

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Hledání nečitelného těla.
Tělo jako způsob myšlení literárních děl**

In Search of Illegible Body. The Body as Means of Understanding Literature

Ondřej Klimeš

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Libuše Heczková, Ph.D.
Praha 2008

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval/a samostatně a že jsem uvedl/a použité prameny a literaturu.“

Ondřej Klimeš

Obsah

1	Úvodem / Dompteuse I	4
2	Tělo/těžiště a kyvadlové psaní	8
3	Mezikapitola: Cestující automat	23
4	Tělo/monstrum a hysterické psaní	31
5	Mezikapitola: Puppenfetisch	46
6	Tělo/gesto a psaní tělesných gest	53
7	Mezikapitola: Panenka, Unica	68
8	Tělo/skelet a otáčení trhliny	77
9	Závěrem / Dompteuse II	91
	Obrazová příloha	97
	Seznam citované literatury	105
	Resumé / Summary	109

1 Úvodem / Dompteuse I

„Je-li nějaké dílo umělecké, znamená to, že svědčí o přesahu toho, co jsou instituce těla (biologické, kulturní) schopny zachytit.“

Jean-François Lyotard

„Umělecké dílo tedy musíme chápat nejen jako určité sdělení, ale také jako určité zacházení s nevyřknutelným.“

Susan Sontag

„Protože každé vyprávění, které má přímo a cele pojmenovat tělo, zároveň nutně ukazuje, že se onen podivný obraz, který na sebe tělo bere v zásobárně našich představ, nedá zcela objasnit.“

Elisabeth Bronfen

Tyto citace, jakkoli mohou takto vytržené a násilně spojené znamenat leccos, před nás předestírají těžko překonatelné vzájemné zauzlení díla, těla, jeho obrazu a nevysslovitelnosti. Úběžníkem následujících poznámek je, co nejstručněji řečeno, *tělo jako nevyslovitelný obraz, který svádí dílo k hranici nečitelnosti, anebo za ni*. Nejde tedy o tělo, které vstupuje do literatury spolu se svým pojmenováním jako téma či motiv (o tělo literární či kulturní historie), ale o tělo jako problém psaní; tělo jako vnějšek, který se v textu objevuje jako „slepé místo“. Tj. tam, kde narážíme na nečitelnost a na místě díla pociťujeme psaní v jeho materialitě či uzavřenosti, blízké např. právě tělesné gestikulaci v tom smyslu, v jakém přesahuje systém jasně čitelných znaků. Budeme-li se tedy zastavovat u nejrůznějších popisů těla, jeho vzhledu, pohybů a gest, je zároveň třeba mít na mysli, že skrze tyto popisy pouze procházíme při hledání nečitelnosti, která řeč přerušuje, a tím nám říká „*chtěli jsme se přiblížit tělu, a teď nevíme, co to je*“. To znamená, že čím blíže budeme tělu, které hledáme, tím prázdnější bude slovo, které je označuje.

Dále to znamená vycházet z předpokladu, že naopak tělo jako předmět vědění, jako to, čemu rozumíme a k čemu vážeme svoji identitu, čím vycházíme ze samoty a vstupujeme do společnosti, je působením téže srozumitelnosti, kterou psaní opouští, když přestává být čitelné. Z tohoto pohledu *jazyk* nepředstavuje jen soubor možností a pravidel, gramatických nebo diskursivních, ale také formu, která spolu s výkladem zanechává hmatatelné otisky. Sleduje-li např. Georges Vigarello, jak se

v novověku „tělo zanořuje do jazyka“, nejde jen o potíže či úspěchy, s nimiž jazyk popisuje různorodé tělesné projevy, ale také o to, jak se prostřednictvím tohoto popisu člověk vztahuje k tělu a bere je za své (v jisté době se např. vyhýbá „těžkosti“, „beztvarosti“ a „deformacím“, ať už to znamená cokoli). Popis se *vpisuje* do těla, které je hned po narození tvarováno a přijímá „znaky“.¹ To samé se pak uvnitř téhož jazyka opakuje v obvyklém literárním postupu nazvaném „narativní estetika ztělesnění“.

To znamená, že se z těla stává označující či prostor popsáný významy.²

Obraz takového, čitelného těla se zakládá v jazyce, a proto se také tak snadno do jazyka vrací. Ve slově „tělo“ přitom zní hlas subjektu, který se ustavuje právě tím, že se obrací ke svému tělu jako obrazu člověka.

Naopak *nečitelné tělo* oblast jazyka překračuje: jako obraz, který odmítá svůj popis, a vyznačuje tak jeho hranice. Přitom se ukazuje, že psaní, které se tomuto obrazu blíží tím, že v sobě nějakým, vzhledem k jazyku paradoxním, způsobem rozvíjí nečitelnost, úzce souvisí s řečí, která se vzdaluje subjektu. Tuto zkušenost, zkušenost s ne-lidským, které vstupuje do jazyka uvnitř literárního díla, se prostřednictvím mnoha obrazů snažil vyslovit Maurice Blanchot ve svém eseji *Literatura a právo na smrt* z roku 1948. Jazyk se mění v „ozvěnu uprostřed ticha“, „zvláštní hmyzí bzučení“, „dusivou hutnost slabičné masy ztrativší veškerý smysl“, „vrtkavou a neosobní sílu, která nic neříká“ atd. Když Blanchot ze spleti svých obrazných formulací vyhlašuje „*A tímto jazyk vyžaduje, aby mohl hrát svoji hru bez člověka, který jej vytvořil*“,³ skrývá se za oním „tímto“ především negativní vymezení: různé způsoby nečitelnosti.

Tento těžko teoretizovatelný moment jasně vynikne např. při srovnání se slavnou Barthesovou *Smrtí autora*, v níž se o psaní mluví jako o pohybu, při němž „ruka, zbavena veškerého hlasu a nesena pouze gestem zápisu (a ne výrazu), vyznačuje prostor bez původu“.⁴ Tímto neosobním prostorem, jehož výběžkem je ruka, ovšem není tělo – to je zanořené do jazyka – ale právě jazyk, viděný jako souvislá textura, která se sice přeplétá, skrze niž ale neproklouzává žádný vnějšek. Autor po sobě nezanechává „mrtvolu“ (neproniknutelný, do sebe uzavřený obraz), ale její pravý opak, „čtenáře“ (prostor otevřený zápisu).

¹ Vigarello, G.: The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly Civility, in: *Fragments for a History of the Human Body II*, ed. Feher, M., Zone, New York 1989, s. 152 a 171.

² Brooks, P.: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge 1993, s. 21.

³ Blanchot, M.: *Literatura a právo na smrt*, in: *Česká literatura 2004*, č. 2, s. 217.

⁴ Barthes, R.: *Smrt autora*, in: *Aluze 2006*, č. 3, s. 76.

Oproti tomu v Blanchotově *Literárním prostoru* se nekonečné zpochybňování čitelnosti na jedné straně a subjektu na straně druhé – romantismus dovedený k nemožnosti – obrací k obrazu „druhé ruky“, která do psaní zasahuje jako vnějšek; jako trhlina přerušující „to, co se píše“. Takový pohled na psaní bude pro další výklad klíčový: protože nezdůrazňuje ani neosobní hru smyslu uvnitř decentralizované struktury ani sjednocující biografickou či implikovanou autor-skou instanci, ale naopak okamžik přerušování, anebo ještě spíše to, co se do díla otiskuje jako přerušování, ale co samo zůstává vně a v čem, vezmeme-li Blanchotův příměr doslova, snad můžeme vidět přítomnost nepopsaného, a tedy nečitelného těla (ruku, která „vládne“ psaní tím, že je přerušuje). Zde se pozornost zaměřená k tělu rozdojuje, protože ani nečitelnost nemusí být tím, co se při čtení samo odhaluje.

Protože interpretačním východiskem budou literární díla, je třeba v pohybu „druhé ruky“ nejprve vidět jistou stylizační strategii, která, třebaže zpoza okraje psaní, načrtává v díle obraz nelidského těla tím, že různými způsoby vkládá do psaní moment nečitelnosti: jako *mlčení* v Kleistově pojednání o loutkovém divadle, zadržovanou *hysterii* v gotickém románu, *gesto* na různých úrovních díla u Kafky, Gombrowicze či Leonory Carrington nebo *trhlinu* rozrušující různými způsoby znakový charakter jazyka, jak svými díly ukazují Antonin Artaud, Unica Zürn či Joyce Mansour. Psaní opouštějící srozumitelnost se mění v pohyb strachu (před monstrem), anebo touhy (po těle loutky, ať už jde, jak uvidíme, o těžiště, gestikulaci nebo skelet).

Tento přístup by ovšem zůstal těžko vysvětlitelnou činností, pokud by jej aspoň ve skrytu neprovázela otázka, může-li být onen pohyb, jímž se psaní vzdaluje jazyku, gestem ne-lidského těla. Tedy: můžeme vidět rozlukou od subjektu a smyslu, kterou jsme schopni vnímat v některých dílech, také na místě těla, které píše?

Z toho, co zatím bylo řečeno, je snad zřejmé aspoň východisko následujících kapitol: *obraz* těla, o který zde jde, nelze nacházet v popisu, ale naopak hledat tam, kde popis selhává; v trhlinách, neprůhledných zhuštěních, švech, hluku, zrcadlení a v prázdnu mezi rozptýlenými detaily. Za takovým čtením stojí pohled, který ulpívá na obrazu dříve, než mu porozumí, a nutí čtení zaujmout stejnou pozici. Proto by *skutečným úvodem*, ještě před začátkem čtení, měl být pohled na skutečný obraz (o skutečný úvod ovšem půjde jen v míře, v jaké v něm rozeznáme obraz těla). Tímto obrazem je *Dompteuse*, fotomontáž Hannah Höch, a konkrétně její ústřední podivná, přetržitá, nepřístupná, trhlinou zarámovaná postava.

Přirozeně, že pohled může vzápětí ustoupit popisu; přímý, ničím neotřesitelný pohled s ním možná od počátku splývá a okamžitě rozeznává, že postava „má ženskou

hlavu jakési figuríny a svalnaté ochlupené paže a plochou hrud' muže“ atd. Takový pohled ihned přechází v popis. Rozeznává v obrazu části, kterým lze připsat jistou identitu, původ a označení, v tomto případě části lidského těla, anebo naopak části, které k lidskému tělu navzdory zdání nepatří. Zbytek je popsán jako strukturní rozpor, nemožnost, která ovšem nemá nic společného s podobou těla.

Pozorovatel si je vědom, že má před sebou fragmenty fotografií; postava působí konstruovaně a naprosto se nedá považovat za „přirozenou“. Části jsou pečlivě sestaveny, jakékoli nesrovnalosti v měřítku bylo pečlivě zabráněno. Nemožnost jasně určit pohlaví této postavy je zde ještě zjevnější než ve starších pracích.⁵

Takový pozorovatel předpokládá porozumění, soulad jazyka s pohledem. Nenachází-li v zobrazené tváři srozumitelný výraz, hledá smysl díla ve výchylce od smysluplné, a tedy lidské podoby (ať už jde o podobu autora, anebo čtenáře). Tím se *Dompteuse* mění v paradox, alegorii nebo kritiku; a „její“ (jazyk zde nedává smysl) svůdnost se rozplývá.

Chceme-li se však pokusit nalézt nečitelné tělo, je třeba procházet řečí s pohledem, který nedokáže oddělit postavu od oblečení, kůži od líčení, trhlinu od povrchu, zlomek od celku, koláž od těla, a tak zachovává přítomnost rozporů. Přitom je možné – protože se musíme od pohledu vrátit zpět k psaní – že zájem o nečitelné vyústí v nezavršitelné kupení fragmentů, z nichž na místě výkladu, či spíše za ním, vyroste monstrum.

⁵ Lavin, M.: Androgynität und der betrachtende Blick. Zu Hannah Höchs Photomontagen aus der Weimarer Zeit, in: *Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, ed. Moortgat, E., Berlinische Galerie, Berlin 1989, s. 150.

2 Tělo/těžiště a kyvadlové psaní

„Cesta ke stylu vede přes loutku...“

Oskar Schlemmer

„...kyvadlový pohyb znamená rovnováhu; právě při nejvzdálenějším a nejprudším výkyvu je to nejpatrnější a nejcitelnější.“

Alfred Kubin

„Jenže co jsou dějiny dějinami, balet, vlastní podstata baletu, byl vždy řízen duchem, nikoliv tělem.“

Antonin Artaud

Teatrální, mechanistickomystické pojednání *Tanečník a loutka* (neboli *O loutkovém divadle*), v němž se vypravěč za pomoci pana C., prvního tanečníka ve městě, ocitá v zajetí mechanismu loutkových figurek, napsal Heinrich von Kleist v roce 1810. Ovšem hned první věta „Když jsem trávil zimu r. 1801 v M..., setkal jsem se tam kdysi zvečera ve veřejném sadě s panem C., jenž teprv krátkou dobu byl v opeře tohoto města zaměstnán jako první tanečník...“⁶ odvádí děj do minulých lepších časů a, aspoň formálně a dočasně, odsouvá do minulosti skandálnost touhy, která se rozvíjí s postupem dialogu obou postav a která se nakonec vymkne i samotnému vyprávění. Kleist své pojednání publikoval v době, kdy „vzhledem k ničivému vlivu na morálku prostého lidu“ probíhaly a zřejmě právě vrcholily policejní akce proti provozování loutkových představení.⁷ Také v Kleistově vyprávění pan C. zpočátku vzbuzuje „nemalý podiv“ vypravěče, který tohoto prvního tanečníka několikrát přistihl „v loutkovém divadle, jež bylo sbito na trhu a obveselovalo lid“. To, co jej překvapuje, má podobu *výkyvu*.

Co vede prvního tanečníka z opery na trh; tam a zase zpátky? Sledování tohoto výkyvu by mohlo určit směr, ale také meze dalšího čtení. A takto natočená otázka se ihned násobí: Co vede autora v úvahách o grácii do zakázané říše loutek a jejich mechanických pohybů? Jak chápat tělo, které tíhne k neurčité poloze, jejíž formu nenacházíme a jejíž smysl není čitelný?

⁶ Kleist, H. von: *Tanečník a loutka*, edice Terpsichora, Praha 1930, s. 7.

⁷ Srov. Schneider, H. J.: Deconstruction of the Hermeneutical Body. Kleist and the Discourse of Classical Aesthetics, in: *Body & Text in the Eighteenth Century*, eds. Kelly, V. – Mücke, D., Stanford University Press, Stanford 1994, s. 213 a 330.

Pan C. „dával najevo“ (nevíme jakými slovy, a čteme tedy něco, co možná přechyst neumíme), jak důležité jsou loutky pro výcvik tanečníka. Vypravěči se „tento výrok podle způsobu, jakým byl vysloven“ (tedy podle něčeho, o čem nevíme nic), zdá závažný a ihned usedne k panu C., aby se dověděl víc. Z hlediska roku 1810: v parku, večer a o samotě se dva navzájem neznámí muži věnují společné zálibě, která je okamžitě sblížila, která by ale měla zůstat přinejmenším skrytá. Ani vypravěč nepopírá, že se mu „některé pohyby loutek, zejména menších,“ zdají velice půvabné, a ptá se na jejich mechanismus; „jak je to možné vládnout jejich jednotlivými údy a body, aniž má člověk na prstech myriady drátků, a to vládnout jimi tak, jak toho vyžaduje rytmus pohybu či tance?“ Tajemství půvabu spočívá v *těžišti*: „stačí prý vládnout tímto těžiškem v nitru figurky; jednotlivé údy, jež přece nejsou nic než kyvadla, následují prý beze všeho mechanického přičinění samy sebou.“ Po této stránce, reprodukuje vypravěč názory pana C., je tento pohyb „přirozený, a tudíž na loutkaři nevyžaduje mnoho umění“.⁸ Loutkař svojí silou pouze reguluje pád figurky, který v rovnováhu tanečních figur mění její „přirozeně“ umístěné těžiště, samo od sebe opisující přirozenou linii.

Oproti tomu prý však tato linie je z jiné strany něco tuze tajemného. Neboť není prý nic jiného než *dráha tanečnickovy duše*; a pochybuje prý o tom, zda je možné nalézt ji jinak než tím, že se loutkař přesazuje do těžiška své loutky, tj. jinými slovy: *tančí*.

Odpověděl jsem, že mně zaměstnání loutkařovo bylo líčeno jako něco značně bezduchého: asi jako otáčení klikou flašinetu.

„Naprosto ne,“ odvětil, „naopak, poměr pohybu jeho prstů k pohybu na nich upevněných loutek je velmi složitý, asi takový jako poměr čísel k jejich logaritmům nebo asymptoty k hyperbole.“

Domnívá se však, že je možné z loutek odstranit i tento poslední zlomek ducha, o němž hovořil, a převést jejich tanec zcela do říše mechanických sil, a provádět jej pomocí kliky, tak jak jsem si to myslel.

Projevil jsem svůj podiv na tím, jakou velkou pozornost věnuje této odrůdě jednoho z krásných umění, vymyšlené pro dav. Nejenom, že ji má za schopnou vyššího vývoje: zdá se, že se s ní dokonce zaměstnává sám.

Usmál se a pravil, že si troufá tvrdit, kdyby mu nějaký mechanik podle požadavků, jež by na něho vznesl, vytvořil loutku, že by skrze ni vytvořil tanec, jehož ani on sám, ani kterýkoli jiný obratný současný tanečník, nevyjímaje ani Vestrise, by nebyl s to dosáhnout.

„Neslyšel jste,“ optal se, když jsem mlčky klopal zraky k zemi, „neslyšel jste ještě nikdy o oněch umělých nohách, které vyrábějí angličtí umělci pro nešťastníky, kteří pozbyli celé končetiny?“

Řekl jsem, že ne: že jsem nikdy nic takového nespatriil.

„To je škoda,“ odvětil; „neboť řeknu-li vám nyní, že tito nešťastníci jimi tančí, skoro se bojím, že mně to neuvěříte. – Ba, co dím, tančí? Okruh jejich pohybů je sice omezený; avšak ty, kterými vládnou, provozují s klidem, lehkostí a půvabem, jež každého myslícího ducha uvádějí v úžas.“

⁸ Kleist, H. von: c. d., s. 9.

Prohodil jsem žertem, že tedy takto vlastně našel svého muže. Neboť umělec, jenž je s to sestrojít tak podivuhodnou nohu, sestavil by přece také bezpochyby celou loutku, odpovídající jeho požadavkům.

„Jaké pak,“ optal jsem se, když se nyní opět on poněkud zaražen díval do země: „jaké pak jsou tyto vaše požadavky, jež byste vznesl na jeho dovednost?“

„Nežádám nic,“ odpověděl, co by nebylo splněno už zde: souměrnost, pohyblivost, lehkost – jenomže vše ve vyšším stupni; a zejména pak přirozené uspořádání těžišek.“

„A jaká by byla výhoda této loutky před živými tanečníky?“

„Výhoda? Především záporná, můj vzácný příteli, totiž ta, že by nebyla nikdy nepřirozená. – Neboť nepřirozenost se vyskytuje vždy, jak víte, tehdy, když duše (vis motrix) se nalézá v nějakém jiném bodě než v těžišku pohybu. Ježto však loutkař, ani kdyby chtěl, pomoci drátu a nitě nemůže ovládat žádný jiný bod než tento: jsou všechny ostatní údy tím, čím být mají, mrtvými, pouhými kyvadly, následujícíce jen a jen zákon tíže. A to je výtečná vlastnost, kterou byste marně hledal u většiny našich tanečníků.“⁹

Hélène Cixous si povšimla, že nejen údy loutek, o nichž se hovoří, ale také výroky obou hovořících představují „pohyb kyvadla“.¹⁰ Zatímco se jeden ptá, druhý „mlčky klopí zraky k zemi“; potom se ptá druhý, zatímco se nyní naopak první „poněkud zaražen dívá do země“. Rozhovor neplyne silou argumentů, ale symetrií výkyvů, jimž, po vzoru loutek, nepodléhá pouze rytmus otázek a odpovědí, ale také tělesná pozice obou účastníků. Některé repliky ústí v gesta; dialog o loutkách opouští jazyk a přechází do těl hovořících. V tomto smyslu lze mluvit o podobnosti s divadlem; ne ovšem z pozice čtenáře, za něhož se dívá vypravěč. Z gest totiž zbývá jen to, co tento vypravěč dokáže vyslovit; to nám však neukazuje, kde se skrývá přesvědčivost názorů, jimž tak snadno podléhá. To, co nás k jednotlivým závěrům přiklání, nebo naopak od nich odpuzuje, není argumentace, ale tíha obrazu, který nelze zcela vyslovit: představa nohy opisující nehledě kvůli tanečníka jen zákon tíže. Tato naprostá „souměrnost, pohyblivost a lehkost“ vyvolává závaží. Přirozenost loutky příliš tíhne k tomu, co známe jako *pád* a co se vymyká kontrole vědomí. V tomto okamžiku se obraz těla vzdaluje řeči a bezmoc hovořících, kteří si nicméně, jak se zdá, rozumějí tím lépe, čím nevyslovitelnější jsou závěry, k nimž dochází, zastavuje dialog a mění ho v jednotlivé, stručně popsané scény.

Tyto „scény hermeneutického přesvědčování“ tedy, jak upozorňuje Paul de Man, v důsledku předvádí „ztrátu hermeneutické kontroly“,¹¹ jinak řečeno: pád do nevědomí. Složitě tkanivo Kleistova textu se stále znovu vrací k mezerám, které přerušují smysluplnost celku, a rozpadá se na množství stěží slučitelných tvrzení; předstírá nicméně aspoň takovou soudržnost, aby se zdálo, že paradox skrývá smysl a že k pádu nemůže dojít. Sledujeme-li ovšem rozhovor jako pohyb kyvadla, je jasné, že bod, ke kterému se kyvadlo stále vrací, je odmlka, tedy mezera v textu.

⁹ Tamtéž, s. 10-13.

¹⁰ Cixous, H.: Grace and Innocence, in: *táž: Readings*, Harvester Wheatsheaf, New York 1992, s. 32.

¹¹ Man, P. de: Estetická formalizace. Kleistovo O loutkovém divadle, in: *Aluze* 2001, č. 3, s. 36.

„Těžiště leží mezi dvěma scénami.“¹² Vyprávění se stále zhušťuje, ale to, o čem se mluví, nakonec proklouzává; Kleist nemůže popsat tělo, o kterém píše. Dovádí své pojednání až na pokraj čitelnosti, výsledné formulace jsou však příliš výstřední, i vůči sobě navzájem, a tak rovnováhu udržují krajní, protikladné, složitě pospojované polohy. K těžišti odkazují výchytky. Kleist se dopouští násilí: zdá se, že násilí na těle; ale na jakém? Přesnější bude říct, že mísí dva různé jazyky, z nichž každý mluvil o jiném těle a jimž se (ve své době) dařilo popsat toto tělo natolik, že mohlo působit „přirozeně“. To, že se Kleist dopouští na těle násilí, neznamena nic jiného, než že se snaží mluvit o nepopsaném těle; takové tělo však není čitelné a nelze ho tedy srozumitelně popisovat.



Ony krajní polohy, kterými prochází řeč vypravěče a prvního tanečníka, představují dvě odlišná těla (tělo zanořené do dvou různých jazyků): materializované tělo viděné jako *automat* a tělo romantické estetiky ukazující svou *přirozenost v gestu grácie*. Tato těla, u Kleista násilně smíšená, stojí, z hlediska romantismu, v ostřím protikladu. Automat není schopen přirozeného gesta; schillerovský půvab se svou lehkostí vymyká strojenosti a dokonce materialitě. Kleist ovšem obě dvě pojetí, a tím také přirozenost těla, jehož se dovolávají, sobě samým odcizuje. Nachází přirozenost *gesta v pohybu stroje*, a tak ji upírá subjektu; a objevuje ve stroji, který zosobňoval přehlednost materiálního těla, metafyzickou *nepostižitelnost*, a tak ho zbavuje objektivitu. Jak ale vypadají ona popsaná těla, z nichž Kleist vycházel?

Automat je mechanismus; je to ovšem také model pro „člověka-stroj“ a takto viděný člověk je naopak modelem automatu: je to sen o dokonalém stroji, jehož nezávislost (především schopnost pohybu a řeči) mu dodává antropomorfní kvality. „Automat není jen stroj, je to také jazyk, který ho umožňuje vysvětlit.“¹³ Tento jazyk pak, v míře svého popisu, tvaroval člověka.

Když na počátku 17. století Descartes v *Rozpravě o metodě*, v kapitole věnované fungování lidského těla, vyzýval čtenáře, aby považovali lidské tělo za stroj, chtěl tím ukázat nezávislost lidského rozumu na těle, které se příliš podobá zvířatům, v nichž, zcela bez rozumu, pouhým prostřednictvím orgánů, příroda působí „jako hodiny, složené jen z koleček a per“. Tak se rozum ocitl ve světě automatů: pokud tělo nemluví a nejedná s všestranností prokazující vědomí, nedá se říct, sledujeme-li člověka nebo automat; také vášně „mohou být napodobeny stroji stejně jako zvířaty“. Z tohoto metaforického jazyka se vynořilo nové tělo, které se mělo stát tělem

¹² Cixous, H.: c. d., s. 32.

¹³ Beaune, J.-C.: The Classical Age of Automata. An Impressionistic Survey, in: *Fragments for a History of the Human Body I*, ed. Feher, M., Zone, New York 1989, s. 435.

čtenářů. Descartes je nabádá, aby si „dali před čtením této části rozkrojit srdce nějakého velikého zvířete“, aby zjistili, že tělo obsahuje chlopně, tepny a žíly, a aby si uvědomili, že pohyb krve „vzniká přímo z uspořádání orgánů, jež je možno na vlastní oči vidět v srdci, a z tepla, jež je možno v něm hmatem cítit“.¹⁴ Čtenář se dočetl, že stačí odhrnout kůži a objeví se stroj.

Stačilo by tedy potáhnout stroj kůží – pokud by uměl mluvit a vykonávat různorodé lidské činnosti – a nebyl by od člověka k rozeznání. La Mettrie v polovině 18. století, v době, kdy psal svoji „filosofii lidského těla“, traktát *Člověk stroj*, již znal některé z automatů, díky nimž se o této době mluví jako o věku androidů. Vaucanson pokročil od vyměšující kachny k hráči na flétnu, a zdálo se, že se podaří napodobit i další lidské činnosti včetně řeči. „Bylo-li třeba většího umění při zhotovení Vaucansonova *flétnisty* nežli při jeho *kachně*, musilo by ho být ještě více ke vzniku *mluvícího*: takový stroj se už nemůže považovat za nemožný.“¹⁵ Opravdu, už roku 1771 údajně vznikla hlava s dřevěnými ústy, se rty z měkké kůže a s hrtanem ze svazku hedvábí; tato hlava, po vzoru dětí, vyslovovala „mama“ a „papa“. Před koncem století simulace ještě pokročila. Mluvící automat Wolfganga von Kempelen měl svou konstrukcí následovat přírodu: měchy na místě plic, hrtanem ze slonoviny, koženou průdušnicí, obratným jazykem, nosem s dvěma rourkami a ústním otvorem z gumy.

Částečnost těchto úspěchů nemusela působit tak rušivě, jak možná působí dnes; funkce se měly doplňovat postupně, stejně jako se stroj skládá z jednotlivých součástí. La Mettrie, narozdíl od Descarta, neviděl žádnou nepřekonatelnou hranici mezi člověkem, zvířetem a strojem. Člověk má pouze „o několik pružin více“. Některé tyto „pružiny“ pohánějící tělesný mechanismus objevili „lékaři, kteří byli filosofovy“, ukryté v membránách; jiná, ještě jemnější pružina, o níž se mluví jako o duši, „je zdrojem všeho cítění, všech našich radostí, všech našich utrpení, všech našich myšlenek“.¹⁶ Nezbývá nic, co by v dokonalém těle chybělo nebo co by toto tělo řídilo. „Lidské tělo je stroj, který sám natahuje své pružiny, živý obraz nepřetržitého pohybu.“ *Duše* se skrývá v dokonalosti sestrojení soustavy pružin; řečeno s Kleistem, v *těžišti* mechanismu. Tak vypadá ideál přirozeného lidského těla, který však Kleist později nachází už jen v obskurním těle loutky.

Každá část strojového těla má svoji „pružinu“, jak ukazují příklady odděleného svalu, žabího srdce či uťatých krtčích nožek, které se ještě pohybují, ač je zbytek zvířete po smrti. Jednotlivé údy si tedy nesou svůj vlastní princip života, nezávisle na zbytku těla. La Mettrie přitom tento princip (i když v souvislosti s celými těly) označuje

¹⁴ Descartes, R.: *Rozprava o metodě*, Svoboda, Praha 1992, s. 37.

¹⁵ La Mettrie, J. O. de: *Člověk stroj*, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1958, s. 82.

¹⁶ Tamtéž, s. 76.

za „vše, čeho je zapotřebí k tomu, aby se pohybovala, cítila, myslila, zakoušela lítost, slovem, aby si příslušně počínala v oblasti fyzické i oblasti morální, na ní závislé.“¹⁷ Stejně jako v Kleistově pojednání o loutkách zde vyvstává představa soběstačnosti jednotlivých údů – s tím rozdílem, že končetiny loutek se naopak každému impulsu života, přenášeného z rukou loutkaře, brání: jsou „tím, čím být mají, mrtvými, pouhými kyvadly“. Kleistův tanečník chce napodobit jejich mechanické pohyby, nesní však o blízkosti loutek a lidí; naopak loutka se pro člověka, jehož ustrojení je příliš složité, stala svou neredukovatelnou jednoduchostí nedosažitelným ideálem.

Protézy vyrobené na konci 18. století slavnými vynálezci automatů z rodiny Jaquet-Droz udivovaly svou podobností skutečným končetinám.

Výsledkem byl pár rukou vyrobených ze stejných materiálů jako automaty: z kůže, korku, pergamenu a z papírové kaše na kovové kostře. Vážily 480 gramů a údajně byly velice pohyblivé.¹⁸

Oproti těmto přednostem (které se však netýkají samotné konstrukce, ale jazyka tvarování dobového těla, který v těchto protézech nacházel podobnost se skutečnými rukama) Kleistův pan C. neshledává „výtečnou vlastnost“ umělých končetin v jejich podobnosti lidskému tělu. Kleista nezajímá simulace, ale odcizení; jeho ideálem je *ne-lidské* – ať už je to, jak se ukáže, loutka nebo bůh. Z tohoto pohledu je loutkové tělo, narozdíl od automatu člověku nekonečně vzdálené; ovšem právě tato vzdálenost Kleistovy hrdiny fascinuje: Jak by se člověk mohl stát loutkou? V případě automatů 18. století zní otázka obráceně: Jak by se automat mohl stát člověkem? Protikladnost tyto otázky sblíží; protože však první odpověď vede ven z lidské společnosti a nedá se tedy očekávat, že bude srozumitelná, je snadnější držet se nejprve druhé otázky, která očekávala odpověď, jíž se sám automat představí společnosti.

Automaty, jakkoli nedokonalé, vzbuzovaly obdiv svojí blízkostí člověku; anebo obráceně: byly blízké člověku, který je obdivoval. Vzhledem k tomu, že člověk-stroj a automat byli produktem téhož jazyka, je tato blízkost *přirozená*. Strojovost neměla lidské tělo nijak redukovat, pouze ho přepisovala do svého jazyka.

Není to strojový pohyb, když se tělo stáhne zpět, zasaženo hrůzou při pohledu na nečekanou propast? když se oční víčka zavřou při hrozící ráně? když se zorničky stahují při plném denním světle, aby chránily sítnici, a rozšiřují, aby viděly předměty v temnotě? Není to strojové, když se póry v kůži v zimě stahují, aby chlad nepronikl do nitra krevních cest? když se žaludek zdvihá, je-li podrážděn jedem, např. jistou dávkou opia nebo kterýmkoli prostřed-

¹⁷ Tamtéž, s. 74.

¹⁸ Riskin, J.: Künstliches Leben produzieren, in: *Artifizielle Körper. Lebendige Technik*, ed. Obland, B., Chronos, Zürich 2005, s. 73.

kem pro zvracení atd.? když se srdce, cévy, svaly stahují ve spánku právě tak jako v bdělém stavu? když plíce fungují jako měch uváděný ustavičně do pohybu? Není to strojový pohyb, jak si počínají svaly měchýře, konečníku atd.? ¹⁹

Odpověď byla jasná. La Mettrie si však „seřizením stroje“ vysvětloval také společenské aspekty chování člověka: na honu je jako blázen, v provinciální společnosti pije, na plese je zdvořilý, zuří, když je mu zima. Takto viděný svět má svou groteskní jasnost; strojovost lidského těla vystupuje zpod kůže a mění společnost v jakési divadlo automatů. Není tedy důvod, proč by automat nemohl vstoupit do společnosti.

V této blízkosti strojového těla člověku Michel Foucault rozeznává vliv postupující formalizace a disciplíny: automaty, jak říká, nebyly pouze „způsobem, jak ilustrovat organismus; byly to rovněž politické loutky, zmenšené modely moci“.²⁰ Ale nepředstavovaly automaty svou podobností člověku také blízkost *cizího*? Regulované (tedy: stále hustěji popisované) tělo, na něž se Foucault soustředí, když se zmiňuje o automatech, stále ještě nebylo samozřejmostí skrytou pod povrchem společnosti. Stejně jako automat, představovalo tělo věc, kterou je třeba neustále prozkoumávat; „tělo vstupuje do mašinerie moci, která jej prohledává, rozmontovává na části a znovu skládá.“

Jak už bylo řečeno, strojovost vzbuzuje obdivnou pozornost svojí blízkostí člověku. Nastavení automatů sledovalo ty nejpříkladnější lidské úkony. Kromě skromné konverzace, malování a krasopisného psaní to byly hlavně hudební produkce (na flétnu, trubku, harmonium, cimbál, buben apod.). Právě v taktu hudby se automaty dostávaly do nitra společnosti, aspoň na okamžik s ní zcela splývaly a stávaly se přirozenou součástí zábavy salónů. Hrající automaty se, stejně jako později Kleistovy loutky v dokonalosti svého osamělého tance, stávaly zosobněním harmonie.

Zdálo se, že jimi pohybuje jejich vlastní hudba.

Dokonalá strojovost zároveň představovala dosažitelnou dokonalost. Přirozené tělo se vyznačovalo uměřeností a sebevládou dobře seřizeného stroje. Mytický věk melancholie, v němž se zdálo možné sblížit mrtvý mechanismus s živoucím.

V chování a vzhledu si tehdejší lidé brali za vzor loutky. Paruky byly vyztužené drátem, šaty byly nepoddajné, pohyby strojové, úklony vykroužené a při menuetu se tancovalo s přiměřenou loutkovitostí. ²¹

¹⁹ La Mettrie, J. O. de: c. d., s. 76.

²⁰ Foucault, M.: *Dohlížet a trestat*, Dauphin, Praha 2000, s. 201.

²¹ Wawrzyn, L.: *Der Automatenmensch*, cit. podle: Gendolla, P.: *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des Maschinenmenschen*, Carl Winter Univesitätsverlag, Heidelberg 1992, s. 16.

Naopak automaty měly nejen jemnou pleť, klopící se skleněné oči, obličej z vosku, útlé hbité prsty a pohyblivé rty, ale také lidské, pečlivě učesané vlasy a elegantní oblečení. Písař rodiny Jaquet-Droz, píšící od roku 1773 větu „*Wir sind die Androiden Jaquet Droz*“, nepřekvapoval jen tímto výkonem samotným, ale také tím, že šlo o písařský výkon dítěte, s pýchou se hlásícího ke svému tvůrci; tento automat byl totiž dítětem. Primitivnost mechanismů ani vědomí iluzornosti jejich lidského chování toto vzájemné sblížení zřejmě příliš nerušila.

Nedokonalost stroje vstupovala do jazyka, který sám formoval tělo jako stroj, a mimoděk zvyšovala zajímavost produkce. Podobně jako při sledování dětského vystoupení přihlížející diváci „obdivují sami sebe za to, že jsou dostatečně ‚filosofičtí‘, a ochotně se zřeknou své nedůvěry v skutečnou povahu předmětu; zároveň však dělají, jako by již na ono zřeknutí zapomněli, aby tak mohli sdílet hluboká tajemství světa.“²²

Z výše řečeného vyplývá, že automat nepředstavoval jen přehlednost dokonale popsaného lidského těla a jeho mocenskou regulaci, ale že jeho podobnost lidskému tělu svou nedokonalostí člověku zároveň jeho tělo vzdalovala; tedy že automat mimoděk narušoval jazyk, z kterého vzešel a který ho sblížil s lidským tělem, a zatímco se nechal zvědavě pozorovat, směšoval vynalézavost s naivitou, složitost s primitivností a přehlednost s iluzorností. V prostoru tohoto nepatrného odcizení, v této *blízkosti cizímu* (tedy: cizímu tělu, které přesáhlo jazyk, jenž ho dosud tvaroval jako známé), se objevily sny o vzdalující se dokonalosti: hře, muzikálnosti a nevinnosti dětství.

Tyto sny romantická estetika doby kolem roku 1800 připsala nové přirozenosti člověka, jehož tělo bylo naprostým protikladem člověka-stroje. *Přirozené tělo* má být oduševnělé, svobodné a půvabné; jeho pohyby nemají být pravidelné, ale lehké; jeho půvab tkví v kráse nahodilého. „Půvab je taková krása, kterou nedarovala příroda, ale kterou vytvořil sám subjekt,“ říká ve svém spisu *O půvabu a důstojnosti* z roku 1793 Friedrich Schiller.²³ Takto viděné tělo pak může dokonce i na mědirytu trpět přílišnou tvrdostí kovu, který stahuje tělo zpět k jeho mechanické minulosti. Loutka či automat se jako zastaralé modely společné podstaty člověka a přírody staly metaforami naprosté nepřirozenosti, stejně jako tělo viděné jako soubor součástek lákajících k prozkoumání; takto pojaté tělo nyní narušovalo nově uspořádané, estetizované „divadlo přírody“. Už v poslední třetině 18. století, tedy ve „zlatém věku automatů“, se Rousseau otrásá nechutí nad představou pitvání zvířat.

²² Beaune, J. C.: c. d., s. 436.

²³ Schiller, F.: O půvabu a důstojnosti, in: *týž: Výbor z filozofických spisů*, Svoboda-Libertas, Praha 1992, s. 77.

Bylo by tedy třeba zkoumat je mrtvé, trhat je, vykostřovat, hrabat se podle libosti v jejich chvějících se vnitřnostech. Jak příšerný je ten anatomický amfiteátr! Páchnoucí mrtvolky, mokvající a zsinálé maso, krev, hnusná střeva, odporné kostry, morové výpary! Tak tady Jean-Jacques na mou věru zábavu hledat nebude. ²⁴

Jazyk mluvící o těle (kdysi, v době člověka-stroje, vyzývající čtenáře, aby si sám prohmatal všechny orgány) se náhle odvrací od vnitřku a jeho mechanismů a vytváří nové, rádoby nevinné, teprve popisované tělo, které již není dosažitelné na pitevním stole, ale v individuálním prožití estetické komplexnosti „přirozených“ smyslových zážitků.

Když se Kleist vrací k loutce jako ke ztělesnění grácie, nachází přirozenost v objektu, který mezitím jazyk nové estetiky zcela vzdálil tělu člověka a jeho subjektivitě, a který tedy svoji přirozenost ztratil. Svět automatů a soběstačných mechanických údů se z hlediska schillerovské estetiky jeví jako „zlověstná scenerie výstřednosti a paradoxu“.²⁵ Ale nejen že se Kleist k onomu světu strojových těl vrací, především ho tímto návratem a vztazením ke světu a jazyku, v nichž se už pohybují a tvarují zcela jiná těla, obrací naruby. To, co bylo vnitřním uspořádáním a dokonce „duší“ člověka, náhle představuje nepřekonatelně odlehlou cizost; princip života se stal obrazem mrtvolnosti. A Kleist také od „nikdy nepřirozených“, dokonale pohyblivých, strojově soběstačných údů, ztělesňujících v očích prvního tanečníka grácii, nečeká, že budou po vzoru celých těl myslet nebo zakoušet lítost; stačí, když budou „mrtvými, pouhými kyvadly“. Loutkař toužící po grácii se snaží „přesadit“ do těžiška skrytého hluboko v hmotě loutky; nevinnost se uzavírá v neživém.

