protagonisty k hlasu vyprávění. Je vcelku nepodstatné, zda následující otázky klade vypravěč nebo

235) Věhlasný Gogolův vykladač Michael Oklot, který věnuje pozornost především arabeskovitému pohybu textu povídky, naproti tomu nepřilíh komplikovanou zápletku chápe jen jako repetici textů Balzaka, Poea, Hoffmanna či Tiecka a dvou méně známých textů s totožným titulem „Malíř“ ruských prozaiků V. F. Odojevského (1890) a N. A. Polevého (1834). Michael Oklot: *Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz)* (Champaign — London: Dalkey Archive Press, 2009), s. 80–81.

236) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 87.

237) Tamtéž.

238) Tamtéž.

protagonista, literární řeč zde načrtává svůj zneklidňující autoportrét i bez tohoto rozlišení: „Vždyť je to přece příroda, živá příroda; odkud se bere ten zvláštní, nepříjemný pocit? Že by otrocké, doslovné napodobení přírody bylo už proviněním a působilo jako pronikavý, disharmonický výkřik?“²³⁹⁾ Odkud se bere tato *expresivita* v souvislosti s něčím tak zdánlivě nekomplikovaným, jako je nápodoba přírody?²⁴⁰⁾ Zde Gogolův text umožňuje vstup na půdu obecnější estetickeo-historické interpretace. Ta by dané pasáže chápala jako kritickou konfrontaci romantismu, s jeho akcentem na subjektivitu a afektivitu, s realismem a jeho vyústěním do naturalismu; čili, dle typologie Johanna a Igora Smirnovových, jako střet primárního, výrazně antropocentricky zaměřeného stylu se stylem sekundárním, vyznačujícím se antropomorfním modelem světa.²⁴¹⁾ Tomu by odpovídala tematizovaná představa tvůrčího génia, který má jako jediný moc vtisknout přírodě neopakovatelnou auru jedinečnosti i harmonický tón: „Proč se obyčejná, všední příroda jen u umělce jeví ve zvláštním světle a proč v nás nevyvolává všední dojmy — právě naopak, jako bychom se jí potěšili a jako by pak všechno kolem nás plynulo a žilo klidněji a harmoničtěji?“²⁴²⁾ Vedle toho je však třeba rovněž připomenout značně komplikovaný vztah Gogola k umělecké imitaci vůbec, kterou považoval za navýsost spirituální problém a od jejíhož praktikování odrazoval jak v některých prozaických textech, tak v korespondenci.²⁴³⁾

Skutečnost, že problém příliš věrohodné imitace, či jinak řečeno, dokonalé kopie, představuje krizový moment mezi poetikou romantismu a realismu, dokazuje i následující kontextuální shoda. Ve stejném roce, kdy byla publikována druhá, přepracovaná verze Gogolova „Portrétní“, tedy roku 1842,

239) Tamtéž.

240) Jacques Aumont označuje za expresivní dílo takové, „které pozorovatele zasáhne tím, že se nepodobá ničemu dosud známému, že viditelně inovuje a vynalézá nové postupy“. Jacques Aumont: *Obraz* [2003], přel. Ladislav Šerý (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005), s. 296.

241) Viz Igor P. Smirnov — Johanna R. Döringová Smirnovová: „K sémantice ruského realismu (1840–1880)“ [1984]. *Česká literatura* 43, 1995, č. 2, s. 159–166.

242) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 88.

243) Viz Maguire: *Exploring Gogol*, cit. dílo, zejm. s. 13 a 139.

vychází v Londýně povídka Edgara Allana Poea „Medailon“ („The Oval Portrait“), jejímž ústředním motivem je právě portrét a osu vyprávění tvoří příběh o malířské posedlosti co nejdokonalejší podobiznou. Vypravěč, zotavující se z dlouhé nemoci, přebývá na hradě a náhodou zpozoruje oválný portrét dospívající dívky. „Poznal jsem, že čarovné kouzlo obrazu tkví v naprosté živoucnosti výrazu, který mne zprvu ohromil, potom zmátl, uchvátil a zděsil.“²⁴⁴ Na základě setkání s touto příliš věrnou, doslova hyperrealistickou podobou se odvíjí krátké vyprávění o malíři, který propadl touze zachytit co nejdokonaleji podobiznu své družky a svou urputností ji postupně přivedl do záhuby.²⁴⁵ „Ale v příštím okamžiku, zíraje dále na obraz, začal se chvět a sinat a v úděsu zvolal: ‚Toto je opravdu život sám!‘ Pak se prudce otočil k své milované — *byla mrtva!*“²⁴⁶ Finále vyprávění zřetelně odkrývá etický rozměr portrétu a nápodoby vůbec a svou zvýrazněnou polaritou životnosti iluzivní malby na jedné straně a smrti reálné, milované bytosti na straně druhé nabízí alegorii o fatální záměně iluzorního obrazu a skutečnosti, která se vinou kreativní vášně stala pouhým modelem, objektem k nápodobě.²⁴⁷

Gogolův postoj k imitaci je ostatně patrný již z vývoje událostí v první části povídky; poté co Čartkov nalezne v rámu ukrytý měsíc s pohádkovým jménem, vybaví si ateliér a pustí se do kýčovitých a dobové módě zcela poplatných portrétů na zakázku, dostává se do pasti imitace, v jejíž spleti již

244) Edgar Allan Poe: „Medailon“ [1842]. In týž: *Démon zvrácenosti*, přel. Josef Schwarz (Praha: Argo, 2013), s. 106. Poeův výraz *life-likeness* je zdařile přeložen jako „živoucnost“, jedná se však o neologismus ve významu věrohodně odpovídající životu.

245) Jak upozorňuje filmový historik Tom Gunning, Poe napsal povídku tři roky po prvních veřejných diskusích o daguerrotypii a dva roky po několika vlastních článcích o tomto objevu. Tom Gunning: „Animated Pictures: Tales of the Cinema's Forgotten Future, After 100 Years of Film“. In Vanessa R. Schwartz — Jeannene M. Przybylski (eds.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* (New York: Routledge, 2004), s. 109.

246) Poe: „Medailon“, cit. dílo, s. 108.

247) Srov. psychoanalytický výklad Pascala Aquiena, podle něž lze text číst jako „metaforu vyprázdnění smyslového světa během procesu sublimace“. Pascal Aquien: „Du mème à l'autre. La problématique du portrait chez Oscar Wilde“. In Pierre Arnaud (ed.): *Le Portrait* (Paris: Presses Paris Sorbonne, 1999), s. 129.

netvoří sám ze sebe, tak jako dřív, ale, jak to výstižně komentuje Maguire, imituje již imitující očekávání druhých. „Jinak řečeno, skutečně ‚se stává‘ vším, co imituje: není umělcem, ale pouze další verzí každé z poz, které zobrazuje.“²⁴⁸ Portrétování měšťanské smetánky, které Čartkovovi ničí talent a deklaruje jeho tvorbu na pouhé splnění objednávky a imitaci očekávaného, by bylo možné chápat také jako Gogolovu polemiku s dobovým územím zobrazování literárních typů podle aktuálního dobového trendu. Jak totiž ve své práci o literárním portrétu v ruské literatuře devatenáctého století ilustruje Edmund Heier, v dobové próze se objevuje nový typ literárního portrétu, který vzniká z „vědomé snahy spisovatelů o ztvárnění jejich postav dle nejnovější módy“.²⁴⁹ Podle Heiera tento trend pramenil z rozšířené záliby literátů ve spisech Johanna Caspara Lavatera o fyziognomii,²⁵⁰ jež měly přímý vliv na literární realismus a tvořily model pro jejich vlastní literární portréty.²⁵¹ Zároveň je třeba upozornit na skutečnost, že Gogolův důraz na vizualitu, jenž pramení nejen z jeho nadšení ze spektakulárního Říma, ale také z raného vřelého zájmu o výtvarné umění, vrcholí právě v období, kdy vzniká druhá, přepracovaná verze „Portrétu“.²⁵²

Proč ale pohled na příliš živé, a přitom cizí oči portrétu odpovídá pronikavému, disharmonickému *výkřiku*? Gogolův estetický postoj k imitaci a záliba ve vizualitě, domnívám se, palčivost otázky příliš neobjasňují. Odpověď spočívá spíše v porušení hned dvou zákonitostí. V prvé řadě jde o odtržení dvou částí obličeje, jež k sobě organicky patří. Oči

248) Maguire: *Exploring Gogol*, cit. dílo, s. 150.

249) Edmund Heier: *Literary Portraiture in Nineteenth-Century Russian Prose* (Köln: Böhlau, 1993), s. 26.

250) Jde především o spis *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (Fyziognomické fragmenty k oslavě lidského pochopení a lásky, 1775–1778).

251) Svou tezi dokládá zejména na líčení postav v Balzakově *Lidské komedii*, který Lavaterův spis objevil v roce 1822. Viz Heier: *Literary Portraiture in Nineteenth-Century Russian Prose*, cit. dílo, s. 27.

252) V návaznosti na Gogolovu vlastní typologii rozlišuje Maguire v jeho tvorbě určitý vzorec, který je ustaven kolem tří vzájemně propojených témat, jež dominují konkrétnímu období: „místo“ (1831–1836), „vnímavé oko“ (*the apprehending eye*) (1836–1842) a „slovo“ (1842–1852). Silně vizuální „Portrét“ tak pochopitelně spadá do období druhého. Maguire: *Exploring Gogol*, cit. dílo, s. 97.

„vyřiznuté z živého člověka a vsazené do obrazu“ zbavují akt uměleckého tvoření veškeré mimetické nevinnosti, skrze literární řeč se výtvarné gesto — a tím pochopitelně i proces psaní — stává násilným aktem, pitvou dosud živého člověka. Gogolovi samotnému se tato mortální poetika nijak nepřičí, když vypravěč realisticky lhostejně zobrazení předmětu „bez citu, bez vnitřního vztahu k němu“ o pár řádků níže přirovnává ke „skutečné, strašné podobě“, „s jakou se setkáváme tehdy, když se ve snaze prozkoumat krásného člověka vyzbrojíme skalpelem, rozřežeme jeho vnitřnosti a spatříme člověka odporného“. ²⁵³⁾

Zároveň je třeba mít na paměti, že zobrazení těchto zlověstných očí je, jak se dozvídáme ve druhé části povídky, *reprodukcí* živé podoby lichváře, jež vznikla na zakázku s přáním přežít svou vlastní smrt: „vymaluje-li ho věrně, udrží se jeho život nadpřirozenou silou v portrétu, a [...] nezměří docela.“ ²⁵⁴⁾ Jak ovšem výstižně ukazuje Maguire, sloveso přeložené jako „vymalovat“ (v ruském originálu *peredat'*) zde více než reprodukci znamená doslovněji *transfer*, přesun z jednoho místa na druhé: v tomto případě ze skutečnosti na plátno. „To už nebyla kopie přírody,“ oznamuje vypravěč prostřednictvím polopřímé řeči vyděšeného Čartkova, „to byla zvláštní živost jakoby ozařující tvář mrtvého, který právě vstal z hrobu.“ ²⁵⁵⁾ A přesně toto gogolovské *přemístění* je tím, co podle Maguirea otevírá cestu k *démonickému*. ²⁵⁶⁾

Vykazuje-li Weinerovo psaní mnoho styčných ploch s raným dílem Bataille a jeho současného vykladače Didi-Hubermana, patří Gogolovy pasáže pojednávající o *unheimlich* pohledu vyřiznutých očí a děsivé podobě vnitřního rubu lidské kůže k těm, jež silně rezonují s inspiračním zdrojem Bataillových textů v revue *Documents* a jeho prózách. Ať už Bataille píše o „kanibalistické pochoutce“ nebo vydlobnutém oku kněze, které jedné z protagonistek novely *Příběh oka* (*Histoire de l'œil*, 1928) slouží jako erotická hračka, vždy dochází k drastickému přestoupení společensky

253) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 87–88.