Tento paradoxní návrat k zastaralé mechanice zároveň ohrožuje jazyk soudobé etické estetiky, a tím i projekt přirozeného těla, jež tvaruje a k němuž se odvolává. Kleist krade pojmy definující přirozenost a aplikuje je na nepřirozená, odmítnutá těla. Tím buď ukazuje nedostupnost a cizorodost toho, co má být přirozené (grácie mizí člověku ve stroji a na místě „krásné duše“ tak ponechává osamělý, zoufalý, vyprázdňovaný, neúplný a z rovnováhy vyvedený subjekt, který, zbaven těžiště, nemůže najít svoji přirozenost), anebo – což je možná ještě horší – dokazuje tajnou spřízněnost jazyka romantické estetiky právě s tím, co sama odmítá jako nepřirozené.

Kleist stejně jako Schiller vidí *přirozenost* v rovnováze. Porušení rovnováhy svědčí o ztrátě grácie, tedy půvabu. „Jen se podívejte na tu P.“ říká v Kleistově dialogu pan C., „když hraje Dafné a pronásledována Apollonem se po něm ohlíží; duše jí sedí v obratlech kříže; naklání se, div se nepřelomí, jako Najáda z Berniniho školy. Podívejte se na mladého F., když v úloze Parida stojí mezi třemi bohyněmi a podá-

²⁴ Rousseau, J.-J.: *Sny samotářského chodce*, K. & D. Svoboda, Praha 2002, s. 121.

²⁵ Man, P. de: c. d., s. 36.

vá Venuši jablko: duše mu sedí (hrůza to říci) dokonce v lokti.“²⁶ Tito tanečníci, a lidé vůbec, narozdíl od loutek, nedokážou najít své těžiště.

Schillerovská rovnováha se hlásí k idealističtějšímu principu. Podle Schillera a jeho *Listů o kráse* z roku 1793 „výraz *přirozenost* označuje pouze to, čím se určitá věc stává tím, čím je. Například všechna tělesa jsou těžká, ale k *přirozenosti* tělesné věci náleží jen ty účinky tíže, které plynou z její specifické povahy.“²⁷ Tělesa a těla pozvedá a dělá je, a jejich pohyby, krásnými jejich vnitřní svoboda. U těles a zvířecích těl je to jejich do sebe uzavřená „sebeurčenost“. Lidské tělo nabývá půvabu přirozeným souladem s morálkou myšlení. „Půvab tedy může příslušet jen volným pohybům, a jen těm, které vyjadřují *morální* pocity.“²⁸ Jinak řečeno: je to morálka, co člověku zabraňuje v pádu do nepřirozenosti. U Kleista pádu zabraňuje splnutí s těžištěm; není to ale splnutí se samotným pádem?

Vraťme se však ještě k Schillerově úvaze, z níž je jasné, že přirozenost, jakožto podmínka grácie a věc svobody, nijak nesouvisí s přirozeností přírody. „Grácie je vždy jen krása postavy, kterou pohybuje svoboda, a pohyby, které náleží pouze přírodě, si nikdy nezasluhují toto jméno.“²⁹ Příroda pouze dodává hmotu, ale sama ji vzápětí zbavuje rovnováhy a ohrožuje ji neforemností.

Proto má též krása postavy, jako pouhý výtvar přírody, své určité periody rozkvětu, zralosti a zániku, jež sice může hra urychlit, ale nikdy zpomalit; a obvyklý konec této krásy je, že *masa* postupně vítězí nad *formou a živý pud tvorby* si připravuje svůj vlastní hrob v nahromaděné látce.

Proto také většinou shledáme, že takové krásky postavy již ve středním věku velmi zřetelně zhrubnou obezitou, že místo oněch sotva naznačených jemných linií kůže se vytvoří dolíky a rozprostřou se vuřtovité záhyby, že váha získává neznatelně vliv na formu a okouzlující mnohonásobná hra krásných linií na povrchu se ztratí v rovnoměrně vystouplém tukovém polštáři.³⁰

Také Schiller tedy sní o těle, které, pokud je vůbec dosažitelné, lze snadno ztratit. Má se zdát, že jde o tělo morálky, ale v míře, v níž je toto tělo vyslovitelné, se „morálka“ stává jen jiným označením pro *formu*. Přirozenost (tedy, jak říká Schiller, výraz svobody) se tak ocitá v blízkosti formy; je to vlastně „šťastná rovnováha formy“.

Hledal-li Kleist grácii právě v tanci, bylo to proto, že *tanec* představoval jakýsi estetický mikrokosmos tělesných pohybů a ve zkratce tak shrnoval estetiku těla. Tanec

²⁶ Kleist, H. von: c. d., s. 13.

²⁷ Schiller, F.: Listy o kráse, in: *týž: Výbor z filozofických spisů*, c. d., s. 50.

²⁸ Schiller, F.: O půvabu, c. d., s. 76.

²⁹ Tamtéž, s. 86.

³⁰ Tamtéž, s. 95.

byl modelem elegance, cvičením, které tvarovalo tělo, a nositelem pořádku, jenž vytvářel figury ne pro potěchu tančících těl, ale především pro potěšení ze symetrie (která byla původně určena pro pohled seshora, „z boží perspektivy“).³¹ Tanec tak byl formou nebo spíše přímo mechanismem, který převáděl pohyby jednotlivých těl v pohyb těla společenského. Ve svých *Listech* popisuje Schiller tanec takto:

Pro ideál krásného společenského styku neznám žádný vhodnější obraz než dobře tančený a z mnoha složitých figur komponovaný anglický tanec. Divák z galerie vidí nesčetné pohyby, které se nejrozmanitěji proplétají, živě a odvážně mění svůj směr, a přece nedojde nikdy ke srážce. Vše je uspořádáno tak, že jeden mění místo, když přichází druhý, vše do sebe zapadá tak obratně, a přece zas tak jednoduše, že se každý, zdá se, řídí svojí vlastní hlavou, a přece nikdy nevstoupí do cesty druhému. To je nejvýstižnější obraz uplatněné vlastní svobody a zachované svobody druhého.³²

Paul de Man v tomto líčení spatřuje zárodek podobného tělesného násilí, jaké ho znepokojuje v Kleistově *Tanečníku a loutce*. Je zde však podstatný rozdíl: kleistovské násilí je násilností touhy, která směřuje k tělu viděnému jako cizí a nejspíš nedostupné, a směřuje tedy mimo jazyk: nikdy se nedovíme, jak ono násilí provést a stát se loutkou. Naopak v schillerovské estetice násilí nabírá podobu moci: je součástí jazyka popisujícího určitý pohyb těl jako svobodný; tato svoboda však ve skutečnosti spočívá v pravidle. – Schiller se na okamžik vzdaluje svému vlastnímu jazyku a odhaluje jeho skrytou strojovost, když připouští, že díl grácie mohl „z gest strnout v rysy“.

Překvapuje-li zjištění, že Schillerovo líčení tance, v němž se prolíná tělesný pohyb s taktem stroje, upomíná na svět automatů, je to proto, že jeho formování je zcela netělesné. Látka je „přemožena“ formou, „tělo se musí ztratit v ideji“ a přirozenost jedná svobodně „v poutech jazyka“.³³ Tělo, které by se po vzoru Foucaulta dalo nazvat „politickou loutkou“, produkuje přirozenost tím, že svoji strojovost (sestrojenost) ukrývá v jazyce. Klasické pojetí grácie totiž v důsledku „spočívá v dokonalém zvnitřnění disciplinizačních sil civilizace“.³⁴ Těla prvního tanečníka a Kleistova naslouchajícího vypravěče se těmto silám vymykají tím, že chtějí nalézt grácii nepokrytě strojovými pohyby, a tak obnažují a zvnějšňují strojovost a divadelní povahu přirozenosti. Grácie, kterou obdivují, má skutečně tělesný charakter; loutky totiž leží mimo jazyk popisující soudobé tělo.



³¹ Viz Vigarello, G.: c. d., s. 176-184.

³² Schiller, F.: *Listy*, c. d., s. 63.

³³ Tamtéž, s. 71.

³⁴ Schneider, H. J.: c. d., s. 211.

Jak víme, pan C. dovede mluvit o loutkách. Vlastnosti, které zdůrazňuje, odpovídají jednomu z pozdních automatů: Tendlerovým provazochodcům z dvacátých let 19. století, kteří vypadali na první pohled ochable jako běžné loutky, avšak „na laně jako by se probrali k životu“.³⁵ Jejich „živost“ spočívala v dokonalé práci těžiště, měnícího tíži v lehkost pohybu. Zdálo se, že stejně jako Kleistovy loutky „nevědí nic o tíži hmoty, této tanci nejprotivnější vlastnosti“. – Tento jazyk strojových těl však nemůže překonat vzdálenost oddělující automat od těl vypravěče a tanečníka, která už formuje jiný jazyk. Jazyk, kterým se mluví o loutkách, není jazykem popisujícím tělo. Tanečník by nesměl být tanečníkem a vypravěč by nemohl vyprávět.

Dosáhnout grácie by, podle Kleista, znamenalo ztuhnout v hmotu nebo se stát bohem, což se nemusí vylučovat. Pokud se loutkař touží „přesadit“ do těžiška své loutky, do materiálního, zahuštěného těla, může totéž platit i o „loutkaři“ tohoto znelidštěného přesazeného loutkaře (neboť „loutkař“ byl obvyklou alegorií boha). I to největší tajemství zde tedy má tělesný charakter. Cesta k dokonalosti by musela vykročit z jazyka a opustit lidské vědomí. Oba Kleistovi snivci si uvědomují, „jaké zmatení přirozené grácii člověka způsobuje vědomí“.³⁶

Jak ukazuje anekdota, kterou nám a panu C. vypráví postava vypravěče, budičem vědomí bývá jazyk. Mladý muž, „nad jehož postavou byl tehdy rozlit nevýslovný půvab,“ si při pohledu do zrcadla uvědomí, že se podobá slavné soše jinocha, jenž si z nohy vytahuje trn. Toto vědomí dosud nereflktuje svoji subjektivitu; pouze srovnává dvě podoby. Sebereflexi, tedy reflektované vědomí, vzbudí až komentář, který, „aby vyzkoušel pevnost grácie“, onu viděnou shodu problematizuje, a tak mezi odraz a pohled vkládá interpretaci. Při dalším pokusu, který již řídí vědomí, se na těle jasně ukazuje, že ztratilo svoji nevinnost; na rozdíl od loutky nyní už ničím nepřipomíná sochu. Vědomí zbavuje nevinnosti.

V tom se Kleist shoduje s Schillerem; také jemu se „nelíbí herec, který studoval grácii před zrcadlem“.³⁷ Schiller však nechce herce zbavit vědomí, jen se obává jeho nedostatku, který by herci zabraňoval rozumět jazyku přirozenosti a dělal by z jeho výstupů monstrositu, nebo naopak přílišného vědomí, které by začalo tento jazyk samo ovládat a přirozenost pouze simulovat.

Podle Kleistovy úvahy by bylo možné prvotní pád do nedokonalosti napravit jen ztrátou vědomí; grácie skrytá v loutkovém těle je dosažitelná jen dalším pádem. Cixous v Kleistově pojednání vidí „ekonomii nevinnosti“. Tím se vracíme ke kyvadlovému pohybu, který ovládá strukturu vyprávění. Jak bylo řečeno, tento po-

³⁵ Srov. Gendolla, P.: c. d., s. 218.

³⁶ Kleist, H. von: c. d., s. 15.

³⁷ Schiller, F.: O půvabu, c. d., s. 90.

hyb napodobuje loutku – jako by jazyk, nebo spíše jeho mluvčí, chtěl zapomenout sám na sebe a vyjádřit svůj předmět fyzickým gestem. Pohyb této loutky, sledující jen své těžiště, je však jen neustálým oddáváním se pádu. Loutka nechce tančit, pouze se poddává tíži. Také Kleistovo krátké vyprávění je snem o *stylu, který se rodí na okraji pádu*, a skládá se proto z mnoha mezer.

Poznámka: Vztah Kleistova psaní k jazyku tedy vystihuje v úvodu zmiňovaný pří-
měr Maurice Blanchota o „druhé ruce“, která vládne psaní tím, že ho přerušuje. Tato ruka, říká Blanchot, „je schopna zasáhnout v okamžiku, kdy je to třeba, ucho-
pit tužku a odtrhnout ji. Vláda spočívá ve schopnosti přestat psát, navrácením práv
a rozhodného ostří okamžiku přerušit to, co se píše.“³⁸ Kleistova ruka přerušuje ja-
zyk, kterým je popisována.

Jazyk vyprávění je rozdělen v repliky a ty jsou proloženy mlčením a nečitelnou ges-
tikulací. Právě v těchto mezerách dochází ke srozumění mezi argumenty obou
hovořících; to, o co jde a co je podmínkou porozumění tělu loutky, je totiž pád mi-
mo jazyk, anebo – v souladu se zmíněnou ekonomikou – pád jazyka zpět k prvotní
nevinnosti.

O pádu do hříchu, který byl „snížením jazyka k prostředečnosti“, mluví ve své rané
úvaze o jazyce Walter Benjamin. Teprve po tomto pádu mělo slovo „něco sdělovat
(kromě sebe sama)“ a stalo se nástrojem soudů o světě. „Jméno v tomto poznání
vystupuje ze sebe sama: pád do hříchu je hodinou zrození *lidského slova*...“³⁹ Pů-
vodní nevinné slovo nemá soudit ani sdělovat; je to absolutní stvořitelské slovo;
zároveň je to však také slepé, do sebe uzavřené, nereflektující slovo, které se podo-
bá loutce – jeho výhoda je „především záporná“ – což ovšem z hlediska Kleistovy
úvahy souzní s jeho božskou povahou. Vůči lidskému je tento jazyk každopádně
němý. Také těžiště Kleistova rozhovoru o nedosažitelné grácii loutkového těla leží
v tichu. Důsledek úvahy je znepokojivý, ale nevyřčený. Co to znamená „opět pojišť
ze stromu poznání, abychom se vrátili do stavu nevinnosti“?⁴⁰ Možná je to jen od-
kaz k původním, ne-lidským slovům, která mají v závěru rozhovoru zastoupit
nezformulovatelnou touhu a fantazma lákající k pádu.

Tedy: Kleist objevil tělo ležící mimo jazyk. Protože však neumí k tomuto tělu zavést
své psaní, snaží se ho tam, kde už nemůže nic vyslovit, prolnout s mlčením. Dokon-
ce i to, co je čitelné, tedy kladení a přijímání argumentů, probíhá jako mlčenlivý
pohyb stroje.

³⁸ Blanchot, M: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha 1999, s. 17.

³⁹ Benjamin, W.: O jazyce vůbec a o jazyce lidském, in: *týž: Agesilaus Santander*, Herrmann & sy-
nové, Praha 1998, s. 25.

⁴⁰ Kleist, H. von: c. d., s. 19.

K tomu upozornění: Takové vyjádření upomíná na některé charakteristiky Sadova psaní: nekonečně ubíhajícího strojového psaní, které „do řeči vepisuje přítomnost *ne-řeči*“.⁴¹ Kleistův a Sadův stroj však ve vztahu k tělu vykonávají vzájemně zcela opačné pohyby. Zatímco kleistovské psaní utichá nemožností přiblížit se tělu, které leží vně jazyka, a odkazuje tak k cizímu; sadovskému psaní je cizí zcela lhostejné. Toto psaní produkuje neomezený počet vlastních, čistě jazykových těl, s kterými zachází stejně jako se slovy ve větě: zapojuje je do své vlastní syntaxe. Jeho podvratnost spočívá v tom, že ani zdánlivě nemá splynout s nějakým nejazykovým tělem, a že je tedy k přirozenosti (těla) zcela apatické. Řeč tohoto psaní je prázdná, protože tvaruje jen sama sebe. Jakékoli vnější tělo odsouvá za svůj okraj; k psaní dospívají pouze jeho lexikalizované kousky. Sadovské tělo je jakási jazyková loutka, jejíž segmenty se do nekonečna skládají a přeskupují podle gramatiky perverze. Uprostřed orgií se ozývá: „Prosím vás, vnesme do těchto orgií malinko řád; je potřeba i v lůně blouznění a hanebnosti.“⁴² Jazykový stroj se pomocí jasně vysloveného povelu sám seřídí a běží dál, s oním uspokojujícím šelestem, v němž Roland Barthes spatřoval dokonalost požitku z čtení. Naopak pohyb kyvadla v Kleistově rozhovoru budí dojem, že se opakuje jen proto, že se neumí zastavit ve svém těžišti.

Dehumanizace, o níž se v souvislosti s Kleistovým pojednáním obvykle mluví, spočívá především v jistém vzdálení se srozumitelné řeči. Přirozeně: lidské tělo je to, o němž lze mluvit, a Kleist chce mluvit o těle loutky. Když se vypravěč na konci rozhovoru chová „poněkud roztržitě“, nejde jen o stav vědomí, které už možná ovládá zavražď z pádu do materiální, nevědomé tělesnosti loutkového těla. „Roztržitost“ není jen předmětem, ale také formou Kleistova vyprávění. Tato „roztržitost“ začíná u fragmentárnosti loutek složených z jednotlivých údů a nakonec prostupuje všemi rovinami vyprávění.

Už v prvním pohledu, který při produkci loutkového divadla (v budoucím na periferii společnosti) v loutce rozeznal záři gracie, musela být jistá „loutkovitá“ strnulost. Pokud budeme, jakkoli bezděčně, spolu s Benjaminem vidět v loutce figuru smrti, uvědomíme si, že loutkové tělo objevil pohled *melancholika*.

Právě jen v tomto pohledu leží smrt, jak ji ve vyprávění o loutkách nachází např. Paul de Man, podle něhož „lze článkované loutky po právu prohlásit za mrtvé, zavěšené a nehybné jako mrtvoly: elegance je přímo spjata se smrtí, byť se smrtí zbavenou patosu. Rovněž však je rovna lehkomyšlnosti, nevážnosti, která sama je založena na nemožnosti rozlišit mezi smrtí a hrou.“⁴³ Divák či vypravěč označený za „melancholika“ může být hravý, ale vidí, že smrt je ziskem pro estetično; v rámci té-

⁴¹ Srov. Klossowski, P.: *Sade můj bližní*, Herrmann & synové, Praha 2004, s. 49.

⁴² Sade, D. A. F. de: *Filosofie v budoáru*, Concordia, Praha 1995, s. 74.

⁴³ Man, P. de: c. d., s. 45.

to estetiky mizí tělo v neživém, ve stroji. (Později, v době, kdy bude problematické o estetice mluvit, začne tělo mizet ve strojích, které nefungují, jak je tomu u Marce-la Duchampa nebo Francisa Picabii.)

Možná, že pohledy pana C. a vypravěče jsou strnulé a oba mají v tvářích rysy melancholie; možná totéž platí i o autorovi, ale to není důležité: mluví se o grácii. Přesto nás pohled melancholika přibližuje onomu mlčení, které chce dosáhnout nevinnosti nedosažitelného těla. V anekdotě, kterou (na opačné straně jednoho z výkyvů vyprávění) pan C. odpovídá vypravěči na jeho příběh o ztrátě gracie, takové tělo zosobňuje zápasící medvěd. Tento medvěd byl, jak vypráví tanečník, neporazitelný, protože si „nevšimal fint (co by žádný šermíř na světě nedokázal po něm) a stál tu, hledě mi do očí, jako by v nich četl mou duši, s prackou zdviženou k úderu; a když jsem své rány nemínil vážně, ani sebou nepohnul.“⁴⁴

Co to znamená po tom, co už bylo řečeno? Medvěd se podobá dokonalému čtenáři; je však nevšímavý, svou netečnou vážností připomíná totem nebo masku. Nenechá se zmást, protože *nečte*: jeho pohled – stejně jako se o to snaží pohled melancholika – ulpívá jen na vnějšku, a odráží tedy nápor interpretace; slepecká nehybnost jeho očí přitom mate protivníka.

„Nuže, milý příteli,“ řekl pan C., „tak tedy máte všechny předpoklady, abyste mne pochopil. Vidíme, že v organickém světě též tím zářivěji a výlučněji vystupuje gracie, čím více slábně a temní uvědomělá reflexe.“⁴⁵

Tělo, o kterém Kleist píše, a které se v mnohém podobá mrtvole, zůstává na straně mlčení. „Mistrem“, který zasvěcuje pana C. do tohoto tajemství, je medvěd nebo loutka a nakonec možná protéza. Tanečník potom zasvěcuje vypravěče: jeho řeč by neměla porušit mlčení... Z určitého pohledu vedou „dráty a nitě“ loutek stále výš; loutkař je ovládán dalším loutkařem. Jak říká vypravěč *Nočních vigilií*, loutka „byla ovládána tímto drátem, a ten drát zase ovládala moje ruka, a tak dál až do tajemna“.⁴⁶ Z opačného hlediska, které odpovídá loutkařově touze sám tančit, toto spojení stahuje loutkaře zpět do těžiště loutky. Nečekaně v této souvislosti zní obrazné vyjádření naratologa Wayne C. Bootha, kterým se poprvé snažil vyjádřit třepení v hlasu vyprávění, jež náhle ztrácí dosud neproblematický smysl své řeči a jeví první známky nečitelnosti. Booth mluvil o skrytém subjektu, který stojí za scénou „jako loutkoherec nebo jako nějaký lhostejný bůh“.⁴⁷ Díla některých autorů mohou být nečitelná, protože se – pod tíhou těla – snaží zbavit jazyka.

⁴⁴ Kleist, H. von: c. d., s. 18.

⁴⁵ Tamtéž, s. 19.

⁴⁶ Bonaventura: *Noční vigilie*, Odeon, Praha 1978, s. 140.

⁴⁷ Booth, W. C.: *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1963, s. 151.

3 Mezikapitola: Cestující automat

*„Loutka v perském šatě a s vodní dýmkou v ústech
seděla před šachovnicí, která ležela na prostorném
stole... Ve skutečnosti seděl uvnitř hrbatý trpaslík...“*

Walter Benjamin

*„Ale co u dandyho, jak tam od sebe oddělit lidskou
napodobeninu, poháněnou pružinami, a opravdového
člověka?“*

Françoise Coblence

*„Zalíbení v automatech není tak nevinná zábava,
jak se zdá.“*

André Pieyre de Mandiargues

Barona Wolfganga von Kempelen proslavily dva automaty. Kromě zmiňovaného mluvícího stroje s koženou průdušnicí, jazykem a ústním otvorem z gumy to byl ještě automatický šachista v podobě Turka, dokončený v roce 1769 a hrající při svých vystoupeních šachy proti živým hráčům. Následujících několik desetiletí, během nichž zázračný šachista spolu se svými vlastníky Kempelenem a později Maelzelem cestoval po evropských a amerických městech a zpravidla porážel své amatérské soupeře, bylo možné prostřednictvím hry stroj nejen oživit a mlčky sledovat jeho lidské počínání – v tomto případě hra dovozovala sice omezenou, ale přímou a nevyzpytatelnou komunikaci: možnost navázat *styk s umělým útvořem*, v němž nevyhnutelný řetězec senzací a domněnek, disponujících různými jazyky a různými představami o lidském těle, postupně viděl zázrak mechaniky, hluboké tajemství, znepokojivou hrozbu, optickou iluzi, podvod a zbytečnost. Šachista se objevil plný života a lidského důmyslu v dozvucích jazyka, který sblížoval člověka se strojem, a jako dutý, neživotný, nicméně matoucí skelet vystupoval ještě na sklonku romantismu.

Můžeme tedy aspoň zhruba sledovat, jak se Kempelenův automat zanořuje do cizího jazyka, jehož monstra teprve začínají krystalizovat, a jak ho toto nové ovzduší v prvních desetiletích 19. století postupně rozleptá. Jazyk tvarující tělo romantického člověka říká, že ani nejdokonalejší automat nikdy nepředstavoval skutečné tělo. Od této chvíle je to subjekt, ne tělo, kdo nachází, zkoumá nebo odmítá svého dvojníka. Podobnost těl má nevyhnutelné důsledky pro další duševní život, každá duše

totiž vyžaduje své osobní tělo, které, ve shodě s jazykem své identity, popíše vlastní přirozenosti. Tělo, které bude půvabné vnitřním půvabem, bude blednout, zářit pocitem a třást se niterným rozechvěním. A naopak: žádné lidské tělo, nemá-li se při svém popisu stát kusem hmoty, se neobejde bez zrazení jisté oduševnělosti.

Foucault v této „reálné a netělesné duši“, která je „trvale produkována okolo, na povrchu i uvnitř těla“,⁴⁸ odhaluje živel, v němž se artikuluje nový, nemechanický typ moci, zakládající klíčové pojmy humanismu: subjektivitu, osobnost, vědomí apod. Jinak řečeno: po zásazích neohrabané „mašinerie moci“, která tělo rozmontovávala, prohledávala a znovu skládala strohými slovy příkazu nebo pitevních zpráv (a nechávala tak ještě nezformované tělo vystupovat téměř až k hladině jazyka, nehledě k hrozbě jeho možného zakalení), přichází moc promlouvající k tělu z nitra. Tělo se stává výrazem jazyka, který je zevnitř zaplavuje a, jako by řeč narážela na stěny z poloprůhledné kůže, popisuje je svými pohyby. Jde o tělo, které dokáže ztvárnit společnou senzibilitu a jehož forma má určitou literární kvalitu. Mluvit o tomto těle znamená mluvit o osobě a uvádět ji do společnosti; je to tělo, které „lze uchopit jako sdílené místo soucítění, které poutá čtenáře k textu, a obojí k společenskému kontextu“.⁴⁹ Čím je ona niterná řeč na jeho povrchu čitelnější, tím více se tělo mění v samozřejmost skrytou pod povrchem společnosti.

Kleist se pokusil tělo zvnějšnit; zbavil duši schopnosti mluvit a vsadil ji do nitra nehybné, neproniknutelné a nečitelné hmoty. Tento těžkomyslný paradox však jen potvrzuje, že pro jazyk Kleistovy doby loutka a automat, jakkoli pečlivě vysoustružené byly jeho rysy, představovaly stěží zárodek lidského těla. Dokonce i to, co na těchto figurínách znepokojovalo svou blízkostí člověku, bylo znamením *ne-lidského*. Každé nečitelné, tj. umělé či jen nedostatečně oduševnělé tělo, ať už to byl přelud, noční můra, automat, loutka nebo tělo zbloudilé duše, představovalo *paradox*. Takové tělo jako by *přebývalo*; zdálo se, že odkazuje někam mimo sebe, něco předstírá nebo utajuje, a lákalo jazyk do prostoru tajemství a klamu, v němž se nevyсловitelná přítomnost cizího těla měnila v bezvýchodné bloudění znejistěného subjektu. Z ne-lidských těl se přitom stávaly napůl zcela obyčejné věci a napůl metafory nevysvětlitelných sil.

V povídce E. T. A. Hoffmanna *Automaty*, napsané v roce 1814, se dva akademičtí přátelé Ludvík a Ferdinand nechávají strhnout všeobecným rozruchem vyvolaným představeními tajemného mluvícího Turka a zvláště věštbami, jež „zvědavcům našeptávaly ztrnulé rty té podivné, oživené mrtvé figury“. Předobrazem tohoto mluvícího automatu v podobě a „náležitých rozměrech“ sedícího Turka, který byl

⁴⁸ Foucault, M.: *Dohlížet a trestat*, c. d., s. 64.

⁴⁹ Laqueur, T. W.: Těla, detaily a humanitářské vyprávění, in: *Nový historismus/New Historicism*, ed. Bolton, J., Host, Brno 2007, s. 181.

zahalen ve vkusném tureckém šatě a měl zdařilou pohyblivou hlavu, pohyblivé oči a gestikulující ruku, byl jistě Turek barona von Kempelen, stále ještě cestující evropskými zeměmi. V povídce se však záhadnost mechanismu ještě násobí jeho prolnutím s mluvícím strojem. Hoffmannův Turek nehrál šachy, ale přímo odpovídal na otázky (přitom „zhusta překvapoval tajemným výhledem do budoucna“).

V romantickém vyprávění není živlem „oživených figurín“ společenská hra, ale záhadnost. Nejen že se automat vymyká obrazu člověka a jeho těla, ale nakonec je nesnesitelný i jako kratochvilná společenská hračka a vzbuzuje zájem jen nejasnou směsí směšnosti, odporu, tísnivých pocitů a údivu, který vyvolává. Jasně je to řečeno v okamžiku, kdy mají oba přátelé navštívit obskurní představení.

„Jsme proti všem takovým panákům,“ pravil Ludvík „kteří se člověku podobají leda tím, že se po lidsku opičí, a naprosto odmítáme takové obrazy živé smrti či mrtvého života. Už v prvním dětství s pláčem jsem utíkával, když mi ukazovali takové panoptikum, takový kabinet ošklivých figur a posud nedovedu vstoupit do podobných místností, aniž bych neokusil jakéhosi pocitu nevolnosti... Konečně ty mechanicky napodobené lidské pohyby mrtvých figurin zdají se mi velmi osudné a jsem přesvědčen, že ten váš důmyslný Turek se svým koulením očima, s obracením hlavy a zdviháním ruky ještě mne bude pronásledovat v bezesných nocích jako strašidlo.“⁵⁰

Automat je obdobou noční můry. Ovšem setkání je *nevyhnutelné*; Ferdinanda jako by k figuríně cosi doslova „táhlo“. Zde začíná romantický příběh. V blízkosti cizího neživotného těla, které je nicméně samo o sobě od počátku považováno za pouhý podvod, který maskuje skutečnou záhadu, vzniká tajemné pouto mezi subjektem a tajemstvím a tělo figury se tomuto vztahu nabízí jako metafora: sám romantický hrdina, Ferdinand, se stává jakousi „loutkou“. Tato změna se však týká výhradně duše; lidské tělo zaměstnávají niterné pocity. Ačkoliv figura vzbuzuje nevolnost a její pohyby se zdají dokonce „velmi osudné“, její nedokonalost přeci jen vzbuzuje smích.

Turek, jemuž naprosto nebylo možno upřít orientálské vznešenosti a jehož hlava, jak řečeno, byla nad obyčej zdařilá, zdál se Ludvíkovi na první pohled nanejvýš směšný. A když pak umělec vstrčil klíč do boku panáka a kolečka zahrčela, pojednou bylo mu to všecko takové nechutné a otřelé, že bezděky zvolal: „Ach pánové, slyšte přece, my máme v žaludku tak leda pečeni, ale tahle turecká Excellence má k tomu ještě rožeň!“ Všichni se zasmáli a umělec, jemuž vtíp nebyl patrně po chuti, ihned zanechal dalšího natahování stroje.⁵¹

Tento vtíp je uvnitř romantické povídky dvojnásobně zlověstný: vytváří paradox tím, že záměrně překračuje jazyk formující romantické tělo a bez ohledu na nitro sblíží člověka s dutým skeletem, a zároveň ukazuje tragickou grotesknost takového jednání. Veselí ústí v to, co Bachtin (v opozici k bezstarostnému smíchu lidové

⁵⁰ Hoffmann, E. T. A.: Automaty, in: *týž: Kreisleriana*, Melantrich, Praha 1932, s. 159.

⁵¹ Tamtéž, s. 161.

kultury) nazval „tragédií loutky“. Pod vlivem veselí, v jakémisi záchvatu bezstarostnosti pokouší Ferdinand Turkovy věštecké schopnosti otázkou po svém niterném tajemství. Figura odpoví, zvědavcovo tělo zbledne a zračí zřejmé pohnutí. „Dřívější veselí bylo to tam.“

Osud (a stejně tak Hoffmannovo psaní) pohybuje postavami jako loutkami. Ale jak bylo řečeno, nejde přitom o přítomnost loutky, nýbrž o „představu o cizí, mimolidské síle, která vládne lidmi a mění je v loutky“.⁵² Turkovo mechanické tělo sice vzbuzuje nevolnost, ale přesto nemá žádnou závažnost; je to jen „zprostředkující útvar“, kterým záhadně promlouvá neznámá duchovní moc. „Podle svědectví všech, kteří ho viděli, jeho nanejvýš zajímavá figura je něco zhola podružného a že koulí očima a hlavou otáčí, to dojistá jenom proto, aby naši pozornost dokonale obrátil na sebe, totiž tam, kde nelze hledati klíče toho tajemství.“⁵³ Tato figura je *ztělesněním tělesné nepřítomnosti*. Vnitřní mechanismus, který měl automat přiblížit lidskému tělu, v očích 19. století totiž jen zabírá místo nepřítomnému nitru, bez něhož se tělo nemůže obejít. Přiznat mechanickému Turkovi jakýkoli aspekt tělesné přítomnosti je v Hoffmannově příběhu nemožné už od okamžiku, kdy se ukázalo, že kolečka uvnitř figury „zabírala tolik místa, že bylo vyloučeno, aby se tam skrýval i sebemenší človíček, byť i tak malý jako pověstný trpaslík August, který vylézal z paštiky“.

Osudná odpověď, která se jako hádanka vznáší příběhem a nemůže najít otvor, jímž se dostala na svět (je zajímavé, že by se spokojila i s mluvícím trpaslíkem), je na konec přijata tím, kdo ji zaslechl. Dvojník je zbaven neznámého těla a vstřebán otřeseným subjektem, který se uklidňuje, že má „co činit jen se sebou samým“.

Romantická (a později surrealistická) figurína nemá představovat tělo; to, čím fascinuje, je okamžik zdvojení, kdy nelze rozlišit mezi snem a artefaktem. Ukázkou této konstelace je Hoffmannův *Pískarš*, napsaný roku 1816, necelé dva roky po zmínované povídce, v němž se vyplňuje netísňivější a také nejtělesnější představa styku s automatem, na niž hrdinové předchozího příběhu připadli. „Pomysli jen,“ říká jeden z nich, „že by bylo možno, že by figura ovládaná umělým pohonem tančila pospolu s lidmi, všelijak se odvracejíc a natáčejíc a že by živý tanečník měl objímati takovou mrtvou, dřevěnou tanečnici a točit se s ní. Zdali bys jen minutu vydržel takový pohled bez vnitřního zděšení!“⁵⁴ Tento zděšený výkřik je příznačný: ani v tomto případě totiž nepůjde o přítomnost cizího těla, ale o *pohled*. Olympia, automat, s nímž v druhé Hoffmannově povídce jako milenec tančí romantik Natanael,

⁵² Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, Praha 1975, s. 38.

⁵³ Hoffmann, E. T. A.: c. d., s. 160.

⁵⁴ Tamtéž, s. 177.

se podobá tělu jen jako zrcadlo Natanaelovy obraznosti. Nejkrásnější se mu zdá v oslepující záři svíc, z dálky, když ji pozoruje kukátkem a když se její doširoka rozevřené strnulé oči upírají přímo na něj. Tyto oči vracejí každý z pohledů, jimiž Natanaelova duše popisuje svůj objev. Zrcadlení a splývání duše se svým obrazem je tak dokonalé, jako by tu ani žádné druhé, cizí tělo nebylo. V tom je tento strnulý pohled protikladný pohledu kleistovské umrtvující melancholie.

Natanaelův pohled odmítá zahlédnout cizí tělo; jeho oči po hladkých stěnách Olympiina těla pouze sklouznou. Jeho přítomnost tak nejasně pociťují jen ti, kteří se snaží, ale *nedokážou vyslovit*, čím je jim toto tělo cizí. K vysvětlení ovšem stačí trhlinka, která na místě dokonale lesklých očí odhalí černé jámy. Zrcadlení se přeruší a oduševňované tělo se změní v neživý útvar. „Natanael tu stál, jako by ho přimrazil – viděl jen příliš zřetelně, že Olympiin smrtelně bledý obličej nemá oči, místo nich měla v hlavě jen černé jámy; byla to neživá loutka.“⁵⁵ Na této loutce už vyprávění nenachází nic záhadného. Skutečně záhadná loutka přežívá jen jako figura paradoxního postavení ke světu, který poháněl příběh a osud jeho hrdiny. V tomto smyslu je „loutkou“ opět samotný subjekt, Natanael: jako by byl v zajetí „temné moci, která nám tak nepřátelsky a zrádně vkládá do nitra nit, za niž nás pak chytí a táhne“.⁵⁶

V jazyce romantismu počátku 19. století se z loutek a automatů staly zrcadlové obrazy znepokojené duše (jistý odlesk jejich cizí tělesnosti zbyl snad jen v tomto znepokojení). O něco později automat, jehož „pružiny“ zatím jazyk připravil o všechny zásadní významy, ztratil i ono mlhavé spojení s tajemstvími romantické duše. V třicátých letech 19. století došlo na jedné z cest mechanického Turka po Spojených státech k setkání, které bylo v pravém slova smyslu desiluzivní a při němž se tento automat stal obětí nemilosrdně lhostejného jazyka. Výsledek shrnuje esej Edgara Allana Poea *Maelzelův šachista* napsaný roku 1835. Poe v Turkovi nevidí nic než hračku, od níž si sice slibuje mechanický důmysl, ale jejíž sestavení je zároveň zcela protikladné tělu. Tělo je v jazyce, jakým Poe popisuje zhlédnuté představení, schránkou rozumu a naopak rozum je neslučitelný s funkcí stroje. Protože však Turek při hře *přesto* vykazuje jisté rysy lidského chování, Poe od počátku nepochybuje, že jde o podvod. „Je docela jisté, že úkony automatu neusměrňuje nic jiného než *mysl*. Tato věc je bezpochyby záležitostí matematického důkazu *a priori*. Jedinou otázkou je tedy *způsob* zprostředkování lidského činitele.“⁵⁷ Stejně jako hrdinové Hoffmannovy povídky Poe zahlédl vnitřek automatu vyplněný mechanismem. Protože však v Turkovi nevidí dvojníka ani jako odkaz k jinému,

⁵⁵ Hoffmann, E. T. A.: Písař, in: týž: *Mistr Blecha*, Odeon, Praha 1976, s. 58.

⁵⁶ Tamtéž, s. 39.

⁵⁷ Poe, E. A.: Maelzel's Chess-Player, in: týž: *The Complete Tales and Poems*, Penguin Books, London 1982, s. 424.

vzdálenějšímu tajemství, je přesvědčen, že iluzí je už plnost spatřeného mechanismu a že podvod spočívá v zdánlivosti vnitřku. Vnější viditelná přítomnost Turka na Poea, ani v oslepující záři důmyslně uspořádaných svíc, téměř nepůsobí; to, co chce odhalit, je iluze nepřítomnosti lidského nitra. Stejně jako hoffmannovští hrdinové chápe Poe Turkovo tělo jako něco podružného, jeho dojmy jsou však pocitům romantického publika z *Automatů* protikladné. Nyní se postava pohybuje nepřirozeně a „zvláště paže vykonává své pohyby neobyčejně tuhým, nemotorným, drhnoucím a strojovým způsobem“. To proto, domnívá se Poe, aby se zdálo, že jde o stroj.

Kdyby byl automat ve svých pohybech životnější, divák by přiřadil jeho úkony jejich pravé příčině (totiž lidskému činiteli uvnitř) spíše než nyní, když nemotorné a strojové manévry odpovídají představě čistého a samostatného mechanismu.⁵⁸

Jinak řečeno: figurína je ve vztahu k lidskému tělu méně než imitací; je imitací imitace a vše, čím se podobá člověku (Maelzel automat nakonec opravdu vybavil aspoň primitivní schopností mluvit), jen zvyšuje jeho podezřelost. Poe si je jistý, že automat neskrývá nic zvláštního, žádné tajemství, trpaslíka a dokonce ani dítě. Všechny tyto představy se mu zdají příliš bizarní, mnohem spíše očekává, že objeví Maelzela pomocníka Schlumbergera. Řešení, s kterým přichází a které bod po bodu dokazuje, je dokonalou redukcí dříve tak záhadného těla: obsah Turkova trupu je pouhým *zrcadlením prázdné dutiny*. „Rázem usuzujeme, že ona zrcadla byla umístěna způsobem, který několik málo částí stroje uvnitř trupu znásobil pohledu tak, aby se zdál naplněn mechanismem.“ Ale nejde o závěr ani o exaktnost Poeova eseje; je to jen příklad jazyka, jehož soudržnost ještě dříve, než jím někdo promluví, zakládá nemožnost přiřadit jakoukoli lidskou aktivitu jinému než lidskému tělu a v němž je (lidské) tělo přísně vymezeno oduševnělostí svého jednání. – Což jistě neznamená, že by Poe neměl žádný smysl pro automatismus či ne-lidské. Jde jen o to, že jazyk, který používá, automat předešlého století vzdaluje jak lidskému, tak stroji. Přitom právě jazyk Poeova eseje působí téměř strojově.