254) Tamtéž, s. 132.

255) Tamtéž, s. 88.

256) Viz Maguire: *Exploring Gogol*, cit. dílo, s. 145.

akceptovatelného antropologického řádu, neboť oko ztělesňující subjektivitu — ať už jako metafora brány do duše nebo symbol vidění — se stává objektem. ²⁵⁷⁾ Motiv paradoxního doteku těla s kůží spouští u Bataille varovný zvuk obdobný Gogolovu pronikavému, disharmonickému výkřiku, doprovázený křikem symbolického zvířete: „Dotyk oka s kůží je nad pomyslení hebký [...]. Zní však při něm hrozny kohoutí křik.“ ²⁵⁸⁾ Rozdíl je nasnadě: Zatímco Bataillovo *objektální* oko ztratilo dislokací svou primární optickou funkci a osleplo, Weinerovy i Gogolovy oči, byť technikou montáže porůznu přemístované, svou schopnost vidění naopak akcentují.

Náhlá disociace a postupná dislokace živých orgánů vidění představuje moment rozpolcení forem, který Didi-Huberman označil za *beztvarou podobnost*, jež „sice obdařuje formou a ve vědomí utváří souvislosti, umí však také z dotyku udělat roztržení, ony souvislosti zpřetrhat a utvořit se z dekompozice prvků, které sama používá.“ ²⁵⁹⁾ Oči na Gogolově i Weinerově portrétu svým násilným přemístěním poukazují na defiguraci lidské tváře a stávají se nikoli pohledem rozpoznatelného subjektu, ale pohledem cizorodým, poznatelným jen částečně. „Vydlobnutí“ oka zde navíc probíhá v synekdochické rovině prostřednictvím obsesivního zaostření, které zbytek tváře ponechává stranou a tím ji také zcizuje. Jde přesně o onen „*zaostřovací režim* (*régime focalisateur*), jenž nás podrobuje [...] moci obrazu, moci jeho *utkvělosti*“, stojí-li subjekt před utkvělými obrazy způsobujícími jeho vnitřní rozpolcenost. ²⁶⁰⁾

Obsesivní způsob pohledu, jenž pronásleduje lidskou psyché, propaluje se do mozku, imaginace i osudu, a přitom zůstává neustále polapen děsivým i fascinujícím *unheimlich* zrakem, tak stojí v přímém protikladu k tomu, jakým

257) Srov. Georges Didi-Huberman: *La Ressemblance informe*, cit. dílo, s. 75.

258) George Bataille: *Příběh oka* [1928]. *Matka*, přel. Ladislav Šerý (Praha: Reflex, 1992), s. 47. Ke genealogii motivu oka v díle Georgese Bataille viz pronikavou interpretaci Josefa Fulky v Pavel Barša — Josef Fulka: *Michel Foucault. Politika a estetika* (Praha: Dokořán, 2005), zejm. s. 136–141.

259) Didi-Huberman: *La Ressemblance informe*, cit. dílo, s. 381–383.

260) Tamtéž, s. 10. Úvodní kapitola knihy vyšla též česky v překladu Josefa Fulky: „Dvoji režim obrazu“. *Analogon* 38–39, 2003, č. 2–3, s. 71–75.

způsobem situaci pohledu analyzuje Jean-Paul Sartre, podle něhož způsobuje zaostření na cizí pohled a jeho reflexe eliminaci zrakového orgánu, který pohled umožňuje. Podle Sartra ve chvíli, kdy jsem pozorován, „nevnímám pohled na předmětech, jež ho manifestují, poněvadž moje uchopení pohledu, který je na mne namířen, se jeví na pozadí destrukce očí, které „mne pozorují“: chápu-li pohled, přestávám vnímat oči“.²⁶¹⁾ Jako by se zde existenciální filozofie bránila simultánnosti pohledu, jenž vidí a zároveň jedná. Modalita pohledu, kterou inscenují texty Weinera a Gogola, se této destrukci vzpírá: navzdory — anebo právě díky — uhrančivému pohledu smazaného obličejce a ďábelské podobizny očí ve své fyzické, materiální intenzitě setrvávají, zůstávají v očích druhého doslova vštěpeny. Mohlo by se dokonce zdát, že síla pohledu mizí pod tíhou očí, přesnější však bude navrhnout, že cizí pohled, pronásledující a tvarující subjekt, se na způsob *ektoafektu* postupně obrací a zavínuje dovnitř subjektu.

V této souvislosti si však Sartre klade podstatnou otázku, co vlastně znamená být viděn, a odpověď bez váhání vztahuje k samotnému subjektu: „Pohled je proto především prostředník mezi mnou samým a mým já“.²⁶²⁾ Tak jako vidět druhého pro něj znamená „být-viděn-druhým“, obdobná inverze vyvstává i v případě pohledu cizího, jenž se stává pohledem na sebe sama. Ve Weinerově případě se drama cizího utkvělého pohledu obrací dovnitř ještě razantněji, pohled je jakoby zajat a sleduje především své afektivní dění. Jenomže tímto způsobem uvězněný pohled a rozvinutí afektivního dramatu subjektu jsou produkovány perspektivou textu a jeho literární řečí; hranice oddělující suverénní subjekt od světa, který jej obklopuje, je proto aktivitou pohledu protržena. „*Pohled druhého* jako nutná podmínka mé předmětnosti ničí jakoukoli předmětnost pro mne. Pohled druhého mě zasahuje skrze svět a není jen transformací mne samého, nýbrž absolutní proměnou světa.“²⁶³⁾ Právě

261) Jean-Paul Sartre: *Bytí a nicota* [1943], přel. Oldřich Kuba (Praha: Oikoymenh, 2006), s. 315.

262) Tamtéž, s. 316.

263) Tamtéž, s. 327. Zároveň je však třeba upřesnit, že pro Sartra znamená pohled druhého primárně odcizení: „Uchopuji pohled druhého v samém nitru svého *aktu*

tento pohled proměňující svět i subjekt se u Weinera i Gogola děje prostřednictvím návratů uhrančivých a nekompromisně *reálných* očí; očí, které přecházejí z portrétních obrazů do textury narativu a svou afektivní sílu přenášejí jak na protagonisty, tak na čtenáře.

Tak jako u Weinera pohled smazaného obličejce perforuje dřevěné křídlo dveří a směřuje k vypravěči a protagonistovi v jedné osobě, vbodávají se oči Gogolova portrétu do malíře „ještě strašněji, ještě hlouběji, jako by se nechtěly dívat na nic jiného než na něho“.²⁶⁴⁾ Když se pak k smrti vyděšený Čartkov odhodlá obraz omotat prostěradlem, přízračnost scény ještě graduje, neboť namísto toho, aby mu oči portrétu takřkajíc zmizely z očí, začne zlověstný pohled pronikat skrze texturu: „Měsíční svit zvyšoval bělost prostěradla a malířovi se zdálo, že ty strašné oči začínají prosvítat plátnem.“²⁶⁵⁾ Prostěradlo však pochopitelně není jediný materiál, kterým tento pohled proniká; *dia-bolické* — dle etymologie řeckého *diabolos* (ďábel),²⁶⁶⁾ ale stejně tak komponentů *dia* (skrze, napříč) a *ballein* (vrhat) — oči se propalují skrze fakturu plátna i samotného textu. Disociovaný *unheimlich* pohled, nikoli abstraktní a nehmotný, ale naopak vytrvale hmatatelný ve své akcentované „vyříznuté“ tělesnosti, vtrhává do protagonistova života, pronásleduje jej a provokuje paranoiu — čitelnou jak z malířovy panické hrůzy, tak z rozštěpené narativní i stylistické kompozice textu.²⁶⁷⁾

jako ztuhnutí a odcizení mých vlastních možností.“ Chápe jej jako „prudký náraz, který mnou otrásá“, a současně náhle prožívání „nejasného odcizení všech mých možností“. Tamtéž, s. 320 a 322.

264) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 88.

265) Tamtéž, s. 89.

266) Podstatná je proto Gogolova fonetická hra se jménem hlavního hrdiny, který ještě v první verzi povídky nesl přímý odkaz k ďáblu, nikoli jako Čartkov, nýbrž „Čertkov“ (z ruského *čort*). Viz Oklot: *Phantasms of Matter*, cit. dílo, s. 95–99. Srov. též Maguire: *Exploring Gogol*, cit. dílo, s. 146–148.

267) Pozoruhodné zpracování posedlosti pohledem portrétu a motivu dislokovaných očí tvoří expresionistická povídka Georga Heyma „Zloděj“ (1911), v níž paranoidní protagonista, trávící svůj život mezi nasloucháním halucinačním hlasům a návštěvami da Vinciho portrétu Giocondy v Louvru, slavný obraz ukradne; ovšem za doprovodu vrcholného ikonoklastického násilí spáchaného na obraze a očích portrétované tváře: „Přistoupil až k ní a nasadil jí hrot nože k vnitřnímu koutku pravého oka, bodl a začal oko vyřezávat. Měl při tom co dělat, neboť

Ta se projevuje jednak razantní juxtapozicí neživých, objektálních fragmentů a jednak opakovaným návratem vytěsněného. K typicky gogolovské zálibě patří kupení detailů, výčet harampádí a líčení chaoticky přeplněných prostor bez ladu a skladu, jež ztělesňuje malířův ateliér či aukční síň ve druhé části vyprávění, kde se vedle ledabyly pohozených obrazů a knih hromadí „(č)ínské vázy, mramorové stolní desky, nový a starý nábytek oblých linií, s listovím, sfingami a lvími tlapami, zclacený i bez pozlátka, lustry, olejové lampy“.²⁶⁸ Tato kompoziční technika odpovídá zmíněné poetice montáže. Výčet opotřebovaných artefaktů tvořících „chaotickou změť uměleckých děl“ může na první pohled evokovat groteskní sémantiku kupení a výčtů, uplatňovanou hojně například v *Mrtvých duších* (1842), ovšem i zde Gogol navazuje na techniku montáže, která je nemyslitelná bez svého morbidního rozměru. Kdysi cenné objekty se proměnily v nepotřebné haraburdí a nyní se v potemnělé síni povalují jako mrtvoly: „Ostatné pocit, jaký má člověk na aukci, je vůbec smutný; celé to připomíná pohřeb. [...] ticho, mlčenlivé tváře a pohřební hlas vyvolávače, který poklepává kladivkem a zpívá panychidu nad ubohými uměleckými díly, jež se zde tak podivně sešla — to všechno jako by ještě zesilovalo zvláštní, nepříjemný dojem.“²⁶⁹

Paranoidní kompozice se pak projevuje především nutkavými návraty k očím, prosvítajícím skrze plátno, zabobádávajícím se do umělce a skrz naskrz jej provrtávajícím — což nelze číst jako pouhou personifikovanou metaforu, nýbrž jako doslovný, fyzicko-estetický — *aisthetický* — akt. Efekt tohoto pohledu je pak do určité míry obrazně i diskurzivně zastřen, neboť po exaltovaném závěru první části povídky následuje část druhá, již tvoří veskrze konvenční realistické vyprávění o živém předobrazu portrétu, nemilosrdném lichváři, jehož morální zkaženost se přenáší na každého, kdo

plátno bylo dosti tvrdé a nepoddajné.“ Georg Heym: „Zloděj“ [1911]. In týž: *Zloděj a jiné podivné figury*, přel. František Ryčl (Brno: Host, 1998), s. 104.

268) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 119. K poetice fragmentu a harampádí u Gogola viz Susanne Fusso: *Designing Dead Souls: An Anatomy of Disorder in Gogol* (Stanford: Stanford University Press, 1993).

269) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 120.

se s jeho ďábelskou podobiznou dostane do kontaktu. I tato druhá část, rámovaná dražbou tajemného portrétu v přeplněné aukční síni, však představuje scénu oněch neodbytných skopických návratů.

Figura očí, prostupující vědomí subjektu a zanechávající v něm patologickou stopu, se dostává hned do úvodní scény v aukční síni a je zaostřena do té míry, že právě text představuje agens zaslepení, které vše kromě oněch uhrančivých očí rozostřuje a přehlíží. Po krátkém „entrée“ na setkání a uměleckým haraburdím přeplněnou scénu se totiž vypravěč, stejně jako účastníci dražby, okamžitě zaměří na svůj leitmotiv, neboť „ze všeho nejvíc budil u návštěvníků úžas nezvykle živý pohled očí. Čím déle se do nich dívali, tím hlouběji se jim oči jakoby propalovaly do nitra“.²⁷⁰ Je patrné, že kdyby se text zastavil u této repetitivnosti, démonická síla pohledu by postupně vyprchala s tím, jak druhá část povídky formou *mise en abyme* odkrývá a explikuje původ i genezi temné síly portrétu, jež pramení z prosté lidské chamtivosti a hrabivosti. Hned po tomto fantaskním výjevu však přichází na řadu vypravěčův komentář, který veškerou enigmatičnost zobrazených očí pasuje na pouhou techniku, výdobytek řemeslného umu: „Tato zvláštnost, tento malířův nezvyklý trik zaujal bezmála všechny přítomné.“²⁷¹ Rétorická síla této zdánlivě banalizace spočívá v tom, že onen trik je možné číst rovněž jako metatextový komentář, jako projev textové sebereflexe, v níž řeč vyprávění polyfonicky vytváří zázračno a současně odkrývá clonu zahalující jeho konstrukční lešení, aby poukázala na jeho důmyslnou kompozici; narativní struktura se tak podobně jako v jiných Gogolových textech stává „sebebohlující strukturou textu“.²⁷² Jak bylo osvětleno výše, analogický postup volí Weiner, když enigmatičnost a skandálnost *unheimlich* pohledu pronásledovaného a pronásledujícího fantoma místy ironizuje a degraduje na tupé okounění náhodného čumila. Zcela v duchu o více než století pozdějšího Barthesova přirovnání literatury k masce, na niž

270) Tamtéž.

271) Tamtéž.

272) Charles C. Bernheimer: „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's ‚Overcoat‘“. *PMLA* 90, 1975, č. 1, s. 54.

si sama ukazuje prstem,²⁷³⁾ předkládá Gogol důkaz o estetické síle obnaženosti literární konstrukce. Současně tak svého čtenáře zavádí na půdu paradoxu, neboť namísto toho, aby trikovitost triku redukovala jeho imaginativní a afektivní účinek, zesiluje jej a podmiňuje.

Tento efekt paradoxního triku, spočívající v obnažování toho, co mělo zůstat skryto, nabízí analogii se subverzivním a značně ironickým pohybem groteskní arabesky, rozkládajícím binární logiku vnitřního a vnějšího, vážného a komického. Jak upozorňuje hned několik Gogolových vykladačů, právě logika arabesky, jež dala jméno celému prozaickému svazku, tedy „meandrovitá, hravá linie arabeskovitého ornamentu, která měla tak mocný dopad na imaginaci německého romanismu“, je centrální hned na několika místech Gogolova textu.²⁷⁴⁾ Podle komparatisty a estetika Winfrieda Menninghause se arabeska vyznačuje absencí jasného záměru a jako taková se stala paradigmatickým estetickým autonomie.²⁷⁵⁾ Vycházejí z estetiky německého romantismu, jež překonává Kantovo striktní oddělování vnitřního prostoru díla, *erga*, od jeho ornamentálního okraje či rámu, *parerga*, definuje Menninghaus pohyb arabesky jako subverzivní hru vnitřku a vnějšku, jejichž distinkce mizí směrem dovnitř se zavínající arabesky.²⁷⁶⁾ A stejně jako jsou v arabesce smazány hranice mezi vnitřní plochou zobrazené dominanty a externím polem ornamentálních linií a jako jsou v jejím prostoru ironicky absorbovány estetické distinkce, které jí původně umožnily vzniknout, tak se i v Gogolově

273) Roland Barthes: „Littérature et méta-langage“ [1959]. In též: *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964), s. 115. Srov. též Roland Barthes: *Nulový stupeň rukopisu* [1953]. In též: *Kritika a pravda*, přel. Josef Čermák (Praha: Dauphin, 1997), s. 39: „Celá literatura může říci: *Larvatus prodeo*, kráčím vpřed, ukazuje prstem na svou masku.“

274) Susanne Fusso: „The Landscape of Arabesques“. In Susanne Fusso — Priscilla Meyer (eds.): *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word* (Evanston: Northwestern University Press, 1992), s. 115. Fusso si všímá zejména arabeskovitěho střídání detailu a celku, zatímco Oklot vidí v pohybu arabesky analogii prolomení narativního rámu. Viz Oklot: *Phantasms of Matter*, cit. dílo, s. 67–71.

275) Winfried Menninghaus: *In Praise of Nonsense: Kant and Bluebeard* [1995], přel. Henry Pickford (Stanford: Stanford University Press, 1999), s. 75.

276) Tamtéž, s. 86–87.

textu ironicky splétá a vzájemně obnažuje estetický efekt vyprávěného s instruktivním metatextem.

Obdobnou tvořivou dekonstrukci pak text realizuje tehdy, když opakovanými náznaky a jednou přímou autocitací rýsuje analogii mezi ďábelskýma očima portrétu a penězi, obestřenými fámou, že se taktéž „dovedou propalovat“.²⁷⁷⁾ Ani této analogii na síle nic neubírá fakt, že je vyprávěčem hned dvojitě ironizována a deklasována: „Povídalo se, že [...] jeho peníze dovedou propalovat, že se samy od sebe roztavují a že mají na sobě tajné znaky — zkrátka šířilo se mnoho všelijakých hloupých řečí.“²⁷⁸⁾ Sémantická filiace kovových mincí a uhrančivých očí je navíc přinejmenším trojí. V symbolické rovině jde pochopitelně o magickou, většinou zlověstnou moc peněz i pohledu: podlehnutí jejich uhrančivému lesku, hrabivost a posesivní touha může snadno vést do záhuby. V kompoziční, tedy textové i metatextové rovině tato analogie obnažuje mechanismus rozmístění, to jest distribuci motivu peněz i figury pohledu napříč textem: zatímco se zlaté mince texturou vyprávění doslova rozkutálely, tutéž texturu ustavičně proniká démonický pohled portrétu. Jejich kulatý tvar a lesk díky tomu nabývají alegorického charakteru, prostupují narativ a zároveň jej generují a tvoří obsesivní, fantazmatické pole, které pohlcuje pohled protagonistů i čtenáře. Metatextová úroveň a Gogolova technika *mise en abyme* však odkrývá ještě jednu, diskurzivně-vizuální vrstvu, a sice vzájemné zrcadlení pohledu portrétovaného lichváře a „očí peněz“, tedy nehybného pohledu podobizny zachycené na kovové minci z profilu, který je ovšem na rozdíl od portrétu hledícího zpřímá odvrácen.²⁷⁹⁾ Mechanismus zrcadlení pak text exponuje skrze potenciálně nekonečnou repetici: oba portréty se v závěru první části povídky otisknou a propálí do tváře portrétisty Čartkova a konec vyprávění, krádež ďábelského portrétu, ohlašuje začátek dalšího příběhu

277) Srov. Smirnov — Döringová Smirnovová: „K sémantice ruského realismu“, cit. dílo, s. 160, podle nichž „nebezpečný majetek“ a další „[h]motné předměty se ve vztahu k člověku chovají aktivně a dodávají mu tak zdání pasivity“.

278) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 128.

279) Srov. Maguire: *Exploring Gogol*, cit. dílo, s. 152, který ukazuje analogii mezi reduplikovanou podobou peněz a navzájem se imitujícími Čartkovými podobiznami.

si sama ukazuje prstem,²⁷³⁾ předkládá Gogol důkaz o estetické síle obnaženosti literární konstrukce. Současně tak svého čtenáře zavádí na půdu paradoxu, neboť namísto toho, aby trikovitost triku redukovala jeho imaginativní a afektivní účinek, zesiluje jej a podmiňuje.

Tento efekt paradoxního triku, spočívající v obnažování toho, co mělo zůstat skryto, nabízí analogii se subverzivním a značně ironickým pohybem groteskní arabesky, rozkládajícím binární logiku vnitřního a vnějšího, vážného a komickeho. Jak upozorňuje hned několik Gogolových vykladačů, právě logika arabesky, jež dala jméno celému prozaickému svazku, tedy „meandrovitá, hravá linie arabeskovitého ornamentu, která měla tak mocný dopad na imaginaci německého romanismu“, je centrální hned na několika místech Gogolova textu.²⁷⁴⁾ Podle komparatisty a estetika Winfrieda Menninghause se arabeska vyznačuje absencí jasného záměru a jako taková se stala paradigmatickým estetickým autonomie.²⁷⁵⁾ Vycházejí z estetiky německého romantismu, jež překonává Kantovo striktní oddělování vnitřního prostoru díla, *erga*, od jeho ornamentálního okraje či rámu, *parerga*, definuje Menninghaus pohyb arabesky jako subverzivní hru vnitřku a vnějšku, jejichž distinkce mizí směrem dovnitř se zavínající arabesky.²⁷⁶⁾ A stejně jako jsou v arabesce smazány hranice mezi vnitřní plochou zobrazené dominanty a externím polem ornamentálních linií a jako jsou v jejím prostoru ironicky absorbovány estetické distinkce, které jí původně umožnily vzniknout, tak se i v Gogolově

273) Roland Barthes: „Littérature et méta-langage“ [1959]. In též: *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964), s. 115. Srov. též Roland Barthes: *Nulový stupeň rukopisu* [1953]. In též: *Kritika a pravda*, přel. Josef Čermák (Praha: Dauphin, 1997), s. 39: „Celá literatura může říci: *Larvatus prodeo*, kráčím vpřed, ukazuje prstem na svou masku.“

274) Susanne Fusso: „The Landscape of Arabesques“. In Susanne Fusso — Priscilla Meyer (eds.): *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word* (Evanston: Northwestern University Press, 1992), s. 115. Fusso si všímá zejména arabeskovitého střídání detailu a celku, zatímco Oklot vidí v pohybu arabesky analogii prolomení narativního rámu. Viz Oklot: *Phantasms of Matter*, cit. dílo, s. 67–71.

275) Winfried Menninghaus: *In Praise of Nonsense: Kant and Bluebeard* [1995], přel. Henry Pickford (Stanford: Stanford University Press, 1999), s. 75.

276) Tamtéž, s. 86–87.

textu ironicky splétá a vzájemně obnažuje estetický efekt vyprávěného s instruktivním metatextem.