•

Různě popsaná či odepsaná těla zde nesledujeme proto, abychom se mohli u některého z jazyků zastavit (a vidět tělo, které popisuje); jde naopak o to zachytit jakékoli gesto, jímž se řeč v blízkosti těla pokouší otevřít jeho neforemné, nezformulovatelné cizosti. Je tedy nutné pozorovat práci jazyka, zároveň však přehlížet, co říká.

Z tohoto pohledu Turek nic neodhaluje ani neskrývá, pouze srovnává jednotlivé jazyky a naznačuje v nich jednu z drah, na nichž se tělo uzavíralo cizímu. Posun na této dráze vypadá třeba takto: (1) Turek jako přímý, tělesný účastník společenské

⁵⁸ Tamtéž, s. 434.

hry v době, pro niž byl vyroben; (2) Turek jako ukázka „odporného hračkářství“, jehož přítomnost se nicméně stále vymyká chápání romantických hrdinů; (3) Turek jako pouhá hračka či trik, který lze beze zbytku vysvětlit. Tuto řadu by samozřejmě bylo možné zmnožit nebo prodloužit. V půlce 19. století se automaty jeví „jen jako krajně dětinské hrátky“, které zbytečně vyčerpávají čas a úsilí vynalézavých hlav. Zatímco Kleist spatřoval v „Industrii“ dámu, s níž, jak píše v jednom z dopisů z roku 1800, je třeba jednat „jemně a uctivě, avšak srdečně“,⁵⁹ o půl století později takové sblížení nedává smysl; mezi tělem a mechanikou leží nepřekonatelná hranice: to, co pracuje, nejsou těla, ale abstraktní síly, které lze rozkládat, třídít a přeskupovat. „Teď už se nesnažíme postavit stroje, které by zastaly tisíc rozmanitých služeb jednoho člověka, žádáme naopak, aby jeden stroj vykonával jen jednu službu, tu však na místě tisíce lidí,“ míní vědec průmyslové doby.⁶⁰ Mezi tělem a mechanismem (který se však stává vzorem práce společnosti) leží protiklad jedinečnosti a zmnožování.

Z nechuti k této konstelaci, v níž se individualita kombinuje se statistikou a jejíž pointou je moderní práce, se formuje loutkovité, krajně strojené tělo dandyho, jehož osamělá gesta se jako ztělesněný výsměch soudobému jazyku a přirozenosti jím popsaného těla opět vztahují k automatu – tentokrát jako k „jistému druhu *masky*, předstírání, které inklinuje k výsměchu, takřka dokonalému vtipu na účet života“.⁶¹ Toto nové sblížení, které v souvislosti s Baudelairem zmiňuje Pieyre de Mandiargues, spojuje odmítání dobového jazyka s touhou zaměřenou na své vlastní tělo.

Stejně jako Kleistův tanečník touží dandy po těle, které je cizí, a přitom si uvědomuje, jak těžké je tuto cizost neztratit v prostředí, kde se neustále mluví. Jeho postoj k jazyku je krajně vypjatý: tuší, že by neměl psát, nechce-li zradit svůj obraz; měl by být mlčenlivý a lhostejný jako do sebe obrácený cestující automat nebo jako Kleistova loutka. Mění tedy své tělo v pečlivě sestrojenou masku. Také jeho tělesné úkony probíhají „jako mechanický balet, jako loutkové představení s uměřenými a strnulými gesty“, neboť, jak přímo říká Françoise Coblenca, „dandy usiloval o to vytvořit artefakt, proměnit se v mechanickou loutku“.⁶²

Co to znamená? Kleistovská touha po nevinnosti nedosažitelného těla sblížila loutku s mrtvolou, o niž původně vůbec nešlo; podobně dandyho loutkovitá strojenost míří k ztělesnění masky jako (romantické) figury oboustranného klamu, ale podobá se jí svou mrtvolností.

⁵⁹ Kleist, H. von: Ulrice von Kleist (25. 11. 1800), in: *týž: Výbor z díla*, SNKLHU, Praha 1954, s. 303.

⁶⁰ Srov. Dotzler, B. J.: Die Wiederkehr der Puppe, in: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, eds. Müller-Tamm, P. – Sykora, K., Oktagon, Düsseldorf 1999, s. 239.

⁶¹ Mandiargues, A. P. de: Les rouages de l'automate, in: Beaune, J.-C.: c. d., s. 474.

⁶² Coblencaová, F.: *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*, Prostor, Praha 2003, s. 197.

„Jen se na ni podívejme, na tu nádhernou bytost, z níž vyzařuje krása: vidím to, dokonale se podobá sobě samé, je si podobna. Mrtvola je svým vlastním obrazem,“ říká Maurice Blanchot o mrtvole.⁶³ Stejným obrazem chce být dandy, o němž si Baudelaire v šedesátých letech 19. století zapsal, že „musí žít i spát před zrcadlem“.⁶⁴ Dandy se nebojí, že by tak ztratil grácií jako tělo Kleistova mladíka nebo Schillerova herce, kteří nesmějí spatřit jazyk, jenž je formuje. Tělo, jehož povrch se mění v masku, působí jako jakýsi dutý skelet a také dandyho pohled se díky zrcadlu upírá jen k povrchu, aby se přesvědčil, že není vidět nic jiného. Jeho snem není těžiště, ale prázdnota; ale ani k té nedoléhají žádná srovnání a je pro jazyk stejně tak nedostupná. Pokud se ovšem dandy nevzdálí zrcadlu a v masce nevznikne trhлина...

Jenže zatímco se dandy zhlíží v masce, která předjímá celou řadu extrémních tělesných stylizací následujícího století (a k níž se ještě vrátíme), a zatímco sní své ironické, ale o to melancholičtější sny o dokonalém stylu, o zrcadlení gest, v nichž by tělo popisovalo samo sebe, a o psaní, v němž výpověď strne v ornament, okolními jazykovými proudy zmítá napětí, s nímž se snaží udržet tělo uvnitř svého popisu, a obava, že čím dál složitější popis a stupňující se nároky kladené na vyslovení jisté pravdy o těle mimoděk odkryjí cizí tělo přímo pod kůží člověka.

⁶³ Blanchot, M.: *Literární prostor*, c. d., s. 353.

⁶⁴ Baudelaire, Ch.: *Mé srdce obnažené*, in: *týž: Důvěrné deníky*, Kra, Praha 1993, s. 35.

4 Tělo/monstrum a hysterické psaní

„V houstnoucím přítmí se po zemi plíží stíny zahalující veškeré předměty tajemným příšeřím, v němž zaniká každá určitost a jakékoli tušení se zdá přijatelné. Formy ztrácejí své obrysy a rozpouštějí se v převalující se mlze...“

Max Nordau

„...jsou tu Lasegueovi exhibicionisté, Binetovi fetišisté, Krafft-Ebingovi zoofilové a zooerasté, Rohlederovi auto-monosexualisté; budou tu i mixoskopofilové, gynekomasti, presbyofilové, invertovaní sexoestéti a dyspareutické ženy.“

Michel Foucault

„Umíte si představit řeč, která kdysi zněla zcela srozumitelně, jak ztrácí tvar a smysl a rozpadá se na sérii jednotlivých skřeků?“

„Kdybych to chtěl začít líčit, mému vyprávění by to nijak nepomohlo.“

H. G. Wells

Čím hustěji je tělo popisováno, tím spíše si mohou jeho jednotlivé obrazy protirečit; na místě vyhrazeném individualitě subjektu se prolne několik různých nesooudných těl. To je okamžik, kdy se vynoří monstrum. Podle Petera Brookse je *monstrum* to, co „překračuje základní rozvržení klasifikace, samotný jazyk: je to exces v procesu označování, zvláštní vedlejší produkt nebo zbytek při utváření významu. Je to jakési imaginární stvoření, které se zrodí v jazyce, a jakmile se tak stane, nedá už se z něho odstranit.“⁶⁵ Takto chápané monstrum se v síti znaků chová jako parazit. Je to rozpor uvnitř jazyka, slepé místo v oblasti zdánlivě neproblematické srozumitelnosti: řeč mluvící o monstře dbá na dokonalost vyslovování, a přitom sleduje pohyb nevyslovitelného.

Bylo by ovšem zjednodušující ztotožňovat opětovně se přibliživší nečitelné tělo s monstrem. Protože hledáme tělo, ale sledujeme psaní, měli bychom si monstrum představovat spíše jako násilně sevřený, ale přece jen *prázdný šev* či *obrubu* sešitou z různých, často vzdálených a obtížně spojitelných cípů jazyka, který ztrácí svou

⁶⁵ Brooks, P.: c. d., s. 218.

soudržnost. Tělo zůstává nevyslovitelné, ale monstrum je jeho nejasná silueta uvnitř selhávajícího popisu, který se všemi, třeba i protikladnými, prostředky vymezuje vůči beztvarosti, v níž mu tělo uniká. Příkladem takového pečlivého, selhávajícího, limitujícího a nezavršitelného popisu je gotický román 19. století, v němž se řeč neustále zastavuje před nemožností dořít to, o čem se vypráví.

Ideálním, dokonale čitelným popisem člověka bylo „přirozené tělo“, jehož krása se pojila s etikou a v němž duše snadno přecházela ve zpověď: tělo jako jakési stínítko z jemné kůže, na níž se zračí niterné pohnutky, jako komorní, zároveň však snadno přístupné jeviště, které jakožto sdílené místo soucítění spojuje subjekt s přihlížející společností. Toto etické, divadelně rozechvělé tělo nezastírá, že je kusem dočasně prosvětlené hmoty; vyšlo ovšem z přírody, která byla sama viděna jako „divadlo“ či „zahradka“ vybavená „polštáři z lycopodia a z mechů“.⁶⁶ – V téže době se však v přírodě objevují prvky a fyziologické procesy situující tělo do skrytých, lidským okem neviditelných oblastí uvnitř hmoty. Tajemství života, a s ním i jeden z popisů lidského těla, opustilo nejen makrosvět mechaniky a triumfální divadlo anatomické pitvy, ale také přehledný svět estetizované přírody a splynulo s *hemžením*. Objevy elektrického fluida, živočišného magnetismu a galvanismu v cukajících se žabích stehýnkách situovaly nové domnělé zdroje tělesného života do procesů, které se – jakkoli byly příliš nehmotné na to, aby samy o sobě připomínaly lidské tělo – vymykaly popisu viditelného lidského těla, a mimoděk tak připravily prostor pro zrození monstra.

V předmluvě k druhému vydání románu *Frankenstein aneb Moderní Prométheus*, který poprvé vyšel roku 1818, Mary Shelley popisuje, jak se jí onen „odporný přízrak“, jež vzápětí uvedla do své knihy, zjevil během bezesné noci, které předcházal rozhovor o galvanismu a o pokusu probudit život v kousku červa uvnitř skleněné krabičky.

Noc za hovoru rychle ubíhala a než jsme se uložili k odpočinku, minula už i hodina duchů. Když jsem položila hlavu na polštář, nespala jsem, nedalo se však říci, že bych byla bdělé mysli. Poznenáhlu mě má obrazotvornost ovládla a vedla mě dál, obdařujíc mě sledem obrazů, které v mé mysli vyvstávaly s živostí zdaleka přesahující hranice běžného snění.⁶⁷

V tomto zvláštním neurčitém, nicméně intenzivním stavu mezi spánkem a bděním, v ošidném neohraničitelném stavu, který by Maurice Blanchot nazval „druhou nocí“, nezbývalo než přihlížet děsivé scéně ožívování mrtvého uměle sestaveného těla, které Shelley popisuje jako „nechutný výtvar“. Ačkoli se tento „výtvar“ či „přízrak“

⁶⁶ Rousseau, J.-J.: c. d., s. 124.

⁶⁷ Shelley, M.: *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Oxford University Press, Oxford 1980, s. 9.

hned po svém stvoření pohybuje, prochází pokojem, odhrnuje závěsy a rozhlíží se žlutýma vodovými očima, mluví se o něm jako o „věci“, ne jako o těle. V této fázi své existence se nově oživená hmota zdá příliš vzdálená jakékoli myslitelné subjektivitě na to, aby mohla být považována za něco víc než za beztvarou hříčku nočních temnot. Ani okolnosti, kterými prochází, nemají nic společného s pořádkem denních zkušeností.

Téměř to samé se však dá říct o tělesném rozpoložení ležící spisovatelky, uvízlé v beztvarém nočním pásmu mezi snem a bděním. Její tělo, jež není ani schránkou do sebe obráceného odpočinku ani vyhlídkou bdění natočeného ke světu, jako by ztratilo své hranice. Hrůza, která je roztrásá, začíná smazávat rozdíly mezi vnitřkem a vnějškem, a stěžuje tak návrat k formám denního lidského světa. „Představa ovládla moji mysl natolik, že mnou proběhl záchvěv strachu a přála jsem si příšerný výplod své fantazie nahradit okolní skutečností,“ píše Shelley o okamžiku, kdy se přiměla otevřít oči a rozhlédnout po pokoji. „Tak snadno jsem se svého odporného přízraku zbavit nemohla; stále mě pronásledoval.“⁶⁸

Povaha vyličené noci v sobě spojuje řadu fenoménů, v nichž Emmanuel Lévinas nacházel zkušenost neosobního bytí. Je to bezbřehost noci, v níž se rozpouští obrysy světa a která zbavuje tělo formy vykreslené jeho subjektivitou. „Samo to, co nazýváme já, je zaplaveno nocí, je jí plno, odosobněno, nocí udušeno.“⁶⁹ Dále je to hrůza, v níž Lévinas vidí pohyb zbavující vědomí své subjektivity; a konečně přítomnost *beztvaré hmoty*, která se vymyká formě, opouští svět viditelně strukturovaných povrchů a uchovává si jakousi brutální, ke světu netečnou nedodělanost. „Objev materiality bytí není objevem nějaké nové kvality, ale jeho beztvarého hemžení,“ konstatuje Lévinas. Neurčité červí pohyby namísto těla, které je místem etického vztahu k druhému, formovaného jako setkání s *tváří*. Přesto se zdá, že příběh měl vyprávět právě o takovém těle, na něž se nedá ani pohlédnout a které spisovatelka, jak sama vzpomíná, pozorovala se zavřenými očima.

Chvíli, kdy se ona osudová noc vymkla obvyklému pořádku, lze znázornit také jako *trhlinu*, jež se náhle rozevřela v jazyku, pomocí něhož by ještě bylo možné udržet jasnou bdělost mysli. Walter Benjamin ve svých poznámkách o hrůze píše o stavu bezduchosti, který ovládne tělo v zajetí děsu, a charakterizuje ho jako „propadnutí cizímu“, kdy „duše vytvoří vír, do něhož jsou vtahovány duševní momenty ze všech končetin a oblastí lidského těla“. Takto odstředěné, odduševnělé či depotencializované tělo pak „ve stavu nepřítomnosti ducha nemá žádné určité hranice“. Tělo se stává jakýmsi dvojníkem hrůzy. „V nejvyšší hrůze může člověk dospět k tomu, že napodobuje to, čeho se děsí.“ A k tomu Benjamin připisuje další zásadní poznám-

⁶⁸ Tamtéž, s. 10.

⁶⁹ Lévinas, E.: *Existence a ten, kdo existuje*, Oikoymenh, Praha 1997, s. 48.

ku: „Spolu s depotencializací těla v hrůze odpadá také protipól řeči, a to nejen akustické, ale řeči v nejširším slova smyslu...“⁷⁰

V případě Mary Shelley otevřela onu trhlinu představa, v níž lidské tělo, jehož oduševnělou přirozenost kladla romantická estetika proti přírodě, splynulo s hemžením hmoty, o něž se zajímaly přírodní vědy. Tělo, které se objevilo po spojení dvou svých příliš odlehlých obrazů, přestalo být čitelné. Druhý den se Mary Shelley, řečeno s Lévinasem, pokouší „setřít noc se svých rysů“, rozeznat v těle jeho lidský tvar, a tak se navrátit do společnosti, neboť „to, co vzdoruje formám, je vyloučeno ze světa“.⁷¹ Prostředkem, pro který se rozhodne, je psaní. Už nápad samotný se jeví „prudký jako světlo a stejně tak útěšný“. Jazyk a spolu s ním jasné vědomí mají znovu opanovat tělo podrobené hrůze.

„Ten den,“ pokračuje předmluva, „jsem začala slovy *Jedné smutné listopadové noci*, přepisujíc tak pouze příšerné hrůzy svého bdělého snu.“ – Ve vyprávění jsou od počátku přítomné dva protikladné pohyby. Pišící subjekt se uchyluje k jazyku jako ke světlu, které rozežene temnoty, zbaví tělo beztvorosti a navrátí mu jeho čitelnost. Příběh tedy vypráví o monstru, ale jen proto, aby jazyk tento znepokojivý, těžko čitelný moment vyprávění navrátil smyslu. V knize se prolínají dopisy, deník a vyznání (tj. romantické zpovědní žánry budící dojem, že v nich bezprostředně promlouvá samotné nitro) také proto, že přibližují vyprávění příběhu: jako by události přecházely přímo do řeči. Vyprávění je však tomu, o čem mluví, zároveň nekonečně vzdálené. Spisovatelka chce „přepsat“ hrůzu, která byla okamžikem selhání jazyka: tím se však pokouší „dát tvar nemyslitelnému“.⁷²

Ztělesnění, které má být popsáno, se podobá abjektu, o němž Julia Kristeva ve svém eseji mezi řadou jiných negativních charakteristik říká, že se mu *nelze postavit tváří v tvář*. Také Kristeva přitom popisuje přítomnost abjektu jako „noc, v níž se obrysy označovaných předmětů vytrácí a vyvstává afekt, který nelze předvídat“.⁷³ Ve tmě nelze rozeznat žádnou tvář, anebo je natolik nelidská, že pokud k ní vůbec někdo pozvedne oči, nenachází slova, kterými by ji popsal. Nedokáže to ani Frankenstein, v jehož příběhu se má hrozivý noční přízrak sblížit s jazykem vyprávění.

Jedné smutné listopadové noci jsem se dožil dokončení svých snah. S úzkostí, která téměř hraničila s agónií, naskládal jsem kolem sebe životodárné přístroje, abych mohl vdechnout

⁷⁰ Benjamin, W.: Über das Grauen I, in: týž: *Gesammelte Schriften VI*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, s. 76.

⁷¹ Lévinas, E.: c. d., s. 33.

⁷² Hurley, K.: *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de siècle*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 7.

⁷³ Kristeva, J.: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, s. 10.

jiskru života do neživé hmoty, která mi ležela u nohou. Byla jedna hodina po půlnoci, déšť bubnoval neutěšeně do oken a svíčka již dohořovala, když za posledního záblesku světla jsem spatřil, jak můj výtvar otevřel matně žluté oko. Jeho dech byl těžký a údy se mu křečovitě zmítaly. Jak mám vylíčit své pocity při této úděsné události nebo jak popsat stvůru, kterou jsem s tak nesmírnými strážněmi a úsilím vytvořil? ⁷⁴

To málo, co bylo o monstru řečeno (matné oko a těžký zvuk dechu), přitom jen opakuje dobovou představu o rozkládajícím se, už takřka bezduchém těle, které se stává pouhou *masou*. Podobně neurčitě se bezduché tělo pokoušel načrtnout Schiller.

Oko vyzařující duši se stane matné, či také skelně a kose vykukuje ze své prohlubně, jemný inkarnát tváří tloustne v hrubou a neforemnou bělobu, ústa se stávají pouhým otvorem, neboť jeho forma již není důsledkem činných, ale ochablých sil, hlas a vzdychání nejsou nic než vzdechy, jimiž si chtějí ulevit zatížená prsa a které prozrazují jen mechanickou potřebu, žádnou duši. ⁷⁵

Prostor, z něhož vyvstává monstrum, nahuštěný rozporuplný prostor obrubující nevyslovitelné, je nepatrný. Zbytek vyprávění je vyhrazen jazyku popisujícímu přehledný, jasně uspořádaný svět, jehož různé výklady vykreslují formy, které se dokonale překrývají a nepřipouštějí žádný rozpor. Etika se zračí v kráse, víra náchází své výrazy v divadle přírody a vše je snadno přístupné jazyku. Monstrum má sice i nadále nepřirozené tělo, které vzbuzuje děs a nelze je vyslovit, ale až na tento exces se do příběhu vrací v naprostém souladu s prosvětlujícím, řád obnovujícím jazykem vyprávění.

Tímto jazykem se pak monstrum samo na vrcholku ledovce, uprostřed dramatické, ale stále ještě divadelní krajinné scenérie, zpovídá z osudů svého nešťastného života. Přirozená náklonnost ke kráse vede stvoření ke konání dobra. Když pak v odrazu vodní hladiny zahlédne svoji podobu, je samo zděšeno svým tělem. Příběh probíhá v plném světle jako sentimentální tragédie, v níž je to „hrozné“ předem dáno; netvor způsobuje rozruch, zločin a neštěstí, ale nijak neohrožuje řád světa, v němž se pohybuje. Nečitelné tělo je redukováno na jednorázový rozpor mezi absencí lidské tváře a etikou lidského *subjektu*, jímž je ono tělo záhy vybaveno a jímž *ustupuje do vyprávění*. Z těla se tak stává sice nepřekonatelná, ale pevně vymezená překážka mezi lidským nitrem a společenským světem, po němž touží.

Utrpení způsobené netvorovou zoufalou pomstychtivostí se jasně zračí ve Frankensteinových bledých strhaných rysech. Naopak lítost, kterou při uskutečňování svých činů pociťuje monstrum a již se, jak se nakonec ukáže, způsobená hrůza nemůže vyrovnat, zůstává skryta uvnitř těla, které nemá žádný výraz, vzpírá se

⁷⁴ Shelleyová, M.: *Frankenstein*, Lidové nakladatelství, Praha 1969, s. 53.

⁷⁵ Schiller, F.: *O půvabu*, c. d., s. 101.

pohledu a v příběhu zůstává neviditelné. Jedinou touhou stvoření, které samo prohlašuje, že „špatné vlastnosti jsou dětmi nucené samoty“, je nechat rozeznít své nitro v jazyce. To znamená najít posluchače; především to ale znamená *nechat se vyprávět*: stát se součástí krásných příběhů oné ctnostné společnosti, kterou může pozorovat jen dírou ve stěně. Tato touha, po jejímž vyplnění v logice sentimentálního příběhu zbývá už jen pokojná smrt, vyznačuje konec vyprávění. Kapitán Walton, vyrušen ze psaní přítomností monstra, jehož příběh právě přepisoval, chtěl, jak si zapisuje o málo později, tohoto tvora nejprve zabít.

Zarazila mě však zvědavost prostoupená soucitem. Přistoupil jsem k mohutnému tvorů, neodvážil jsem se však zvednout oči k obličejí, v jehož škaredosti bylo něco úděsného a nelidského.⁷⁶

Soucit se sice odvrací od nelidského těla, přitom ale z tohoto těla, na které se ani nedívá, slyší promlouvat jasně artikulovaný subjekt prozařující tělo natolik, aby netvor mohl vstoupit do vyprávění: zápisky, které nakonec čteme, jsou poháněny soucitem, který je také pointou příběhu. Zmizení nelidského tedy probíhá takto: jazyk soucitu nechává na místě těla vystoupit subjekt, který se dovolává soucitu, a to právě jako formy společného jazyka. Tak vzniká uzavřená, nikde nepřerušovaná syntax světa, „syntagmatický řád vyprávění“,⁷⁷ do něhož samotné tělo nemá přístup. Až v okamžiku, kdy se spojilo se subjektem, sevřel se jazyk dosud neschopný popisu v dokonale čitelnou smyčku. Exces zrození cizího těla zahaluje noc; jazyk dovoluje na toto tělo zapomenout: z okamžiku stvoření zůstal prázdný bod: při vzpomínce se „se zatmí před očima“.

Děsivé beztvaré tělo, těžknoucí neforemností hmoty a roztrásající se jako ve svém dvojníku *v těle spisovatelky*, která tuto zkušenost hodlala pouze „přepsat“, tedy uvízlo ve tmě. Přitom se nelze vyhnout jisté poznámce: Tělo, které je jazyku vzdálené do té míry, že do vyprávění nevstoupí ani jako monstrum a že nenalezne žádný dostatečně formotvorný subjekt, je noční tělo Mary Shelley, jejíž přítomnost zůstává skryta za znásobeným hlasem několika mužských vypravěčů. Tak jako vyprávění skrývá tělo bezejmenného monstra, skrývá se spisovatelka (jejíž kniha vyšla nejprve anonymně) vně jazyka, jímž vypráví. Zděšený útěk od nečitelného těla začíná utajením ženského rodu.



Díváme-li se na tzv. gotickou literaturu 19. století jako na soubor stále začínajících, různě vedených, ale nikdy nedokončených pohybů, jimiž se jazyk snaží přiblížit ne-

⁷⁶ Tamtéž, s. 213.

⁷⁷ Olorenshaw, R.: Narrating the Monster, in: *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, ed. Bann, S., Reaction Book, London 1994, s. 167.

čitelnému tělu a neopustit přitom svoji čitelnost, vidíme, jak se nezavršitelné popisy těla rozpadají a znovu stmelují při produkci různorodých monster, na nichž jazyk testuje svou schopnost vymezit nečitelné. Nevyslovený rozpor mezi důkladností, rozmyslem a téměř obřadnou vážností, s jakou jsou tyto pohyby vedeny a o jaké nás samy ujišťují, a mezi pochybností *forem*, k nimž dospívají, pak psaní gotické literatury sblížuje s napjatými pohyby potlačované *hysterie*: s vyhublým hysterickým tělem, jehož „strnule stylizované pózy svědčily o impulsech, rozkoších a excesech, které si toto tělo nemohlo dopřát“.⁷⁸ Tak jako se toto tělo vzpíralo (anebo bylo násilím zbavováno) nečitelnosti, popírá řeč gotické literatury souvislost s monstry, která sama vytváří a jejichž produkce se nakonec stává základním principem vyprávění. Z tohoto hlediska je vyprávění o Frankensteinovi jen uvedením strategie. Blížkost nečitelnému tělu zde zanechává v jazyce jen úzký šev, který se stáhnul a znehybněl, jen co vytvořil první podobu monstra. Zbytek vyprávění se rozvíjí v naprostém klidu; jeho pohyb se po jedné neklidné noci, v níž se hemžení rozrostlo v záchvěvy hrůzy, bezpečně vrací k řádu dokonalé čitelnosti.

Záškuby červa uvnitř skleněné krabičky, rozechvívající fantazii romantického publika, ovšem zdaleka nepředstavovaly poslední objev, nad jehož obrazem vznikal strach, že se lidské tělo vymyká popisu a ztrácí svoji formu: „Abychom uvedli jeden příklad, darwinovský výklad vývoje druhů byl výkladem umožňujícím jakoukoli kombinaci morfologických znaků, jakoukoli transfiguraci tělesné formy; jednota druhů se rozpadla a přeskupovala se podle okamžité bezprostřední logiky přizpůsobení se prostředí,“ tvrdí Kelly Hurley, podle níž darwinismus v druhé polovině 19. století otevřel „prostor, v němž se mohly vynořovat dosud nemyslitelné morfologické útvary“.⁷⁹ – Ať už právě výzkumy evoluce přispěly k představám o anarchii v tvarosloví těl jakoukoli měrou a v jakékoli míře se s těmito představami shodovaly, poskytly vhodný rámec nejrůznějším projevům, odstínům a intenzitám strachu z nečitelnosti, nekontrolovatelnosti a nakonec naprosté beztvarosti degenerovaných těl. Člověk se najednou jeví jako náhodný výsledek *práce kutila*. „Tento způsob konání se téměř neliší od toho, co uskutečňuje evoluce, když z končetiny vytvoří křídlo nebo z fragmentu čelisti část ucha.“⁸⁰

Libovolné tělo se pod mikroskopem, anebo při bližším pohledu mění v polotekutou protoplasmu a celá podívaná je náhle groteskně cizí: stejně jako „beztvarý černý chuchvalec“ ve Wellsově *Ostrovu doktora Moreaua* z roku 1896. Zbývá popis, který má do roztékající se hmoty jasně načrtnout, anebo, jak našeptávají dobové obavy, přímo vtisknout lidskou podobu. Vnitřní rozpornost a nekonečnost popisu se při-

⁷⁸ Viz Tucker, M.: Zlobivé holky, in: *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*, ed. Pachmanová, M., One Woman Press, Praha 2002, s. 301.

⁷⁹ Hurley, K.: c. d., s. 6.

⁸⁰ Jacob, F.: *Hra s možnostmi. Esej o různosti života*, Karolinum, Praha 1999, s. 43.

tom projevuje v paranoidní nenasytosti a strnulé zmatenosti jazyka, který objevuje stále nová monstra: jako jazykové *strategie* sugerující, že je možné shromáždit a vykázat beztvaré, zároveň však jako *hysterická gesta* spojující všechny bezvýsledné pokusy drobnohledné popisné práce v jediné křečovitě zhuštění, které už se nesnaží překonat svoji vnitřní nesoudržnost. Nesourodost popisů nutí ruku tvořící monstrum každou chvíli změnit steh.

Monstrum viděné jako násilně sešitá nakupenina popisů, jako *šev*, který se na mnoha místech zároveň obrací, zdvojuje, páře a znovu sešívá, tvoří v textuře řeči krajní místo. Jako obruba stahovaná kolem nečitelného těla se svou chaotičností blíží beztvarosti, nicméně, jak upozorňuje Judith Halberstam, „nese stopy své zkonstruovanosti“. Psaní monstra je posedlé znaky. Bez ohledu na to, zda si odporují, nebo se mezi nimi rozvírá prázdno, kupí se zde jednotlivé popisy, a mimoděk tak zviditelňují rozpory rozprostřené v jazyce a strategie, jimiž jazyk kontroluje tělo.

Těmito strategiemi jsou především: vymezování čitelnosti vůči beztvarému, které nelze pojmenovat; vytváření opozic centrální vs. periferní; směšování beztvarého s periferním; synkretismus; analýza; mlčení.

Dracula, monstrózní kniha Brama Stokera z roku 1897, má formu kompilátu shromažďujícího rozmanité zápisky několika účastníků příběhu do jednoho kolosálního celku. Vyprávění je protokolem o příběhu, jehož hrdinové se podrobují detailním výpovědím. Z těchto dodatečně slepených dokladů se postupně skládá existence monstra, do nějž jazyk vtiskuje znaky cizího. Hrabě Dracula je jakási slepenina, je to „složenina jinakosti“.⁸¹ Má „dravčí úzký nos s neobyčejně vykrojeným chřípím“, přes rty mu přecházejí „neobyčejně ostré bílé zuby“, uši jsou „bledé a nahore neobvykle zašpičatělé“.⁸² – To všechno jsou letité tradice vampyrismu, v Stokerově vyprávění se však mění v aktuální znaky beztvarého těla. Mohou to být atavismy nedokonale vyvinutého organismu, anebo první projevy degenerace. Uprostřed dlaní se objeví chloupky. Je Dracula spíše zvíře nebo šlechtic? Rodokmen se příliš podobá evoluční řadě, aby vzbuzoval důvěru; spouští se do středověku jako do vlhkého sklepa, v němž je možné narazit na cokoli.

Spletitostí, nesourodostí a nepojmenovatelnou podezřelostí, která vzbuzuje pocit hnusu, se vlastnosti monstra podobají jeho spletitému zámku a také zpustlému gotickému domu, který si hrabě zvolil za své anglické sídlo. „Dům je velmi rozlehlý a jsou v něm zastoupeny všechny stavební slohy až snad zpět ke středověku,“ píše se

⁸¹ Halberstam, J.: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, New York 1995, s. 89.

⁸² Stoker, B.: *Dracula*, Odeon, Praha 1970, s. 24.

ve zprávě, již si hrabě zálibně pročítá. Splynutí je dokonalé. Dům má pochmurný vzhled, je temný a má „mnoho přístavků značně nepravidelně vybíhajících“.⁸³ Tím se podobá beztvaremu tělu svého majitele, jehož rysy jsou podobně odlehle a nesourodé jako části náhodně se rozrůstající stavby.

Prostorová metaforika, souznící se synkretickým formováním monstra, je ovšem dalekosáhlejší. Dracula jako jinakost sama přichází „odjinud“, z nesrozumitelného místa, které ještě nebylo popsáno a které se jakémukoli popisu vzpouzí. Leží na hranici, mimo mapu, v místě, kde „člověku připadá, jako by tu příroda kdysi byla popustila uzdu svým choutkám“.

Transylvánie, nejužší jasně vymezený zeměpisný pojem o Draculově původu, je odlehle už svým jménem: jako by se zde, uprostřed lesů, skrýval *předěl*, který zabraňuje plynulé komunikaci a je třeba se *přes* něj dostat jiným způsobem. Tento způsob však leží vně jazyka, má totiž, opět, podobu „dokonalé noční můry“. Při první cestě k Draculovi kočár nejprve jezdí „neustále sem a tam po stejné silnici“ (*transverzále*), potom se ozve vytí a kočár se octne ve spleti stromů, které o sebe narážejí větvemi... K dalšímu zcela nenadálému překročení myslitelného dojde v okamžiku, kdy je vidět, jak se hrabě „vysouvá z okna a začíná *hlavou dolů* slézat zámeckou zeď“. Stačí jediný obrat, překročení jisté meze, a tělo přestane být čitelné. Stejně prudký předěl spojený se zmatkem a hrůzou vyděluje Dracula z řádu společnosti. Jako koncentrovaná beztvarost nezapadá do žádné kategorie: je zároveň zvířecí, bledý, aristokratický, brutální, slabý, primitivní, dekadentní, zákeřný, zestárlý, dětinský, ne/mrtvý, perverzní, predátorský, anorektický, parazitický, s rodokmenem, s židovskými rysy, agresivní, feminní atd. Znásobené přechýlení: hrabě jako transgenderová lesba: „the queer in its lesbian mode“,⁸⁴ jak ostatně, roku 1975, sám říká ve filmu Jima Sharmana, v němž vystupuje jako „sladký transvestita z transsexuální Transylvánie“ a pohrává si se zbytky tělesné nečitelnosti tohoto druhu.

Draculův přesun do civilizace se podobá působení neznámé choroby a boj proti ní zprvu spočívá především v pečlivém ohrazování jasně zformovaného těla, jehož potřeby jako hygiena, nerušený spánek a důkladná strava jsou pod vedením lékařů zajišťovány s vážnou důkladností. Boj proti tělesné *slabosti* je prostředkem, ale zároveň i podstatou formujícího se tažení proti hraběti. Toto monstrum totiž do značné míry tvoří právě různě rozptýlené znaky tělesné slabosti. Nasycený hrabě se ukládá ke svému mrtvolnému spánku do vlhkého sklepa, co nejbliž k půdě, nejen jako mrtvola, ale také jako slimák či plíseň: leží tam „jako hnusná pijavice, unave-

⁸³ Tamtéž, s. 29.

⁸⁴ Halberstam, J.: c. d., s. 99.

ná, protože se přejedla“. Později cestuje v bednách s hlínou a šíří se jako „osudná zhouba“. Jeho záludnost je výsadou nižších, choroboplodných organismů.

Slabiny, které jsou doménou monstra, mají především periferní těla. Je proto v logice sebekontrolujícího jazyka, že monstrum obrubující beztvartost nese mezi jinými také silné ženské znaky. Shodností svých znaků se pak navzdory mužskému dohledu monstrum jako zosobnění beztvartého stýká se ženou jako představitelkou společenské periferie. Jejich spřízněnost má formu slabosti, realizuje se v noci a projevuje se vysílením, zbytečnou útratou na úkor tělesného odpočinku a nenávratnými výdaji. Dracula svou oběť vysaje, opustí ji vysílenou, ale sám o nabitou energii ve spánku přijde, vrátí se ke své společnici a stupňuje její slabost, dokud ji nepřepíše v monstrum.

Bod, jímž vplyne do ztrátové ekonomie, však může skrývat jakékoli tělo. Za těchto náhle pocitěných okolností (které vystihuje nezodpověditelná otázka „proč v některých lidech dřímají zvířecí vlastnosti?“) se na okamžik hroutí dokonce i tělo muže, který „má nervy ze železa, je chladný jako ocel, ničím se nedá zvíkat, dokonale se ovládá“ atd.

Sotva jsme nasedli do kočáru, dostal úplný hysterický záchvat. Později sice popřel, že to byla histerie, a tvrdil, že jedině tak mohl za těchto smutných okolností dát průchod svému smyslu pro humor. Smál se, až mu z očí tekly slzy, a já musel zatáhnout záclonky, aby nás náhodou někdo nezahlédl a neudělal si falešný názor. Potom plakal tak dlouho, dokud se zase nerozesmál, a nakonec se současně smál a plakal, jak se to stává ženám. Pokoušel jsem se ho okřiknout, jak se to dělává za takových okolností u ženy, ale ničeho jsem nedosáhl.⁸⁵

Další postup proti tělesné beztvartosti připomíná *léčbu histerie*. Cílem bylo navrátit nečitelné, beztvartosti propadlé tělo srozumitelnému jazyku. Když se ukázalo, že nelze bezprostředně zabránit fyzickému proudění mezi lidským tělem a beztvartostí (jinak řečeno: že v každém těle mohou být roztroušeny některé ze znaků monstrosity) a že není možné odhadnout, jaké symptomy se za jakých okolností rozvinou v beztvartost, obrátila se pozornost k podrobnému zápisu, který by umožnil zachycovat, zpětně sdružovat a vyložit i ty nejdrobnější změny a okolnosti, za nichž nastaly.

Východisko je poněkud paranoidní: nikdo neví, co se má vlastně sledovat, je tedy třeba zaznamenat všechno. Nebylo-li možné vyrovnat se rychlosti, s jakou Dracula spojoval napadená těla v jeden monstrózní krevní oběh, bylo nutné vytvořit ještě rychlejší oběh subjektů (jejich zpovědí). Všichni chápou „nutnost zapisovat prozatím všechno, i to sebemalichernější“. Jsou vyděšeni beztvartostí a doznávají se ke všemu, co jim připomíná. Tato zásada má změnit nejasné dění a počínající beztvartost

⁸⁵ Stoker, B.: c. d., s. 171.

světa v čitelný příběh, z něhož bude možné předpovědět další pravděpodobný vývoj. Jednotlivé útržky, nic neopomíjející a zapsané ve spěchu, který nedovoluje sebecenzuru, pak před zrakem zkušeného čtenáře skládá ve výpověď, která odhaluje a zároveň omezuje působnost beztvarého.⁸⁶

Poznámka: Základem terapie, již Sigmund Freud léčil hysterii a kterou proslavil „Případem Dory“ zveřejněným roku 1905, byla „analytická technika“ vycházející z předpokladu, že beztvaré projevy hysterického těla souvisí s něčím, co nelze vyslovit. Jako by Freud následoval úsudek doktorů ze Stokerova románu, nachází způsob léčby v pečlivém shromažďování a uspořádávání nesouvislých výpovědí svých pacientů. Stejně jako kompilátor draculovských protokolů nás v úvodu své studie Freud ubezpečuje, že paměť nemohla selhat a bylo jen třeba, aby „v zájmu souvislosti přesunul pořadí jednotlivých objasnění“.⁸⁷ Ze získaných útržků pak díky „překladatelskému umění“ sestavuje souvislý příběh, pomocí něhož je v dosud nečitelném těle možné rozeznat a zdůvodnit jednotlivé symptomy svědčící o tom, co nemohlo být vysloveno. To, co zprvu v jazyce působilo jako zauzlený šev, výklad rozplete v přehlednou texturu. Vykladač jistý si svou metodou pak při pohledu na nečitelné tělo pociťuje jistotu jeho brzkého popsání. Při správném „překlade“ se každá z jeho částí může změnit ve znak: „ze všech pórů mu proniká prozrazení“.⁸⁸ Vyléčení je okamžikem, kdy jsou symptomy zapojeny do smysluplného příběhu.

O konci příběhu je – tak jako při léčbě hysterie – rozhodnuto ve chvíli, kdy se do sebe jednotlivé popisy zaklesnou s pevností, která už nepřipouští žádný z nejasných hysterických pohybů. Závěrečné zmizení monstra je pak čistě symbolickou operací, která ve skutečnosti proběhla o něco dříve v jazyce, jenž nám ji předkládá, v nekonečných zápisích subjektů *odepisujících* nečitelnost beztvarého světa a splývajících s uklidňujícími pohyby psaní. V okamžiku hysterie, kdy jazyk začíná selhávat, bylo třeba o to víc psát. V takovém psaní se jazyk obrací sám k sobě jako k útočišti.



Jindy se však monstrum vynořuje zevnitř, přímo zprostředka čitelných těl, doslova *mezi řečí*, a obrana se zdá nemožná. Vypravěč zmíněného Wellsova románu pozoruje ve městě „zvířata, která mají lidský zevnějšek, ale mohou se co nejdřív změnit do původní podoby a projevat tu či onu zvířecí vlastnost“.⁸⁹ Rozptýlenost beztva-

⁸⁶ Viz Stott, R.: *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale*, Macmillian Press, Houndmills 1992, s. 65.

⁸⁷ Freud, S.: Zlomky analýzy případu hysterie, in: *týž: Sebrané spisy V. Spisy z let 1904-1905*, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 2000, s. 137.

⁸⁸ Tamtéž, s. 186.

⁸⁹ Wells, H. G.: *Ostrov doktora Moreaua*, Lika klub, Praha 1992, s. 173.

rého ovšem v gotických příbězích může dosáhnout ještě vyššího stupně, při němž se beztvorost začíná nejen šířit mezi těly, ale také volně přelévá mezi těly a jazykem. Od této chvíle se jazyk, který chce zůstat čitelný, ale zároveň v sobě odhaluje sklon k beztvarosti, ocitá v rozporu. Shromažďuje znaky monstrosity, sotva je však chce popsat, rozeznává v jejich rozptýlenosti svoji vlastní slabost. Tak uvízne v zajetí strnulosti, při níž je hysterie překryta *mlčením* a splývá s nedorečitelností monstra.

Známa novela Roberta Luise Stevensona *Podivný příběh doktora Jekylla a pana Hyda* z roku 1886 začíná líčením jedné z obvyklých londýnských procházek dvou mužů, kteří mají zvláštní zvyk: „drží jazyk za zuby“. Když jeden z nich přeci jen konečně promluví, odhalí několika větami přítomnost monstra. Vypráví o nočním setkání s jakýmsi ne zcela lidským tvorem, jehož tělesná přítomnost se vyznačuje zvláštní zápornou intenzitou: „vrhl na mne pohled tak ošklivý, až mi po těle vyrazil pot“. Popis ovšem, jak je tomu u monstra vždy, zůstane jen u několika rozptýlených znaků, zbytek nelze doříct.

„Ne, opravdu nevím, co za tím vězí – nedovedu ho popsat. Rozhodně ne proto, že bych se na něho dobře nepamatoval – ujišťuji tě, že ho před sebou vidím, jako by tu stál.“⁹⁰

Z vyprávění nicméně vyjde najevo, že toto rozporuplné stvoření, které lze v jazyce rozpoznat jen jako *šlepké místo*, vychází do světa zadním traktem obydlí blízkého známého. Časoprostorové hranice se náhle rozplývají. Namísto rozbřesku, který by jasně oddělil řád denního světa od noci, se ráno potýká s „opětným nápirem ponuré tmy“, totiž jantarově nahnědlé mlhy, která halí oblohu jako „hustý čokoládový příkrov“ zadržující nakupené vodní páry. Namísto jasně oddělených prostorů jsou zde nahuštěniny domů, jejichž hranice nelze rozlišit a proti jejichž legálnímu přednímu vchodu leží špinavý zadní vchod.

Elaine Showalter, interpretující hysterický průběh příběhu jako projev homosexuální paniky, spatřuje ve vlhku čokoládové mlhy a v zadním vchodu obrazy tajené anality.⁹¹ Ať už z toho plynou jakékoli další závěry, zdá se, že obraz samotný opravdu vytváří něco, co lze pojmenovat jako „skutečnost análního univerza, kde jsou všechny rozdíly zrušeny“.⁹² Podle psychoanalytičky Janine Chasseguet-Smirgel toto nové uspořádání rozkládá univerzum založené na rozdílech, tedy univerzum genitální, a nahrazuje ho exkrementálním stavem, kde „jsou si všechny částice rovny a lze je vzájemně zaměnit“. Tedy žádný jedinečný bod, který by nebyl bludný. Naopak: veřejný prostor se (v souladu s Pasteurovou teorií) stejně jako monstrem hemží znaky beztvarosti.

⁹⁰ Stevenson, R. L.: *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda*, Mladá fronta, Praha 1964, s. 11.

⁹¹ Srov. Showalter, E.: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de siècle*, Virtago Press, London 1992, s. 113.

⁹² Chasseguetová-Smirgelová, J.: *Kreativita a perverze*, Portál, Praha 2001, s. 15.

Tvář jako prvořadý orgán lidského výrazu, jako místo, jímž z těla promlouvá subjekt, v análním univerzu ztrácí význam. Tělo se zpřítomňuje svojí odvrácenou, masitou a bezvýraznou stranou, která namísto projevů subjektivity produkuje beztvarem hmotu. Svědci jednoho z Hydových zločinů si nemohou vybavit žádné jeho rysy. Nic, z čeho by se dalo něco vyčíst. Svědectví o jeho podobě si odporují, jsou nejasná a souhlasí jen v jediné věci: pachatel „na první pohled u každého vzbudil hrůzný dojem čehosi nepopsatelně zruďného“.

Pátrání je proto vedeno v tajnosti. Pokud by totiž Hyde ztělesňoval pouze odvrácenou, subjektem nepopsanou „zadní“ stranu lidské tělesnosti, nutně by odkrýval tutéž skrytou stránku v těle svého ochránce. Jinak řečeno: jejich poměr, jak od začátku naznačuje „příhoda s dveřmi“, by musel být perverzní. Když se náhodou naskytne možnost srovnat Hydův a Jekyllův rukopis, nastane chvíle mlčení. „Oba ty rukopisy jsou v mnohém ohledu totožné – liší se jen tím, že jeden je stojatý a druhý ležatý.“⁹³ Jako by totožnost závisela jen na momentální tělesné pozici...

Opatrné strategie sice směřují k odhalení, zároveň je však odkládají, jako by poslední výspou jistoty byly právě jen ony strategie: skrývání, plížení, důvěrné návštěvy, přísahy a utajování. Zajišťují tělesný odstup od beztvareho těla a udržují uvážlivě stanovené hranice mlčení, které, ačkoli případ nelze pochopit, nedovolují sklouznout k nesrozumitelnosti. Tyto strategie jsou popřením a zároveň prvním příznakem hysterie, která by mohla zasáhnout i jazyk a změnit ho v zoufalý skřek, jako se to posléze přihodí Jekyllovi. Proto je třeba mluvit „zdánlivě chladně“ a do poslední chvíle „mít ohled na mlčení“.

Hysterie: pátrání zašlo příliš daleko; je třeba proniknout dveřmi zadního traktu; jazyk trne a ztrácí schopnost mluvit. Strnulé mlčení obklopující beztvaré tělo nakonec poruší služebná (nejméně stabilní okraj periferie) hysterickým kňučením, které je třeba co nejdříve zarazit: „To přece nejde, to se nepatří!“ Ovšem i advokát se musí v zadní části domu vzdát náležité formy, popadnout „primitivní, ale pádný nástroj“ a vyrazit dveře, chce-li odhalit to, co nikdo nedokáže popsat: tělo, které se vydává za doktora (ale: „jestli to byl náš doktor, proč vypísl jako krysa?“), je mrštné, a přitom studené, mrská sebou a vydává zvířecí skřeky. Ani osobní zájmeno se už nezdá přiměřené; pojem se redukuje na *to*. To tělo.

„Bylo to asi tak velké jako on,“ odpovídá sluha na otázku, mohl-li by to být pan Hyde.

Jazyk na hranici srozumitelnosti popisuje tělo jako *věc*. „Slovo ‚věc‘ se vkládá do oné trhliny, v níž leží nelidská identita, pro jejíž vyjádření dosud neexistuje jazyk,“

⁹³ Stevenson, R. L.: c. d., s. 29.

říká Kelly Hurley. V tomto místě, materiálním a neurčitým, plném a prázdném, se „lidské tělo, zatímco přestává být samo sebou, stává ne-označujícím a možností pro ztělesnění monstrosit se nekonečně násobí“.⁹⁴

Proto ani objevená mrtvola nepředstavuje pro útočníky „polekané vlastním řáděním“ žádné srozumitelné rozuzlení; to vyplyne až z *pročtení* Jekyllovy „podrobné výpovědi o vlastním případu“. Dokud ji však neobjeví, pokračuje nepřičetné pátrání, při němž se jasně ukazuje, že sami obyvatelé považují své sídlo za obrovskou tajenku: prohledávají tmavé komory, sklep i zvláštní schodiště, odhrnují závěsy a v chodbě dupají na dlaždicích s nadějí, že to pod nimi zaduní. Odvrácení od těla, s nímž si nevědí rady, prohlíží dům jako schránku, do níž přítomnost hříchu otiskla svá znamení.

Znamé rozřešení nepředstavuje vzhledem k výše řečenému žádný zásadní zlom. Doktor sice ve své laboratoři na místě „zdánlivě hutné tělesné schránky“ rozezná „chvějivou nehmotnost“, čímž potvrdí obecně sdílené obavy, jeho pokusy se však mají vrátit k jazyku, který již přesáhly: k jazyku produkujícímu uvnitř i na povrchu těl lidskou subjektivitu. Tento jazyk, v němž subjekt ručí za každý pohyb těla, spojuje jednotlivé neforemnosti se stále se rozrůstající patologií duše. Příklad: Obvinění Richarda Mansfielda, herce, který v Sullivanově divadelní adaptaci Stevensonovy novely předvedl při ztvárnění titulní dvojrole natolik rozporuplnou gestikulaci, že se obecenstvu zdálo nemožné, aby neskrýval ještě jednu, patologickou identitu. Ve stejném souladu s jazykem produkujícím subjektivitu lidských těl se doktor Jekyll sklání nad svojí psychologickou anamnézou. Přitom dojde k následujícímu poznání:

...že člověk není bytost celistvá, ale rozdvojená. Pravím rozdvojená, protože dosavadní mé vědomosti dál už nepokročily. Jiní mě budou následovat, jiní mě v mém bádání předstihnou, a tak si troufám téměř předpovědět, že se nakonec dospěje k poznatku, že člověk je vlastně soustava různorodých, rozporných a nezávislých jedinců.⁹⁵

Opravdu, o sto let později popisuje psychiatr zkušenost s „řádem mnohočetné osobnosti“.

Jak běžel čas, naučil jsem se rozlišovat tucet hlavních a zhruba dva tucty vedlejších hráčů vystupujících na scéně mého nitra. Pravděpodobně se každý objevil jen jako momentální rozpoložení ega. Ale když jsem je nechal k sobě a mezi sebou promlouvat, dorostli v něco na způsob satelitních osobností...

Zatímco tedy mluvím s mužem, může se stát, že se ve skutečnosti bavím s jeho vnitřní ženou, nebo když se bavím se ženou, mohu mluvit s jejím niterným mužem.⁹⁶

⁹⁴ Hurley, K.: c. d., s. 30.

⁹⁵ Stevenson, R. L.: c. d., s. 54.

⁹⁶ Henkin, W. A.: Multiple Personality Order, in: *Current Concepts in Transgender Identity*, ed. Denny, D., Garland Publishing, New York 1998, s. 168 a 175.

Nicméně „roztoužený sen“ Stevensonova hrdiny je (tak jako v případě většiny operovaných transsexuálů, jejichž identitu má podpořit řez obkreslující čitelné tělo) přesně opačný. Rozdvojení má být léčeno dvojnásobným „vtělením“ oddělujícím forem od degenerovaného. Pochybný výsledek ukazující, že tělo od monstra, stmelujícího znaky rozkladu, nelze zcela oddělit, vzbuzuje ve svém tvůrci stejnou hrůzu jako ve všech ostatních účastnících příběhu – kromě monstra, které nepředstavuje žádný subjekt. Což je také, v logice společného jazyka, důvod, proč se od lidského těla svého tvůrce nedá oddělit, visí na něm jako nádor, vrací se k němu jako slabost a přiléhá k jeho zadní neoduševnělé části. A přesto i v této poslední chvíli, kdy zbytek těla groteskně nabobtnává, se člověk ještě opírá o ruku, která nachází formu v pohybu psaní.

5 Mezikapitola: Puppenfetisch

„V její ložnici prý visí tapiserie s pastýřskými výjevy, před postelí s krajkami leží tygří kůže. V té posteli bych byl vítán, kdybych měl jednou dost toho, abych se hrál s loutkou.“

Oskar Kokoschka

„Ostatně mi to připadá velmi vhodné, takhle si svůj příběh vyřezat do dřeva a odehrát...“

Bonaventura

Při pohledu na obsesivní zaujetí, s nímž se po první světové válce malíř, a v této době nesporný zoufalec, Oskar Kokoschka věnoval projektu umělého ztělesnění své předválečné múzy a družky Almy Mahler, se nelze vyhnout vzpomínce na výkyv, který strukturoval příběh v Kleistově pojednání o loutkovém divadle. Už proto ne, že Kokoschkovu snění o životní družce v podobě vycpané figuríny předcházela, jako jeden z důsledků válečného zranění, porucha smyslu pro rovnováhu. Vysněné, pečlivě promyšlené a později na zakázku vyráběné ideální tělo mělo být dokonalou protiváhou a útočištěm osobní nestability.

Fetišistický plán vznikl během Kokoschkova drážďanského pobytu po skončení první světové války, několik let po té, co se rozpadlo spojení se skutečnou, blízkou, nicméně nakonec nepřekonatelně cizí ženou, kterou se, jak Kokoschka později vzpomíná, marně snažil „všemi prostředky izolovat“ před společností rušící ústraní, v němž by žili „jen sami pro sebe“.⁹⁷ V poválečných letech, kdy nemohl vystát muže a mnohé návštěvy odmítal prostřednictvím služky hrající v čepečku a černých hedvábných punčochách roli komorné, se Kokoschka upnul k možnosti sblížení s umělým tělem, jehož („ženské“) tvary měly být dokonalou projekcí vlastní touhy, ale také obrazem stability a koherence vlastního díla.

Jako by při svých osamělých, jediným směrem natočených pohybech ani nevnímal radikalitu svého snažení: na rozdíl od Kleistových hrdinů, kteří fascinováni dokonalostí loutky nicméně tušili, že s prvním krokem k jejímu nelidskému tělu opustí záruky uměleckého díla a vzdají se své lidské přirozenosti. Čím blíže totiž svými příklady a přetržitými poznámkami zavádí první tanečník svého posluchače k předmětu svého snění, tím nepřekonatelnější je jeho zpočátku přesně vyměřená

⁹⁷ Kokoschka, O.: *Můj život*, Atlantis, Brno 2000, s. 120.

vzdálenost. Původní bezproblémová primitivní podobnost a zároveň jasná distance mezi loutkou a živým člověkem se náhle rozplývá v snové představě protézy, která sama – jako kyvadlo, ale také jako noha – tančí na rozhraní mezi člověkem a věcí, živým a mrtvolou, subjektem a objektem, a tak připomíná *fetiš*. Novotvar, v němž se hmota mísí s touhou.

Kleistovská loutka byla, podobně jako jeho medvěd, o němž Hélène Cixous řekla, že je „jak totem nebo bůh“,⁹⁸ zároveň blízká a nedosažitelná, vnější, a přitom neoddělitelná od toužícího subjektu. Oba hovořící proto mlčky přijali jistou strategii: podřídili se pohybu kyvadla s jeho nekonečným blížáním a vzdalováním se loutkovému tělu, které by bylo dosažitelné pouze zloutkovatěním: pádem do hmoty.

Naopak Kokoschka očekával od loutky podporu, jejíž pomocí by se zbavil své nerovnovážnosti a kterou by tato „Tichá žena“, jako múza inspirující vlastního tvůrce, podržela jeho tvůrčí identitu. Vztah jako *perpetuum mobile* s vlastnostmi roztočeného setrvačnicku, který si zachovává rovnováhu nehledě k vnějším otřesům. Přímočarost touhy nepřipouštějící si nelidskou a nepřekonatelnou cizost vznikajícího fetiše přitom vedla k tomu, že celá groteskní historie předznamenaná dočasnou ztrátou rovnováhy nakonec proběhla jako *jediný výkyv* končící rozčarováním. Kokoschka nakonec shledává výsledek natolik beztvary, že ho odmítne považovat za tělo, je „krutě vytržen“ ze svých zmatených představ, v nichž obrovská panenka splývala se skutečným ženským tělem, a odvrací se od pokusů o přímé setkání s ne-lidským tělem zpátky k umění.

Zajímavé nicméně je, že se Kokoschkův obsesivní vztah k neustále promýšlené, načrtávané a halucinované figuře ve fázi jejího zrodu navzdory zdůrazňování očekávané intenzivní tělesnosti realizoval především psaním.

Roku 1918 se Kokoschka rozhodl svěřit ztělesnění svého fantasmatu mnichovské modistce a výrobkyni figurín Hermine Moos. Dalších osm měsíců jí pak posílá dopisy, v nichž se snaží zformulovat své představy. Obsahují naléhavé pokyny a množství popisů: základ má tvořit drátěná kostra, hrubý tvar žíněná vycpávka, svrchnější měkké vrstvy pak vata a sáčky naplněné peřím namísto podkožního tuky. Vrstvy se mají postupně zjemňovat. Pokožka má být z jemné látky a má být tvarována co nejpečlivěji. V pokožce mají být zapuštěny skutečné vlasy. Dále: pohyblivost končetin a kloubů, poměr břicha a hrudníku, tvar hlavy („spíše jako hlava kočky“), detaily očí („bylo by pěkné, kdyby se víčka dala zavírat“), úst („jsou uvnitř také zuby a jazyk?“) atd.⁹⁹

⁹⁸ Cixous, H.: c. d., s. 53.

⁹⁹ Viz Gorsen, P.: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Rowohlt, Hamburg 1987, s. 253.

Celá výroba je řízena jen prostřednictvím dopisů; snící umělec chce spatřit až výsledek. Mezi konstrukci a přirozenost, s níž, jak Kokoschka doufal, vstoupí figurína do jeho života jako oživlý obraz, se vkládá psaní. Podrobné popisy mají být *formou*, jíž se podrobí dosud beztvará, anebo snad nesprávně zformovaná hmota: dráty, žíně, vata atd. Zároveň jsou však *izolací*, která pisatele chrání před pohledem na dosud nehotové, nestabilní tělo, na *jiné* tělo, jež (ještě) neodpovídá niternému obrazu, který má malíř před očima. Kokoschkova touha po dosud nespátřeném, přitom však stále znovu představovaném těle se rozvíjí jako pohyb psaní. Tento pohyb ale, podobně jako při psaní gotického příběhu, nesměruje k žádné dosažitelné pozici, v níž by se mohl zastavit. Ukazuje se totiž, že tělo, které má být popsáno, leží za hranicemi popisu. V Kokoschkově případě proto, že se v zaujetí svým fantasmatem snaží překročit zformovaný svět umění a splynout se svým snem – s tělem původní nevinnosti, pro niž ovšem (vzpomeňme si na Benjamina) není jazyk. Přesto se naděje na takovému sblížení stupňují právě ve fázi popisů, jakkoli přitom Kokoschka zřejmě tušil, a možná i oceňoval, to, čeho se gotická literatura obávala a co se snažila zamlčet: že se blíží k tělu, které nelze popsat. Fantasma proto při pokusech o své zhmotnění prochází vzhledem k jazyku několika úhybnými manévry.

K dopisům jsou přikládány náčrtky a dokonce malba figury v její požadované velikosti. Potíž je ale v tom, že zobrazení vyjadřuje spíše niterné rozdílení subjektu než kýženou jasně popsanou tělesnou podobu.

V jednom z dopisů, v němž je Hermine Moos nabádána mj. k dokonalému vystižení tvaru hlavy, se mluví o „výrazu tváře, který si přeji a který nikdy nemohu zachytit“.¹⁰⁰ Jak popsat nepopsané? Psaní v sobě skrývá jistou zlomyslnost: „řeč tělo rozkládá a odkazuje je zpět k fetiši“.¹⁰¹ A viditelné tělo je příliš svázáno se slovy. Jakoby v tušení, že popis nestačí, se tedy Kokoschka upíná k *taktilnímu* aspektu tělesnosti, tedy ke kvalitě stojící zcela na okraji tělesného popisu. Požaduje sice výslovně, aby pokožka byla „na dotek jako broskev“, při formování dalších hmatových vlastností vyráběné panenky se však tvůrkyně má řídit jen vlastním tělesným pocitem; po skrytých tělesných vlastnostech nemá pátrat v anatomickém atlasu, ale má je prozkoumávat na vlastním holém těle, dokud si ruka nevtiskne dojem tělesné živosti.

K dokonalé (a podle Kokoschky dokonale *ženské*) jemnosti hotového těla mají přispět vybrané kosmetické prostředky: olej, pudr, šťávy z ovoce a z ořechového oleje, zlatý prášek atp. Všechny tyto drobné vynálezy, díky nimž měla simulace překonat sebe samu a stát se nedostižným vzorem domnělé dokonalosti, sblížují Kokoschkův fetiš s pečlivě ustrojenými automaty 18. století (s gumovými rty a voskovými oblič-

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 251.

¹⁰¹ Barthes, R.: *S/Z*, Garamond, Praha 2007, s.192.

ji), jejichž kouzlo pramenilo z jejich zvláštního, a přitom zřejmě samozřejmého postavení na náhle setřené hranici mezi živým a neživým, přirozeným a umělým.

V této souvislosti je klíčová připomínka Beate Söntgen, podle níž se v téže paradoxní pozici nachází žena, jejíž bytí je tradičně spojováno s přírodní smyslovostí na jedné straně a zároveň s klamavou přeludností a předstíráním na straně druhé. (Příklad: Je-li na konci 19. století příroda představena uměleckým dílem, zosobňuje ji socha ženy odhalující se před očima mužů, kteří ji pro svůj pohled sami vymodelovali.¹⁰² Příroda + umělost; žena + mužský pohled.) Tato spjatost živého s umělým propůjčuje přirozenost umělé ženě. „Nerozlišitelnost přírodního a umělého v ženství oživuje panenku, která působí přirozeně právě jako umělá žena,“ říká Beate Söntgen. Kouzlo snu o ženském těle se tak, v rámci této, falocentrické logiky, nevědomky upíná k *nedostatku*: k úbytku formy, k poklesu reality a obtížné popsatelnosti.

Panenko klame, tak jako fetiš, nedostatkem, který ztělesňuje její ženské ustrojení.¹⁰³

Spolu s fetišem se však všechny tyto nečitelné vlastnosti náhle zpřítomní v míře, která je k jakkoli bedlivému pohledu netečná. – Kokoschka se nicméně do poslední chvíle bránil myšlenkou, že přítomnost hotové panenky, o níž sám mluvil jako o fetiši a nazýval ji „Puppenfetisch“, bude vzhledem k jeho vlastní plné tělesné přítomnosti představovat právě jen nedostatek jako způsob tělesné přítomnosti, které bude nemožné se přiblížit bez rizika překročení hranic svého lidského těla.

Dokud Kokoschka přistupoval k fetiši jen z dálky, prostřednictvím dopisů, vzdálenost mezi Drážďany a Mnichovem umožňovala přehlížet, že čím déle se snaží načrtnout nepopsatelný tvar své touhy, tím větší deficit se z hlediska téže toužící představy hromadí v nepřítomném těle. Ještě při pohledu na fotografii rozdělané panenky je plný nadějných fantazií a s radostným napětím čeká na dokončení loutky, pro niž zatím nakoupil pařížské spodní prádlo a šaty.

Tak jako v Hoffmannově *Piskaři*, v němž zoufalec sledoval svoji „tichou ženu“ kukátkem, také v Kokoschkově případě je svůdnost úměrná vzdálenosti. Nicméně tentokrát se ví, jak snadno se při bližším pohledu může v těle objevit trhлина. Kokoschka, který chce tělo stvořit na dálku, prostřednictvím popisu, a pak se setkat se ženou jako zhmotněním svých snů, se proto stará, aby byly pečlivě *zahlazeny všechny záhyby, stehy a švy*. – Pokud bylo přesto první setkání s hotovou panenkou šokem a trpkým zklamáním, bylo to proto, že Kokoschka nedokázal své

¹⁰² Srov. Showalter, E.: c. d., s. 145.

¹⁰³ Söntgen, B.: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe, Weiblichkeit, Malerei, in: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, eds. Müller-Tamm, P. – Sykora, K., Oktagon, Düsseldorf 1999, s. 125 a 131.

fantasma popsat jinak než jako *monstrum*: jako změř znaků, jež jsou sice čitelné, ale jimiž jazyk na místě těla obrubuje prázdno.

Psaní a kreslení náčrtků představovalo způsob, jak do poslední chvíle nepostřehnout, že konstruovaná přirozenost zůstala v oblasti obrazného, zatímco hotové tělo tuto oblast překročilo. Když Kokoschka konečně otevře bednu vystlanou pilinami (příčemž sluha utrpí „cosi jako záchvat strnulosti“) připadá mu fetiš, jak vzápětí píše jeho tvůrkyni, jako „slátanina z hadrů“.¹⁰⁴ Při jeho ohledávání pak pocítuje množství špendlíků a drátů; na stehně dokonce nachází trhlinu. Nepodařený vnějšek tak odhaluje zkonstruovanost, kterou měl utajit. Hlavní však je, že figurína *nenaznačuje* žádné z gest a postojů, které měl Kokoschka na mysli. Její údy podléhají jen své vlastní tíži. „Ruce jsou bez akcentace, paže jsou v poměru k předloktí abnormální...“

Z nevyslovitelné oblasti obroubené jazykem, jímž se tvůrce snažil zachytit svoji touhu, vystoupil, jako jedno z wellsovských monster, beztvary chuchvalec. Jeho grotesknost umocnil zvláště neforemný chundelatý povrch, který Kokoschkovi připomínal kožich ledního medvěda, ne však vláčnost ženské kůže. Huňatost, budící mezi ostatními nedostatky největší zmatek, je přitom důsledkem Kokoschkova důrazu na hmatový prožitek; navíc vychází z malby, kterou se výrobkyně měla řídit a do jejíž podoby malíř transponoval i své hmatové představy (jde o *Stojící ženský akt* z roku 1918). Barevné skvrny připomínající masité tělo s rozechvělými tukovými lalůčky jsou zde ovšem formou Kokoschkova uměleckého výrazu a jen skrze tuto formu získává svůj výraz či „akcentaci“ tělo Kokoschkových představ.

Naopak fetiš odmítající zaujmout správnou pozici a pokrytý bavlněnými cuckami, s kterými Kokoschka vůbec nepočítal, se k vysněnému předobrazu měl spíše jako tápání než jako výraz, a odvedl tak touhu, již měl naplnit, k hranicím beztvarosti, kde subjektivita ztrácí svůj hlas. *Fetiš* chce, aby jej touha obklopovala jako rituál; aby se rozvíjela v bezvědomí a aby se vzdala osobního výrazu. Jeho beztvarost, nezařaditelnost, samostatnost nebo dokonce vyhřezlost za to nabízí tělesný kontakt s nedosažitelným. Fetiš nemůže ztělesnit ani oživit formy lidského těla, neboť jeho beztvaré tělo je hluché k nárokům subjektu. Chce-li fetišista splynout s předmětem své touhy, musí nejprve onemocnět a ztratit vládu nad svými gesty.

Fetiš tedy ke Kokoschkovi nedorazil jako prodloužení díla, na jehož umělost umělec dočasně zapomněl jen proto, aby jím okouzlit sám sebe, ale naopak jako něco, co nepřipouští žádné autorství a co přímo vyžaduje bezvládnost. (Kokoschkovo zklamání bylo jistě tím větší, že od fetiše, zdá se, očekával nejen lidský, ale přímo ochranný aspekt mateřství; ve shodě se svým názorem, že po prohrané válce

¹⁰⁴ Gorsen, P.: c. d., s. 254.

jako doba odpočinku pro znavené muže bude následovat „matriarchát“. Zásadní nedorozumění.)

Následující tři roky se Kokoschka, který údajně v „náhlém osvětlení“ rozeznal svůj omyl už při otevření bedny, kdy namísto ztělesnění svého fantasmatu spatřil „věc z látky a dřevité vlny“,¹⁰⁵ snažil vtisknout panence živé lidské rysy. Toto oživení probíhá jako malířská metamorfóza, série portrétů, jejichž forma vtiskne loutce lidské rysy. K setkání s umělým tělem nakonec dochází až na ploše uměleckého díla, na obraze nazvaném *Malíř s loutkou*, na němž výtvar ziskává jistou přirozenost svým dvojnásobným připodobněním ženskému tělu.

Hranici mezi monstrositou a ženskostí je zde obtížné určit. Ženské tělo je vystaveno jako fetiš, přitom však zůstává majetkem svého tvůrce. Touha je překonána. Figurína se stává objektem či alegorií (tak jako na soudobých dadaistických obrazech a kolážích Rudolfa Schlichtera či Raoula Hausmanna, který pokud říká, že člověk je jen lépe udělaná loutka, mluví spíše o člověku než o loutce). Od této chvíle slouží „Puppenfetisch“ parodické mystifikaci posilující sebevědomí majitele; a právě tento aspekt příběhu pak také Kokoschka zdůrazňuje ve svých vzpomínkách.



Kafkovský závěr: Hledáme-li v Kokoschkových poválečných osudech bod, v němž se nejvíce přiblížil nečitelnému tělu, zjišťujeme, že paradoxně leží v okamžiku, kdy se touha po těle rozvíjela jako pohyb psaní. Dokonce lze říct, že fetiš podle Kokoschkových představ měl být naplněním a důsledkem tohoto pohybu. Stejně obsesivní psaní totiž provázelo i neudržitelný vztah k Almě Mahler, která na počátku války vnikla do Kokoschkova ateliéru a nechala odtud „odnést plné pytle svých dopisů“,¹⁰⁶ jako by tak jednou provždy ukončovala minulé sepětí. Fetiš vytvářený osmiměsíčním dopisováním měl být, jako ideální obdoba zmizelé ženy, ztělesněnou odpovědí na zasílané dopisy; odpovědí, kterou už, na rozdíl od napsaných dopisů, nebude možné vzít zpátky. Tělem, které povstane z pytle Kokoschkových dopisů.

Psaní jako práce s touhou a jako paradoxní sblížení, které nakonec znemožní setkání s tělem, staví Kokoschkovu korespondenci věnovanou fetiši k zásnubním dopisům Franze Kafky. Zatímco však Kokoschka snil, že psaní, které bylo v poslední útekem před ženským tělem, povede k novému tělesnému sblížení, a zatímco se mu vznikající zcela ne-lidské tělo skrývalo pod listem papíru, Kafka svým nekonečným odepisováním tuto ne-lidskou pozici sám zaujímal (byl jako Dracula v dopisech, říkájí Deleuze a Guattari); věděl, že k psaní musí být dostatečně mrtvý.

¹⁰⁵ Kokoschka, O.: c. d., s. 173.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 116.

Závěru, že od sebe Kafka *odepisoval* spolu s „feminním chaosem“ neuspořádaných prožitků, nestabilních citů, tělesných dotyků, hluku a vlhkého myšlení¹⁰⁷ právě tělo jakožto překážku v pohybu psaní, se lze stěží vyhnout. Právě v důslednosti svého psaní, v němž jsou gesta zahalena mlčením, ovšem Kafka nečitelnost těla připustil.

¹⁰⁷ Srov. Vodrážka, M.: Jsme za Kafkou. Postfeministický pohled na Franze Kafku, in: *Ateliér* 1996, č. 6, s. 2 a 3.

6 Tělo/gesto a psaní tělesných gest

„*Jak podivně krystalizují celé světy mezi lýtky dvou lidí!*“

Witold Gombrowicz

„*Jak vzdálené jsou mi např. svaly na ruce...*“

Franz Kafka

„*...tato ruka, která píše, umírá a touto přislíbenou smrtí se vymyká mezím přijímaným, když píšu (přijímaným rukou, která píše, ale odmítaným rukou, která umírá).*“

Georges Bataille

„*Bylo mi špatně a zjistila jsem, že mám ruce a nohy připoutané koženými řemeny.*“

Leonora Carrington

Ve své krátké, takřka bezvýznamné *Vzpomínce na Franze Kafku* popisuje Rudolf Fuchs společnou noční procházku, v níž pozdní hodina, mráz a lýtka připomínají okolnosti, které známe z Kafkova *Popisu jednoho zápasu*, při které se však, jak zdůrazňuje autor vzpomínky, ukázala Kafkova otužilost. „Bylo to v zimě a hrozně mrzlo.“¹⁰⁸ Kafka byl oblečen nápadně lehce a vyprávěl ostatním, že se i v zimě koupe ve studené vodě. Žvanění, hromadění banalit jako způsob mytizace...

Výhoda takto nicotně drobnohledné historky je ovšem v tom, že se na mýtu pouze přiživuje, přitom ale zůstává jako jeden z mnoha výrůstků na jeho okraji; není to nic víc než titěrný dodatek k velkému životopisu, příloha, kterou má čtenář unavený Kafkovým monotónním osudem právo přeskočit. Právě mělký okraj však umožňuje snadný, povrchní přístup k oblasti, nad níž leží celá záplava úvah a bádání. Nejspíše vzpomínka stvrzující Kafkovu kondici v době kolem roku 1912 náhle, na konci odstavce, znehybní v obraz, po němž následuje mlčení a který, jakkoli rozvíjí a završuje otázku Kafkovy otužilosti, tuto otázku spíše umlčuje, než zodpovídá.

„Vzpomínám si,“ pokračuje Fuchs, „že jsme tehdy zrovna stáli nad vinohradským viaduktem. Kafka si vyhrnul nohavici a ukazoval v mrazivé noci holé lýtko.“

¹⁰⁸ Fuchs, R.: *Vzpomínka na Franze Kafku*, in: Brod, M.: *Franz Kafka. Životopis*, Odeon, Praha 1966, s. 273.

Družná zábava a bezstarostný těkavý pohyb, dobře splývající s povrchností svého líčení, které ho popisuje slovem „tah“, utichají. Pohyb nohou, stejně jako pohyb jazyka, se zastavuje a přechází v osamělé gesto, které mění noc v divadelní jeviště a které je přesto tomuto jevišti cizí. Mezi lýtko a noc se vkrádá mráz jako odcizení, které gestu (odhalení lýtka) brání, aby splynulo se světem. Počáteční poddajnost pohybu ještě rozvíjí směs vlídnosti a veselí, s nimiž Kafka údajně přijímal přátelské posměšky stran svého otužování, a skromně připravuje či uvolňuje cestu společné zábavě. V nápadu odhalit lýtko je jakási rozverná dětská hbitost připravená nasytit pohled dospělých, jejichž těla jsou příliš spojena se svou neměnnou tvářností. Pohyb však ustrne, vydělí se a obrátí sám k sobě. Po živé zábavě přichází jako mlčenlivá, nicméně svojí *mechanickou* názorností až příliš zřetelná odpověď a holé lýtko se na pozadí noci rýsuje se znepokojivým kontrastem zářícího úplňku.

V *gestu* v silném slova smyslu, v posunku, který se ještě nestal znakem a není jen opakováním sebe sama, je něco přehnaného, čím pohyb zhutňuje svůj průběh až k dojmu strnulosti. Deleuze a Guattari by to nejspíše nazvali manýrismem: celý výstup by se dal popsat jako „strojové umění loutky“.¹⁰⁹

To je ovšem zřejmý odkaz: stejně jako v Kleistově dialogu, v němž hovořící bezděky napodobují pohyby loutek, je v kafkovské anekdotě odpovědí gesto. Jinak řečeno: odpověď zůstává skryta v těle, nespojuje se s jazykem, ačkoli právě on ji očekává, a tělo tak, chceme-li je popsat, působí strnule jako ústa, o nichž si myslíme, že mlčí záměrně. Situace je však složitější. Jde o to spolu s Kleistovými hrdiny vidět v mlčení těla konečnou odpověď, která se k nikomu neobrací a v níž je strojová lhostejnost stylem nevinnosti. (Všimněme si, že klíčová věta Fuchsovy vzpomínky není úplná; jako by si autor nebyl jist, komu vlastně Kafka své lýtko ukazoval a bylo-li toto divadlo vůbec určeno přítomným divákům. Odtud ona strojenost končící mlčením.) Jak ale psát o mlčení?

Walter Benjamin si ve svém eseji k desátému výročí autorovy smrti povšimnul, že se Kafkovo psaní rozvíjí právě z momentů, v nichž se gesta vzdalují jazyku: navzdory přesnému popisu pak působí jako zjevení. Podle Benjamina je funkcí Kafkovy divadelnosti „rozplynutí děje v gestice“. Toto rozplynutí, jak se zdá, spočívá především v tom, že se tělo svou gestikulací vzdaluje okolnímu světu, jehož pohyby lze spojit s některým se známých způsobů nějakého jednání, s určitým výrazem atp. Tak se také vzdaluje světu čitelných těl. „Divadelnost“ je přitom vzhledem k oněm gestům způsobem, jakým se snažíme pozorovat něco, co svou zřetelností jen zdůrazňuje fakt, že tomu vůbec není rozumět. Pokud se zdá, že kafkovská gestikulace probíhá „jako na jevišti“, není to proto, že by hledala místo, odkud bude přístupněj-

¹⁰⁹ Srov. Deleuze, G. – Guattari, F.: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Herrmann & synové, Praha 2001, s. 147.

ší světu, ale naopak proto, že ona gestikulace přítomnost světa vylučuje a zasahuje do jeho pohybů – stejně jako do pohybu čtení – jako *přerušeni*. Způsob, jakým z Kafkovy biografie ční jeho odhalené lýtko, a původ jevištního účinku kafkovských gest dobře vystihuje tvrzení, že „jsou pro běžné okolí příliš působivá“.¹¹⁰

Napětí, které jako by na odhaleném lýtku zosobňoval mráz zimní noci, představuje v Kafkově díle způsob, jakým se dokonale jasný popis navléká na gesta, která ukazují jen sama na sebe: jako by tento jazyk očekával, že se tělo nakonec samo vysloví, a zaznamenával jeho pohyby jako odpověď, které však (prozatím?) není rozumět. Tělo tak na konci popisu zůstává nepopsáno; jazyk nedokáže říct nic, co by přesahovalo gestikulaci, jejíž další průběh je vždy nejasný. Jak říká Benjamin: „Pro Kafku bylo něco uchopitelné vždy jen v gestu. A toto gesto, kterému nerozuměl, tvoří nejasné místo podobenství.“¹¹¹

Ještě jednou Kleist: Také Kleistovo podobenství se uzavírá v gestu. Oba protagonisté, pan C. a jeho posluchač, zjišťují, že právě jen gesto, jež nelze vyslovit, je konečnou odpovědí; jsou si ovšem jisti jak svojí metafyzickou otázkou, tak ustrojením těla, pro něž by ono gesto, které neumí napodobit, bylo přirozeností, a dokonce i jeho estetickou povahou. Jejich gestikulace se snaží napodobit cizí, lidem nedostupné, ne-lidské tělo, které však, jak se oba hovořící domnívají, již aspoň zahlédli (v loutce, v mladíkovi, v medvědu a v protéze). Do tohoto těla chtějí přenést svá těžiště a nebýt ničím než těmito těžišti. Rozpor je tedy jasně vymezený: má podobu trhliny, přes níž se jako paradox přenáší kyvadlový pohyb jejich rozpravy.