Obdobnou tvořivou dekonstrukci pak text realizuje tehdy, když opakovanými náznaky a jednou přímou autocitací rýsuje analogii mezi ďábelskýma očima portrétu a penězi, obestřenými fámou, že se taktéž „dovedou propalovat“.²⁷⁷⁾ Ani této analogii na síle nic neubírá fakt, že je vyprávěčem hned dvojitě ironizována a deklasována: „Povídalo se, že [...] jeho peníze dovedou propalovat, že se samy od sebe roztavují a že mají na sobě tajné znaky — zkrátka šířilo se mnoho všelijakých hloupých řečí.“²⁷⁸⁾ Sémantická filiace kovových mincí a uhrančivých očí je navíc přinejmenším trojí. V symbolické rovině jde pochopitelně o magickou, většinou zlověstnou moc peněz i pohledu: podlehnutí jejich uhrančivému lesku, hrabivost a posesivní touha může snadno vést do záhuby. V kompoziční, tedy textové i metatextové rovině tato analogie obnažuje mechanismus rozmístění, to jest distribuci motivu peněz i figury pohledu napříč textem: zatímco se zlaté mince texturu vyprávění doslova rozkutálely, tutéž texturu ustavičně proniká démonický pohled portrétu. Jejich kulatý tvar a lesk díky tomu nabývají alegorického charakteru, prostupují narativ a zároveň jej generují a tvoří obsesivní, fantazmatické pole, které pohlcuje pohled protagonistů i čtenáře. Metatextová úroveň a Gogolova technika *mise en abyme* však odhaluje ještě jednu, diskurzivně-vizuální vrstvu, a sice vzájemné zrcadlení pohledu portrétovaného lichváře a „očí peněz“, tedy nehybného pohledu podobizny zachycené na kovové minci z profilu, který je ovšem na rozdíl od portrétu hledícího zpříma odvrácen.²⁷⁹⁾ Mechanismus zrcadlení pak text exponuje skrze potenciálně nekonečnou repetici: oba portréty se v závěru první části povídky otisknou a propálí do tváře portrétisty Čartkova a konec vyprávění, krádež ďábelského portrétu, ohlašuje začátek dalšího příběhu

277) Srov. Smimov — Döringová Smimovová: „K sémantice ruského realismu“, cit. dílo, s. 160, podle nichž „nebezpečný majetek“ a další „[h]motné předměty se ve vztahu k člověku chovají aktivně a dodávají mu tak zdání pasivity“.

278) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 128.

279) Srov. Maguire: *Exploring Gogol*, cit. dílo, s. 152, který ukazuje analogii mezi reduplikovanou podobou peněz a navzájem se imitujícími Čartkovými podobiznami.

o zkázonosné síle obrazu.²⁸⁰⁾ Latentní estetická i narativní rovina Gogolova „Portrétu“ je tak stejně nosná jako hmataelná a čitelná rovina textu.

Pro relevanci přítomného argumentu o organickém sepětí Gogolova romantického, démonického portrétu a Weine-rova defigurovaného obličej s vábivým zrakem je podstatné, jak se v obou případech projevuje ambivalence fascinace a děsu, touhy a fyzického odporu, ovládající protagonistovu snahu pohled přízraku uchopit. Zatímco u Weinerja se setkání s *unheimlich* pohledem, ohlašujícím radikální cizost a současně intimní důvěrnost, střídá jednou s děsem z jejich příliš fyzické podoby a podruhé s touhou po jejich znovuspatření, u Gogola posedlost uhrančivýma očima neustále naráží na panickou hrůzu, kterou v subjektu vyvolávají. S tou se nesetkává jen Čartkov, ale také další malíř povídky, otec vyprávějící postavy, která v aukční síni všem návštěvníkům objasňuje spletitý příběh portrétu. Když se poprvé dává do portrétování orientálně vyhlížejícího lichváře, zadrhává se o jejich nadpřirozenou sílu, která působí se stejnou intenzitou jako křičící a nevhod přicházející symptom:

Především se pustil do očí. V těch očích bylo něco tak uhrančivého, že mu připadalo zhola nemožné zachytit je přesně, jak ve skutečnosti vypadaly. [...] Jakmile však do nich začal vnikat a nořit se štětcem, zvedl se v něm takový odpor, taková nepochopitelná tíseň, že musel štětec odložit a teprve po chvíli pokračovat v práci. Nakonec už to nemohl vydržet, protože cítil, že lichvářovy oči se mu propalují do duše a vyvolávají v ní nevýslovný strach.²⁸¹⁾

Symptomální efekt tohoto pohledu pak jeho intenzitu ještě zvyšuje, neboť repetitivní výskyt očí vzápětí rozmnožuje; uhrančivé oči už nejsou jen opakovány, ale manicky *multiplikovány*. Když se otec, spoután mocí uhrančivého pohledu a v počínajícím stadiu duševního rozkladu, rozhodne

280) Narativ zeiceného obrazu interpretuje Oklot originálně jako analogii k vizuálnímu pohybu arabesky: „V kartuši rám zaplavuje zarámovaný obraz (zápletku), který často kompletně zmizí uvnitř této hry mezi zobrazenou fikcí a mechanickou opěrou — stejně jako portrét na konci Gogolova příběhu.“ Oklot: *Phantasms of Matter*, cit. dílo, s. 146.

281) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 131–132.

vypořádat se svou uměleckou konkurencí a intrikami docílí toho, aby byla na realizaci jednoho sakrálního obrazu vypsána soutěž, výsledek šokuje všechny přítomné. V očích nově namalovaného plátna se totiž uhnízdl „něco démonického, jako by malířovu ruku vedla nečistá síla [...] Otec se vrhl k obrazu [...] a s hrůzou zjistil, že skoro všem postavám namaloval lichvářovy oči“.²⁸²⁾ Efekt zmnožení je tu uplatněn do té míry, že přerůstá do určité psychicko-estetické posedlosti, která kontaminovala jak zobrazený subjekt, tak sám text.

Paranoidní a obsesivní motiv všudypřítomného a permanentně pronásledujícího pohledu pak rozehrává další epizody a vize, zejména starce vystupujícího z rámu obrazu či realizovaný sen o penězích ukrytých v jeho konstrukci. Jak již bylo zmíněno, v Gogolově textu lze snadno odhalit souvislost mezi narativní výstavbou povídky a ornamentálním modem arabesky. Rozpustilé linie arabesky, které byly primárně určeny k tomu, aby zaplňovaly prostor kolem estetické dominanty, svévolně opouštějí prostor ohraničený rámem a dle libosti se do něj opět vrací. V návaznosti na dynamický modus arabesky, ale rovněž na vliv četby moderních, především Schlegelových estetických prací na Gogolův text,²⁸³⁾ se proto nabízí hypotéza, že démon, který volně a za *opakujícího* se svitu měsíce vychází z rámu a opět do něj vchází, věrně napodobuje ornamentální pohyb arabesky. Analogický arabeskovitý pohyb pak vykonává i *unheimlich* pohled portrétu, který se jednou zavinuje dovnitř obrazu s cizíma, jakoby „vyříznutýma“ očima, a podruhé je excentricky rozvinut, aby ovinul a kompletně proměnil vnitřní svět subjektu.

Dvojí — performující i perforující — pohled stojí za vrcholem Čartkovovy náhlé kariéry, když se vrhne na líbivé a manýrovité portrétování petrohradské smetánky, u níž si získá rychlý věhlas. Stejný pohled však také způsobí jeho postupný pád, vedoucí k totálnímu psychickému i fyzickému rozkladu a šílenství, které jej žene do zuřivého ikonoklastického projektu. Mondénní a kýčovitý Čartkov spatří

282) Tamtéž, s. 133.

283) K tomu viz Oklot: *Phantasms of Matter*, cit. dílo, s. 70.

po dlouhé době malířské dílo vrcholné krásy, které se vznášelo „nade vším prostě jako génius, jako skromné a nevinné božstvo“,²⁸⁴) a vzápětí nato jej popadne nezkrotná závist a vztek, s nímž se vrhne na ničení těch nejslavnějších kano-nických výtvarných děl: „Koupil obraz za vysokou cenu, opatrně ho přinesl do svého pokoje a tam se na něj zuřivě vrhl, trhal ho, rval, rozřezával na kusy a s rozkoší po něm dupal, a to všechno provázel divokým smíchem.“²⁸⁵) Po kratší odmlce, kdy mizí ze scény, aby uvolnil místo vyprávění o náhlé proslulosti Čartkova, se ostrý, nesnesitelně upřený a doslova *vyhrocený* zrak v závěru textu vrací ve zmnožené halucinační podobě. „Jeho mrtvola byla strašná,“ čteme na konci první části vyprávění.²⁸⁶) Hned poté, co vypravěč s pitevní lakoničností konstatuje, že „jeho obličej byl neustále žlutý“, připomene příčinu malířovy zhouby:

Záchvaty zuřivosti a šílenství byly čím dál častější a nakonec se proměnily v nejstrašnější nemoc. Vysoké horečky provázené rychlými souchotinami ho zchvátily tak, že za tři dny z něho zůstal jen stín. [...] Začaly se mu zjevovat dávno zapomenuté živé oči podivného portrétu, a tu pak bývala jeho zuřivost strašná. Všichni lidé, kteří stáli kolem jeho lůžka, mu připadali jako ty portréty. Jeho oči viděly portrét dvojmo, čtvermo! Zdálo se mu, že všechny stěny jsou ověšeny portréty, z nichž se na něho upřeně dívají živé oči.²⁸⁷)

Namísto konejšivého útlumu a poklidného zavření očí umírajícího je tak malířovo vědomí vystaveno násilné vizuální intenzitě. Smrtelná agonie ještě zmnožuje simulakrum obklopující umírajícího protagonistu a multiplikace disociovaných pohledů přetváří veškerý prostor v artificiální pole, jakousi nekonečnou galerijní síň zabydlenou sériemi portrétů, jež opustily stěny a smísily se s diváky.

Mechanismus zrcadlení portrétů a očí se navíc během agonie protagonisty překlápí v metaforickou i doslovnou proměnu. Na konci Čartkovova příběhu už není po penězích ani stopa, neboť je delirantní portrétista utratil za svůj ďábelský

284) Gogol: „Portrét“, cit. dílo, s. 113.

285) Tamtéž, s. 116–117.

286) Tamtéž, s. 118.

287) Tamtéž.

ikonoklastický plán, a jak si všímá Maguire, sám se cele proměnil v peníze, takže „utrácením peněz utrácí sám sebe. Když jsou pryč ony, je pryč i on“.²⁸⁸) Vedle tohoto alegorického výkladu je však třeba neopomenout sebereflexivní strategii Gogolova textu, která se v této scéně projevuje tím, jak se hroutí jednotná perspektiva a jak mimetická reprezentace ironizuje svůj vlastní mechanismus originálu. Stěny ověšené portréty, ustavičně sledující protagonistu, zrcadlí architekturu jednotlivých scén povídky i paranoidní způsob četby, neboť *reappropriované* a technikou montáže dislokované oči otřásají jak vědomím postav, tak poklidnou, distancovanou přítomností diváka-čtenáře. Afektivní vzorec, tvořený narativním opakováním figury perforujících očí a gradací protagonistovy paranoie, se v průběhu čtení otiskuje do čtenáře, afikuje jej a činí z něj jeden z neklidných portrétů sledujících postupný zánik hrdiny.

Morálka portrétu a alegorický rozklad tváře: Obraz Doriana Graye

V souvislosti s problémem imitace a vztahem mezi živým modelem portrétu a jeho piktorální reprezentací je potřeba se alespoň na chvíli zastavit u textu, který hraje klíčovou roli jak pro samu estetiku literárního portrétu, tak pro téma etického rozměru defigurace. V proslulém díle Oscara Wildea *Obraz Doriana Graye* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891), který Andrew Eastham označil za „upřírný román“, kombinující gotickou metaforičnost, narcistní narativ a ideologii estetismu,²⁸⁹) představuje portrét krásného mladíka v momentu svého vzniku nejen zobrazení ideálu a půvabu, ale rovněž otisk malířovy obsese, která propukne náhle po prvotním setkání portrétisty, malíře Basila Hallwarda, a mladinkého Doriana. Setkání je inscenováno do mondénního prostředí večírku, prosyceného prázdnými řečmi, pokleslou pompézností a nudou:

288) Maguire: *Exploring Gogol*, cit. dílo, s. 154.

289) Andrew Eastham: *Aesthetic Afterlives: Irony, Literary Modernity and the Ends of Beauty* (London: Continuum, 2011), s. 46.