Naproti tomu kafkovskou, stejně tak nevysslovitelnou gestikulaci přes její výraznost charakterizuje *ostych gest před svým obsahem*. Gesto je nedosažitelné, protože se nedá říct, čemu odpovídá; gesta se proměňují, spojují a přeskupují, ale v žádném z nich nespočívá tělo se svým těžištěm. „To správné těžiště mám dosud,“ říká Kafka ve svém deníku, „ale nemám už jaksi příslušné tělo.“¹¹² Všechna těla, jeho vlastním počínaje, jsou pro Kafku stejně vzdálená: „nejzapomenutější cizinou je naše tělo“.¹¹³

Kafka nechává promlouvat gesta, jako by jejich prostřednictvím měla zpod kůže na povrch vyjít nějaká zapomenutá tělesná řeč, která se však, sotva vystoupí na povrch těla, ukazuje nepochopitelně cizí, jako nerozluštitelné poselství z odlehlých končin. Psaní a popisované tělo k sobě zaujímají zvláštní vztah: z určitého pohledu (z hlediska psaní) se jazyk od těla vůbec neodděluje – psaní probíhá jako gestikulace; z jiného pohledu (z hlediska čtení) se však jazyk s tělem nedokáže spojit – gestiku-

¹¹⁰ Benjamin, W.: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: *týž: Gesammelte Schriften II/2*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, s. 418.

¹¹¹ Tamtéž, s. 427.

¹¹² Kafka, F.: *Deníky 1909-1912*, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998, s. 22.

¹¹³ Benjamin, W.: Franz Kafka, c. d., s. 431.

lace zůstává nesrozumitelná a psaní, od něhož očekáváme odpověď, tuto nesrozumitelnost přijímá. Tělo je zde přijímáno jako poselství. A protože zůstává nejasné, jazyk si je netroufá popsat. Snad by se dalo říct, že se raději sám nechá popisovat tělem. Kafka, literární bytost upřednostňující psaní před tělesným stykem, se tak paradoxně přiblížil tělu uznáním jeho naprosté cizosti.

V cizosti těla se u Kafky snadno, plynule a takřka nepozorovaně ztrácí jeho lidský charakter. Někdy se svou nečitelností přibližuje bezúčelné věci – takovýmto průnikem je Odradek, v jehož znetvořenosti nelze rozeznat tělo od cívky. Společná znetvořenost přitom je, jak se domnívá Benjamin, formou zapomenutosti; jinak řečeno: projevem vzdálenosti jazyku, jímž mluvíme. To ovšem, jak známo, není jediná forma sblížení s ne-lidským. Někdy stačí několik gest a tělo, které jsme, jak se vzápětí ukáže, vůbec neznali, splyne se zvířetem. V té chvíli „ustrašeně vzhlédneme a vidíme, že jsme se dávno vzdálili kontinentu lidí“.¹¹⁴ To, co překvapuje nejvíce, však není náhlá dislokace, překročení jisté meze ohraničující lidské tělo a nečekaný vpád exotismu, ale poznání, které – není tomu ještě tak dávno – tolik dělilo hrdiny *gotických* příběhů: že totiž nedošlo ke změně, jen k odkrytí neznámého; že se tělo může kdykoli vymknout svému lidskému popisu a projevit se jako zvířecí.

V *kárném táboře*, známé povídce z roku 1919, se, jak potvrzuje většina interpretací, nejvýrazněji tyčí důmyslná konstrukce představující (1) mučící zařízení a (2) velký hermeneutický problém. Vše čeká na psaní, a přitom vše směřuje proti čitelnosti. Rozsudek ukrytý v nastavení obřího psacího stroje má být čitelný až z těla odsouzenice, stroj ale selhává (anebo to tak jen působí?) a tělo zůstane nečitelné, ať už proto, že je stroj namísto psaní rozbodal, nebo proto, že se psané znění ztratilo v nečitelnosti těla.

Pokud necháme aparát tam, kde ho našel zvědavý cestovatel – na periferii koloniálního dění – a soustředíme se na drobné okolní pohyby, vynikne zvláštní napůl známá a napůl zcela exotická, napůl kontinentální a napůl ostrovní atmosféra, v níž postoje kolísají mezi lidskými a zvířecími a gesta, na nichž, jak se ukazuje, může záviset vše, leckdy připomínají hemžení.

Funkce psacího, právního a zároveň trestního aparátu, je předmětem dlouhého mužského rozhovoru, který je vlastně odbornou přednáškou zcela v duchu sáhodlouhých bezchybně odříkávaných rozprav/popisů, jimiž literární hrdinové konce 19. století odvraceli nápor neznámého a jimiž kolem sebe šířili řád rozumu. A přesto cestovatel postupně zjišťuje, že osud aparátu závisí na něčem tak náhodném, jako je jeho přímluva nebo dokonce jen poznámka, nad jejíž nepatrností musí potlačovat úsměv, a že její správné vyznění opět záleží v tak drobném posunku, ja-

¹¹⁴ Tamtéž, s. 419.

kým je správná poloha rukou. Důstojník nabádá cestovatele, aby při řeči položil ruce na zábradlí, „jinak vás za ně dámy chytí a budou si vám hrát s prsty“.¹¹⁵ – Důstojník tuší, že pod vládou nového velitele opouští sdílená pravda formu psaného rozsudku a přechází do režimu podívané; z jeho obav je znát, že by si přál, aby aspoň cizincova malá řeč na zasedání, z něhož se stala podívaná, měla hladký průběh dobře seřízeného stroje.

Běh soukolí, které dosud představovalo nezvratnost psaní, však mohou zastavit nepatrná, zato však až příliš tělesná gesta neposedných dam, které v příběhu vystupují jako ztělesněné hemžení: do formálního chodu popravky zasahují svými kapesníčky, při jednání rozptylují velitele, a když chce řečník zaujmout jasný postoj, lákají drobnější části jeho těla k nesmyslným hrám. Toto hemžení, které do hermeneutického sestrojení příběhu vstupuje jako bzučení, se zdá stejně nepřemožitelné jako chvějivé tropické ovzduší. Uprostřed výkladu, pod rozžhaveným sluncem, na okamžik opouští vědomí i důstojníka: než se vzpamatuje, mění se jeho tělo v loutku, která cestovateli pokládá hlavu na rameno a uvádí ho do „trapných rozpaků“. Všechna tato drobná, ale „příliš působivá“ gesta, ať už zvířecí nebo loutková, svou nezapojitelností narušují smysluplný svět a mění ho v jeviště nesrozumitelného. Znetvořeným tělům není rozumět, a podívaná se tak vzdaluje jazyku. Projev nelze přednést. Psaní běží na prázdno; odepisuje chaos dotyků, neuspořádaných prožitků a beztvarych gest, nesnaží se je však vysvětlit, a i když jsou neopominutelně přítomná, nechává je mizet v zapomenutí.

Hra s prsty a důstojníková loutkovitá přítulnost působí jako únik ze srozumitelné oblasti, při němž tělo mizí v oparu neznámé touhy a vyprávění prochází po rozhraní formy a touhy, čitelnosti a materiality. Kafkův cestovatel stejně jako Wellsův návštěvník *Ostrova doktora Moreaua* pozorují „pitvorné pohyby“ a „podivné a nevysvětlitelné posunky“ místních obyvatel. Oba nakonec prchají a vrací se zpět na „kontinent lidí“. Kafkův hrdina se přitom ohání těžkým, uzlovitým lanem ze dna člunu, a zabraňuje tak domorodcům, aby skočili za ním. Wellsův hrdina v hrůze odráží od břehu, napíná plachty, a tak uniká groteskně znetvořeným degenerujícím zrudám, které zpočátku považoval za lidi, ačkoli ho jejich gesta od počátku znepokojovala. Závěrečný únik, který jako by Kafka s tichou ironií převzal z některého z podobných koloniálních dobrodružství, však není možný.

Dokonce už u Wellse, zdůrazňujícího odlehlost, exotičnost a ostrovní charakter území, které se změnilo v divadlo beztvary, je zřetelné, že dramatické okolnosti nedobrovolného příjezdu na ostrov pouze dočasně zakrývají skutečnost, že přechod z kontinentu na ostrov je pozvolný. Wellsův hrdina a vypravěč svých osudů zprvu považuje obyvatele ostrova, jejichž charakteristickým rysem je „groteskně ohyzdný

¹¹⁵ Kafka, F.: V kárném táboře, in: *týž: Povídky*, Odeon, Praha 1983, s. 185.

vzhled“, za lidi, protože od počátku ve skrytu připouští možnost regrese. Když ho po ztroskotání lodi zachrání Moreauův společník, všímá si zachránce převalského dolního rtu; zachránce se mu jeví jako „zvláštní tvor“. Jeho sluha, který je, jak se později zjistí, skutečným „zvířecím člověkem“ a jehož přítomnost „zaplašuje všechny dospělé myšlenky“, mu připadá jako „podivný tvor“. Při popisu nepatrné monstrosity splývá lidské tělo se zvířecím. Hranice mizí. Vyprávěcí hrdina, který se představuje jako člen Královské akademie, pozoruje své rozpálené tělo a diví se, proč se směje. „Byl to neovladatelný záchvat smíchu.“¹¹⁶ Později, v blízkosti ostrova, se mu „zlomí hlas“ a obává se, aby nepropadl hysterii. Po šťastném vylodění na ostrově si ovšem počíná jako badatel: pozoruje podivné posunky domorodců a uvědomuje si „spojení dvou neslučitelných a vzájemně protikladných dojmů – ti tvorové mi byli úplně neznámí a současně čímsi podivně blízcí.“¹¹⁷ Stejně jako projevy vlastního těla. Z tohoto pohledu pobyt na ostrově poskytuje názorné poučení: je přiblížením zmíněné „nejzapomenutější ciziny“.

Po tomto poznání je návrat k čitelným lidským tělům nemožný. Wellsův vyděšený hrdina přechá před tvory, v nichž rozeznal zvířata, zpátky na kontinent. Po návratu však považuje lidi za „zvířata, která mají lidský zevnějšek“, ale mohou „projevovat tu či onu zvířecí vlastnost“.¹¹⁸ Tato těla nejsou čitelná.

Vsuvka: Stejně jako Kafkovi na jeho válečné cestě do Maďarska, připadají také Wellsovu zbloudilému vypravěči při cestě vlakem tváře lidí zcela bezvýrazné, jejich jediný rys je záporný: jsou odpudivé. Jejich výraz se, jak si Kafka ihned poznamenává, redukuje na nos nebo na pár jizviček...

Wellsův cestovatel se nemůže vrátit k lidskému společenství, protože se na svých cestách jen utvrdil v obavě, že se těla mohou vymknout svému lidskému popisu; jediným útočištěm jeho identity je psaní: přehledné sepisování svého zmateného, děsivého příběhu. Nedořečený odjezd Kafkova cestovatele žádný takovýto, třeba i neudržitelný prostor neotvírá: pohyb psaní může kdykoli mlčky splynout s nečitelností popisovaného těla.

V jiných, nakonec odmítnutých verzích závěru Kafkova textu se cestovateli naskočit do loďky nezdaří. Srůstá s únavnou tropickou krajinou a začne běhat po čtyřech jako pes. Poté zazní otázka, již není přidělen žádný hlas. „Zapomnělo se snad na něco? Na nějaké slovo? Nějaký hmat?“¹¹⁹ ptá se prázdný vnějšek psaní. Tam, kde se vypravěč hájící svou identitu (před gotickou tělesnou beztvarostí, z které svým vy-

¹¹⁶ Wells, H. G.: c. d., s. 11.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 54.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 173.

¹¹⁹ Kafka, F.: *Deníky 1913-1923*, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998, s. 212.

právěním vytvářel monstra) musel odmlčet, aby neztratil řeč (tak jako opičí muž na ostrově doktora Moreaua), pokračuje Kafkův popis jako pohyb ruky, jejíž svaly jsou mu vzdálené, jako tělesný pohyb, jemuž autor nerozumí.



Někdy v Kafkově psaní tělo svými příliš působivými posunků tvaruje prostor, jehož struktura jako by ustoupila intenzitě hmoty – dámy se s čílostí dvorních trpaslic chopí volných prstů a od té chvíle zní řeč naprázdno. Je zde však i protipól tohoto hemžícího se intenzivního těla: tělo jako deficit; vyfouklé, splasklé, poddajné „záporné“ tělo, které splývá s terénem, po němž se pohybuje. Odsouzenec čekající v kárném táboře na rozsudek stojí se svěšenou hlavou, padá a je třeba ho stavět na nohy. Ničemu z důstojníkovy výkladu nerozumí; ač se zdá, že stojí nablízku, slova k němu nedoléhají: jeho bezmocné tělo se ztrácí ve své slabosti, jako by se vzdalovalo na místě. K tomu je ovšem třeba dodat, že tato „bezmoc“ znamená něco jiného než podřízenost přítomným dozorcům. Tělo odsouzenec, který se ocitl vně sdíleného jazyka, lze ovládat stejně brutálně jako mrtvolu nebo zvíře, zároveň se však přiči popis, který si podrobuje tělo tím, že do něho vepisuje jeho lidskost. Na začátku exekuce vypadá odsouzenec tak „psovsky oddaně“, že by mohl (jako pes) volně pobíhat po stráních bez nebezpečí, že by byl schopen úniku. V prostoru, v němž se pohybuje toto mlčenlivé odsouzené tělo, se není kam vzdálit, protože je prázdný. Tělo, které nepatří do světa lidských těl, obíhá po hranici světa; jediným poutem je vědomí odsudku. (Kdyby se pouto přetrhlo, tělo by nezmizelo v dálce, ale v nepopsaných oblastech.) Plné přítomnosti zajatec nabude až s psáním – doslova: uvnitř psacího stroje.

V okamžiku, kdy v Kafkově nedopsaném náčrtku cestovatel vzdal svůj návrat na kontinent lidí a spustil se na všechny čtyři, byl stroj na psaní mimo provoz. Samozřejmě, je možné si myslet, že tělo v pohybu Kafkova psaní již sledovalo nějaký jiný nevyslovený zákon popisující cestovatelovo tělo (to by jistě souznělo s mnoha kafkovskými úvahami). Zde však, v návaznosti na zmínku o těle intenzivních, „příliš působivých“ gest, vyvstává jiná otázka: *psaní těla*, které svou skloněností téměř přiléhá k zemi, které však tímž bezmocným pohybem uniká zákonu a které, pokud k sobě přece jen obrátí pozornost světa, jehož hranice obíhá, vychyluje oblast lidského. Pokus o psaní nepopsaného těla.

Povídka Witolda Gombrowicze z konce dvacátých let *Tanečník advokáta Kraykowského* se rozvíjí jako inscenace tělesné slabosti. Tanečník (vypravěč a představitel této slabosti) se na počátku příběhu při návštěvě operety pokusí o přeštep: obejde frontu a jde přímo k pokladně. V okamžiku, kdy stojí na prvním místě, je však jeho tělo beze slova zezadu uchopeno a postrčeno „na příslušné mís-

to, tedy až na konec“. Odehraje se to se samozřejmou lehkostí, s jakou se mimoděk odhání moucha; jako by pozornost upoutalo výhradně narušení pořádku, a samotné tanečnickovo tělo zůstalo nepovšimnuto. Je patrné, že tentokrát nejde o prvního, nýbrž o posledního tanečníka ve městě. Dokonce ani při „násilném“ pokusu porušit zákon společenského chování se nikdo nezajímá o jeho identitu, tanečník není osloven, jen odstraněn, a to ještě v nejméně čitelné tělesné pozici: zezadu, s odvrácenou tváří. – Když se ohlédne, spatří advokáta, který při svém zákroku ani nepřerušil rozhovor, a zároveň se vystaví pohledu přítomných. Přesto zůstává na hranici společenského prostoru. Pokusí se promluvit, ale náhle je mu nevolno. Mluví příliš tiše, nikdo ho neslyší. Po druhém pokusu oslovit advokáta ztratí hlas.

Zatímco ostatní návštěvníci hovoří, přitáčí se k sobě, gestikulují, a tak se přibližují nepřehlédnutelnému jevištnímu dění, tanečnickovo vystupování takřka ztrácí svou přítomnost už v předsálí; aniž by si toho kdokoli všimnul, mohl by opustit i své poslední místo a vzdálit se. Namísto toho se však tanečník začne pohybovat po těžko čitelné dráze a rozvíjet své hraniční postavení jako gestikulaci „záporného těla“. Jako by v lehkosti, s jakou byl před okamžikem přenesen z místa na místo, rozeznal místo loutkoherce, pod jehož vedením mohou gesta oddanosti, slabosti a podléhání hloubit svůj vlastní prostor. Tanečnickovo tělo je nyní zaváděno do advokátovy blízkosti, aby se před ním mohlo samo sklánět.

Po prvním jednání jsem sešel dolů, lehce jsem se opřel o parapet orchestřiště a – chvíli jsem čekal. Pak jsem se uklonil. Neodpověděl. Uklonil jsem se tedy znovu, potom jsem se začal rozhlížet po lóžích, a když nastala příhodná chvíle, znovu jsem se uklonil. Vrátil jsem se nahoru, chvěl jsem se, byl jsem vyčerpaný.¹²⁰

V souvislosti s Kafkovým odsouzcením a jeho skleslou „psovskou oddaností“ by se dalo říct, že tanečník přijal trest, který přesáhl rozsudek, a tak se vymyká zákonu. To by však znamenalo věřit, že se za jeho pohyby skrývá nějaká řeč a v jejich beztvarosti zapomenutý odkaz. – V Gombrowiczově případě tělo naopak hledá způsob, jak projevit svoji vnitřní nečitelnost, a jeho tápavé posunky jsou od počátku pokusem o paradoxní formu, o gestikulaci, v níž by se ona nečitelnost (obvykle provázená beztvarostí) vůbec mohla rozvíjet.

Poznámka: Katarzí, k níž podle jedné z interpretací směřuje Gombrowiczovo psaní, je „zvnějšnění abjekce“. V tomto zvnějšňování Gombrowicz, zdá se, navazuje na strategie gotického románu konce 19. století – až na to, že beztvaré má být na konec vysloveno (zámlky pouze poskytují čas přípravám skandálu). Stejně jako autoři gotických příběhů Gombrowicz spojuje beztvarost s periferií: s nedospělostí dětských těl, s nemocí, s tloušťkou, s upatlaností a nesrozumitelným hihňáním služek

¹²⁰ Gombrowicz, W.: Tanečník advokáta Kraykowského, in: *týž: Bakakaj*, Academia, Praha 2004, s. 6.

a s všemožnými periferními prostory, které dosud, jak konstatuje Bruno Schulz v obsáhlé recenzi Gombrowiczova prvního románu, tvořily „oblasti nikoho“. Z několika charakteristik, jimiž se Schulz snaží tuto oblast vymezit, je patrné, že se zde soustředí hlavní témata gotického strachu. Jde o „sféru nedospělých obsahů“, o psychický svět se „zoologickou genealogií“ či „genealogií z nižší sféry“, o „svět kanálů a stok“, o „oblast hanby a studu“ a o „kloaku kultury“. Další výmluvný odkaz k análnímu univerzu: na základě „zadního traktu“ z jedné Gombrowiczovy povídky se mluví o „zadním traktu našeho já“, v němž je provozováno „hospodářství nejhoršího chování“. Schulz si klade otázku, „jakým způsobem Gombrowicz uvádí do procesu granulace plazmodiální útvary této mlhovinové scény“, a aniž by na ni chtěl odpovědět, poznamenává, že autor postupoval „cestou patologie“.¹²¹ Tělo, které dříve zasahovalo do čitelnosti jako fantasma plné rozporů a jako monstrum sešité z periferních znaků, se má stát základním tělesným popisem; *groteska* způsobem zkoumání.

Tím, že Gombrowicz zavádí člověka mezi poloforemné útvary, podle nichž dosud zpovzdálí ve strachu o čitelnost popisovaného světa sešival svá monstra, nabízí mu současně dva zážitky beztvarého: rozeznání a zbytnění dosud jen letmo opisovaných znaků beztvarosti v skutečnou hmotu, a navíc zjištění, že gotická monstra byla přes svou nesoudržnost šita příliš jemným stehem, zatímco ze švů a zadních oblastí světa vyhřezává dosud nepopsaná vycpávka.

Znetvořenost gestikulace „záporného“ těla není ani tak projevem zavrženosti či zapomnění; mnohem blíže má k perverzi, o níž Julia Kristeva jako o jednom z projevů abjektu poznamenala, že je způsobem, jak zákon ani nepřebírat, ani nepřekračovat, ale zneužít.¹²² Tento pohyb se podobá *rituálu*: tanečník rozvíjí svá *gesta jako opakování bez totožnosti*. Slabost, poddajnost, splasklost, skloněnost a ostatní projevy zápornosti těla, které tanečník nyní vede jako loutku, tak postupně nabírají jistou zmatenou, neodhadnutelnou a napůl skrytou formu, která nicméně pozvolna vklouzává mezi čitelné struktury popsání světa, jehož zřetelně vyšlapané cesty nezkracuje ani nezahrazuje, ale vybavuje je měkkostí, s níž je těžké nesplynout a která nakonec způsobí, že člověk mimoděk skončí jinde, než kam mířil. Tanečník, skrytý za svou bezvýznamnost, sleduje advokáta, pro něhož je buď zcela neviditelný, anebo se mu přibližuje jen jako náhoda, a stupňuje výchozí konstelaci svého podlehnutí.

Přesněji řečeno: podléhá a oddává se pohybům a záměrům, které advokát ještě ani nevykonal, a tak kolem něho svojí činností tvaruje prostor jako výstelka neviditelného pouzdra (opět benjaminovská formulace).

¹²¹ Schulz, B.: *Ferdydurke*, in: *Tvar* 2004, č. 13, s. 6 a 7.

¹²² Viz Kristeva, J.: c. d., s. 15.

Tanečník jako zvrácená dobrovolná oběť láká svého pána do příliš poddajných oblastí, do situací, v nichž se není čeho zachytit. Posílá advokátovi květiny a hází mu do cesty „pár nesmělých fialek“. Potom násilím vycpe své scvrklé tělo týmiž pokrmy, které si advokát dopřává k večeři. Jako by se sám pokoušel změnit v potravu, na níž si advokát pochutnal, nebo jako by se advokát měl zakousnout přímo do něho, napojuje se tanečník na advokátovo samozřejmé sebeuspokojení svým násilným sebetrápením.

Další krok: tanečník sleduje advokátovy chutě při návštěvě cukrárny a předplatí mu žlutkové řezy. Po jídle advokát zjistí, že všechno jde *až příliš snadno*. Svět je příliš přítulný; ztrácí obrysy ve své měkkosti. Advokát je pohlcován krmením. Jak vypráví tanečník: „nic se nemůže rovnat nenasytnosti oněch nepatrných a bezpředmětných svazků, jež vznikají mezi cizími lidmi, aby je nenápadně spojily strašlivým poutem.“¹²³

Jaká je tělesná konstelace těchto svazků? Advokát má intenzivní, pevné, objemné a hmotné mužské tělo, které tlačí na své okolí, pohlcuje, přijímá, vydává, pracuje, zabírá prostor a dbá na své hranice. Je to jedlík, mlsoun, řečník a milenec. Kolem tohoto těla se tanečník pohybuje jako okolo svého těžiště. Jeho vlastní „záporné“ tělo, které snadno splývá s okolním terénem, je zosobněním slabosti (jediným tanečnickovým zaměstnáním je nemoc, epilepsie). V advokátově blízkosti se jím rozlévá „zvláštní malátnost“; tanečník se mlčky sklání a nastavuje záda. – Tato inscenovaná gesta, stupňující poddajnost na úkor čitelnosti, se mají k lidskému tělu jako pád k těžišti. Gestikulace přitom na hraně formy a beztvorosti tvaruje slabé, téměř nezřetelné tělo jako *směr tíhnutí*. Tímto (rituálním) způsobem, jímž se tělo zpřítomňuje tak, že splývá s prostředím a deformuje jeho tvář, se uvnitř popsaného světa rozevívá oblast beztvorosti.

Předmětem Gombrowiczova psaní je sestrojení takové gestikulace. Objevení beztvorého si žádá jistou inscenaci: způsob, jak se napojit na foremné. Tanečník, který je hrdinou a zároveň vypravěčem, vodí sám sebe příběhem jako loutku, rozvíjí svou slabost v nečitelných posuncích a snaží se zaujmout postoj, jímž ze své hraniční pozice ovlivní vztahy čitelného, přehledně uspořádaného, společenského světa. Nepřirozený či přímo násilný charakter jednání tanečníka, jenž své dispozice k beztvorosti (jejichž vrcholem je epileptický záchvat) opravdu rozvíjí jako „tanec“, tedy jako performanci, přitom sbližuje jeho tělesné úkony s průběhem vyprávění (a tedy s pohybem Gombrowiczova psaní).

Z tohoto pohledu je „já“, které ve vyprávění promlouvá, hlasem psaného těla. Na místě stabilního subjektu, který stojí za jednotou příběhu jako minulost vepsaná do

¹²³ Gombrowicz, W.: c. d., s. 12.

tváře čitelného oduševnělého těla, se tak objevuje proměnlivost a nepředvídatelnost článkování umělého tělesného projektu, jehož úběžníkem je počáteční beztvarost. Takto pojaté psaní je pak třeba chápat jako „sílu s transformativním potenciálem“, jak říká interpretace, podle níž se v Gombrowiczově psaní s pojmem „já“ pracuje jako s „oscilací kolem nepřístupného středu“.¹²⁴ Oscilace: opakování bez totožnosti. Rituální pohyb.

Důsledné uplatnění onoho „já“ jakožto tělesné gestikulace by ovšem z autora, rozvrhujícího pohyb psaní, snadno udělalo šilence. Zatímco v případě tanečníka se samovolný sklon k nečitelnosti těla prolíná s posunky, které ji záměrně inscenují (v menší míře se to týká i jazyka, který přechází v blekotání a vzdechy), sám Gombrowicz, pro něhož je každá beztvarost až do konce dobrodružstvím formy, si od jednotlivých pozic „já“ zachovává odstup. Pokud se z vyprávění ozývá hlas „bizarního monstra“,¹²⁵ za jaké se Gombrowicz podle svých vzpomínek považoval a jehož patologii podle Schulze prováděl, není to úpěnlivý hlas vyznání ani zmatené mumlání šilence, ale hlas, který lze příhodně nazvat „hlasem loutky břichomluvece“.¹²⁶ Jedním z rysů tohoto hlasu, který je karikaturou promluvy subjektu a jeho nitra, je zdvojení.

Tanečník má svůj vlastní hlas, jímž mluví a jímž vypráví své osudy; tento hlas přitom prochází rovnoměrně celým jeho tělem, které je tělem *loutky*. Vyprávění a gestikulaci nelze oddělit: nečitelnost psaní a těla se neustále střídají. Tanečník *by* věděl, jaké jsou jeho povinnosti k advokátovi: „kdyby se pouze uráčil kývnout prstem na mé maličké, ubohé, nevhledné ženské tělo“.¹²⁷ Za podmiňovacím způsobem se skrývá připravenost těla k další poddajnosti, k rozmělnění svého tvaru; tanečníkovi stačí posunek, aby svoji nevhlednost přesunul z ubohosti jednoho pohlaví k ubohosti druhého. Co to znamená? Citovanou větu lze dočíst jen díky přijetí těla, které je ovšem stěží čitelné; nebo obráceně.

Naopak autor se chová jako *břichomluvec*, člověk, který hledá způsob, jak mluvit ne-lidským hlasem. Obrací se k tělu jako k filtru, který řeč zbaví její subjektivity. Přesněji: spojuje řeč s těmi tělesnými oblastmi, jež jsou nejméně popsány subjektivitou, kterou jazyk na povrchu těl obvykle produkuje. Základní stylistickou otázkou potom je spolknout svůj hlas a přesunout ho do břicha: náhle zní cize, neztrácí sice zcela svůj lidský tón, ale zní jako jeho *parodie* („forma je u mě vždycky parodií

¹²⁴ Longinović, T. Z.: I, Witold Gombrowicz. Formal Abjection and the Power of Writing, in: *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*, ed. Płonowska Ziarek, E., State University of New York Press, New York 1998, s. 40.

¹²⁵ Gombrowicz, W.: *Testament. Hovory s Dominiquem de Roux*, Společnost pro Revolver Revue, Praha 2004, s. 18.

¹²⁶ Tucker, M.: c. d., s. 296.

¹²⁷ Gombrowicz, W.: *Tanečník*, c. d., s. 13.

formy“).¹²⁸ Z vyprávění se stává karnevalové zpochybnění oficiálního jazykového kódu a společenských zákonů kontrolujících zodpovědné subjekty. Naratolog by řekl, že zde promlouvá „nespolehlivý vypravěč“.

Hlas loutky břichomluvce má svůj zdroj a svého režiséra, tak jako loutka svého loutkoherce, jímž však, je-li loutka dobře vyvážená, může být skrytý mechanismus, cvičené zvíře, anebo kdokoli. Je to hlas, který se vzdaluje subjektu (neboť, jak říká Michel Foucault, subjekt je tu pouhý gramatický záhyb): je přebytný, protože pokud má břichomluvec promluvit sám za sebe, otevře ústa; nepostižitelný, protože při své cestě z hlubin těla vchází do světa bokem, skrze kůži; a ne-lidský, protože se nevpisuje do výrazu tváře. Ačkoli vyslovuje „já“, břišní řeč se k nikomu neobrací, protože nikdy zcela *nevychází ze své dutiny, a přitom plynule přechází v hukot vnějšího světa*: toto „já“ neodkazuje k žádné tělesné hranici. Náleží tělu splývajícímu s prostorem, který tvaruje svými gesty, napojuje se na cizí osoby, na jejich části či na jejich pohyby, má stejně blízko k obličejí jako k zadku a odmítá etický základ hermeneutiky, jímž je postavení tváří v tvář.

V Gombrowiczově próze nicméně groteskní zdvojení hlasu sice umožňuje takovéto vychýlení k nečitelnému tělu, zároveň si však uchovává možnost návratu k tváři a k subjektu. Přecentrování mezi břichem a ústy, mezi vypravěčem a autorem a mezi deformovaným „já“ a nevysloveným „autorským já“ představuje způsob, jak se vrátit k mezilidské komunikaci, jak se vynořit z pohybu psaní zpět na hladinu světa, a především možností, jak k dílu přiložit komentář. Pokud bychom ve zmíněné povídce rozeznali jen hlas tanečníka, zůstala by nečitelná. Obvykle tedy směřujeme k vyšší rovině: slyšíme hlas a hledáme subjekt, protože tělu nerozumíme.

K tomu literárněvědná poznámka: Hledání tzv. implikovaného autora je, jakožto strategie sjednocující hlas a zajišťující čitelnost díla, v důsledku způsobem, jímž na prázdné místo autora, který je, jak říká Maurice Blanchot, „mrtev od chvíle, kdy existuje dílo“,¹²⁹ vstupuje subjekt čtenáře. Pokud ale psaní probíhalo jako pohyb ruky, která nikomu nepatří a která se svým pohybem vzdaluje autorovi, tj. ruky, která přerušuje spojení a pracuje na úrovni břicha..., jinak řečeno: pokud dílo nebylo psáno čitelně, zdá se tento čtenářský vstup příliš zjednodušující. Na místě těla se potom ukáže vždy jen text.



Ve výjimečných případech, v nichž se dílo ještě stále dostává na hranice literatury, se ovšem v řeči, která se vzdálila subjektu, nedá rozeznat žádné zdvojení (ani jiné

¹²⁸ Gombrowicz, W.: *Testament*, c. d., s. 139.

¹²⁹ Blanchot, M.: *Literární prostor*, c. d., s. 14.

zmnožení, jak se v zaujetí intertextovostí očekávalo při vyhlásování „smrti autora“). Hlas, jemuž nerozumíme, se nenavrací k výrazu lidské tváře, jež by nám řekla, že jde o parodii, ale zůstává uzavřen ve svém vesmíru, v tělesné dutině, v níž se zhutňuje v šílenství.

Jeho polohu dobře vystihuje název *Dole*, titul prózy Leonory Carrington, při jejímž psaní se autorka v létě 1943 s odstupem tří let pokoušela o znovuprožití svého života na počátku války, kdy byla po opuštění obsazované Francie a po svém příjezdu do Španělska shledána, jak píše, nevyčísitelně šílenou a na základě svých nepatřičných pohybů a gest byla internována v santanderské klinice pro duševně choré. Kromě terapeutického účinku měl být výsledkem psaní dokument, pevná struktura fakt, v nichž by znehybněl bobtnající vesmír šílenství, v němž hlas splýval s tělem a jehož povaha srůstala s pohybem tělesných gest. Návrat k faktům, tj. návrat k pohybu čitelného psaní, měl také zřejmě potvrdit schopnost onen vesmír definitivně opustit: „Vím, že když to napíšeš, osvobodím se.“¹³⁰ Tím se ovšem dokumentárnost dostává do obvyklého rozporu: na jedné straně si Carrington znovu zpřítomňuje nečitelné zážitky a vrací se tak k hlasu šílenství (zmiňuje se přitom doslova o *tělesné námaze* tohoto návratu), na straně druhé se snaží prolnutí obou světů zabránit (své zápisky začíná s novým dnem uvedením přítomného data, aby před psaním získala orientační bod, jehož by se mohla přidržet). Jak tělo, tak zájmeno „já“ nicméně tuto hranici překračují. Ne ovšem proto, že by tělo zaručovalo totožnost, nebo proto, že by „já“ nemohlo být prázdnou dutinou; právě naopak.

Neměla-li se Carrington při sepisování svého „dokumentu“, jak se sama obávala, poddávat fikci, bylo třeba psaní rozvíjet jako pohyb, jímž se autorka vzdaluje své přítomné subjektivitě, a tedy také jazyku, který tuto subjektivitu produkuje. Pohyb zpět ovšem nemohl odkrýt žádnou minulost subjektu a nemohl tedy po vzoru vzpomínek sledovat osnovu osobní historie, jejímž počátkem je příběh a koncem vyprávění. Na místě minulosti se chvěje beztvary vesmír šílenství: tělesných prožitků, které rozkládají jak subjekt, tak čitelnost psaní.

V proměnlivém bobtnajícím světě, který je extenzí prázdného tělesného „já“, mizí rozdíl mezi vnitřkem a vnějškem. Prostor jako obtisk nebo výplň gestikulace – neboli, jinak řečeno, prostor uspořádávaný břišním hlasem – se stejně tak ocitá uvnitř břicha (v žaludku nebo ve střevech), jako se tělo v proměnlivosti své gestikulace stává celým vesmírem. Vnější válečný svět „venku“ je vzdálený, jakoby za tlustou stěnou nebo hučením, a zároveň prostupuje tělem jako nevolnost; potom se tělo obrátí naruby; „venku“ mizí: tělo a svět stojí proti sobě jako zrcadla, jako dvojníci, jejichž pohyby nelze oddělit. Břišní svět se obrací: příběh šílenství začíná *zvracením*. Týmž pohybem se vyprazdňuje identita „já“ a do vyprávění, jehož mi-

¹³⁰ Carringtonová, L.: *Dole*, Dauphin, Praha 1997, s. 52.

nulý čas ještě poukazuje k jistému subjektu výpovědi, vstupuje nesrozumitelnost. Neosobní, mytický hlas.

Můj žaludek byl sídlem této společnosti, ale také místem, v němž se ve mně sjednocovaly prvky země. Byl, abych užila vašeho obrazu, *zrcadlem* země, jehož odraz obsahuje stejnou skutečnost jako odrážené. Toto zrcadlo – můj žaludek – muselo být očištěno od tlustých nánosů špíny (přípustné formulace), aby dobře odráželo zemi, jasně a věrně, a říkám-li zde zemi, chci ovšem říci země, hvězdy, slunce na nebi i na zemi, stejně jako hvězdy, slunce a země sluneční soustavy mikrobů. ¹³¹

Subjekt spjatý se srozumitelným jazykem popisujícím čitelné tělo se v pohybu psaní vyprazdňuje tak, jako se „přípustné formulace“ stávají povrchem nečitelného. Zde se nabízí jistá souvislost. Na okraje svého rukopisu Leonora Carrington údajně načrtla devět kreseb, které jsou variacemi vzájemného vztahu ruky a rukavice. Madeleine Cottenet-Hage k nim přidává zajímavý komentář vysvětlující, v čem spočívá jejich výjimečnost.

Nejen, že se vnitřek stává vnějškem, ale vnitřek (ruka) se navíc dostává do kontaktu s vnějškem (rukavicí), anebo se od něj naopak odděluje. Tyto hry jsou však ještě zapletenější, když se rukavice obrácená naruby navlékne na druhou ruku, a tak naznačuje ještě jiné uspořádání: výměnu mezi jedním a jiným... ¹³²

Závěr zní takto: variace v uspořádání ruky a rukavice, pohlcování, vyprazdňování a obracení, jsou „hrou či sehráním ztráty substance“.

Tělo obracející se mezi vnějškem a vnitřkem zaujímá pozice přerušující čitelnost světa. Tak jako v případě monstrózního hraběte, který se vysouval z okna hlavou dolů a lezl po kolmé stěně, stačí jediný obrat, překročení jisté meze, a tělo přestane být čitelné: je zavěšeno „zády do místnosti za nohy na mřížích“. Tato poloha je „zkoumáním otázky“, je to splynutí s otázkou svobody, kterou ony mříže vzbuzují. Vesmír a tělo tvarované v gestu splývají jako své vzájemné popisy. Svět vystoupil jako tetování na kůži těla, které bylo „svou vlastní sluneční soustavou“. Oči byly ozářeny svým vlastním světlem, pohyby byly „tancem, v němž každé gesto vše ideálně odráželo“, střeva se „chvěla v souladu s bolestným zažíváním Madridu“. ¹³³ V dokonalém překrývání popisů, jimž nerozumíme, nezbyvá žádné místo pro jazyk. „To není symbol, mluvím doslovně,“ zdůrazňuje se v nesrozumitelné chvíli. Uzavření východu z břišní dutiny.

Zdůraznění doslovnosti nutící jazyk k zanoření do beztvare bující hmoty upomíná na známý Foucaultův výklad o renesanční „syntaxi světa“ založené na nekonečně se

¹³¹ Tamtéž, s. 15.

¹³² Cottenet-Hage, M.: *The Body Subversive. Corporeal Imagery in Carrington, Prassinis and Mansour*, in: *Surrealism and Women*, ed. Caws, M. A., The MIT Press, London 1991, s. 77.

¹³³ Carringtonová, L.: c. d., s. 33.

zrcadlí podobnosti. „Podobné v sobě zahrnuje podobné, které ho samo obklopuje, a možná že samo bude znovu zahrnuto v prvním zdvojení, která má moc takto pokračovat až donekonečna.“¹³⁴ Taková představa vzájemného pohlcování „na způsob odrazu a zrcadla“ se na první pohled podobá citovanému tvrzení Leonory Carrington o žaludku jako „zrcadlu země, jehož odraz obsahuje stejnou skutečnost jako odrážené“. Ovšem s tím rozdílem, že tentokrát vztahy podobnosti neuspořádává společný, čitelný jazyk, ale šílenství. Jen na okamžité poloze podivně se pohybujícího těla záleží, zda se centrum vesmíru přesune do boule na levém stehně, anebo zda se na nočních stolcích objeví „jiné sluneční soustavy“, v nichž se chaoticky zrcadlené předměty spojují v mlhovině, která nenesou známky žádného čitelného jazyka. Významy (tj. všechno to, co dodatečným popisem získalo jistý, ohraničený význam) se soustředí v žaludku, střevech, stehně, výkalu, tužce, „filosofické holi“, kelímčích krému, pudřence, leštítku atd. „Kapesní zrcátko řídilo Vše.“

Mezi těmito předměty, z nichž každý, včetně těla, může obsahovat libovolný jiný, a mezi nimiž vznikají *vztahy jako okamžitá gesta, probíhá pohyb jako rituál*. Snídání, během níž vnějšek prochází vnitřkem (potrava zůstává nestrávená), se mění v obřad, při němž pohyby těla určují chod světa. Rituál:

- 1) Vzpřímeně jsem seděla na posteli a naráz vypila mléko.
- 2) Vpololeže jsem snědla suchary.
- 3) Vleže jsem snědla všechno ovoce.
- 4) Nakrátko jsem se objevila v koupelně, kde jsem konstatovala, že moje potrava prošla, aniž byla strávena.
- 5) Vrátila jsem se do postele, znovu se vzpřímeně posadila a studovala zbytky ovoce: slupky a jádra. Uspořádala jsem je tak, abych získala kresby, které představovaly řešení kosmických problémů.¹³⁵

Ačkoli se Carrington nakonec vrátila k čitelnému jazyku a oddělila své tělo od světa, psaní citované prózy rozvíjející vzpomínku jako tělesný prožitek, zůstalo blízko gestikulaci. Ohraničenost (tělesné) identity zůstává i během psaní stejně letmá a nehierarchizovatelná jako záblesk gesta v kontinuu pohybu. „Pokud jsem svým tělem, jsem plod až žena středního věku měnící se každou vteřinu,“ poznamenává Carrington v pozdější úvaze o schopnosti „samice“ žít život jako tekutou řadu těl a identit, které se „stejně jako pravda ztrácejí už ve chvíli svého objevu“.¹³⁶

¹³⁴ Foucault, M.: *Slova a věci*, Computer Press, Brno 2007, s. 22.

¹³⁵ Carringtonová, L.: c. d., s. 58.

¹³⁶ Carrington, L.: What Is a Woman?, in: *Surrealist Women. An International Anthology*, ed. Rosemont, P., The Anthlone Press, London 1998, s. 373.

7 Mezikapitola: Panenka, Unica

„Řekl jsem, že jakkoliv obratně hájí své paradoxy, přece mne nikdy nepřesvědčí, že by v mechanickém panákoví mohlo být více půvabu než v ustrojení lidského těla. Odpověděl, že je člověku naprosto nemožné dosáhnout v tom panáka aspoň přibližně.“

Heinrich von Kleist

„Někdy tělo tak zhutní, že je těžké a nehybné jako věc; mění se v objektivitu, v níž vědomí nemůže už poznat své tělo; subjekt vnímá sebe sama už jen jako mrtvolu nebo neživý stroj...“

Michel Foucault

„...slova se rychle mění v anagramy napsané neznámou řečí. Vidí, jak se znaky vydávají na pospas, a sehrává svoji smutnou roli automatu.“

Jean-François Rabain (o Unice Zürich)

Rozhodnutí Hanse Bellmera „pomalu, článek po článku“ sestavit dokonalou panenku předcházelo několik roztroušených podnětů: objev krabice s hračkami, a tím i znovuoživení zapomenutého, do sebe uzavřeného světa při vyklízení půdy; okouzlení figurínou Olympie v inscenaci Offenbachovy opery na motivy Hoffmannových povídek; setkání s Lotte Pritzel, tvůrkyní drobných voskových figurín, která měla původně zhmotnit také Kokoschkovo fantasma, ale odmítla práci takových rozměrů. Tradici mechanických těl, na niž se roku 1933 svou panenkou napojil, však Bellmer nerozvíjel ani jako romantickou hru zdání a prázdna, ani jako zoufalou snahu vytvořit kopii těla svých představ. Bellmer se podobně jako hrdinové Kleistova dialogu soustředí na tělo, které je od počátku nezastřeně cizí. Mechanická realizace je viditelně zastaralá: dřevo, kovové tyče, dráty, klouby, sádra, plátno; její jednoduchost ji přivádí k lidskému tělu jen natolik, aby ji od něho při prvním pohledu opět vzdálila. V základu totiž nesměruje k simulaci, je spíše způsobem, jak se přiblížit nedosažitelnému.

Ačkoli Bellmerovým východiskem byl erotizující pohled, obraz, u něhož se zastavil, byl příliš vzdálený a způsob, jakým se při konstruování panenky tento výchozí obraz rozvíjel, by se dal nazvat *prací melancholie*. Možná, že původní otázka zněla jako povzdech: Jak se přiblížit do sebe uzavřenému nepřístupnému tělu, které

svými gesty uspořádává nedostupný svět dětství? (Jaká perverze by mohla dosáhnout nevinnosti?) Bellmerova první panenka, příliš závislá na této otázce, poskytuje jen zmatenou odpověď, v níž se mechanika mísí s nostalgií, hmota se vzpomínkou, bezbrannost s nedosažitelností, poddajnost s lhostejností a blízkost s *distancí*, která byla, jak píše Bellmer v předmluvě následného vydání série fotografií dokumentujících zrod panenky, podstatnou vlastností, doslova „nutnou součástí“ mechanismu.

Klouby v končetinách měly umožnit zaujímání dětských postojů; tajemství se ovšem skrývalo v nitru. Odhaleno mělo být „nejlépe skrze pupek, hluboko uvnitř břicha jako panorama osvětlené různobarevným elektrickým světlem“.¹³⁷ Toto břišní panorama, nejsložitější část konstrukce, tvořil otočný disk s šesti různě nasvícenými schránkami obsahujícími „podívanou“. Hra vnitřku a vnějšku probíhala jako pohled z těsné blízkosti; bylo třeba přitisknout oko k pupku, v němž bylo kukátko, stlačovat tlačítko na levém prsu a za pomoci zrcátka a otočného mechanismu tak pozorovat jednotlivé průhledy „složené z malých předmětů, materiálů a barevných obrázků špatného vkusu“.¹³⁸ Nostalgický nápad. Bellmer se pokusil přiblížit nedosažitelnému tělu dětských postojů tím, že v jeho břiše inscenoval obrazy světa, do něhož se toto tělo svými gesty otiskovalo, jako původ či „podloží“ oněch tělesných gest. Tělo se mělo otevírat pohledu jako krabice se zapomenutými hračkami, výsledkem však bylo, že divák tělo obešel: nedostupnost gest se změnila v nedosažitelnost vzpomínky. Těsný styk s panenkou (tisknutí tlačítka zahanbující některé návštěvníky; oko přiložené k břichu) zůstal způsobem, jak se přiblížit vzdálenému; tělo se však měnilo v pohled do dálky.

Po téměř okamžitém úspěchu své panenky (v kruzích pařížského surrealismu, který se měnil v reprezentativní mezinárodní scénu) se Bellmer rozhodl onen pronikavý, mužský a bezvýchodný pohled, pátrající v těle po nitru vysvětlujícím jeho nesrozumitelná gesta, oslepit. Druhá, definitivní verze panenky, na níž Bellmer pracoval do roku 1937, zbavila tělo dutiny, vyvedla pohled k povrchu, materializovala břišní svět a spojila ho s nečitelností vnějších gest. Panorama otevírající tělo vzpomínce nahradil dokonale uzavřený *břišní kloub*.

V zhuštěné, těžko interpretovatelné úvaze, jíž uvedl výsledek svého projektu a později ji spolu s fotografiemi uveřejnil jako *Panenčiny hry*, Bellmer vychází z předpokladu, že tělo „nabitě afektivními obsahy“ musí slučovat svoji „objektivní“ materiální stavbu a „subjektivní“ obrazy, které vyvolává, v jediném jedolitém „amalgámu“. K tomu se ihned připojuje závěr, že „nakonec, v širším rámci, v němž se zdá odpovídat těmto požadavkům princip pohyblivého objektu, půjde o mecha-

¹³⁷ Bellmer, H.: Die Puppe, in: týž: *Die Puppe*, Ullstein, Frankfurt a. M. 1983, s. 13.

¹³⁸ Tamtéž, s. 14.

nický faktor pohyblivosti, tedy o *kloub*“.¹³⁹ Tento centrální orgán kolem sebe organizuje ostatní části těla; pánev, hrudník a končetiny vymodelované, stejně jako někdejší „velice pohyblivé“ protězy rodiny Jaquet-Droz, z papírové kaše. Svoji jednolitou materialitou se nově sestavené tělo vzdálilo opozici vnitřku a vnějšku a díky pohyblivosti umožňující téměř neomezenou gestikulaci a zaujímání postojů náhle získalo schopnost ztělesňovat obrazy, zdaleka překračující základní novodobý popis těla jako pevně organizované soustavy. Otočnost břišního kloubu naopak sblíží panenku s hysterickým tělem, jehož pohyby splývají s afekty, které vyjadřují.

Přeludnou nestabilitu a tekutost takto strukturovaného těla, jehož proměnlivá cizorodost začala produkovat tělesné obrazy na způsob *automatického psaní*, ještě zvýšily permutace jednotlivých článků, jejich vypouštění nebo naopak znásobování: další pár nohou, dvě pánve, další hrudník... Fotografie pozic, jimiž Bellmer inscenoval imaginativní potenciál monstrózního těla, pak ukazují, jak výchozí lidské uspořádání složené jako obraz ženského těla (spolu s hlavou šlo o dědictví první panenky) postupně omezuje své rodové charakteristiky na jednotlivé roztroušené stopy a vstupuje do zrcadlových kombinací dolních tělesných částí. Podle Sigrid Schade, která ocenila Bellmerovo dílo jako příspěvek k „dekonstrukci fantasmatu celistvého těla“, se erotičnost přechodného, částečného těla spojuje s „dětsky organizovanými tužbami, které se ještě nezakládají na kulturně zakotvené genitální fixaci“.¹⁴⁰ (Další z odkazů k análnímu universu, kde jsou si všechny částice rovny a lze je vzájemně zaměnit.)

Bellmer má nepochybně blízko nejen k sadovské analitě, ale také ke gramatice tělesných pozic, které si žádají tělo vymknuté z kloubů. Zároveň však, podobně jako Kleist, stojí v opozici k Sadovu do sebe uzavřenému psaní, v němž se tato gramatika realizuje v syntaxi nekonečné řeči. Stejně jako Kleistův tanečník sleduje Bellmer melancholickým pohledem tělo, které se samo artikuluje a jehož gestikulaci se jazyk marně snaží popsat; přitom však nepochybuje, že kyvadlové pohyby vykloubených končetin načrtávají obecná pravidla. Právě pohled ulpívající na vzdáleném dělá z Bellmera, stejně jako z pana C., filosofujícího diletanta.

Jazykem Bellmerovy úvahy o kulovém kloubu by se dalo říct, že Kleistovo pojednání o loutkovém divadle objevuje grácii v dokonalém souladu těla se svým obrazem: půvab se ztrácí v okamžiku, kdy se mezi tělo a jeho obraz jako rozdvojení na povrchu zrcadla vsune vědomí. Dokonalou identitu těla se sebou samým nachází tanečník v pohybu loutky, jejíž obraz se soustředí v těžišti. Bellmerova úvaha smě-

¹³⁹ Bellmer, H.: Die Spiele der Puppe, in: *týž: Die Puppe*, c. d., s. 29.

¹⁴⁰ Schade, S.: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*, ed. Barta, I., Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1987, s. 253.

řuje stejným směrem, ale konečné řešení je opačné. Identita se nepřesouvá do těžiště, ale naopak se rozptyluje do všech částí těla. Tomu odpovídá jeho excentrická pohyblivost. Užití kloubu jako organizačního centra volně obíhajících tělesných částí nicméně bylo inspirováno tzv. kardanovým závěsem, tj. soustavou kruhů udržujících stabilitu svého centra tak, že jeho polohu ovlivňuje jen tíha. K tomu Bellmer dodává: „Myšlenka nenechat na nějaké těleso působit žádnou jinou sílu okolního světa než tíži se zdá symbolizovat samu sebestřednost; tato myšlenka se však dá překvapivě obrátit. Protože: místo abychom objekt zavěšovali do centra systému kruhů spjatých s okolím svým okrajem, můžeme toto okolí, namísto objektu, spojit s centrem systému, a objekt naopak s okrajem uspořádání.“¹⁴¹ Výsledkem je, že periferně uspořádané orgány na nejrůznější podněty odpovídají zcela volnými přesuny plynule uspořádávajícími nové tělesné obrazy. „Nakonec se z rovnice ztratí i faktor gravitace; zbude jen kloub...“ Jeho povrch je natolik hladký, že se zdá, že mezi podnětem a gestikulací nepůsobí žádná regulace. Takové tělo je jakousi imaginativní materialitou, uspořádáním, v němž „fantazie směřuje k rovnicím se změnou polohy, ustrojení a tvaru těla“.

Protože však umělcův pohled vycházející z vnitřku celistvého těla článkoval pouze vzdálené, vykládal Bellmer nečitelná gesta *lidského* těla nikoli jako přesuny orgánů, ale jako pohyb „tělesného nevědomí“ (ne tedy např. dělohy cestující hysterickým tělem). K odkrytí něčeho takového nestačilo otáčet břišním kloubem. A tak, ačkoli bylo patrné, že tělo, kterému se přiblížil, vzniklo přerušením čitelné syntaxe, snažil se Bellmer v jeho obrazech rozluštit jistou gramatiku.

Mějme za to, že v mozku je neustále, dokonce i po amputaci, k dispozici celý soubor tělesné abecedy...

Pokud jsou písmeny této abecedy míněny právě lokální motorické a receptivní aspekty tělesné zkušenosti, pak je třeba říci následující: Tělo je s to, s hravou rozmarností snu, přemísťovat těžiště svých obrazů a provádí to neustále. Je tedy schopno podnikat s těmito obrazy různá „zhuštění“, „překrytí“, „důkazy analogií“, „mnohoznačnosti“, „slovní hříčky“ a půvabné a neobyčejné „výpočty pravděpodobnosti“, zcela v duchu nevědomého utváření svých symbolů, jež upoutávají pozornost jako tělesný postoj, reflexivní pohyb, gesto, zvuk nebo řeč a jejichž mechanismus je podle všeho určující pro všechny formy výrazu.¹⁴²

Pokusem o rozpracování gramatiky těla, chápaného jako amalgám či, precizně vyjádřeno, jako souhrn nekonečného množství syntaktických transformací uvnitř sítě reálných a obrazných center, byla *Malá anatomie tělesného nevědomí aneb Anatomie obrazu*, vydaná roku 1957. Spis, na němž Bellmer začal pracovat během války a dokončil ho po více než deseti letech, jako by navazoval na citovaný Benjaminův kafkovský esej, rozvíjející postřeh o ne-lidské gestikulaci jako představu

¹⁴¹ Bellmer, H.: Die Spiele der Puppe, c. d., s. 30.

¹⁴² Tamtéž, s. 36.

nesrozumitelné „řeči těla, v níž se ukazuje zapomenuté,“ a zkoumající „význam těla v kontextu řeči nevědomí“.¹⁴³ Za elementární částici své gramatiky a vstupní bod do kontinua tělesných obrazů předcházejících výrazové formy Bellmer zvolil reflex. Pojednání začíná následujícím příkladem.

Co znamená prudká reakce svalů ruky a prstů, jejichž nehty se, v reflexu vyvolaném bolestí zubu, bolestivě zarývají do kůže? Tato křečovitě stažená ruka je umělým zdrojem vzruchu, „virtuálním zubem“, který odvádí oběh krve a nervových počitků od skutečného centra bolesti k sobě, aby ji tím redukoval. Bolest zubu se tak rozděluje, obrazně se zdvojuje na úkor ruky, jejíž „logický patos“ se stává viditelným výrazem.¹⁴⁴

Domyšlení tohoto mechanismu podle Bellmera vede k tomu, abychom „náš výrazový život chápali jako žádoucí kontinuum volných přesunů“. Tělo mimo dosah vědomí přesouvá své obrazy a směšuje je s původním uspořádáním; jeho skladba se tak násobí, ohýbá se a vrství.

Pohlaví se promítá na rameno, noha přirozeně na paži, chodidlo na ruku, zuby na prsty. Tím vznikne zvláštní směs skutečnosti a obrazu...¹⁴⁵

Jinak řečeno: monstrum. Chaotické, fluidní „gotické“ tělo. Příznačné je, že Bellmer cituje Lombrosem *popsaný* případ *hysterické* dívky „půvabného vzezření“, která začala vidět špičkou nosu a levým ušním lalůčkem; jiná dívka viděla rukou a dovedla s její pomocí číst i potmě... Mechanismus přesunů tělesných obrazů ovšem vychází z modernějšího jazyka freudovské analýzy: je pokusem rozšířit oblast těla o nečitelnou gestikulaci, o pozice a pocity odporující sebe-vědomé subjektivitě produkované na jeho povrchu jazykem. Nevracela však analytická metoda beztvářá těla právě onomu jazyku, který sama překročila? Jak už bylo řečeno, Freudova terapie spojovala projevy hysterických těl s nevyslovitelným. Základem léčby proto byl „překlad“; tělo se vrátilo k čitelnosti v okamžiku, kdy byla zmatená výpověď navrácena smyslu. Což mj. znamená, že samozřejmou zárukou léčby bylo analytikovo lidské tělo. Naopak Bellmer míří k cizímu; tělo se překládá samo, mimo dosah jazyka, smyslností své gestikulace, pohybem, který nesměřuje k žádné hierarchii.

„Můžeme říci, že činnost ruky reprezentuje bolest zubů? Že je jejím znakem?“ táže se Jean-François Lyotard.¹⁴⁶

A Bellmer si klade otázku, „zda-li potěšení, s nímž paže simuluje nohu, neodpovídá stejně velkému potěšení nohy, která příležitostně přebírá roli paže“.¹⁴⁷

¹⁴³ Srov. Weigel, S.: *Passagen und Spuren des „Leib- und Bildraums“* in Benjamins Schriften, in: *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, ed. Weigel, S., Böhlau Verlag, Köln 1992, s. 63.

¹⁴⁴ Bellmer, H.: *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder Die Anatomie des Bildes*, in: *týž: Die Puppe*, c. d., s. 73.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 75.

¹⁴⁶ Lyotard, J.-F.: *Zub, dlaň*, in: *týž: Návrat a jiné eseje*, Herrmann & synové, Praha 2002, s. 130.

„Tato zvrtnost A a B vede ke zničení znaku,“ odpovídá Lyotard. V těle založeném na volném oběhu „zuby a dlaň koexistují nezávisle na sobě, jako přechodné investice, nahodile skládající na okamžik zastavený celek, jako okamžitá mnohost přestávek v proudění energie. Zuby a dlaň už *nechtějí* nic *znamenat* (znamenat jedno pro druhé), jsou to přítomné síly, intenzity, počítky.“¹⁴⁸ Taková představa překvapivě odpovídá osvícenskému popisu hysterie jako přerušování kontinuity těla, které se stalo příliš *blízké sobě samému, vzdaluje se* vědomí a „je v takovém stavu vzrušení a reakce, že není s to předávat své počítky duši; všechna písmena má zpřeházená; už je nedokáže číst“.¹⁴⁹ Vyjádření, z něhož je přesně patrné napětí mezi amalgamickým tělem a jazykem, kterým se Bellmer snažil toto tělo popsat.

Pokud je, jak Bellmer píše, „jednoduchý výrazový reflex“ *zub/dlaň//dlaň/zub* jen zárodkem celkového zdvojení, a tedy rozpadem identity, znamená to, že tělo stojí vně znakového systému. Z tohoto pohledu jsou Bellmerova pojednání ústící v pokus o gramatiku jen úvodem k nečitelnosti. Aby se popis („monstrózní slovník analogií-antagonismů“) přiblížil tělesným pohybům, musel by se neustále štěpit a překládat. Bylo by třeba najít gramatiku rozkládající znaky. Řešením byl *anagram*: označující rozkouskované na jednotlivá písmena ztrácí svůj původ, přestává zastupovat nepřítomné a mění se v matérii, z níž označované vystupuje jen jako náhodný obraz, jedna z nekonečné řady pozic slepé syntaxe; obě složky znaku tvoří amalgám. Takováto gramatika odvádí jazyk od smyslu, ale také od subjektu: každý pokus takto uspořádaným jazykem promluvit musí skončit nepředvídatelným výsledkem – záhadným významem nebo hlukem. Zatímco čitelná věta popisuje čitelné tělo, Bellmer přirovnává tělo k větě, která nás „vybízí, abychom ji rozložili až na její jednotlivá písmena“. Důkazem správnosti takového popisu, a tím i blízkosti lidského těla kloubové panence, bylo dílo šílenství: gesta slepá k obrazům vtiskovaným do těla.

Podle naší stále živé vzpomínky na jistou fotografii člověk své oběti, kterou chtěl přetvořit, převázal silně utaženým, bez rozmyslu kříženým drátem stehna, ramena, prsa, záda a břicho, takže tělo rozkouskoval do bobtnajících nepravidelných masitých polštářů ve tvaru sférických trojúhelníků, dlouhých vrásek, špinavých rtů a nikdy neviděných mnohonásobných prsou na nevýslovných místech.¹⁵⁰

Bellmer však vycházel právě z obrazu, z fotografie, ze vzpomínky na tuto fotografii. To, co je na „anatomii obrazu“ ne-lidské, je odstup, který odcizuje, vkládá mezi jazyk a vzdálené oblast ticha, a tak dovoluje vidět, že lidským tělem prostupují nečitelné obrazy; anebo naopak: obrazem člověka prostupuje nečitelné tělo.

¹⁴⁷ Bellmer, H.: *Kleine Anatomie*, c. d., s. 79.

¹⁴⁸ Lyotard, J.-F.: c. d., s. 138.

¹⁴⁹ Viz Foucault, M.: *Dějiny šílenství*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993, s. 102.

¹⁵⁰ Bellmer, H.: *Kleine Anatomie*, c. d., s. 92.

K tomu je třeba dodat, že naopak samotné Bellmerovy pohyby jsou vždy přesně vyměřené; uspořádávají viděné a vrací se k tělu, z něhož vyšly: proto, ať už směřují k blízkému, nebo naopak nedosažitelnému (což Bellmer na rozdíl od Kokoschky bezpečně rozeznal), nikdy to není fetiš, na němž ulpívají gesta vzdalující se identitě subjektu. Bellmer z dálky nesleduje obraz či klouby svého těla, ale panenku.



V roce 1953 se na místě panenky objevila Unica Zürn. Někteří, např. André Pieyre de Mandiargues (pohybujeme se na okraji surrealistického dění, v době romantismu kýče), byli okouzleni podobností jejího bledého nehybného obličejce a výrazu panenky, jejíž hlavu Bellmer vymodeloval o dvacet let dříve. To byl ovšem jen suggestivní obraz dalekosáhlejší konstelace. O málo později se Zürn stala modelem pro řadu fotografií inscenujících uvedenou Bellmerovu vzpomínku na tělo rozkouskované drátem.

Ale: Stačí se zastavit a ukazuje se, že *zde* jazyk způsobuje potíže: vyjádření spojující v předchozí větě „Zürn“ a „tělo“ je vlastně nepřesné, protože zakrývá těžko čitelný moment vzájemného vztahu a vyvolává představu jen o jednom, vnějším, a tedy násilném, Bellmerově pohledu. Ve skutečnosti Zürn pozorovala své tělo měnící se v anagram ze stejné *vzdálenosti* jako Bellmer. Zatímco však pro Bellmera byla anagramatická metoda pokusem o překročení jazyka a způsobem, jak za obrazem myslet cizí, v případě Zürn byl anagram naopak návratem těla k obrazu, a tedy pohybem cizího k jazyku. Jinak řečeno: melancholický pohled, který tělo sbližoval s loutkou a rozkládal ho jako anagram, se u Zürn od počátku obrací k vlastnímu/cizímu tělu, které se mnohokrát rozplývalo v dále. „Zapomínám, že mám nohy,“ říká Zürn v *Zápiscích chudokrevné ženy* psaných v zimě roku 1957 v jedné francouzské klinice. „Nedokážu už myslet až dolů ke svým chodidlům...“¹⁵¹

Anagramy, které Unica Zürn po setkání s Bellmerem začala psát, jsou spíše než experimentem výsledkem vnesení vlastní „nestabilní identity do vnitřku jazyka, na místo formování subjektu“.¹⁵² Nepřítomnost původu a prázdnota, která se z nich ozývá, odpovídá odcizení z dálky pozorované písíci ruky. Výchozí řádek, název anagramu, ještě upomíná na romantickou vypjatost subjektu vůči světu: *Das Leben, ein schlechter Traum*. Život, zlý sen. Tento řádek se však nepíše, je to přejetá jazyková zkamenělina, vytržená z kontextu, v němž byla artikulována jako smysluplný pohyb jazyka, povzdech dramaturgizující samotné nitro. Další postup je už ale

¹⁵¹ Zürn, U.: Notizen einer Blutarmen, in: táž: *Gesamtausgabe IV/1. Prosa 3*, Brinkmann & Bose, Berlin 1991, s. 34.

¹⁵² Morrien, R.: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996, s. 211.

inscenován jako nesrozumitelná gestikulace. Tvůrce anagramu sice kontroluje smysluplnost několika následujících přesunů, před nečekaným výsledkem však nestojí jako původce, ale jako loutka. Autor je po smrti, ale to, co se píše, není jazyk, ale hluk, v němž nikdo nepromlouvá a z něhož se řeč ozývá jen jako náhodná vzpomínka. Ve chvíli, kdy z tápavého přeskupování písmen *d, a, s, l, e, b, e, n, e, i, n, s, c, h, l, e, c, h, t, e, r, t, r, a, u, m* vystoupí slova, jimž rozumíme, se ruka ve svém pohybu prolne s určitým obrazem a zanechá v jazyku, k němuž je hluchá a jímž nemá kdo promlouvat, prázdný otisk.

Breche alles mitten durch: Nase,/ Bauch, rechten Arm. Elende List...

Všechno lámu uprostřed: nos,/ břicho, pravou ruku. Ubohá lest... ¹⁵³

Chápání tvorby anagramů, sblížujících gramatiku s nečitelným tělem, přímo jako opisu pohybů ruky vzdálené subjektu, naznačil už Bellmerův postřeh, že takové psaní „směřuje k jistému automatismu“.

V této souvislosti je zajímavý Blanchotův výklad *automatického psaní* (ve zřejmé opozici k Bretonovu důrazu na spontánní odkrývání „skrytých pokladů ducha“) jako anonymního pohybu „mrtvé ruky“ vedoucího k řeči, která nic nevyslovuje a nikdo v ní nemluví: „v této řeči ničím nedisponujeme o nic víc, než disponujeme touto rukou, která je nám tak cizí, jako kdyby nás opustila nebo jako kdyby nás vy-lákala na vlastní scénu opuštěnosti.“ ¹⁵⁴

Na prázdné scéně už není možné volit, ničemu se nelze vyhnout a od ničeho se nelze odvrátit. Zde, mimo syntax světa, zbývá jen strnulý pohled, oddalující a umrtvující vidění: tělo, strojově se pohybující ruka a svět se spojují v utkvělost mrtvol. Melancholie. Je možné zahlédnout cizí, obrátit se k jazyku a najít obraz, anebo, tak jako Bellmer či první tanečník, kolísat mezi nečitelným a jeho obrazem. Jakmile se však pohled oddělí od jazyka, ulpí na vzdáleném a subjekt se změní v prázdný vnějšek oka, které nyní uzavírá svět, v němž je vše odlehlé: jeho hranicí je oční sklovina splývající s nebem.

Dům nemocí, ilustrovaný chorobopis, na kterém Zürn pracovala v roce 1958, začíná touto perspektivou: pohled se sune k levé straně, pak se zastaví a strne. „Jako by ho táhli na niti, ubíhá můj pohled do dálky, nalevo, ke stromku na obzoru a zastaví se ještě o něco dál, až za stromem, v bílé obloze.“¹⁵⁵ Zpátky se „dlouhý, vzdálený pohled“ přesouvá jen s námahou; než dosáhne tělesné blízkosti, onoho prostoru, v němž se setkáváme s tváří druhého, klesnou oči únavou. Pohled si zachovává svo-

¹⁵³ Zürn, U.: Das Leben, ein schlechter Traum, in: *táž: Gesamtausgabe I. Anagramme*, Brinkmann & Bose, Berlin 1988, s. 124.

¹⁵⁴ Blanchot, M.: *Literární prostor*, c. d., s. 242.

¹⁵⁵ Zürn, U.: Das Haus der Krankheiten, in: *táž: Gesamtausgabe IV/1. Prosa 3*, c. d., s. 47.

ji vzdálenost: k setkání nemůže dojít, protože zde není tělo, z něhož by vycházel; pokud se dotkne některé tělesné části, je to část odsunutá do dálky – tyto odsuny, uvolňující výhled melancholickému pohledu, rozkládají tělo na prvky schizofrenního vesmíru. „Dům nemocí“ se dělí na „Kabinet slunečních pletenců“, „Pokoj očí“, „Komoru rukou“, „Sklípek hlav“, „Prsní jizbu“, „Sál břich“ a „zakázanou“ místnost. (Stejně jako v případě Draculova doupěte nebo santanderské kliniky je také „Dům nemocí“ labyrintem tělesné nečitelnosti.)

Bod, z něhož by bylo možné jeho uspořádání přehlédnout a vyslovit splývá s nedohlednem. Mechanismem tohoto labyrintu je *anagram*: výrazová forma odpovídající oběma stranám pohledu: subjektu, který se rozpadá nebo opoždí za utkvělým pohledem, a vzdálené, strojově cizí ruce.

O spjatosti melancholického pohledu s anagramatickým psaním jako výrazem odcizení či pohybem, při němž píšící ruka splývá s jazykem, jímž *nikdo* nemluví, Unica Zürn věděla. Další krátká próza z konce padesátých let, nazvaná *Bílé s červeným bodem*, začíná opět dalekozrakostí. „Mé oči začaly být dalekozraké. Vzdálený předmět vidím zřetelně.“ Následuje otázka: „Nemohlo by to nějak souviset s mojí nejoblíbenější činností, s hledáním anagramů?“¹⁵⁶ Otázka si sama odpovídá. Zürn používá první osobu jen tam, kde psaní splývá s nemocí. (Pokud se pokouší rekonstruovat svůj život, o němž říká, že „by to stejně tak mohl být život někoho jiného“, užívá zájmena *ona*: autobiografie, která se vzdaluje subjektu.) Jde o pohyb k oné vzdálenosti, kterou se vyznačuje anagramatizované tělo.

Od včerejška vím, proč vyrábím tuto knihu: abych byla ještě chvíli nemocná. Každý den mohu založit nové prázdné stránky, které musí být popsány, a do té doby zůstanu nemocná.¹⁵⁷

Taková slova se ozývají z *Domu nemocí*. Psaní rozvíjí loutkovitou strnulost umrtveného těla, kterým Zürn, podle svědectví svých přátel z konce života, pohybovala „v jakémisi katatonickém polospánku“.¹⁵⁸ Rozvíjí se sen o rozplynutí vyprázdněného těla, z něhož byly vyňaty orgány (o nevinném těle, které se, tak jako u Kleista, podobá mrtvole) a které je průhledné jako „bílý list papíru“.

¹⁵⁶ Zürn, U.: Das Weisse mit dem roten Punkt, in: táž: *Gesamtausgabe IV/1. Prosa 3*, c. d., s. 81.

¹⁵⁷ Zürn, U.: *Das Haus der Krankheiten*, c. d., s. 71.

¹⁵⁸ Webb, P. – Short, R.: *Hans Bellmer*, Quartet Books, London 1985, s. 252.

8 Tělo/skelet a otáčení trhliny

„To, co hledáme, je tedy nutno vyjádřit jinak: není to sama řeč, která se v literatuře zcela stává obrazem?“

„Obraz na první pohled nepřipomíná mrtvolu, ale cizost mrtvol by mohla být totožná s cizostí obrazu. To, čemu se říká tělesná schránka, se vymyká běžným kategoriím: něco je zde před námi...“

Maurice Blanchot

„Svádění tváře zbavené veškerého výrazu, kromě rituálního úsměvu a neméně konvenční krásy. Bílá tvář, běloba znaků...“

Jean Baudrillard

„Ta, kterou se zdá být, jsem já.“

Joyce Mansour

V přednášce, s kterou na začátku roku 1947, rok před svou smrtí, předstoupil před veřejnost, anebo aspoň v textu, který si pro tuto přednášku připravil, se Antonin Artaud vrací o desetiletí zpátky, k událostem, které předcházely jeho internaci: také ke své cestě za tarahumarským peyotovým rituálem, od něhož jako odpověď na své úvahy o Krutém divadle očekával skutečný, zasvěcující *výraz*. Jak vzpomíná v konceptu přednášky, překonával vrcholky mexických hor „*v koňském sedle jako jakýsi paralyzovaný automat*“.¹⁵⁹ – Toto vyjádření nás ovšem nenápadně zavádí do trhlín jazyka, jehož formulace, slova a nakonec i hlásky Artaud ve snaze najít hlas svého těla představoval, popíral a obracel až k bodu, v němž se řeč oddělila od jazyka, splynula s hlasem a (řečeno s Blanchotem či Foucaultem) rozložila se v hukotu.

Budeme-li se soustředit na citovaný úlomek, ukáže se, jak se jeho smysl protáčí. Vzpomínaná podobnost „paralyzovanému automatu“ se pojila s pocitem „nevyčerpatelné prázdnoty“, se stavem *roztržení*, za něhož se tělo redukuje na pouhý *skelet*. Návrat k řeči by pak, jak by se dalo čekat, byl znovuobjevením nitra uprostřed dutiny těla pociťovaného jako vnějšek; nepřítomnost by se omezila na vzpomínku; jazyk by byl jejím obrazem... Hlas Artaudova pozdního díla, jak uvidíme, přesto zní

¹⁵⁹ Artaud, A.: Prožitý příběh Artauda-Mômo, in: týž: *Texty III*, Herrmann & synové, Praha 2003, s. 221.

onou dutostí, jaká by se dala očekávat od řeči automatu. K tělu, z něhož se tento hlas ozývá, totiž Artaud dospěl právě prohlubováním trhliny, jíž kdysi začala do těla vnikat prázdnota. A trvalá, sněná, dále nedělitelná materiální tělesná plnost, jejímž výrazem měl být právě hlas, byla zároveň mezi krajního vyprázdnění. Jakou řečí ale mluvit o těle zbaveném svých společenských, psychologických, anatomických, produktivních ad. aspektů, tedy právě toho, čím jazyk tělo popisuje a přiděluje člověku?

Při zběžném pohledu z nitra obecně srozumitelného jazyka, jaký popisuje lidská těla, lze v citovaném úloмку sotva postřehnout odkaz k hraničním srozumitelnosti (řeč se zdvojuje v přirovnání: člověk byl „jako jakýsi“ automat). Jazyk, z něhož vycházíme, nás ovšem zároveň odkazuje k subjektu, který se projevuje srozumitelnou řečí a jehož předpoklad za vyjádření odkrývá jistý deficit: náhlou nepřítomnost těla, které by si mohl přivlastnit a do něhož by se vpišoval. Artaud tento pohled obrací. Prázdnota se vrací jako plnost nepopsatelného. Nejde tedy o to přivést k jazyku nepřítomnost čitelného, ale rozvíjet přítomnost nečitelného. Nepatrné přehnutí zdánlivě srozumitelné formulace právě v místě, kdy řeč utichá před zážitkem prázdného těla, předznamenává další, mnohem hlubší zlomy a trhliny, jimiž se Artaudovo psaní dostává mimo jazyk, z něhož vyrůstá. Jak říká Michel Foucault na posledních stranách svých *Dějiny šílenství*, takové dílo sice zůstává nedosažitelné, nastoluje však „nezahladitelnou trhlinu, která svět nutí tázat se po sobě samém“.¹⁶⁰ Naznačuje, že svět, člověk ani lidské tělo, v podobě kterou známe, nevyrostají sami ze sebe.

Právě takový svět dokonalé totožnosti, jehož prvky by byly svým vlastním výrazem, však Artaud hledal, když promýšlel zásady Krutého divadla a když později, roku 1936, zužován nejistotou a ochromován nevolností, putoval mexickým vnitrozemím za peyotovým rituálem.

Příznačné je, že ačkoli Artaud stále narážel na rozpor jazyka a přítomných intenzit tělesné zkušenosti, východisko nacházel opět v úvahách o jazyku. Kruté divadlo mělo být pokusem o znovuobjevení jazyka, jenž je „uprostřed mezi gestem a myšlenkou“, jehož výrazy se zpřítomňují v intenzitě, rozpínají se mimo slova a rozvíjejí se v prostoru. Cílem bylo inscenovat celý do sebe uzavřený vesmír zvuků, předmětů, pohybů, postojů a gest, jehož prvky se budou „jako jistý druh abecedy“ vyjadřovat přímo, nezávisle na slovech.

„Když si divadlo uvědomí tento jazyk v prostoru, jazyk zvuků, křiku, světél a onomatopoií, musí je zorganizovat tak, aby z postav a předmětů utvořilo skutečné hieroglyfy a využilo jejich symboliku a vzájemné vazby ve vztahu ke všem orgánům

¹⁶⁰ Foucault, M.: *Dějiny šílenství*, c. d., s. 206.

a na všech úrovních,“ napsal Artaud na začátku třicátých let v prvním manifestu Krutého divadla.¹⁶¹ V jednom z objasňujících dopisů pak klíčovému slovu „krutost“ vyhrazuje právo opustit obvyklý smysl jazyka a vysvětluje ho jako výraz nutného, jasnozřivého a neúprosného směřování: jako způsob, jímž se výraz mění v hmatatelnou skutečnost.

Scéně takového divadla se Artaud přiblížil při své cestě k mexickým domorodcům. V cestopisném eseji nazvaném *Pohoří znaků*, který byl vzápětí přeložen do španělštiny a zveřejněn, Artaud popisuje zemi Tarahumarů – zároveň však reliéf svých halucinací – jako krajinu přírodních znaků, v níž se zhmotňují jisté utkvělé obrazce a jejíž rozeklané útvary v sobě opakují tentýž dramatický výraz zpřítomňující v jediném bodě celou historii.

Viděl jsem osmkrát stejnou skálu, která pod sebou ovládala dva stíny; dvakrát jsem viděl stejnou zvířecí hlavu držící v hlavě vlastní podobiznu, kterou právě požírala; viděl jsem obrovský falický zub, dominující celé vesnici, se třemi kameny na vrcholku a se čtyřmi otvory na vnější straně; viděl jsem, jak od samého počátku všechny tyto tvary poznenáhlu přecházely do skutečnosti.

Zdálo se mi, že všude mohu číst historii válečného plození, historii geneze a chaosu se všemi těmi božskými těly, tak podobnými tělům lidským, se všemi pahýlovitými lidskými sochami.¹⁶²

Zdálo se, že krajina svou podobou vyjadřuje povahu rituálu, jemuž se Artaud blížil. Sám na své cestě mezi rozervanými skalními útvary zakoušel pocity „drolení“. Podobně jako Leonora Carrington v santanderské klinice zde Artaud objevil svět, v němž jazyk volně prorůstá kameny, předměty a těly a stírá přitom hranice vnitřku a vnějšku. Artaud nicméně očekával, že objeví vnitřek výrazu, jehož zlomky nacházel rozptýlené v okolí, a že tímto vnitřkem bude rituál: jako *skutečnost na dně trhliny*.

V jiném textu ze své cesty, v *Peyotovém tanci* z roku 1937, přímo prohlašuje: „Myslím, že jsem dost vytrpěl na to, abych mohl být odměněn trochou skutečnosti.“ Řeč, která na vysíleného cestovatele ze všech stran doléhala svou materiální přítomností, se však zároveň tříštila, rozptylovala a násobila jako ozvěna. Rituál nepřerušil, ale naopak posílil opakování stejného: čarodějové připomínají „ohromné automaty“, jejich gesta, pohyby a výkřiky se opakují, násobí a rozléhají do noci.

Byla zde tedy ta valící se klenba, to hmotné uspořádání křiku, tónů, kroků a zpěvu; nade vším a jaksi z druhé strany se však vracel pocit, že za tím vším, dále než to všechno a mimo to všechno, se skrývá ještě něco jiného: *Podstata*.¹⁶³

¹⁶¹ Artaud, A.: Kruté divadlo (První manifest), in: týž: *Divadlo a jeho dvojenec*, Herrmann & synové, Praha 1994, s. 101.

¹⁶² Artaud, A.: *Pohoří znaků*, in: týž: *Texty I*, Herrmann & synové, Praha 1995, s. 170.