Když jsem strávil v té místnosti asi deset minut tlacháním s neparáděnými matronami a únavnými vědátoři, najednou jsem si uvědomil, že do mě někdo *zabodl pohled*. Pootočil jsem se — a uviděl poprvé Doriana Graye. Když se naše oči setkaly, ucítil jsem, jak blednu. Jako by se mě zmocnila zvláštní hrůza.²⁹⁰⁾

Setkání, které bylo slovy obou protagonistů nevyhnutelné, vede k totální fyzické i duchovní závislosti portrétisty na Dorianovi; závislosti, jež ústí do touhy zachytit, zvětšit a zafixovat mladíkovu krásu, neboť, jak Basil prohlásí ve vší vážnosti: „To on je teď celé mé umění.“²⁹¹⁾ Transžánrová — spíše než jen multižánrová — figura perforujícího pohledu zde čerpá ze stejného afektivního i sémantického repertoáru jako Gogolův a Weinerův text, nemluvě o přímém vlivu tématu Poeovy povídky „Medailon“.²⁹²⁾

Okolnost malířovy stejně tak artistní jako homoerotické touhy a obsese je třeba vzít v úvahu v souvislosti s hlavní osnovou Wildeova příběhu, líčícího výměnu identity mezi modelem a portrétem, ústící v Dorianův podvojný život estéta a kriminálního v jedné osobě. Dorian Gray, tento „dekadentní Faust“²⁹³⁾ je totiž krásou svého zarámovaného *imaga* nejen očarován, Basilovo dokonalé dílo v něm dokonce vzbuzuje žárlivost na vlastní krásu. Narcistní ego je tak okouzleno svým vlastním alter egem.²⁹⁴⁾ Dorianova bezelstná replika („Žárlím na ten portrét, který jsi mi namaloval. Proč by si měl uchovat to, co já musím ztratit?“²⁹⁵⁾ tak možná více než naivitu, narcismus či prostoduchost modelu odkrývá spoluvíníka celé pozdější zkázy: tvůrce, který svou posedlostí infikoval Dorianu samého a který bude svým někdejší modelem nakonec brutálně zavražděn.²⁹⁶⁾ Jako hlavní

290) Oscar Wilde: *Obraz Doriana Graye* [1891], přel. Kateřina Hilská (Praha: Odeon, 2011), s. 12; zvýraznil TJ.

291) Tamtéž, s. 15.

292) Srov. Jeffrey Meyers: *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy* (New York: Cooper Square Press, 2000), s. 290.

293) Susan Jennifer Navarette: *The Shape of Fear: Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence* (Lexington: University Press of Kentucky, 1997), s. 47.

294) K narcismu v románu Oscara Wilde viz Kenneth A. Kimmel: *Eros and the Shattering Gaze: Transcending Narcissism* (Carmel: Fisher King Press, 2011), s. 111–116.

295) Wilde: *Obraz Doriana Graye*, cit. dílo, s. 33.

296) K homosexuální touze v románu viz Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet* [1990] (Berkeley: University of California Press, 2007), zejm. s. 49 a 160.

svůdce, „Mefisto“ a ten, kdo do Dorianu zasel símě narcismu a dekadentního estétství, bývá nejčastěji uváděna postava dandyho a bonvivána lorda Henryho Wottona; domnívám se však, že strůjcem jeho sebefascinace a současně tím, kdo svou fyzickou i duchovní touhu nemohl realizovat jinak než prostřednictvím obrazu, není nikdo jiný než malíř Basil.

Od žárlivosti na vlastní zarámovanou podobiznu — jejíž umělost je ironicky exponována skrze repliku portrétisty, v níž se ozývá hlasitěji autor předmluvy románu než jinak spíše uměřený malíř („Dobrá, tak jakmile uschneš, ještě tě nalakuju, orámuju a pošlu domů. Pak si sám se sebou dělej, co se ti zlíbí.“) —²⁹⁷⁾ už pochopitelně zbývá jen krůček k vyřknutí Dorianova „šílené[ho] přání, aby on sám zůstal mladý a portrét zestárl — aby jeho lidská krása zůstala nedotčena, zatímco tvář na plátně by nesla břemeno jeho vášní a hříčů“.²⁹⁸⁾ A právě toto realizované, nepotlačitelnou viktoriánskou perspektivou demonizované břemeno vytváří jakýsi druhý, destruktivní štětec, který v rytmu Dorianových prohřešků ducha i těla podobu jeho portrétního alter ega defiguruje, mrzačí a rozkládá a kdysi nádhernou tvář značkuje stigmaty hříchu:

Nyní měl skrýt něco, co obsahovalo jistý rozklad, rozklad horší než hnití skutečné mrtvoly — cosi, co mělo způsobit další hrůzy, a přesto samo nemělo nikdy zemřít. To, co červi obvykle provedou s mrtvolou, učiní jeho hříchy s portrétem ztvárněným na plátně. Zničí jeho krásu a rozežerou jeho půvab. Znesvětlí ho a učiní ho ostudným. A přece ten předmět bude žít dál. Zůstane naživu navždycky.²⁹⁹⁾

Zatímco krásu zarámované tváře nevratně chátrá, po londýnských ulicích se nadále prochází už jen její fikce. Dorian Gray tak dokonale ztělesňuje postřeh Louise Marina o tváři jako prostoru simulace, neboť „[t]vář je místem skrývání par excellence, povrchem s vepsanými rysy, znaménky a indexy, skvrnami, barvami a líčidly, které v určitém pořadí komponují fikci bytosti, toho, co subjekt (*subjectum*), podklad (*sub-positum*), substance (*sub-stantia*), já či ‚ego‘

297) Wilde: *Obraz Doriana Graye*, cit. dílo, s. 34.

298) Tamtéž, s. 99.

299) Tamtéž, s. 129.

nejsou“.³⁰⁰) To, co se na plátně nejprve objevilo jako „názna krutosti“ kolem mladíkových úst, „jako by se podíval do zrcadla poté, co provedl něco strašného“,³⁰¹) tak ústí do obrazů mrtvolného rozkladu, hniloby a vražedného šklebu, s nímž je od této chvíle Dorian neustále konfrontován.³⁰²) Výstižně tak literárně-vizuální teoretička Liliane Louvel tvrdí, že zatímco u každé jiné tvorby, v níž „se umělecké dílo vynořuje z chaosu, aby stvořilo kosmos“, obraz Doriana Graye prochází procesem opačným: „potápí se do chaosu hmoty, než znovu vyjeví svou původní dokonalost“.³⁰³)

„Následkem nějakého podivného zrychleného vnitřního života tu malbu zvolna rozežírala lepra hříchu. Hnití mrtvolky ve vlhkém hrobě by nebylo takhle strašné.“³⁰⁴) Tváří v tvář svému zkázonosnému dílu prohlédne i portrétista, který na obraze spatří děsivě cizorodý, a přitom povědomý, *unheimlich* objekt své někdejší touhy: „Z malířových rtů se vydral výkřik hrůzy, když v chabém světle uviděl ohavnou tvář šklebící se na něj z obrazu. V jejím výrazu bylo cosi, co v něm vzbuzovalo znechucení a opovržení. Proboha!“³⁰⁵) U Weinera byl děsivý obličejový pahýl jazykem i průběhem vyprávění neustále rozrušován i rozostřován a pozornost se postupně zaměřovala na touhu po jeho stále unikajícím pohledu. Perspektiva vyprávění se tudíž *centrifugálně* odchýlovala od samotného smazaného obličejce buď k afektivnímu dění uvnitř subjektu, nebo k proměně jeho okolí. U Gogola tento pohled perforoval svůj nosič a pronásledoval hlavního protagonistu. Pohyb Wildeova vyprávění je naproti tomu *centripetální*, směřuje ke svému rozkládajícímu se středu, obrazu, který se stává živoucí mrtvolou.

V momentu, kdy proces postupné defigurace Dorianovy tváře dosáhne míry, která je neúnosná nejen pro sám živý

300) Louis Marin: „Grammaire royale du visage“. In Didi-Huberman (ed.): *à visage découvert*, cit. dílo, s. 82.

301) Wilde: *Obraz Doriana Graye*, cit. dílo, s. 98–99.

302) Navarette proto v této podobizně spatřuje ztělesnění celé Dorianovy epochy a „viditelný emblém jeho vlastního fin de siècle“. Navarette: *The Shape of Fear*, cit. dílo, s. 50.

303) Liliane Louvel: *Poetics of the Iconotext* [1998, 2002], přel. Laurence Petit (Burlington: Ashgate, 2011), s. 110.

304) Wilde: *Obraz Doriana Graye*, cit. dílo, s. 169.

305) Tamtéž, s. 167.

model, ale také pro jazyk, který již vyčerpal všechny možnosti popisu „ohavné“ šklebící se tváře, přichází na řadu paradoxní vražda obrazu, jež je, zcela analogicky a nesymbolicky — sebevraždou samotného subjektu:

Když vstoupili, našli na stěně nádherný portrét svého pána, jak ho naposledy viděli: ve vsí té divotvorné nádheře mládí a krásy. Na podlaze ležel mrtvý muž ve večerním úboru, s nožem v srdci. Byl celý seschlý, vrásčitý a od pohledu ohavný. Teprve když přezkoumali jeho prsteny, poznali, koho mají před sebou.³⁰⁶)

V nanejvýš kondenzované narativní zkratce lze vysledovat druhotnou inverzi, která završuje původní záměnu identit subjektu a imaga. „Lepra hříchu“ se prokousala zpět na místo svého původu a příliš dokonalá imitace se z obrazu jakožto plochy reprezentace otiskla do svého předobrazu — živého a krásného Doriana Graye, který je však bez svého obrazu pouhou mrtvolou.

Jak je patrné, v této literární konstelaci se otevírá významná literární tradice poslední čtvrtiny devatenáctého století, spjatá především s naturalismem a revivalem gotického románu, která podobné obrazy beztvorosti a defigurace vytváří jako morální alegorii, jejíž zákonitosti však ukazují odlišným směrem. Vedle románu Oscara Wildea by sem bylo možné zahrnout například *Nanu* (1880) Émila Zoly,³⁰⁷) ale také třeba *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyde* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) Roberta Louise Stevensona, v nichž se morální zkaženost, zločin, dědictví hříchu či chlípnost doslova otiskují do fyziognomie postavy. Odlišnost zde sledovaného tématu však nespočívá jen v tom, že procesy beztvorosti a defigurace nechápe alegoricky jako projev deformované či zkažené duše, ale především proto, že ji nesleduje tolik na úrovni reprezentace — jako zobrazení čehosi beztvorého —, ale spíše na úrovni performance a tvořivé deformace jak vzhledem k narativnímu

306) Tamtéž, s. 236–237.

307) Projevu estetiky beztvorosti ve smyslu děsivé dezintegrace lidského obličejce si nad závěrečnými pasážemi hrdinčiny agonie všimá Josef Fulka: *Psychoanalýza a francouzské myšlení*, cit. dílo, s. 186–187. Srov. též David Trotter: „Naturalism's Phobic Picturesque“. *Critical Quarterly* 52, 2010, s. 40–58.

i afektivnímu dění, tak vzhledem k tvaru jazyka, do něž se procesy beztvorosti otiskují.

*Pod strženou maskou stržená tvář:
Fantom Opery Gastona Leroux*

Vedle gogolovského pretextu vykazuje Weinerův text společné rysy s dalším dílem, které začalo vznikat o deset let dříve ve zcela odlišném kontextu a které literární historie většinou přiřazuje k dobrodružnému či gotickému románu. Vyťukal-li protagonista Weinerovy povídky beztvorý přízrak za rytmu operní scény z Mozartova *Dona Giovanniho*, evokují některá její zjevení obrazy jiného hudebního přízraku, a sice tajemného hrdinu se znetvořeným obličejem přebývajícího v podzemních prostorách pařížské Opery, Erika, z knihy Gastona Leroux *Fantom Opery* (*Le Fantôme de l'Opéra*, 1910).³⁰⁸ Na tuto analogii, jež může obzvláště v souvislosti s opakovaným expresionistickým výkladem Weinerovy poetiky a naproti tomu s hororově laděným milostným příběhem, který vstoupil do populární kultury svými několikanásobnými filmovými, muzikálovými, televizními i komiksovými adaptacemi,³⁰⁹ působit poněkud nemístně, poukazují především dva prvky, jež společně tvarují narativ, motivický repertoár i styl Lerouxova románu: kombinace uhrančivého pohledu, který pronásleduje všechny, kdo s ním přijdou do styku, a který má schopnost rozmazat okolní znetvořenou tvář, a refrénovitě se vracející tón banality a teatrálnosti, obestírající jednotlivá zjevení fantomu.