Jak tedy skončila první cesta mimo kontinent? Artaud se na své výpravě stal divákem „krutého divadla“. Podařilo se mu přejít hranici moderního evropského jazyka, který zdvojuje a odsouvá pojmenovávané, a přiblížit se řeči v jejím „surovém“ stavu: tedy řeči, která je „ponechána ve světě, jehož je zároveň součástí, protože samy věci ukrývají a ukazují své hádanky jakožto řeč“,¹⁶⁴ a jejíž znaky tedy nejsou arbitrární. Způsob, jakým se tato řeč řetězila a odrážela v nekonečných odlescích, včetně samotného rituálu, byl ovšem Artaudovi cizí.¹⁶⁵ Tak jako mnohost vůbec: i uprostřed únavy a šálení vítězí obsese počítat a podřizovat mnohost tajemné matematice („rozplizlých tvarů bylo 12“). Automaty, jejichž rituální gesta pozoroval, nebyly prázdné ani plné, protože neměly žádný vnitřek. Naproti tomu Artaud, „připraven ke všem spáleninám“, očekával, že rituál dospěje k jedinečnému gestu, v němž se okolní mnohost sjednotí ve výraz, jímž se naplní vnitřní prázdnota jeho těla. To, co Artaud hledal („podstata“, v níž chtěl nalézt své tělo), byla materialita neopakovatelného.



Možná, že se v základu Artaudova pojetí „krutosti“, v níž se tělo prolíná s jazykem, skrývá představa o původní nevinosti jazyka stvoření, v němž se slova sama sdělovala a jako jedinečná, uzavřená a jasně oddělená jsoucna spočívala sama v sobě. To by Artaudem hledaný jazyk sbližovalo s *mlčením* Kleistových návštěvníků loutkového divadla.

Podle Kleistovy metafyzické spekulace byla výrazem a zároveň zpřítomněním původní nevinosti do sebe obrácená materiální hutnost těla, kterou první tanečník rozeznal v pohybech loutky. Tanečník by se musel změnit v protézu, aby oněch pohybů dosáhl; výraz loutky totiž leží za hranicí jazyka, jímž se k sobě obrací lidské vědomí. (K pádu do hříchu dojde ve chvíli, kdy jazyk vyvede tělo z jeho materiality a spojí ho s odrazem v zrcadle.) V Kleistově případě tedy mlčení označuje či skrývá nepřekonatelnou trhlinu mezi tělem a řečí, mezi *neviností* těla a *smyslem* řeči. Naopak pro Artauda byl výraz těla, který se nicméně svým tíhnutím k materialitě v lecčem blíží kleistovské loutce, problémem jazyka. Ostatně právě násilným spojováním jazyka s nepopsatelným tělem Artaud narušil území smyslu a brzy po návratu ze své zámořské cesty se ocitl ještě o něco dál mimo „kontinent lidí“, v oblasti vyhrazené šílenství.

Dá se říct, že šílenství do Artaudova díla nevstoupilo s celou svou jistotou ve chvíli, kdy se tělo a řeč měly setkat na rovině téhož výrazu, nýbrž až tehdy, když se řeč pod

¹⁶³ Artaud, A.: *Peyotový tanec*, tamtéž, s. 186.

¹⁶⁴ Foucault, M.: *Slova a věci*, c. d., s. 33.

¹⁶⁵ Srov. Arata, L. O.: *In Search of Ritual Theater. Artaud in Mexico*, in: *Antonin Artaud and the Modern Theater*, ed. Plunka, G. A., Associated University Press, London 1994, s. 87.

tíhou těla začala rozlamovat. Názorněji řečeno: zatímco Kleist narazil na trhlinu mezi tělem a jazykem (na trhlinu, která zakládá smysl řeči) a řeč ustoupila němým posunkům, Artaud tuto trhlinu zasadil do řeči o těle: destrukce vedená intuicí, že tělo, které jazyk odmítá vyslovit, bude znít v jeho zániku. Ne-lidské tělo a nesrozumitelná řeč se setkávají ve společné nečitelnosti.

Pro Kleistova tanečníka a jeho přítele bylo ne-lidské oblastí snění; melancholické pohledy sklouzávaly po povrchu nedostupných těl, jejichž údy byly „mrtvými, pouhými kyvadly“,¹⁶⁶ s vědomím, že jejich oduševnělá, jazykem popsaná těla nemohou dosáhnout podobné totožnosti se svým těžištěm. Tělo nenachází svůj výraz a dostává se pocit, který Artaud mnohokrát popsal: „jakési vnitřní přerušení“. Duše bloudí v obratlech, anebo dokonce v lokti, tělo se naklání, „div se nepřelomí“. – Jazyk, který promlouvá z jejich niter, tanečnickům zabraňuje v artikulaci tělesného výrazu; pan C. tedy vychází na periferii, na hranici jazyka a mlčení, přemýšlí o protézách a pozoruje loutky. Zjišťuje, že jejich výhoda je „především záporná“.

Artaud podobný postřeh rozvracející jazyk a nacházející *přednost v záporu* rozvinul v *řeč šílenství*, v níž ho obrací proti lidskému tělu: K jeho plnosti je třeba dokonalého vyprázdnění, říká tato řeč. Výchozí zjištění, jak je Artaud se vším důrazem, litanicky, škodolibě, agresivně a s přízvukem osobní tragédie popsal roku 1945 v jednom z dopisů z léčebny v Rodez, je však blízké dávnému mlčenlivému pozorování prvního tanečníka.

...člověk neprožívá sám sebe v každé minutě svého těla, v absolutním tělesném prostoru, jednou je kolenem, jindy chodidlem, jednou krkem a jindy uchem, jednou plícemi, jindy játry, jednou blánou, jindy dělohou, jednou konečníkem a jindy nosem, jednou pohlavím a jindy srdcem, jednou slinou, jindy močí, jednou živinou, jindy spermatem, jednou exkrementem, jindy myšlenkou, chci říci, že to, co je já nebo ono, není orientováno na nějaké jedno vnímání a že já není už jedno, protože je místo toho, aby tělo bylo soustředěno do sebe v absolutní smyslové rovnosti, rozptýleno po těle a neumožňuje vnímat absolutno. – Neboť člověk není pouze *roztroušen* ve svém těle, je roztroušen i na vnější straně věcí, jako by byl mrtvý, zapomenutý svým tělem, a plave kolem toho těla, protože na ně zapomněl a protože jeho tělo zapomnělo na sebe sama, a člověk, jenž cele sám sebe neprožívá, se v každém okamžiku dopouští omylu: věří, že je sebou samým, duchem, ideou, koncepcí, pojmem, jež se třepetají v určitém bodě těla, místo aby sám byl svým tělem, a to cele a v každém okamžiku.¹⁶⁷

Ve skutečnosti nejde jen o popis tělesného pocitu, ale o přepis popisu a o způsob, jak takový popis od těla odchlípnout; popis je přeložen tak, aby se vedle sebe ocitly „já“ a „ono“, „exkrement“ a „myšlenka“. Artaud popisuje tělo mechanistickým, ne-

¹⁶⁶ Kleist, H. von: c. d., s. 12.

¹⁶⁷ Artaud, A.: Jeanu Paulhanovi (10. 9. 1945), in: *týž: Texty II*, Herrmann & synové, Praha 1996, s. 158.

lidským či prostě nesmyslným způsobem, přitom však, což je totéž, ukazuje, že jeho smysluplné, lidské uspořádání je jen věcí jazyka, který odmítá.

Vsuvka: Oč jinak by Artaudovo líčení znělo, kdyby přijímaným obrazem lidského těla byl např. člověk-stroj: popis dovolující prohlásit, že „představivost a útroby se ucpávají současně“.¹⁶⁸ Představa dožívající v popisu hysterického těla.

V souboru nazvaném *Skoncovat s božím soudem*, který Artaud na podzim roku 1947 připravoval a nahrával pro nakonec zakázané vysílání francouzského rozhlasu, hlas rozvíjený v šílenství říká, že tělo leží mimo mnohost svých částí a mimo vše, čím se obrací mimo sebe, k bohu, člověku, společnosti a jednotlivým vědám. Tedy: leží mimo jazyk, jímž je popsán. Skrývá se pod jednotlivými orgány, pod tím, co dává smysl a co vyjadřují pojmy lidského jazyka. Hlas říká, že v těle je třeba „oslabit člověka“.

– Tím, že jej ještě jednou, ale naposled, položíme na pitevní stůl, abychom mu předělali tělo.

Opakuji, abychom mu předělali tělo.

Člověk trpí, protože je špatně sestaven.

Dále říká, že tělo je třeba zbavit orgánů.

Neboť, strčte mě třeba do svěrací kazajky,

ale nic není neúčinnějšího než orgán.

Jakmile mu vytvoříte tělo bez orgánů,

zbavíte jej všech automatismů a vrátíte mu skutečnou svobodu.¹⁶⁹

Plnost jako výsledek vyprázdnění, *příčné trhliny*, kterou tělo přijde o své vnitřnosti a odkryje samo sebe: dokonale soběstačný skelet. V této nemyslitelně temné trhlině, již se Artaud snaží vyslovit, tělo nachází svůj vlastní nesrozumitelný výraz: zánik lidského těla zde nelze odlišit od hroucení jazyka. Tzv. „tělo bez orgánů“ není popisem ani výzvou k proměně lidského těla; jeho dopad je mnohem bezprostřednější. Je porušením jazyka, na němž závisí skutečnost toho, co se popisuje jako „lidské tělo“, které by se, jak je koneckonců běžné, dalo operovat – až na to, že lidské tělo nemůže být bez orgánů. Trhlina tedy nemůže začít až naříznutím pokožky (může mít vůbec tělo, jehož výraz Artaud hledá, něco jako „kůži“, tj. další výraz?), protože začala už dříve, v jazyce, který nám říkal, že tělo začíná pokožkou.

Bylo by proto zjednodušující myslet si, že se Artaud svým dílem staví proti světu, a vyživuje své psaní jeho popíráním; ve skutečnosti se staví proti jeho jazyku, tedy proti onomu jazyku, díky němuž Artaudovu dílu rozumíme jako negaci. Řeč šílen-

¹⁶⁸ La Mettrie, J. O. de: c. d., s. 49.

¹⁶⁹ Artaud, A.: *Skoncovat s božím soudem*, in: *týž: Texty I*, c. d., s. 325.

ství, a podle Maurice Blanchota také „kniha, jejíž původ je v umění“, nestojí proti světu, ale „nemá svět jako svou záruku“.¹⁷⁰

Vzorem, podle něhož trhlina nastoluje plnost do sebe uzavřeného těla a, obrazně řečeno, zvukem prázdnoty, kterou rozevívá v jazyce, je bolest, v níž Artaud, jako v „jediné věci, která něco znamená,“ viděl výraz skutečné přítomnosti těla. Zde je vhodné připomenout poznatek, k němuž dospěla Elaine Scarry, když zkoumala mučení jako vztah mezi bolestí, subjektem, světem a jazykem: při bolesti se nitro vyprázdňuje spolu s okolním světem a jazyk zanikne. „Je to právě intenzivní bolest, která ruší osobní já a svět, destrukce, jejímž prostorovým prožitkem je buďto smřštění světa až k bezprostřednímu sousedství těla, anebo tělo pohlcující a vyplňující celý vesmír. Intenzivní bolest tedy také rozrušuje jazyk,“ píše Scarry.¹⁷¹ Rozdíl mezi vnitřkem a vnějškem se hroučí: tentokrát však ne v absenci zrcadlení halucinovaných obrazů, měnících svět v hádanku, ale v přítomnosti mučeného těla, při níž svět zaniká. Přitom je jasné, že limitou bolesti a mučení je *mrtvola*.

Podle Scarry stav, kdy je tělo „přítomné se vším důrazem“, zatímco hlas je „děsivě nepřítomný“.¹⁷² Podle Kristevy „nejzazší abjekce“. Podle Blanchota bytost, která je v dokonalém souladu se svým výrazem: „Mrtvola je svým vlastním obrazem.“

Je-li onou „podstatou“ či „tělem bez orgánů“, jehož výraz mění Artaudovu řeč v šílenství, takto viděná „mrtvola“ (do sebe uzavřená nemá materialitu, která už nemá žádný vztah ke smrti) a nachází-li se na dně „trhliny“, zbývá ještě otázka, jak k této trhlině řeč přichází; tj. jaká je praxe „krutosti“ jako způsobu, jak v psaní sblížit řeč s bolestí, která však, jak víme, rozrušuje jazyk.

Pro Kleistovy hrdiny byla výzvou k neuskutečnitelné cestě k tělu oplývajícímu grácií protéza. Tedy: částečné umrtvení, zmenšenina těla, které se stalo loutkou, ale také mrtvolou. Tato představa se z nitra lidského těla zdála nemyslitelná. K řeči šílenství se však protéza blíží jako *fetiš*. Výstižně na tuto blízkost ukazuje poznámka, kterou malíř, skladatel a fetišista Henri Nouveau v polovině třicátých let napsal na zadní stranu jednoho ze série „toužebných nákrešů“ tanečnicka, který má, zcela v duchu Kleistovy vize, namísto končetin protézy: „Toto už není fetišismus, to je šílenství.“¹⁷³

Řeč, k níž Artaud ve svém šílenství dospěl, se odvíjela jako rituál: gesta, která se ujišťují o své totožnosti tím, že se obracejí sama proti sobě. Tato řeč se vzdaluje

¹⁷⁰ Blanchot, M.: *Literární prostor*, c. d., s. 262.

¹⁷¹ Scarry, E.: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985, s. 35.

¹⁷² Tamtéž, s. 49.

¹⁷³ Viz Gorsen, P.: c. d., s. 287.

svému původu, přitom ale neulpívá na žádném objektu. Tělo, k němuž se blíží, se k této řeči má jako fetiš k rituálu: fetiš je tvarován jeho gesty, a jen těmto gestům vděčí za svou přítomnost, zároveň je však dosažitelný jen za cenu jejich rozpadu. „Fetišismus je sváděním smrti,“ říká Jean Baudrillard; rituální znak tedy není znakem reprezentativním.¹⁷⁴ (Příklad: Ruka může vyrobit protézu; ale aby se mohla jen letmo dotýkat fetíše, musí snít o amputaci.) Pohyb takového psaní ztrácí svůj směr (vyznačený jako vzdálenost mezi subjektem a objektem nebo jako jeden z úhlů zrcadlení) a odvíjí se jen proto, aby přivedl jazyk k rozpadu.

Ani tam, kde se zdá, že jde o „osobní“ texty, se ve skutečnosti nejedná o žádnou zpověď, jíž by se monstrem vracelo k jazyku lidí, hlas by našel své nitro a bolest by našla úlevu ve slovech utrpení (léčba romantických hrdinů); samo slovo „bolest“ (první výraz utrpení) zde nemá žádný smysl. Krutost toto slovo zakazuje a namísto bolesti rozvíjí nečitelnost.

...orch torpch/ ta urchpt orchpt/ ta tro taurch...¹⁷⁵

Mnohokrát opakovaný závěr Foucaultových *Slov a věcí* nám říká, že v této řeči, jež je „jako diskurs zamítnuta“ a „navrácena křiku, mučenému tělu, materialitě myšlení, tělesnosti“, lze zaslechnout hukot oceánu, pod jehož vlnami, kdyby se ovšem naplnil, by člověk „zmizel jako stopa v písku smytá přílivem“.¹⁷⁶ V Artaudově díle je slyšet hukot, ne však hukot řeči, která by se mohla přelít do jazyka, v němž člověk nachází anebo ztrácí svoji podobu. Nejen kvůli nečitelnosti, ta v různých podobách vstupuje i do znakového řádu, ale kvůli způsobu, jakým je svázána s přítomností těla. Artaud postupuje cestou redukce, řeč se vzpírá opakování a neustavuje žádný jazyk. Artaud se vrací k jazyku nikoli proto, aby ho přeměnil v nějaký jiný, ale aby ho dovedl k zániku. Když se písmena přeskupují v neznámé shluky, neskládá je k sobě paralyzovaný automat, kterému jsou všechny kombinace stejně vzdálené, ale automat zbavený automatismů, „destruktivní charakter“ mění slova a písmena, jak prohlašuje Artaud, v křik a rány. Řeč si neponechává žádný prostor pro své pokračování. Krajním výrazem jsou nakonec údery kladiva, jimiž Artaud v druhé polovině čtyřicátých let rytmižoval své výkřiky, či trhliny v dřevěném špalku, který byl z popudu doktora Achilla Delmase umístěn v básníkově pokoji a snad se postupně měnil v tělo bez orgánů.



Když se Jean Baudrillard, myslitel posedlý zrcadly, měl jako zasloužilý francouzský filosof v polovině devadesátých let konečně vyjádřit také k Artaudovi, po určitých

¹⁷⁴ Baudrillard, J.: *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996, s. 152.

¹⁷⁵ Artaud, A.: Návrat Artauda Mômó, in: *týž: Texty III*, c. d., s. 58.

¹⁷⁶ Foucault, M.: *Slova a věci*, c. d., s. 292 a 295.

okolcích poskytl rozhovor, v němž řekl, že se Artaud „rozhodl projít zrcadlem“.¹⁷⁷ Další z formulací, které charakterizují Artaudovo životní dílo jako určitý destruktivní pohyb; přesněji řečeno: jako *příčně vedenou trhlínu*. Artaud se přiblížil nečitelnému tělu krajním vystupňováním nečitelnosti, zběsilým pokusem postavit se přímo proti jazyku, v němž se zrcadlí nehmotný povrch vzdáleného těla, a projít skrz. Artaud se dostal *za zrcadlo*, změnil se v mýtus, a k setkání, nebo k čemukoli, došlo po hmatu, ve tmě, v intenzitě, která přerušuje řeč. Jeho psaní tak, jak upozornil Michel Foucault, ukazuje, že jazyk má svůj skrytý vnějšek, k němuž se můžeme snažit obracet (součástí jeho myšlení by mělo být také nečitelné tělo). Obraz na hladině jazyka nicméně, až na drobnou jizvu po Artaudově hlasu, zůstal beze změny. Může se však psaní blížit nečitelnému tělu *podél* této hladiny, může nečitelné tělo zneužít jazyk k jakési zrcadlové hře šálení? Jak by vypadala tato hra a v jaké masce by ji tělo hrálo?

Cestu k odpovědi lze hledat v blízkém okolí Artaudova díla. *Výkřiky*, první kniha surrealistické básničky Joyce Mansour vydaná v roce 1953, naznačují už svým názvem, že se věnují jisté „krutosti“ zaměřené k tělu. Básně, vlastně jen stručné zápisky nebo vzkazy, předkládají stále stejně intenzivní, mučivě erotizované, „oškubané“, „voskové“ či „prošivané“ ženské tělo. Nejen o Artaudovi, ale také o Mansour (stejně jako o mnohých jiných umělkyních pohybujících se na okraji surrealistického kroužku) se nedá říct to, co je vytýkáno mužskému jádru tohoto hnutí: že „pokud nedekonstruovali jazyk, anebo jen velmi málo, bylo to tím, že v základu vycházeli z normativního pojetí těla“.¹⁷⁸ Její psaní je posedlé „otevřeným“ tělem,¹⁷⁹ vystavováním všech tělesných otvorů a otevíráním dalších, nadbytečných děr: drobných dírek po vytrhaných vlasech, štěrbin v bezzubých ústech, zářezů, amputací. Rozpad, jizvy, zraňování, znásilnění, stárnutí, deformace, bolest... Tímto způsobem tedy, *zdá se*, tělo vstupuje do erotické hry svého odkrývání a inscenuje svou „ženskost“ jako nekonečné rozevírání trhliny.

Kde je potom bod nemožného, kdy tělo, stále ještě lidské, ale pořád hůř čitelné, odhalí vše, ztratí vnitřek a obrátí se naruby?

Nikde. – Psaní produkuje monstrositu ženského těla jako předmět touhy, která ničím nezpochybňuje jazyk erotické literatury (ani jazyk surrealismu), z něhož vychází a v němž má žena, a dokonce i její nevinnost, blízko k perverzi a šílenství. „Právě naopak: čím je monstróznější a šílenější, tím více je ženou v plném slova

¹⁷⁷ Baudrillard, J.: Forget Artaud, in: *týž: The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), New York 2005, s. 220.

¹⁷⁸ Barthes, R.: The Surrealists Overlooked the Body, in: *týž: The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980*, University of California Press, Berkeley 1985, s. 243.

¹⁷⁹ Srov. Cottenet-Hage, M.: c. d., s. 80.

smyslu – alespoň podle tradiční představy, jež je vždy zbarvena misogynií.“¹⁸⁰ Žena, do níž Mansour situuje svůj hlas, tak jako *femme fatale* gotické literatury z přelomu století svádí svou monstrózností. Tělo přijímá a shromažďuje znaky bez-tvarosti, násobí a umocňuje stereotypy, z nichž popis na místě nečitelného sešívá monstrem. Je nestabilní, neuzavřené, živočišné, dokonce polozvířecí, hybridní, nepřirozené atd. Příroda (nemoc, rakovina) se v něm mísí s nepřirozeností (násilí, úmyslné zraňování) v paradoxní beztvarost. Sešívání, jak to při vytváření monstra bývá, nevede k žádnému konci; švy se opět rozpadají: v každé své básni provede Mansour několik stehů, jimiž obroubí novou trhlinu.

Fatální žena tak navzdory svému popisu, a dokonce spolu s ním, i nadále „představuje chaos, temnotu, smrt, všechno, co přesahuje bezpečné, známé a normální“.¹⁸¹ Přitom se však vydává jazyku: vše má být ukázáno a popsáno, vše se obrací ven (řeč jen zřídka opouští druhou osobu a oslovení) a vše je předkládáno druhému jako oběť: „Chceš se žít z mého břicha/ chceš se nasytit mými vlasy/ chceš má bedra má ňadra mou oholenou hlavu...“¹⁸² Tělo se otevírá, rozkládá na části a vydává pohledu v řadě detailních obrazů. Jenže čím je tato řada delší (básně je třeba číst v monotónním uspořádání celé sbírky), tím více nás popis ujišťuje o nepopsatelnosti popisovaného a ukazuje, že spolu s jednotlivými orgány násobí a fetišizuje znaky monstrosity.

Také toto psaní se odvíjí jako rituál, ovšem, na rozdíl od Artauda, obrácený k jazyku. V tom spočívá jistá podobnost se sadovskou nekonečnou řečí, která se, jak říká Roland Barthes v odstavci příhodně nadepsaném „Osvětlené tělo“, zmocňuje těla „jen tehdy, když je rozkouskovává; tělo jako celek je vně řeči, k psaní dospívají pouze kousky těla“.¹⁸³ Zatímco si však Sadova řeč z tohoto rozkouskovávání tvoří celou gramatiku – při popisu se řeč ve shodě s vytvářeným jazykem rozbíhá jako dobře fungující stroj – a zatímco znásilňované tělo zcela bezbolestně mizí za textem, v případě Mansour se popisované tělo ztrácí v inscenovaném rozpadu svého popisu. V obou případech nicméně mizí ve výčtu a vzdaluje se řeči, která o něm nepřestává mluvit. „Výsledkem je rozpad těla. Není zde žádný celek. Nic nenaznačuje, že by někomu bylo dostupné něco jiného než části.“¹⁸⁴ Takové tvrzení ovšem nestačí, nemluvíme-li jen o literárním textu a jeho tématech, ale také o nečitelném těle.

Sigrid Schade ve svém eseji o mýtu „celého těla“ poznamenává, že fragmentarizace tělesného obrazu svědčí o „zřeknutí se nadvlády jazyka“.¹⁸⁵ Je to však jazyk a jistý

¹⁸⁰ Klossowski, P.: c. d., s. 41.

¹⁸¹ Srov. Stott, R.: c. d., s. 37.

¹⁸² Mansurová, J.: *Výkřiky*, Fra, Praha 2003, s. 29.

¹⁸³ Barthes, R.: *Sade, Fourier, Loyola*, Dokořán, Praha 2005, s. 125.

¹⁸⁴ Cottenet-Hage, M.: c. d., s. 88.

¹⁸⁵ Schade, S.: c. d., s. 247.

způsob popisu, ne tělo, co se v onom obraze rozpadá. Tělo, o němž se mluví, se ve skutečnosti skrývá v rozpadu, který je však inscenován tak, aby nikdy zcela nesmazal siluetu, kterou načrtává. Lépe řečeno: nečitelné tělo se při tomto způsobu psaní zrcadlí v jazyce jako *maska*. Tělo ukazuje svoji nečitelnost v trhlinách, ale tyto trhliny nikam nevedou, rozbíhají se po ploše zrcadla; tělo je *přítomné jen způsobem, jakým se maskuje*.

Před námi jsou tak tři způsoby, jak tělo zbavit orgánů: (1) Unica Zürn se svým psaním blížila prázdnému tělu, které se spolu se svými orgány zbavovalo také genderové identity (mateřské tělo vs. sarkofág: ten je dutý, mumie k němu nepřirůstá) a měnilo se v paralyzovaný automat nebo, nejlépe, v poloprůhledný list papíru; (2) Artaud nechtěl být člověkem ani autem, při hledání těla bez orgánů směřoval k neredukovatelné plnosti; (3) Mansour všechny orgány soustředí na *pourchu* a pečlivě je popisuje. Orgány se zrcadlí. Jsou to ovšem „orgány bez těla“, nelze je spojit, jsou součástí nestabilní masky. (Tak jako na některých fotografiích Cindy Sherman, na nichž jsou „objektivní“ aspekty tělesné existence aranžovány v podobě zářivě hladkých odličků. Tělo se skládá z dílků stavebnice, které do sebe nemohou zapadnout, a odhalují tak svoji umělost.) Za monstrositou se skrývá ironie, za masochismem zcela neosobní záliba v morbidnosti. Svádění pokračuje jako hra se sváděním, odhalování se odhalilo jako maskování, trhliny se zrcadlí.

Na konci padesátých let Mansour k této zrcadlové hře, při níž ženský hlas láká do prázdna, či k tomuto divadlu, jehož krutost spočívá v nepřítomnosti materiálního těla, poznamenala: „Myslím, že žena se může skrýt v zdánlivých, nejednoznačných záhybech své vlastní reflexe.“¹⁸⁶ To je třeba brát doslova: jako schopnost ztratit se před zrcadlem. Zaujmout jistý odstup. Třebaže totiž vnější trhliny nelze odlišit od líčení, zůstává zde ještě trhlina zakládající klam: mezera mezi rukou a výrazem, který načrtla, a mezi maskou a očima sledujícíma její zrcadlení.

...mé voskové tělo vás bude stále pokoušet,/ zatímco mé oči zůstanou otevřené...¹⁸⁷

Zastavme se u této mezery, v níž se snad zakládá další z nečitelností těla. Mansour odhaluje a skrývá ženské tělo maskované jako monstrum; tělo přitom lze snadno skrývat za monstrem právě proto, protože se o něm říká, že je „ženské“.

Naopak Shelley, vrátíme-li se hodně zpátky, přítomnost ženského (ve skutečnosti vyděšeného, nočního, beztvareho) těla, jemuž chtěla navrátit tvar, utajila tím, že mezi ně a monstrum vložila řadu výhradně mužských hlasů nárokových si od těla

¹⁸⁶ Viz Ades, D.: *Orbits of the Savage Moon. Surrealism and the Representation of the Female Subject*, in: *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, ed. Chadwick, W., The MIT Press, Cambridge 1998, s. 112.

¹⁸⁷ Mansourová, J.: c. d., s. 48.

patříčný odstup: na literární scéně se v roli spisovatelky objevila až jako žena uvedená přijatým mužským hlasem, který sama vytvořila. – Mansour tento rozestup koncentruje v paradoxním pohybu svého psaní; skrývá se přímo ve svém hlasu, způsobem, v kterém splývá přítomnost s absencí, tělo s maskou.

K odhalení skrývání jako takovéto překvapivé nerozlišitelnosti dospěla ve svém klíčové esejí nazvaném *Ženskost jako přestrojení* už v roce 1929 psychoanalytička Joan Riviere. Ženy, které si chtějí přivlastnit mužskou roli, říká Riviere, si „mohou nasadit masku ženství, aby tak předešly znepokojení“.¹⁸⁸ To ovšem platí jen do chvíle, než se tato maska ukáže jako maska. Jenže esej, zcela v duchu strategie, kterou analyzuje, vyvolává zcela jiné znepokojení, než je to, jehož důvody zdánlivě odkrývá. Po té, co je zjištění, že se ženství dá „předstírat a nosit jako maska“, zasaženo do psychoanalytického modelu, výklad se náhle přerušuje: „Čtenář by se nyní mohl ptát,“ píše Riviere, „kudy vedu hranici mezi skutečným ženstvím a ‚přestrojením‘. Já se však nedomníám, že by existoval nějaký takový rozdíl, ať už v zásadě nebo při povrchním pohledu; jde o jednu a tu samou věc.“¹⁸⁹

Nepřítomnost hranice, způsobující náhlé zmizení „ženy“ a její skrytí v masce, je ale také vlastností jazyka analýzy, v níž se identita a původ pojí s figurou otce. Riviere říká, že „talismanem“ role, kterou je třeba zaujmout, je „otcův penis“. Způsobem, jakým ženy této role dosahují, je nasazení „masky“. V základu tedy nejde ani tak o dvě pohlaví nebo dvě těla, ale o dva *přístupy* k jazyku, který určuje onen „talisman“. *Přístup muže* se soustředí na čtení znaku (otcův penis) a identitu chápe jako věc původu (primární pohlavní znaky). Z tohoto hlediska je pak na konci výkladu třeba podotknout, že „pojetí ženství jako masky, za níž muž čeká nějaké skryté nebezpečí, vrhá na záhadu málo světla“.¹⁹⁰ Naproti tomu *přístup ženy* vidí jazyk jako prostor pro přepisování (maska) a identita se mění ve věc strategie (přestrojování). První hledisko umožňuje rozlišení, druhé změnu. Příklad:

Zajímalo by mě, jestli je těžší 1) pro muže být mužem, 2) pro muže být ženou, 3) pro ženu být ženou, 4) pro ženu být mužem.¹⁹¹

Tato otázka vede od prvního přístupu (který ji, stejně jako předešlý výklad, vybavuje určitým jazykem) k druhému (při němž se znaky nevztahují k žádnému původu a jazyk splývá se stylizací): ten nám napovídá odpověď, že je to jedno.

Takto viděné tělo je konstrukcí svého obrazu. Nevyznačuje se hloubkou ani původem, nýbrž mnohostí svých podob. Jako komentář rozvádějící esej Joan Riviere zní

¹⁸⁸ Riviere, J.: Womanliness as a Masquerade, in: *Formations of Fantasy*, ed. Burgin, V., Routledge, London 1989, s. 35.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 38.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 43.

¹⁹¹ Warhol, A.: *Od A k B a zase zpět. Filozofie Andyho Warhola*, Archa, Zlín 1990, s. 84.

nápis na fotografické koláži nazvané *I. O. U.*, na níž Claude Cahun, další z umělkyň z okraje pařížského surrealistického dění, pracovala ve stejné době. Věta „*Pod touto maskou je další maska, nikdy nebudu hotova s odkládáním všech těch tváří*“ se vine kolem seskupení různých podob autorčina obličejů, které jsou seřazeny jedna nad druhou, jako by se navzájem odkrývaly, a z nichž některé připomínají tváře panenek, jiné rituální masky. Možná že pochází z některých z řady fotografických autoportrétů z druhé poloviny dvacátých let, spolu s nimiž Cahun v rychlém sledu inscenovala stále nové tělesné podoby a v jistém, zásadním smyslu tak předbíhala svůj zrcadlový obraz a měnila se v zrcadlo. Při pohledu z takového těla nelze v zrcadle objevit nic takového jako „svůj obraz“ – onu reflexi, která mohla Kleistova mladíka připravit o grácii – ale jen obraz obrazu, a to ještě obrazu, který je maskou masky, neboť se brzy rozlamuje, a aniž by vůbec porušil svoji nehybnost, nechává vystupovat další podobu.

Příčná trhlina, která kdysi, v Hoffmannově povídce, odhalila Natanaelovi dvojnáčnost svůdného těla a definitivně ho zbavila iluze (a kolem níž se podobným způsobem soustředila ambivalence surrealistických figurín), ani řez zbavující tělo orgánů v tomto případě nikam nevedou. Rozlišení mezi povrchem a hloubkou ztrácí smysl. Tělo splývá se zrcadlením.

Na autoportrétu Claude Cahun z roku 1928 jsou dvě stejné k sobě natočené zrcadlově obrácené podoby vyholených hlav. Směr odrazu se nedá určit: zrcadlení je oboustranné, obě podoby jsou svým obrazem. Jenže úhel obou hlav není týž: zrcadlo chybí. Tělo se zrcadlí samo a zároveň se odvrací od své podoby. Nehybné výrazy se na sebe nijak nesoustředí, pohledy se o ničem neujišťují, spíše (spolu s titulem *Co ode mě chceš?*) vyjadřují jistý údiv. Na místě zrcadla se rozevírá trhlina. Není zde vnitřek, který by vně hledal svůj obraz, jen prostor stylizace: jedna z hlav se obrátí a změní se v další z autoportrétů z této doby, v japonskou loutku s tváří bez výrazu, s nehybnýma očima, které „svádějí, nic neříkají, vydávají se pohledu“.¹⁹² O půl století později se tentýž pohled, pohled sirény, a totéž líčení vrátí spolu s postpunkovou „gotickou“ stylizací.

Odkaz zpátky: Takový zrcadlový režim nečitelného těla jistě vychází z dandismu; je tu nicméně určitý rozdíl. Dandy, jak bylo řečeno, „musí žít i spát před zrcadlem“, nemůže se však zrcadlem stát, dokud mu jeho odraz říká, zda se projevuje jen v povrchnosti a zda si jeho obraz skutečně uchovává onen pečlivě sestrojený výraz, jehož mělkost vyvolává úžas: „jedině tento odraz ho může ujistit o jeho existenci“.¹⁹³ V pózování před zrcadlem se skrývá jistý (romantický) heroismus, v němž se subjekt obrací sám proti sobě, neustálá práce na vyvádění osobnosti na povrch, na

¹⁹² Baudrillard, J. : *O svádění*, c. d., s. 90.

¹⁹³ Coblenceová, F.: c. d., s. 180.

vyprazdňování, anebo aspoň popírání nitra. Jak říká Baudelaire: „Dandy nedělá nic.“¹⁹⁴ Ale i v tom spočívá jeho „věčná nadřazenost“. Dandy si hraje s tajemstvím, které může a nemusí existovat, tím, že ho popírá. Přitom zakládá svoji povrchnost na kontrastu mezi vnějškem a vnitřkem a tento rozpor, který nám při pohledu na dandyho strnulé tělo okamžitě našeptává jazyk zajišťující všeobecnou srozumitelnost, musí zůstat patrný. Jeho tělo je nečitelné, protože se skrylo za masku. – Celá tato stylizace byla odsouzena k nezdaru, protože nesnesla trhliny, a tedy ani záměnu s monstrem.

Naopak Mansour rozkládá tělo tak dlouho, až se zdá, že jde jen o masku. Pod ní se však nic neskrývá, ačkoli hlas (neosobní hlas modly rozptýlený v rituálním prostoru) zní dál: „Hřeb zasazený do mé nebeské tváře/ rohy, které mi vyrůstají za ušima/ krvácející rány, které se nikdy nezacelí“ atd.¹⁹⁵ Psaní o těle a jeho promyšlené zraňování je ve skutečnosti prací na masce, která nás klame, ne však proto, aby něco skryla, ale proto, že leží na místě lidského těla.

¹⁹⁴ Baudelaire, Ch.: c. d., s. 41.

¹⁹⁵ Mansourová, J.: c. d., s. 9.

9 Závěrem / Dompteuse II

„Hra s tělem vede až k používání masek... Jako v každé hře, mizí všechna hranice mezi skutečností a předstíráním. Maskovaný přestává být sebou, je tím, koho představuje. A tak maska již nic neskrývá.“

Jindřich Chalupecký

„V průběhu této zarážející proměny se tělo ukazuje jako místo přístupné skládání nejrůznějších osobních reprezentací, jako místo, v němž se sbíhají a opět rozdělují naše různé podoby, aniž by podléhaly konečnému určení nějakého jasného definitivního závěru.“

Elisabeth Bronfen

Předchozí úvahy byly pokusem o otevření jistého, snad neobvyklého přístupu k literatuře. Především bylo třeba prověřit samotné téma: pokusit se na několika příkladech ukázat, že „hledání nečitelného těla“ může představovat způsob myšlení literárních děl. Ať už k *nečitelnému tělu* odkazuje „loutka“, „monstrum“, „gesto“, anebo různě natočená „trhlina“, je třeba si stále připomínat, že tato vypůjčená slova nereprezentují tělo jako určitý pojem, který by vstupoval do textu. Šlo naopak o pracovní označení prázdných míst v centru různých strategií. Jinak řečeno, o rozlišení různých způsobů, jimiž stylizace díla směřuje k nečitelnosti v místě, kde má být vysloveno tělo, které však vysloveno být nemůže.

Připomeňme si v několika bodech jednotlivé interpretace: Hrdinové Kleistova dialogu mlčí v melancholické fascinaci vzdáleností nedostupného těla, anebo ve strachu, že další slova z loutky viděné jako tělo učiní opět jen loutku. Takovéto zvěcnění či aspoň odtělesnění těla, které se stalo ne-lidským, ukazuje příběh automatu, který, jak je vidět z Hoffmannovy povídky a Poeova eseje, přežil jazyk svého původního popisu. Naopak gotickému románu vládne obava o zachování smysluplné řeči. Nesrozumitelnost má být potlačena tím, že řeč, nepřekračující oblast čitelnosti, testuje popisné schopnosti jazyka a vymezuje se proti monstru, v němž se mají koncentrovat rozpory různorodých popisů těla. Tím se však psaní dostává do těsného styku s nečitelností. Kokoschkův *Puppenfetisch*, jako zhmotnění rozporuplného popisu či snahy popsat nepopsatelné, dává tomuto styku tělesnou podobu. V Kafkově díle je nečitelnost inscenována jako vyprávění o nesrozumitelných gestech. Děj se rozplývá v gestice; totéž platí i pro Kafkou popisovaná těla. Gombrowiczovu parodickou povídku pak lze chápat jako příběh nesrozumitelné

gestikulace, která proniká do řeči vypravěče. V příběhu šílenství Leonory Carrington se hlas odpoutává od subjektu jako implikované záruky smysluplné řeči a jeho smysl se ztrácí v tělesném vesmíru rituálních gest. Unica Zürn spojuje strukturu jazyka s uspořádáním lidského těla; anagramatické psaní probíhá jako pohyb ruky, těla, které je pohledu stejně vzdáleno jako jazyk. Artaud dovádí nesrozumitelnost k materialitě výrazu; řeč se nakonec mění v hluk a opouští znakové pojetí jazyka. Nečitelnost spojená s materiální hutností přitom tvoří nepřístupné místo průniku soběstačného těla bez orgánů a psaní. Naproti tomu Joyce Mansour staví proti smysluplnosti jazyka ironickou hru zrcadlení. Slovo se jakožto znak vyčerpává tím, že je užito jako ornament; rozporuplný popis destruovaného těla se tak mění v práci na masce a zdůrazňovaná tělesnost zůstává skryta ve stylizovaném líčení, které nevypovídá o žádném subjektu, původu ani výrazu, jimiž je popisováno čitelné tělo...

Nečitelnost, která různými způsoby vstupuje do řeči v místě, kde se obrací k tělu, zároveň zvýrazňuje, nakolik je naopak běžně myšlené „lidské tělo“ výsledkem určitého popisu. Samozřejmě, že ani nečitelné tělo neleží v naprosté absenci jazyka, v nějakém odděleném, nepopsaném vesmíru; je však jedním z obrazů, které dovádějí psaní k jeho hranici. Z tohoto pohledu není dílo významově uzavřenou strukturou či prostorem završené stylizace, ale způsobem, jak zavést do jazyka nesrozumitelnost a její pomocí vymezit obrys těla, které nelze jasně popsat. Tím se literární dílo blíží obrazu těla, které se přičí jazykovému popisu. Jednotlivé interpretace tedy pracovaly spíše s představou psaní jako pohybu, který selhává, přerušuje se, opakuje, drolí se, odporuje si, zrcadlí se a prochází různými způsoby nečitelnosti, které mají či umožňují ukázat, že stylizace dílem pouze prochází a že psaní je nesené pohybem, který směřuje mimo dílo. Zastavme se na závěr u tohoto pohybu.

Na místě závěru leží tři obrázky .