Ambivalentní tón, s nímž vypravěč hned na začátku vyprávění představuje následující „děsivé“ události jako výtvar pověřivosti a příliš bujně fantazie zúčastněných postav, představuje zajisté žánrový signál gotického románu koketujícího s burleskou, ale rovněž věrně koresponduje s podvojnou povahou samotného přízraku, jenž pobývá na samé hranici fyzické a fantaskní existence. Na tomto místě však

308) Text původně vycházel časopisecky od září 1909 do ledna 1910 v revue *Le Gaulois* a roku 1910 vyšel také knižně.

309) Viz Ann C. Hall: *Phantom Variations: The Adaptations of Gaston Leroux's Phantom of the Opera, 1925 to Present* (Jefferson: McFarland, 2009).

nejde o komparaci dvou odlišných poetik, jejichž styčné plochy by jistě bylo možné nalézt jak v zájmu obou autorů o svět hraného i loutkového divadla, tak ve fascinaci tajemnem a jeho metafyzickým rozměrem, nýbrž o něco mnohem skromnějšího: sledování jedné konkrétní figury, a sice defigurovaného obličej, v jejich estetických konstelacích a její práce uvnitř jazyka.

Společných rezonancí Lerouxova fantomu a Weinerova defigurovaného přízraku je celá řada. Týkají se způsobu, jakým se literární řeč snaží jejich podobu uchopit a jakým se při této snaze soustavně zadržává; způsobu, jakým jsou přivedeny na scénu a jakým z ní postupně mizí; v neposlední řadě se ukazují v afektivní rovině touhy, jež u Weinerja i Leroux nutká subjekt k opětovným setkáním s pohledem vycházejícím ze znetvořené tváře. Stejně jako u Weinerja má iniciační setkání subjektu se záhadným fantomem divadelní choreografii, probíhá v mondénním prostoru operního hlediště. Jeho zjevení je zcela náhlé a nečekané: „Objevil se tak nenadále, jako by vystoupil přímo ze zdi.“³¹⁰ Ústřední informace, kterou se od prvního svědka jménem Buquet v příběhu dozvídáme, se týká jeho vzhledu: „Ano, byl to on, je hrozně šeredný!“³¹¹ Ještě než dojde k prvnímu obsáhlejšímu popisu, líčícímu fantoma jako odpudivou postavu vzhledu kostrouna, které ve znetvořené tváři chybí nos, objeví se zde motiv hluboké stopy v paměti, jenž se bude vracet napříč celým textem: „Buquet měl čas si ho na vteřinku všimnout — než fantom uprchl — a uchoval si na ten přízrak nesmazatelnou vzpomínku.“³¹² Tento traumatický vzorec repetitivně se vracející vzpomínky na přízrak bude na celé ploše textu konkurovat „skutečnému“, či alespoň jedním z protagonistů právě zakoušenému pohledu na fantoma a místy jej bude zcela zahalovat.

Kulturní historik Sander L. Gilman spatřuje v Erikově znetvořené tváři plné jizev, chybějícím nosu, strnulých zornicích a pachu rozkládajícího se masa evidentní, v kolektivní

310) Gaston Leroux: *Fantom opery* [1910], přel. Jiří V. Svoboda (Praha: Mladá fronta, 1967), s. 13.

311) Tamtéž.

312) Tamtéž, s. 14.

imaginaci přelomu století pevně ustálený a pro dobové čtenáře okamžitě identifikovatelný projev společenského stigmatu, a sice podobu syfilitika: „Všechny ztracené nosy, podle obecného povědomí devatenáctého století, věku syfilofobie, byly znamením hříchu.“³¹³ Podle Gilmana román vzniká přesně v době, kdy je západní Evropa fascinována rozvojem moderní plastické chirurgie. Román tak klade do souvislosti například se Zolovou *Nanou*, v níž má defigurovaný, postupně se rozkládající obličej zjevný morální obsah. Erikovu tragédii navíc zesiluje skutečnost, že fyziognomie této sociálně stigmatizované pohlavní choroby mu byla vtištěna dědičně od narození.³¹⁴ Jakkoli je tato literární patografie přesvědčivá, opomíjí podstatný aspekt Lerouxova textu, a sice že znetvořená tvář hrdiny není alegoricky namířena k jeho psychické realitě, a nepředstavuje tudíž nějaký morální signifikant; její inscenace a způsoby jejího zjevování daleko více zasahují zkušenost jazyka i pohledu s antropologickou konstantou lidského obličeje.

Jaká však vlastně je ohyzná fyziognomie tohoto fantoma, kterou vypravěč vylíčil v do očí bijící podobnosti s Poeovou „Maskou rudé smrti“ („The Mask of the Read Death“, 1842)? Symbolika infernální rudé barvy a záhrobní majestátnosti jsou nejednou soustředěny na ploše jediné věty: „Člověk s umrlčí hlavou, s pernatým kloboukem a v šarlatovém odění vlekl za sebou ohromný plášť z rudého veluru, jehož plamen se táhl královsky po parketu.“³¹⁵ Moment hromadného spatření fantoma na plese je zcela ojedinělý, většinou se přízrak protagonistům zjevuje náhle a vzápětí mizí. Zásadní rozdíl mezi zjevením Weinerovy a Gogolovy fantomatické tváře a fantoma Opery se tedy nezakládá ani tak na kvantitě či intenzitě jejich výskytu jako spíše na pozoruhodné ne-přítomnosti očí, jejichž síla paradoxně spočívá na protikladu prezence a absence. „Oči má tak hluboké, že skoro ani nerozeznáš nehybné zřítelnice. Je vidět

313) Sander L. Gilman: *Creating Beauty to Cure the Soul: Race and Psychology in the Shaping of Aesthetic Surgery* (Durham: Duke University Press, 1998), s. 34.

314) Tamtéž, s. 36.

315) Leroux: *Fantóm opery*, cit. dílo, s. 97.

zkrátka jen dvě velké černé díry jako na lebkách mrtvol.“³¹⁶ *Téměř* chybějící oči — tedy namísto předchozích vyřiznutých a technikou montáže zcizených *unheimlich* očí už spíše jen jejich stopa v podobě zejících otvorů —, celá ta „podivná, bledá a nepřirozená tvář s vpadlýma očima“, jako by svou částečnou absenci nahrazovaly a přebíjely efektem, jež vyvolávají v pohledu pozorujícího subjektu; téměř chybějící oči totiž mají za následek až příliš přítomné „vytřeštěné oči“ diváků.³¹⁷

Jako by věta, která zazní z úst ústřední protagonistky Christiny Daaé, nebyla adresována jen Raoulovi, ale každému čtenáři Lerouxova textu: „Erikův obličej neuvidíte nikdy.“³¹⁸ Rovněž tempo Weinerova textu se neustále proměňuje v závislosti na tom, v jaké fázi pronásledování defigurovaného přízraku se subjekt zrovna nachází, a čím více se stupňuje fyzická blízkost vypravěče i vytoužené bytosti, tím naléhavěji text sděluje nezbadatelnost a neviditelnost onoho „obličeje krásnější možnosti“. A stejně jako u Weinerja osciluje též tato figura mezi nepojmenovatelností i absencí a snahou jazyka přiblížit se fantastickému zjevu. Jazyk se k hrůzu budícímu maskovanému reliéfu hlavy přibližuje zejména hromaděním synonym a repeticí. V jádru něžná bytost jménem Erik tak pod maskou skrývá „zsinalý, truchlivý, ohyzný“ obličej, z jeho těla trčí „hrozná umrlčí hlava“.³¹⁹ V souvislosti s Erikovou hudební produkcí se nabízí další — jakkoli zdánlivě marginální — paralela s motivickým rejstříkem Weinerova „Smazaného obličeje“. Zatímco jeho protagonista si vyfuká přízrak z rytmu *Dona Giovanniho*, Lerouxův maskovaný fantom už po dvacet let komponuje a současně před cizím sluchem žárlivě střeží skladbu nazvanou *Don Juan triumfující*. Na svém opus magnum, z nějž čtenář a sopranistka Christina zaslechnou jen krátké pasáže hrané na varhany, Erik pracuje v osamělém příbytku, kam vede cesta labyrintickými chodbami a tajnými stezkami vyhloubenými v podzemí opery. Jeho skryté a současně

316) Tamtéž, s. 14.

317) Tamtéž, s. 33 a 14.

318) Tamtéž, s. 132.

319) Tamtéž, s. 32 a 68.

neustále se rozrůstající prostory historik opery Cormak Newark příznačně interpretuje jako „metaforu narušeného nevědomí hudebního požitku“.³²⁰⁾

Ten, kdo Erikovi strhne masku, vydá už ze sebe jen círrou afektivní řeč: „Ó, hrůza!... Hrůza!... Hrůza!...“³²¹⁾ Jazyk se ovšem tímto opakováním nevyprazdňuje, pouze přechází do jiného režimu, jehož hlavním cílem už není svědectví zažívaného děsu a reprodukce viditelného, nýbrž *produkce* afektivního portrétu, zdeformovaného tvaru, do něž se otiskuje vizuální i akustická beztvarost: „Ach ano! Kdybych žila sto let, uslyším pořád ten jeho nelidský řev, výkřik pekelné bolesti a hněvu, ve chvíli, kdy se objevila *ta věc* před mýma očima, rozšířenýma hrůzou právě tak jako má ústa, jež zůstala otevřená, ale už nekřičela.“³²²⁾ Přesně v těchto místech je práce beztvarosti evidentní: na jedné straně jazyk sahá po primitivním a násilném vyjádření, umrtvujícím tu nejlidštější část těla do bezejmenného objektu, na straně druhé se ocitá na samé hranici exprese, šoku a patologie. Protože pokud otevřená ústa vyděšeného subjektu křičí, vše je v pořádku, zůstanou-li však v této vrcholně afikované poloze i poté, dostává se celá fyziognomie, jejíž jednotlivé části se vzájemně imitují, do spárů perverze. Obdobný proces, spočívající v odsouvání kauzality, se odehrává i na plátnech Francise Bacona, zejména na obrazech křičících papežů. Jak k tomu dodává sám umělec: „Můžete říct, že zobrazený křik vzbuzuje hrůzu; ve skutečnosti jsem chtěl namalovat spíš ten křik než tu hrůzu.“³²³⁾

Mnoho náznaků v textu svědčí o zvířecosti fantoma a jeho monstrozitě, například v sugestivním popisu ústy tajuplné postavy Peršana: „Jeho hrozná, úplná a odporná ošklivost ho uvrhla do lidské klatby a velmi často se mi zdálo, že už proto necítí žádné závazky k lidskému rodu.“³²⁴⁾ Návrat k antropologickému řádu se však opakovaně děje skrze

320) Cormac Newark: *Opera in the Novel from Balzac to Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), s. 158.

321) Leroux: *Fantóm opery*, cit. dílo, s. 136.

322) Tamtéž.

323) Sylvester: *Rozhovory s Francisem Baconem*, cit. dílo, s. 44.

324) Leroux: *Fantóm opery*, cit. dílo, s. 209.

afektivní projev, ať už jde o Erikovu vášnivou zamilovanost nebo zoufalý žal a prožitek samoty. Stejně jako u Weinera i zde je exponována touha po cizím zraku, který zůstává stále skryt a vyvolává pocity *unheimlich*: „Nemohla jsem vidět pod škraboškou oči a to jen zvyšovalo pocit stísněnosti, který jsem měla, když jsem kladla otázky tomu tajemnému čtverci černého hedvábí. Pod látkou na dolním konci škrabošky se však objevila první, druhá, třetí, čtvrtá slza.“³²⁵⁾ Z Erikovy tváře, která není jen ohyzdná, ale i „děrovaná“³²⁶⁾ nelze strhnout téměř stále nasazenou masku z toho prostého důvodu, že stržení masky v tomto případě znamená i stržení tváře. Masku, která je současně obličejem, a naopak — maska-tvář — tak tvoří pozoruhodné echo s řeckým výrazem *prosopon*, užívaným v kontextu antického divadla pro scénické, kultovní a rituální masky na jedné straně a pro označení tváře na straně druhé. V antickém Řecku totiž podle helénistky Françoise Frontisi-Ducroux chybí nejen jazykové rozlišení těchto dvou významů, ale rovněž představa distinkce, že jedna věc překrývá a ukrývá druhou.³²⁷⁾ Strhnout tuto masku-tvář pak znamená vystavit pohled zkušenosti beztvareho.

Defigurovaná podoba, *unheimlich* pohled a fantomatičnost celého zjevu netvoří jediné spřízněné rysy Weinerova přízraku a Lerouxova netvora. Weiner svůj text dedikoval *Neznámému* a právě jemu čelí i ten, kdo se s fantomem setkal a jehož život se tím zcela převrátil; ocitá se „tváří v tvář velkému mystériu... tomu, které rozdechává lidstvo hrůzou od jeho počátku: Neznámému“.³²⁸⁾ A tak jako se text „Smanzaného obličej“ ukázal být mnohem víc než jen výtvořem fikce — samostatnou kapitolou ve Weinerem brizantně koncipovaných dějinách afektivních přesmyků —, jsou i náhlá zjevení Lerouxova fantoma Opery kladena nikoli jako pouhá epizoda, ale jako radikální afikace a přeměna, jež daný subjekt zavádí na pokraj šílenství: „Díval se na mě jako

325) Tamtéž, s. 133.

326) Tamtéž, s. 136.

327) Françoise Frontisi-Ducroux: „jeux de masques, jeux de visages“. In Didi-Huberman: *à visage découvert*, cit. dílo, s. 62.

328) Leroux: *Fantóm opery*, cit. dílo, s. 177.

na Ďábla a odpověděl mi jen několika nesouvislými větami, které však potvrdily (a to bylo to základní), jaký *převrat* způsobil fantom Opery v jeho životě beztak již velmi vzrušeném.³²⁹⁾ Není podstatné, zda Weiner Lerouxův text četl (i když je přinejmenším pravděpodobné, že jej v době psaní povídky znal), podstatné je, že se akt defigurace a práce beztvorosti v obou dílech mobilizují tak spřízněně, že to doslova bije do očí.

*Posedlost pohledem a afektivní
medialita očí v povídkách Edgara
Allana Poea*

Výše zmíněná okolnost časové korespondence mezi traktováním imitace v rámci Gogolova textu a realizace její latentní hrozby v Poeově povídce „Medailon“ je komplementární s korespondencí tematickou mezi textem Weinerova „Smazaného obličej“ a mnohými obrazy, motivy a stylistickými finesami dalších Poeových prací. Vzhledem k sebereflexivnímu a autoreferenčnímu charakteru Weinerova psaní pak jistě není náhodné, že v „Prázdné židli“, která vznikla přibližně o dva roky dříve než „Smazaný obličej“, se objevuje přímá aluze na dílo tohoto amerického spisovatele. Stejně tak nepochybně není náhodný fakt, že zatímco ve svrchovaně konceptuální próze „Prázdná židle“, o jejímž vztahu k defiguraci a beztvorosti bude pojednáno v samostatné kapitole, Weinerův vypravěč — jen fingovaně parodicky — svůj metanarativní postup konfrontuje s mistrovou „Filozofií básnické skladby“ („The Philosophy of Composition“, 1846), čímž své metatextové *mise en abyme* ještě prohlubuje do podoby určitého „konceptu uvnitř konceptu“, v podstatně epičtějším „Smazaném obličej“ vyvstávají především tematické a afektivní prvky Poeových povídek. Dalo by se dokonce prohlásit, že některé poeovské postupy a obrazy fungují jako významná součást figurální matrice Weinerova smazaného portrétu, matrice, jež v sobě zahrnuje estetické, literární a historické zkušenosti.

329) Tamtéž, s. 260; zvýraznil TJ.

V prvé řadě se jedná o náhlé spatření uhrančivého pohledu, který tvoří dramatickou událost protagonistova života, vydává jej napospas nezkrotné touze a vrhá vstříc pronásledování. Stejně jako je Weinerova hlavní postava současně zakoušejícím vypravěčem celé události, rovněž vypravěč Poeova „Muže davu“ („The Man of the Crowd“, 1840) je tím, kdo — ačkoli pronásleduje — se stává kořistí své vlastní touhy. Zatímco u Weinerja se onen démonický pohled, vzbuzující touhu i děs, vynoří z chumlu diváků, muž davu se náhle vztyčí uprostřed míjení anonymního velkoměstského zástupu — „vzduté[ho] moře lidských hlav“³³⁰⁾ ozářeného světlem plynových lamp, jehož kritickou fyziognomií a jakousi sociální taxonomií nás do tohoto momentu vypravěč baví.³³¹⁾ Toto ironické, a přesto nanejvýš nuancované fyziognomické expoze je náhle, slovy Josefa Vojvodíka, paticky i ikonopaticky³³²⁾ přerušeno zjevením jedinečné tváře patřící neznámému sešlému starci: „Ta tvář mne podivně vzrušila, ohromila, fascinovala. ‚Jaký šílený životní příběh,‘ říkal jsem si, ‚je vepsán do této hrudi!‘ Pak mne posedla nezkrotná touha neztratit toho člověka z dohledu — poznat ho lépe.“³³³⁾ Počínaje tímto momentem se vyprávění bez jakékoli další kontemplace překlápí v pronásledování, jež nemá jiný cíl než znovu spatřit onen „šílený, prázdný pohled“³³⁴⁾ tedy v dějství, které je strukturální miniaturou a narativním zárodkem Weinerovy honby za smazaným obličejem.

Tato náhlá přeměna a průlom obsese do relativně poklidného života protagonisty koresponduje s výše popsáním

330) Edgar Allan Poe: „Muž davu“ [1840]. In též: *Démon zvrácenosti*, cit. dílo, s. 162.

331) Poeův zájem o fyziognomii, a to nikoli v klasickém lavaterovském smyslu dešifrování charakteru na základě vnitřku, ale v intencích určitého „inkorporovaného vžití“ či tělesné empatie, se exemplárně dostává ke slovu v promluvě mistra dedukce Dupina v povídce „Vraždy v ulici Morgue“ („The Murders in the Rue Morgue“, 1841): „Když chci zjistit, jak je někdo chytrý nebo hloupý, jak je hodný nebo zlý nebo co si v tu chvíli myslí, začnu se tvářit tak, aby se můj výraz co nejpřesněji shodoval s jeho výrazem, a pak jen čekám, co mi napadne nebo co ucítím, co se mi začne dít v mozku nebo u srdce a jak to jde dohromady s tím výrazem.“ Edgar Allan Poe: „Vraždy v ulici Morgue“ [1941]. In též: *Démon zvrácenosti*, cit. dílo, s. 36.

332) Vojvodík — Langerová: *Patos v českém umění*, cit. dílo, zejm. s. 33–61.

333) Poe: „Muž davu“, cit. dílo, s. 166.

334) Tamtéž, s. 169.

weinerovským mechanismem „afektivního přesmyku“, díky němuž je dosavadní proud života převrácen vzhůru nohama a vystaven nečekanému a nekontrolovanému dění: „Pádil hbitě, dlouhými kroky, a já za ním s dychtivým úžasem i odhodláním nevzdát se honby, která mne už dočista posedla.“³³⁵) Exponovaná posedlost touto záhadnou tváří a dynamika vyprávění, které se odehrává přesně v rytmu protagonistova pronásledování, nabízí pozoruhodnou konfrontaci s poetikou flanérova slastně nečinného pozorování, ostentativní zahálky a nonšalantního městského bloumání, jež je přitom načrtnuta na samém začátku v obrazu vypravěče vyhlížejícího s doutníkem v ústech „zakouřenými okny do ulice“.³³⁶) Zatímco, slovy Waltera Benjamina, „[k]ryt davem jako závojem vidí flanér známé město jako fantasmagorii“ a jeho pohled se rozpouští ve fyziognomii davu velkoměsta,³³⁷) slouží město, v němž „ulice zatím změnila tvář“,³³⁸) Poeovu i Weinerovu posedlému — fascinovanému i vyděšenému — protagonistovi především jako rekvizita k setkání s cizím obličejem, který se fatálně otiskuje do jeho vlastní tváře i tvaru jazyka.

Posedlost pohledem druhého a jeho uhrančivýma očima tvoří hlavní téma i osnovu příběhu povídky „Ligeia“ (1838), v níž se oči stejnojmenné enigmatické hrdinky, zesnulé první ženy vypravěče, jež v sobě spojuje upíří imaginaci s archetypem animy,³³⁹) opakovaně objevují před zrakem postupně šlícího vypravěče a svou četností i intenzitou evokují *unheimlich* návrat vytěsněného, který je současně návratem Ligeiny bytosti. Není to jejich tvar, barva ani třpyt, co jazyk Poeova textu neustále akcentuje, nýbrž jejich zvláštní, afektivně-mediální efekt:

335) Tamtéž, s. 170.

336) Tamtéž, s. 162.

337) Walter Benjamin: „Paříž, hlavní město devatenáctého století“ [1935]. In *týž: Dílo a jeho zdroj*, ed. Růžena Grebeníčková, přel. Věra Saudková (Praha: Odeon, 1979), s. 74. Podle Benjamina je Poeův „člověk zástupu“ předznamenáním Baudelairova flanéra. Viz Walter Benjamin: „O některých motivech u Baudelaira“ [1939]. In *týž: Dílo a jeho zdroj*, cit. dílo, s. 93.

338) Poe: „Muž davu“, cit. dílo, s. 169.

339) Srov. David Huckvale: *Poe Evermore: The Legacy in Film, Music and Television* (Jefferson: McFarlan, 2014), s. 96–97.

Výraz Ligeiných očí! Dlouhé hodiny jsem o něm uvažoval. Po celou letní noc jsem se pokoušel změřit jeho hloubku! Co to bylo — cosi ještě hlubšího než Démokritova studna —, co leželo hluboko v zornicích mé milované? Co to bylo? Byl jsem posedlý vášní odhalit to. Ty oči! Ty velké, zářivé, božské zřítelnice! Staly se pro mne dvojhvězdím Ledy a já byl jejich oddaným astrologem.³⁴⁰)

Tímto nutkavým opakováním přitom není tvarován jen narativ, ale rovněž jazyková textura, která repetitivní vzor přenáší ze stále se vynořujících očí — ale rovněž z arabeskovitěho čalounění komnaty — i na ostatní lexikum: „A v tom se zvolna otevřely oči postavy, stojící přede mnou. ‚Už nikdy,‘ vykřikl jsem, ‚už nikdy se nemohu mýlit — to jsou velké, černé, zvláštní oči mé ztracené lásky — lady — lady Ligeie!“³⁴¹) Všímá-li si tedy komparatistka Dorothea von Mücke, že Ligeia „zaujímá pozici média“ a „její oči ztělesňují virtuální materialitu označujícího“,³⁴²) lze její tvrzení ještě zesílit tak, že afektivní medialita těchto očí prostřednictvím repetice texturu materializuje, a zároveň i performativně realizuje.

V obdobném duchu je vystavěna i Poeova povídka „Berenice“ (1835), o níž sám autor v dopise nakladateli prohlásil, že „se blíží samotné hraně špatného vkusu“, a z níž musel po prvním vydání odstranit několik obzvláště morbidních pasáží.³⁴³) Povídka na místo skopické obsese démonickým pohledem a repetitivního zařikávání uhrančivých očí — tedy klíčové figury Weinerovy, Gogolovy, Lerouxovy i Poeovy poetiky — klade obsesi analogickou, a sice dentální. Vypravěč této povídky, jistý Egeus pocházející z rodu blouznivců a obývající starobylý ponurý hrad, je totiž natolik posedlý krásnými zuby své milované sestřenice Berenice, že pro něj okolní svět přestává existovat, a stále intenzivnější pozornost

340) Edgar Allan Poe: „Ligeia“ [1838]. In *týž: Démon zvrácenosti*, cit. dílo, s. 408.

341) Tamtéž, s. 419. Repetice i emfaticnost jsou v originálu podstatně explicitnější: „Here then, at least, I shrieked aloud, can I never — can I never be mistaken — these are the full, and the black, and the wild eyes — of my lost love — of the Lady — of the LADY LIGEIA!“ Edgar Allan Poe: *Thirty-two Stories*, eds. Stuart Levine a Susan F. Levine (Indianapolis: Hackett, 2000), s. 67.

342) Dorothea von Mücke: „The Imaginary Materiality of Writing in Poe’s ‚Ligeia‘“. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 11, 1999, č. 2, s. 62.

343) Viz Dawn B. Sova: *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Facts on File, 2007), s. 32.

věnovaná tomuto tělesnému fragmentu-fetišovi vede nejen k rozptýlení veškerého okolí, ale též k dezintegraci jeho duševního stavu.

Nespatřil jsem na nich jedinou poskvrnku — ani stínek na jejich sklovině, ani vroubek na jejich okrajích, a přece se mi za tu chvíli jejího úsměvu vpálily do paměti. Viděl jsem je nyní dokonce zřetelněji, než jsem je viděl předtím. Zuby — zuby — zuby! Kam jsem jen pohlédl, všude byly, ve všech koutech, tak jasně, tak hmatatelně přede mnou — dlouhé, úzké, nesmírně bílé, a kolem nich se vlnily bledé rty jako při onom prvním strašlivém rozevření. [...] Posedle, zběsile jsem po nich toužil. Jediná jejich představa pohltila vše ostatní, jakýkoli jiný zájem. Jen ony — jedině ony se zjevovaly před mým duševním zrakem a svou výlučnou jedinečností staly se podstatou mého duševního života.³⁴⁴⁾

Šílenství, které se skrže ústa Berenice a „úděsně bílý, spektrální prelud jejích zubů“ do vypravěče postupně doslova „zahryzává“, nabývá morózně-groteskní charakter ve vyvrcholení vyprávění, při němž nekrofilní vyprávěcí protagonista znesvětlí hrob, vrhne se na mrtvolu své milé v rubáši a oněch „dvaatřicet drobných, bílých alabastrových korálků“ jí vytrhá.³⁴⁵⁾ Lze proto říci, že zuby zde přebírají nejen funkci fantazmatického objektu — který se v proslulém psychoanalytickém výkladu Marie Bonaparte (1933) stal ztělesněním kastrující *vaginy dentaty*,³⁴⁶⁾ ale že se stávají součástí samotného subjektu, inkorporují se do něj na základě fetišistické touhy, kterou sám protagonista nazývá monománií, a gradujícího opakování. Analogie s gogolovskými „vyříznutými“ očima portrétu je ovšem vychýlena, neboť zatímco v „Portrétu“ jsou oči dislokovány technikou montáže a patří zobrazenému subjektu, zuby Berenice jsou vypravěčem jednoduše násilím vyrvány a přeneseny do jeho pracovny. Tím také, domnívám se, předem dekonstruuji psychoanalytický

344) Edgar Allan Poe: „Berenice“ [1835]. In též: *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, přel. Josef Schwarz (Praha: Odeon, 1978), s. 214.

345) Tamtéž, s. 214 a 216.

346) Marie Bonaparte: *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation* [1933], přel. John Rucker (London: Imago, 1949), s. 218. Více viz Phillip L. Roderick: *The Fall of the House of Poe and Other Essays* (Lincoln: iUniverse, 2006), s. 33.

výklad, který by v oné morbidní extrakci spatřoval pouhý akt vytěsnění.³⁴⁷⁾

Zatímco vzájemné filiace Weinerovy a Poeovy estetiky beztvorosti se týkají především intenzity pohledu, který tvoří červenou nit vyprávění i fantazmatické pole neustále obkružované jazykem, a procesů defigurace, jež se otiskují do hmoty i pohybu řeči, u Poea se na několika místech objevuje beztvorost zcela explicitní a nefigurální, vyplývající z tělesné deformace. Na tomto místě postačí uvést dvě její hlavní polohy. První se týká násilně deformované a likvidované anatomie těla, skutečného masakru lidské figury, a objevuje se zejména v povídkách „Skokan“ („Hop-Frog; Or, the Eight Chained Ourangoutangs“, 1849) a „Vraždy v ulici Morgue“ („The Murders in the Rue Morgue“, 1841). Zatímco v téměř pohádkovém „Skokanovi“, líčícím příběh pomsty dvorního šaška, z upáleného sadistického krále a jeho svity zbyde jen „smrdutá, zčernalá, ohyždná, beztvorá změt“,³⁴⁸⁾ v podstatně realističtějších „Vraždách“ se do této beztvorosti jazyk pouští přímo s detektivní vervou. Po pečlivém prozkoumání místa činu, s nálezem oběti vražené hlavou dolů v komíně krbu, čeká na protagonisty další odhalení na dlážděném dvorku za domem: „Tam ležela mrtvola staré dámy s hrdlem do té míry přeřatým, že při pokusu zvednout ji hlava od těla odpadla. Jak tělo, tak hlava byly strašlivě zohaveny, zvláště tělo, které již bezmála pozbývalo jakoukoli lidskou podobu.“³⁴⁹⁾ Jak patrně, jazyk se tu nespokojí s lakonickou, popisností i afektivitou zproštěnou výpovědí z první věty, zohaveného těla se naopak chápe ne snad s precizností soudního ohledávače, ale jistě s rétorikou senzacechtivého reportéra.

Druhá, groteskní poloha beztvorosti se objevuje v komické povídce „Muž, který se rozpadl“ („The Man that Was Used Up“, 1839). V té se prostřednictvím anatomické kompozice a dekompozice odvíjí fantazmagorická inscenace

347) Vytěsnění totiž, podle Bonaparte, tvoří v Poeových povídkách „osnovu i útek spisovatelova tkaniva“. Bonaparte: *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, cit. dílo, s. 642; cit. dle Roderick: *The Fall of the House of Poe*, cit. dílo, s. 14.

348) Edgar Allan Poe: „Skokan“ [1849]. In též: *Démon zvrácenosti*, cit. dílo, s. 405.

349) Poe: „Vraždy v ulici Morgue“, cit. dílo, s. 41.

(ne)lidského těla, které je současně ztělesněním kánonu krásy a pouhou neforemnou „zmuchlaninou“. Grotesknost zde ovšem nevyvstává na základě pouhé deformace a rozpadu, ale naopak v procesu mezi defigurací a refigurací, který kulminuje v momentu závěrečné návštěvy proslulého válečného hrdiny, generála Johna A. B. C. Smithe, během níž je šokovaný vypravěč svědkem montáže lidské postavy od základních údů až k důmyslnému strojků, který nahrazuje rozdrčené patro a vyříznutý jazyk. *Unheimlich* zde přitom nepůsobí jen postupná konstrukce napůl lidské a napůl androidní, humanoidní bytosti, ale rovněž fakt, že její zárodek ovládá lidskou řeč: „Ale to je opravdu divné, že mě neznáte — nezdá se vám?“ zakničela opět ta zmuchlanina, která teď, jak jsem ji pozoroval, prováděla na podlaze jakýsi nepostižitelný pohyb, velmi se podobající navlékání punčochy.³⁵⁰ Ať už je text povídky čten alegoricky, jako podobenství i rozpadávající se identitě a dezintegraci subjektu pod tlakem odlidštěného industriálního věku, či jako groteskní humoreska o technologii překračující hranice racionality i jazyka,³⁵¹ ukazuje v něm Poe jasně, že každá beztvorost musí nutně vyústit v nějaký konkrétní, přestože nepojmenovatelný či nehmatatelný tvar.

13/ PORTRÉT JAKO PROLNUTÍ SUBJEKTIVIT, SLOVA A OBRAZU: INTERMEDIÁLNÍ PERFORACE

V nastíněných paralelách Weinerova textu s literárními projevy beztvorosti by bylo možné ještě dlouze pokračovat. Zde nešlo o víc než o poukaz na několik styčných bodů s klíčovými kanonickými texty, v nichž beztvorost operuje na úrovni obrazu i jazyka a vytváří specifickou modalitu portrétu. Ten tu však doposud nebyl

350) Edgar Allan Poe: „Muž, který se rozpadl“ [1839]. In týž: *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, cit. dílo, s. 417.

351) Srov. Zdeněk Hrbata — Martin Procházka: *Romantismus a romantismy* (Praha: Karolinum, 2005), s. 153: „Poeova grotesknost je ve své podstatě technologická, ale technologie zde není jen silou odcizení a rozpadu, nýbrž současně i transgresí — překračováním mezi racionalitou a možností jazyka.“

rovněž popsán. Po zaměření na místa intertextuální perforace Weinerova textu by proto být měl být věnován prostor perforaci intermediální, kterou do „Smazaného ob-
tvoření“ nejen oči vizích tváří, ale také vizuální mo-
artřetu obecně.

Či také v případě Weinerova textu skutečně o por-
třetu už jej budeme nazývat smazaným, defigurovaným či
rozpadlým? Co ospravedlňuje toto označení, tradičně spojo-
vané s oblastí výtvarných umění, v případě Wei-
nerova smazaného obličejce, jenž se sám z tváří spíše vzdal-
nost, že by ji zpřítomňoval a zobrazoval? Klasická definice
portrétu se většinou staví na dvou základních předpo-
kladech: a) přítomné či minulé existenci portrétované oso-
bnosti v prostoru samotného portrétu na jedné straně a její
přítomnosti na straně druhé: „Základem portrétu jakož-
to uměleckého odlišujícího se od širokého repertoáru uměleckých
obrazů“ píše jedna z nejcitovanějších autorit na dějiny
umění, Richard Brilliant, „je nezbytnost vyjádření
specifického vztahu mezi obrazovým portrétem a lidským
obrazem.“³⁵² Tento antropocentrismus i mimetickou zá-
vislost na referentu portrétu o něco dále ještě zdůrazňuje,
když říká: „Umělecké dílo utvořené za úče-
lem prezentace živé, nebo kdysi živé, lidské bytosti pomo-
ckou jeví se jako identifikovatelných obrazů.“³⁵³ Ústřední
ideou portrétu je podle Brilliante „autorita, podobnos-
ť a koncepce vycházející z představy nezpochybnitelné
fyzické reality, určité faktuační garance zobrazeného sub-
jektu na jedné straně a na straně druhé umělecko-fomálníka,
kterým se jedním z cílů je co nejvěrněji zachytit a „zvětšit“ podobu
objektu stojícího mimo plátno.“

Už v posledních dvou dekadách zaznívají z nejuznávanějších
historiků umění, že klasický portrét je ve dvou-
dílnosti mrtvý.³⁵⁴ Není divu, stačí letmý pohled na kresby

Richard Brilliant, „Portraits: A Recurrent Genre in World Art“, in Jean M. Rosenthal, Richard Brilliant (eds.): *Liveness and Beyond: Portraits from Africa and the World* (New York: The Center for African Art, 1996), s. 1.

Richard Brilliant, „The Portrait as a Genre“, in *The Portrait: A Cultural History* (New York: The Center for African Art, 1996), s. 1.

Richard Brilliant, „The Portrait as a Genre“, in *The Portrait: A Cultural History* (New York: The Center for African Art, 1996), s. 1.