Za prvé: znovu *Dompteuse*. Toto tělo slepené roku 1930 je, řečeno s Bellmerem, svým obrazem, bez ohledu na to, jakým způsobem se stalo součástí uměleckého díla, v němž je ostatně lemováno trhlinou. Vzniká tak intenzivní dojem přetržitosti, která nevymezuje prostor díla, jako rám nebo jiný znak završeného, ohraničeného a jasně strukturovaného celku, ale naopak ho přerušuje a nechává bez jakýchkoli spojitostí vystupovat jen tělo. Monstrózní „tělo kompendium“ či „tělo palimpsest“,¹⁹⁶ jehož švy svědčí o práci kutila. Ale také strojené svůdné tělo splývající s maskou, na jejímž povrchu se rozplývají stopy původu. On nebo ona, ta Dompteuse, stejně jako on nebo ona, ten tuleň v pravém spodním rohu koláže: Dompteuse se za ním tyčí „jak totem nebo bůh“ v ironické podobě transvestitky,

¹⁹⁶ Hurley, K.: c. d., s. 91.

kteřá se vzdálila jazyku tím, že, baudrillardovsky řečeno, svedla samotné znaky. Před pohledem hermeneutika, spatřujícím v tajemství pravdu skrytou za obrazem, se pak tělo proměňuje v mnohonásobných permutacích (muž se mění v ženu tím, že působí jako žena napodobující muže atd.), jejichž protikladné výsledky nakonec jen souhlasí s neproniknutelností bílé loutkovité tváře. Z obrazu těla se nedá nic vyčíst. Můžeme si však všimnout zbylé části jakéhosi rámu v pozadí a domnívat se, že na místě trhliny, skrze niž se Dompteuse prolamuje k našemu pohledu, viselo zrcadlo. To nám napovídá, že nesrozumitelná stylizace jazyk nejen přerušuje, ale také ho zavádí do blízkosti naší tělesné gestikulace. Z tohoto pohledu se tajemství díla neskrývá jen v možnostech interpretace, ale také v němé otázce, jakým gestem, jakým postojem, přízvukem a líčením jeho stylizace vplývá do obrazu těla a přepisuje jeho lidskou podobu. Psaní a gestikulace jako dva konce téhož pohybu.

Druhý obrázek: fotografický autoportrét Pierra Moliniera z roku 1955. Molinier, lesbický transvestita, zde stojí jako dvojník svého fetiše. Svým postojem mimoděk připomíná Dompteuse. Nechá se svádět zářivým pohledem figuríny, sám však schyluje hlavu ve sklonu, který v sobě spojuje netečnou povislost loutky s pohledem namířeným na vlastní, svedené, stylizované tělo. Jde o jednu z fází nekonečného sblížování s nedosažitelným fetišem. Zvnitřnění figuríny si žádá vyvést osobnost na povrch a vstoupit do vzájemného zrcadlení. Transformace probíhá jako kultivace povrchu, při níž se tělo mísí s částmi fetiše: s jehlovými podpatky, parukou, síťovými punčochami, závojem, rukavicemi a řetězem, který poutá trup k noze (řetěz jako alternativa k členění lidského těla). Jak je vidět z fotografie, stylizované tělo se zde blíží svému obrazu natolik, že by je bylo možné v některém z jeho postojů zaměnit s figurínou. Podmínkou zrcadlení nicméně zůstává rozestup. Každé setkání je inscenováno jako jakési „komorní divadlo“ a samo sblížení těla s vysněným obrazem má nakonec formu obrázku. Gestikulace sblížující tělo s fetišem se vrací k pohybům vytvářejícím dílo. Ačkoli tedy tělo do Molinierova fetišistického světa vstupuje jako forma podřízená neomezeným proměnám, přetržitost jednotlivých inscenací ukazuje meze stylizačních prostředků. Nemožnost fyzické proměny, při níž mělo tělo splynout s ideálním obrazem, nemožnost, která z tohoto obrazu vytvořila fetiš, se tedy sama – ovšem prostřednictvím díla – realizuje jako obraz.

Vzdálenost dělící obraz od podoby lidského těla získává formu a z obrazu se stává dílo. Na pozdějších fotografiích se obraz lidského těla rozpadá na jednotlivé orgány, které se násobí, přeskupují a skládají v amalgám různorodých, v režimu lidského těla nadále nečitelných tělesných znaků. Důležité přitom je, že ačkoli v této době bylo stěží představitelné, že by se monstrózní, částečné a znásobené tělesné obrazy mohly nějakým způsobem vepsat do (popisu) anatomie lidských těl, nebo že by vůbec mohly překročit oblast striktně ohraničené iluze, úběžníkem Molinierova díla zůstává koncept biografie jako proměnlivé identity, která si, podobně jako při dět-

ské hře, volí svůj obraz jako masku a hledá způsoby, jak si ji nasadit. – Z tohoto pohledu pak dílo stejně jako fetiš může představovat nouzový způsob práce, daný nemožností sblížit lidskou podobu těla s nějakým jiným, nečitelným obrazem. S objevem nových technologií tělesné stylizace však může obraz vystoupit z díla a stát se fetišem, anebo dokonce opustit pozici fetiše, vstoupit do jazyka skutečnosti a překreslit podobu lidského těla.

Podle Cathy Griggers se „tělo ve věku své (post)mechanické reprodukovatelnosti“ rozpadá na jednotlivé orgány a přijímá princip asambláže. Jeho části, ať už organické či anorganické, vrostlé či implantované, jsou předmětem výměny, přetvoření, nahrazení, oddělování nebo nového propojení (Griggers se soustředí zvláště na různé režimy reprodukce). Ztělesněním a strategickým prostorem těchto technologií rozlamujících obraz stabilního lidského těla, a jeho dvou pohlavních variant, je „lesbické tělo“.

V postmoderně se od těla osamostatňují dokonce i orgány... Děloha se např. odlučuje od prsou, vagína od úst, která mluví, vaječníky a jejich činnost od dělohy atd. atd. Přístup lesbického těla k těmto materializovaným technologiím je zcela typický pro rozporuplnost postavení lesbického subjektu v postmoderním světě.¹⁹⁷

Podobnou, i když „nematerializovanou“ konstelaci vytvářelo už Molinierovo dílo měnící tělo v „systém tunelů, v nichž se protagonista ztratil a divák se ztrácí spolu s ním, stejně jako při vyprávění“.¹⁹⁸ Radikalita Molinierova transvestitního lesbismu nicméně nespočívá v tom, že jde o vizi zásadních tělesných přeměn, nýbrž v tom, že tyto přeměny nesměřují k určité stabilní (např. genderové) identitě. V takovém případě je tělo tvarováno, ořezáváno a nastavováno proto, aby produkovalo subjektivitu ve shodě s jazykem, který je popisuje; anatomie se mění proto, aby se člověk lépe ztotožnil s jedním z opakujících se, dokonale čitelných popisů, anebo aby se skryl mezi takto popsány těly (dr. Jekyll se pokouší odříznout od pana Hyda). Naopak Molinier vzdálený obraz svého těla neustále přepisoval. V jeho pozdním díle se obraz těla rozpadl mezi jednotlivé body nesrozumitelného příběhu.

„Gender je opakovaná stylizace těla,“ říká Judith Butler.¹⁹⁹ Jednoduše řečeno. Pojetí těla jako stylizované formy potom Butler umožňuje se ptát, je-li ono opakování možné změnit v parodii: může se opakování spojit se subverzí? Z téhož pojetí, v téže době vychází také Sandy Stone, která ve svém *Manifestu posttranssexuálů*

¹⁹⁷ Griggers, C.: Lesbian Bodies in the Age of (Post)mechanical Reproduction, in: *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, ed. Warner, M., University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 182.

¹⁹⁸ Miglietti, F. A.: *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira, Milano 2003, s. 147.

¹⁹⁹ Butler, J.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990, s. 33.

prohlašuje, že transsexualita nemá být chápána z hlediska genderu, ale *žánru*: jako „soubor ztělesněných textů“.²⁰⁰ Tyto texty se podle Stone mají prolínat, rozdělovat a směřovat v sobě různé žánry.

Zdá se, že gestikulaci obklopující neuchopitelný fetiš, stejně jako melancholický pohled na ne-lidské tělo, které se svou nedostupností sbližovalo se snem o *minulé*, nedosažitelné nevinnosti, přerušuje (anebo brzy přeruší) taktika mnohonásobného přepisování. Stylizace se ve vztahu k tělu stane věcí okamžitého *zpřítomňování*. Takovému tělu je stejně cizí původ jako nedosažitelnost, „mutuje nejen ze stáří do mládí a zpět, ale i skrze gendery, nekonečně se proměňuje a odmítá jakoukoli pevnou formu“.²⁰¹

Třetí, poslední obrázek: „pandrogygní bytost“ Genesis P-Orridge. V tomto případě fotografie ukazuje jen nepatrný výsek z jeho proměnlivého tělesného obrazu. Bohatě členěný povrch těla, v němž se mísí znaky obou pohlaví, je stejně hladký jako tělo ženy, muže nebo transsexuála (záleží na úhlu, z něhož tělo pozorujeme). Bylo by zbytečné soustředit se na tetování nebo nepatrné jizvičky, toto monstrum nemá švy ani se neskrývá v nehybné či rozpadající se masce. Nečitelnost těla se zanořila pod kůži. Nevychází z trhliny, ale z neviditelné mezery mezi současnou a minulou podobou v řadě mutací. P-Orridge své tělo charakterizuje jako „nativ“ vytvořený technikou stříhu, v němž vzniká napětí mezi „předtím“ a „potom“ bez ohledu na logiku srozumitelného příběhu. Na počátku, jak řekl P-Orridge v inkarnaci z roku 2002, šlo ještě o bytost, která měla „něco na způsob loutkaře“, příběh však dospěl k bodu, kdy loutkař splynul s loutkou.²⁰² Její článkování lze stěží předvídat. V jednu chvíli dr. Rubenstein vsadí do P-Orridgových dásní zlaté zuby: příběh se zanoří do ústní dutiny. Tělo, stejně jako stroboskop, oslňuje svou přetržitostí. Jeho strategie zní: „být zde/nebýt zde jako určitý druh blikotání“.²⁰³ Tělem se promítají jeho obrazy.

V osmdesátých letech 19. století si Jean-Martin Charcot při svých pozorováních s jistým údivem povšimnul, že nejlepší obraz hysterické katalepsie poskytuje samotné katatonické tělo hysterika, které se „mění v něco na způsob výmluvné sochy“, jež je „neobyčejně příhodná k fotografické reprodukci“.²⁰⁴ Zato popis je

²⁰⁰ Stone, S.: *The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto*, in: *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, eds. Epstain, J. – Straub, K., Routledge, New York 1991, s. 296.

²⁰¹ Tucker, M.: c. d., s. 300.

²⁰² P-Orridge, G. – Tessitore, C.: *Painful But Fabulous. An Interview on the Dematerialization of Identity*, in: *Painful But Fabulous. The Lives & Art of Genesis P-Orridge*, Soft Skull Press, New York 2003, s. 140.

²⁰³ Baudrillard, J.: *O svádění*, c. d., s. 101.

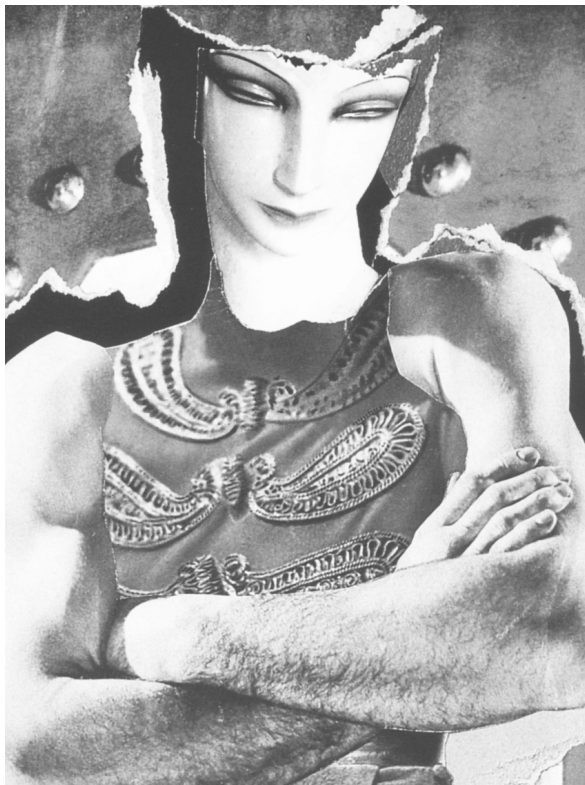
²⁰⁴ Srov. Gilman, S. L.: *The Image of the Hysteric*, in: Gilman, S. L. et al.: *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press, Berkeley, s. 383.

problematický: mezi tělem a jeho obrazem, který lze reprodukovat, není místo pro jazyk. Charcot ovšem zcela jistě předpokládal, že tělo prostřednictvím reprodukce svých obrazů, včleněných do lékařské zprávy, dospěje k popisu a ztratí svoji beztvárovou přítomnost. – Nyní si můžeme představit, že těla své obrazy nejen snadno a libovolně mění, ale také reprodukuje, tj. že rozmanité obrazy, které od 19. století prochází fotografiemi, začnou stejně snadno procházet těly (která se stanou simulacemi svých obrazů).

Mezi nečitelnými těly, o nichž jsme dosud mluvili, a nejen člověkem, ale i tělem, které píše, byl jistý těžko překonávaný odstup. Sbližení provázel strach, touha, šílenství, ironie atd. Pokud se však těla sama přepisují – ruka, která píše, se obrací ke zbytku těla – neznamena to, že se těla snadno měnící své obrazy začnou míjet s prostorem literárního psaní? Potom je však budeme moci jen stěží nazývat „nečitelná“ a vyžádají si nějaký jiný způsob a jiné místo hledání než interpretaci (literárních) děl.

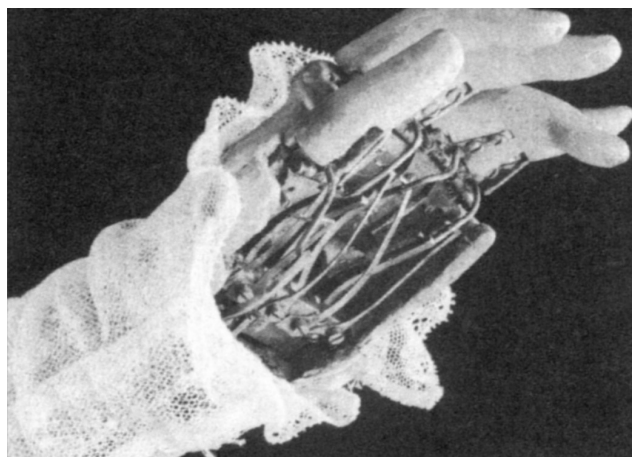
Obrazová příloha

Ad 1



Hannah Höch: *Dompteuse*. Detail koláže z roku 1930. Montáž vs. tělo.

Ad 2



Péče o společenské oblečení. Ruka hudebnice z dílny rodiny Jaquet-Droz. Kolem roku 1770.

Ad 3



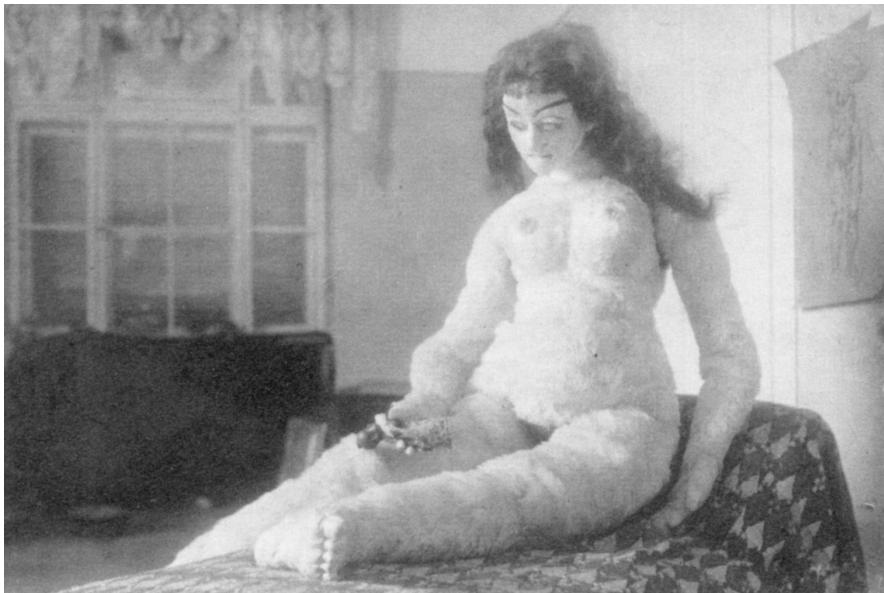
Zpěvačka Tatiana Menotti, figurína a tanečnice Maria Solweg jako Olympie v opeře Jacquesa Offenbacha *Hoffmannovy povídky* v inscenaci Maxe Reinhardta, Berlín 1930. Představení, které navštívil Hans Bellmer, než zahájil práci na své první panence.

Ad 4



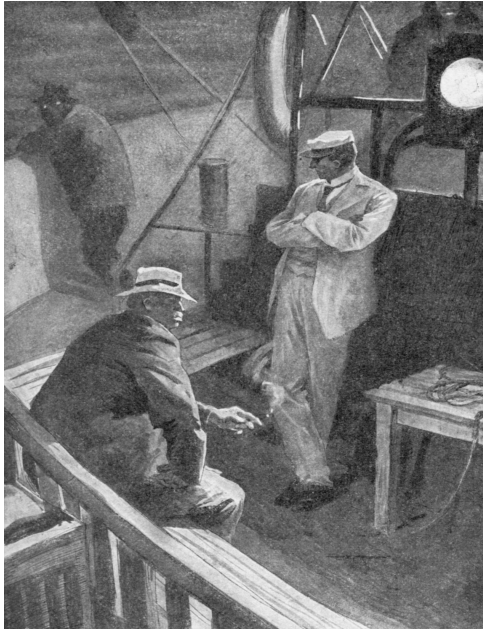
Richard Mansfield jako dr. Jekyll a pan Hyde. Mansfield v titulní dvojroli Stevensonova příběhu v divadelním zpracování T. R. Sullivana, konec 80. let 19. století.

Ad 5



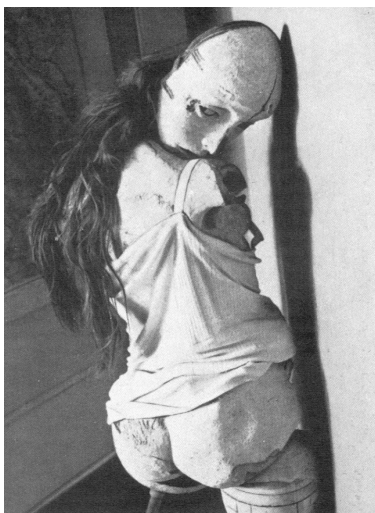
Puppenfetsch, který pro Oskara Kokoschku v roce 1919 vyrobila Hermine Moos. Zpracování figuríny je ovlivněno Kokoschkovým důrazem na taktilní, vizuálně nepopsatelný vjem, ale také technikou Kokoschkovy vzorové malby. Na první fotografii je vidět jeden z nákresů hlavy.

Ad 6



Ilustrace Stanislava Hudečka k Vilímkovu vydání Wellsova *Ostrova doktora Moreaua* z roku 1928. Trojúhelníkové uspořádání postav ukazuje pozvolnost cesty mimo „kontinent lidí“.

Ad 7



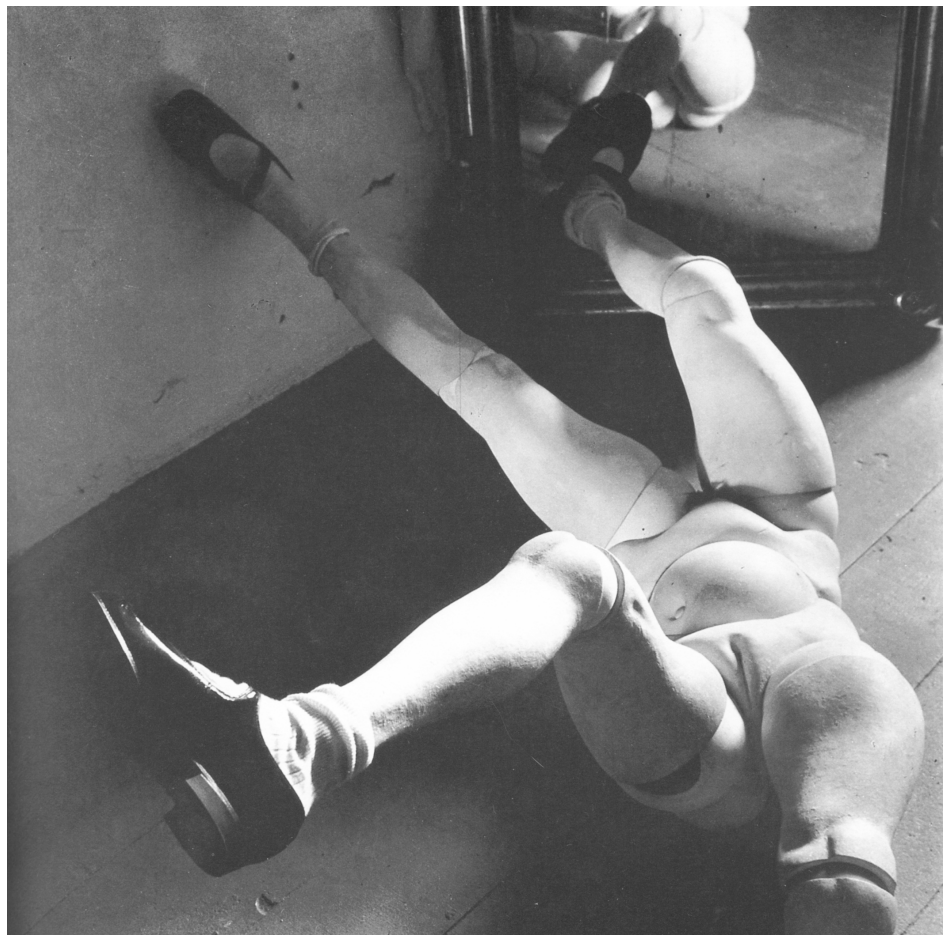
První panenka Hanse Bellmera.
Panenka, 1934.



Hans Bellmer s první verzí své panenky.
Břišní dutina je upravena pro panoramatický mechanismus.



Jean Martin Charcot: *Invention de l'hystérie*, 1880.



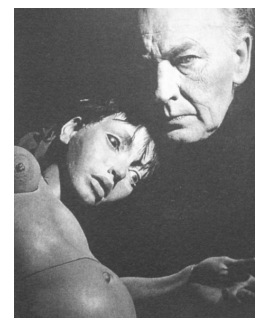
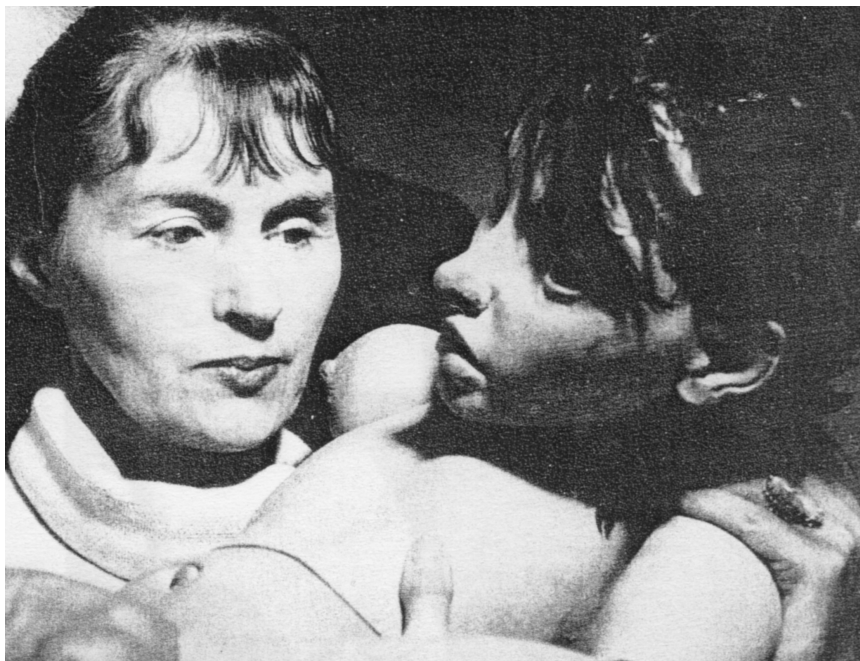
Jedna z původně nepublikovaných dokumentačních fotografií ke konstrukci a hram panenky z let 1935-1937. Tělo je organizováno kolem břišního kloubu. Tak jako u většiny z proměnlivých anatomických uspořádání druhé panenky také zde převládají spodní tělesné části, jejichž gestikulace je nejasná.



Bellmerův nákres podle vzpomínky na fotografii oběti svázané drátem. Z Bellmerovy poválečné *Malé anatomie tělesného nevědomí aneb Anatomie obrazu*. Nejpozději polovina 50. let.

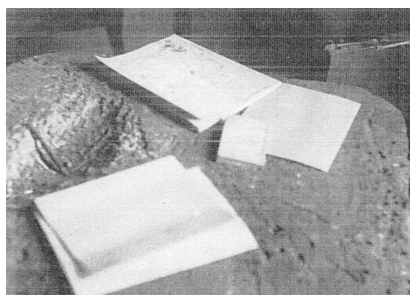


Unica Zürn na fotografii z Bellmerovy série *Unica* 1958.

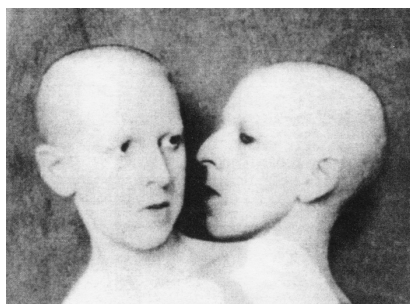


Fotografie z pařížského bytu Hanse Bellmera. Unica Zürn a Hans Bellmer s druhou verzí panenky z poloviny 30. let. Fotografie jsou z roku 1958 (v prvním případě detail). Další příklad, kdy Zürn ztělesňuje obraz Bellmerova utkvělého pohledu.

Ad 8



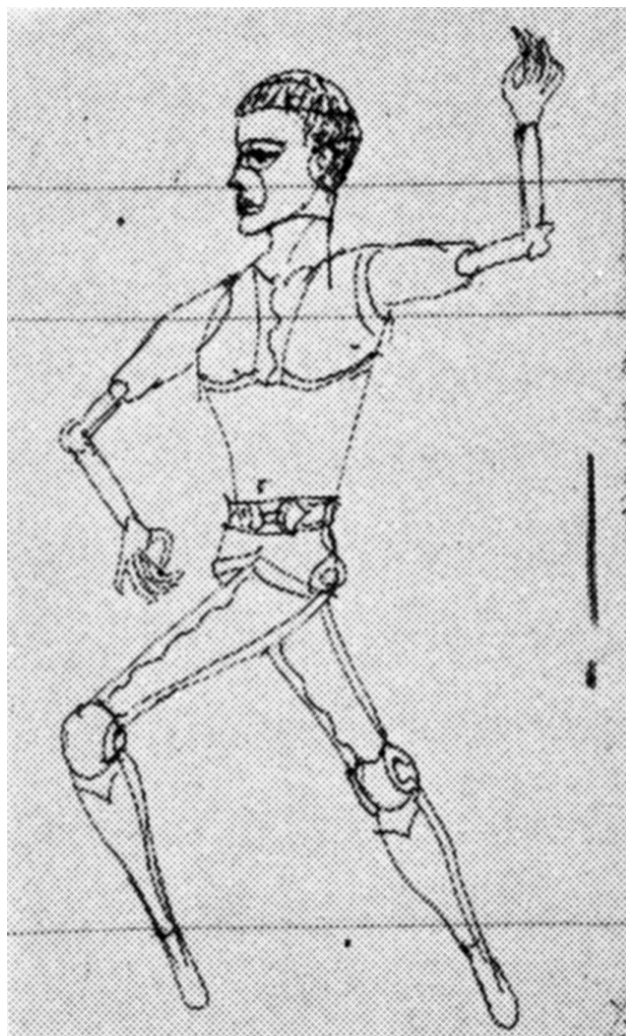
Špalek od doktora Achilla Delmase, na němž si Antonin Artaud ve svém pokoji za pomoci úderů kladivem procvičoval recitaci. Rok 1947.



Claude Cahun: *Co ode mě chceš?* Autopotrét z roku 1928.



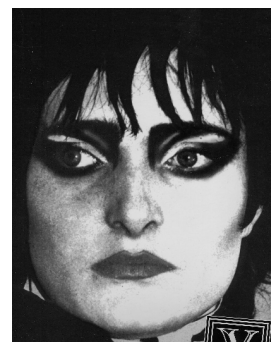
Claude Cahun jako loutka na *Autopotrétu* z roku 1928. Přímá tamatizace tváře jako masky. Jedna z autostylizací přelomu 20. a 30. let.



Tanečník s protézami: jedna z „toužebných kreseb“ Henriho Nouveaua. Na jejím rubu je nápis: „*Toto už není fetišismus, to je šílenství.*“ Rok 1936.

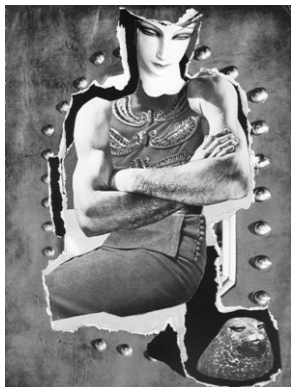


Claude Cahun: *Autopotrét, stojící japonská panenka*, 1928.



Siouxsie Sioux, začátek 80. let. Svůdnost masky. Punkový zín *Search & Destroy*.

Ad 9



První obrázek: Znovu *Dompteuse*, 1930.



Pierre Molinier: *Pahýly*, 1968. Fragmentarizované a znásobené tělo změněné v „systém tunelů“. Dílo jako prostor nemožné tělesné stylizace.



Druhý obrázek: Nedosažitelnost fetiše se mění v obraz. Pierre Molinier jako lesbický dvojník svého fetiše na fotografickém autoportrétu z roku 1955. Touha stát se figurínou.



Třetí obrázek: Genesis P-Orridge ve svém pandrogynním těle. Kolem roku 2003.

Seznam citované literatury

- Ades, Dawn: Orbits of the Savage Moon. Surrealism and the Representation of the Female Subject, in: *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, ed. Chadwick, W., The MIT Press, Cambridge 1998, s. 106-127.
- Arata, Luis O.: In Search of Ritual Theater. Artaud in Mexico, in: *Antonin Artaud and the Modern Theater*, ed. Plunka, G. A., Associated University Press, London 1994, s. 80-88.
- Artaud, Antonin: *Divadlo a jeho dvojenec*, Herrmann & synové, Praha 1994.
- : *Texty I, II, III*, Herrmann & synové, Praha 1995, 1996, 2003.
- Bachtin, Michail Michajlovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, Praha 1975.
- Barthes, Roland: *S/Z*, Garamond, Praha 2007.
- : *Sade, Fourier, Loyola*, Dokořán, Praha 2005.
- : Smrt autora, in: *Aluze* 2006, č. 3, s. 75-77.
- : The Surrealists Overlooked the Body, in: *týž: The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980*, University of California Press, Berkley 1985, s. 243-245.
- Baudelaire, Charles: *Důvěrné deníky*, Kra, Praha 1993.
- Baudrillard, Jean: *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), New York 2005.
- : *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996.
- Beaune, Jean-Claude: The Classical Age of Automata. An Impressionistic Survey, in: *Fragments for a History of the Human Body I*, ed. Feher, M., Zone, New York 1989, s. 431-480.
- Bellmer, Hans: *Die Puppe*, Ullstein, Frankfurt a. M. 1983.
- Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: *týž: Gesammelte Schriften II/2*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, s. 409-438.
- : O jazyce vůbec a o jazyce lidském, in: *týž: Agesilaus Santander*, Herrmann & synové, Praha 1998, s. 10-30.
- : Über das Grauen I, in: *týž: Gesammelte Schriften VI*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, s. 75-77.
- Blanchot, Maurice: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha 1999.
- : Literatura a právo na smrt, in: *Česká literatura* 2004, č. 2, s. 194-230.
- Bonaventura: *Noční vigilie*, Odeon, Praha 1978.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1963.
- Brooks, Peter: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- Carrington, Leonora: What Is a Woman?, in: *Surrealist Women. An International Anthology*, ed. Rosemont, P., The Anthlone Press, London 1998, s. 372-375.
- Carringtonová, Leonora: *Dole*, Dauphin, Praha 1997.

- Cixous, Hélène: Grace and Innocence, in: *táž: Readings*, Harvester Wheatsheaf, New York 1992, s. 28-73.
- Coblenceová, Françoise: *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*, Prostor, Praha 2003.
- Cottenet-Hage, Madelaine: The Body Subversive. Corporeal Imagery in Carrington, Prassinis and Mansour, in: *Surrealism and Women*, ed. Caws, M. A., The MIT Press, London 1991, s. 76-95.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Kafka. Za menštinovou literaturu*, Herrmann & synové, Praha 2001.
- Descartes, René: *Rozprava o metodě*, Svoboda, Praha 1992.
- Dotzler, Bernard J.: Die Wiederkehr der Puppe, in: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, eds. Müller-Tamm, P. – Sykora, K., Oktagon, Düsseldorf 1999, s. 234-247.
- Foucault, Michel: *Dějiny šilenství*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993.
- : *Dohlížet a trestat*, Dauphin, Praha 2000.
- : *Slova a věci*, Computer Press, Brno 2007.
- Freud, Sigmund: Zlomek analýzy případu hysterie, in: *táž: Sebrané spisy V. Spisy z let 1904-1905*, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 2000, s. 135-221.
- Fuchs, Robert: Vzpomínka na Franze Kafku, in: Brod, M.: *Franz Kafka. Životopis*, Odeon, Praha 1966, s. 272-275.
- Gendolla, Peter: *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des Maschinenmenschen*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1992.
- Gilman, Sander L.: The Image of the Hysteric, in: Gilman, S. L. et al.: *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press, Berkeley, s. 345-436.
- Gombrowicz, Witold: *Bakakaj*, Academia, Praha 2004.
- : *Testament. Hovory s Dominiquem de Roux*, Společnost pro Revolver Revue, Praha 2004.
- Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Rowohlt, Hamburg 1987.
- Griggers, Cathy: Lesbian Bodies in the Age of (Post)mechanical Reproduction, in: *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, ed. Warner, M., University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 178-192.
- Halberstam, Judith: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, New York 1995.
- Henkin, William A.: Multiple Personality Order, in: *Current Concepts in Transgender Identity*, ed. Denny, D., Garland Publishing, New York 1998, s. 163-179.
- Hoffmann, E. T. A.: *Kreiskleriana*, Melantrich, Praha 1932.
- : *Mistr Blecha*, Odeon, Praha 1976.
- Hurley, Kelly: *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de siècle*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Chasseguetová-Smirgelová, Janine: *Kreativita a perverze*, Portál, Praha 2001.
- Jacob, François: *Hra s možnostmi. Esej o různosti života*, Karolinum, Praha 1999.
- Kafka, Franz: *Deníky 1909-1912*, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998.
- : *Deníky 1913-1923*, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998.
- : *Povídky*, Odeon, Praha 1983.

- Kleist, Heinrich von: *Tanečník a loutka*, edice Terpsichora, Praha 1930.
- : *Výbor z díla*, SNKLHU, Praha 1954.
- Klossowski, Pierre: *Sade můj bližní*, Herrmann & synové, Praha 2004.
- Kokoschka, Oskar: *Můj život*, Atlantis, Brno 2000.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982.
- La Mettrie, Julien Offray de: *Člověk stroj*, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1958.
- Laqueur, Thomas W.: Těla, detaily a humanitářské vyprávění, in: *Nový historismus/New Historicism*, ed. Bolton, J., Host, Brno 2007, s. 161-191.
- Lavin, Maud: Androgynität und der betrachtende Blick. Zu Hannah Höchs Photomontagen aus der Weimarer Zeit, in: *Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, ed. Moortgat, E., Berlinische Galerie, Berlin 1989, s. 146-151.
- Lévinas, Emmanuel: *Existence a ten, kdo existuje*, Oikoymenh, Praha 1997.
- Longinović, Tomislav Z.: I, Witold Gombrowicz. Formal Abjection and the Power of Writing, in: *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*, ed. Płonowska Ziarek, E., State University of New York Press, New York 1998, s. 33-50.
- Liotard, Jean-François: Zub, dlaň, in: *týž: Návrát a jiné eseje*, Herrmann & synové, Praha 2002, s. 129-139.
- Man, Paul de: Estetická formalizace. Kleistovo O loutkovém divadle, in: *Aluze* 2001, č. 3, s. 34-47.
- Mansourová, Joyce: *Výkřiky*, Fra, Praha 2003.
- Miglietti, Francesca Alfano: *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira, Milano 2003.
- Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996.
- Olorenshaw, Robert: Narrating the Monster, in: *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, ed. Bann, S., Reaction Book, London 1994, s. 158-176.
- P-Orridge, Genesis – Tessitore, Carol: Painful But Fabulous. An Interview on the Dematerialization of Identity, in: *Painful But Fabulous. The Lives & Art of Genesis P-Orridge*, Soft Skull Press, New York 2003, s. 139-149.
- Poe, Edgar Allan: *The Complete Tales and Poems*, Penguin Books, London 1982.
- Riskin, Jessica: Künstliches Leben produzieren, in: *Artifizielle Körper. Lebendige Technik*, ed. Obland, B., Chronos, Zürich 2005, s. 65-85.
- Riviere, Joan: Womanliness as a Masquerade, in: *Formations of Fantasy*, ed. Burgin, V., Routledge, London 1989, s. 35-44.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Sny samotářského chodce*, K. & D. Svoboda, Praha 2002.
- Sade, D. A. F. de: *Filosofie v budoáru*, Concordia, Praha 1995.
- Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985.
- Shelley, Mary: *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Oxford University Press, Oxford 1980.
- Shelleyová, Mary: *Frankenstein*, Lidové nakladatelství, Praha 1969.

- Showalter, Elaine: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de siècle*, Virtago Press, London 1992.
- Schade, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*, ed. Barta, I., Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1987, s. 239-260.
- Schiller, Friedrich: *Výbor z filozofických spisů*, Svoboda-Libertas, Praha 1992.
- Schneider, Helmut J.: Deconstruction of the Hermeneutical Body. Kleist and the Discourse of Classical Aesthetics, in: *Body & Text in the Eighteenth Century*, eds. Kelly, V. – Mücke, D., Stanford University Press, Stanford 1994, s. 209-226.
- Schulz, Bruno: Ferdydurke, in: *Tvar* 2004, č. 13, s. 6-7.
- Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe, Weiblichkeit, Malerei, in: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, eds. Müller-Tamm, P. – Sykora, K., Oktagon, Düsseldorf 1999, s. 125-139.
- Stevenson, Robert Louis: *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda*, Mladá fronta, Praha 1964.
- Stoker, Bram: *Dracula*, Odeon, Praha 1970.
- Stone, Sandy: The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto, in: *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, eds. Epstein, J. – Straub, K., Routledge, New York 1991, s. 280-304.
- Stott, Rebecca: *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale*, Macmillan Press, Houndmills 1992.
- Tucker, Marcia: Zlobivé holky, in: *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*, ed. Pachmanová, M., One Woman Press, Praha 2002, s. 279-316.
- Vigarello, Georges: The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly Civility, in: *Fragments for a History of the Human Body II*, ed. Feher, M., Zone, New York 1989, s. 149-197.
- Vodrážka, Mirek: Jsme za Kafkou. Postfeministický pohled na Franze Kafku, in: *Ateliér* 1996, č. 6, s. 2-3.
- Warhol, Andy: *Od A k B a zase zpět. Filozofie Andyho Warhola*, Archa, Zlín 1990.
- Webb, Peter – Short, Robert: *Hans Bellmer*, Quartet Books, London 1985.
- Weigel, Sigrid: Passagen und Spuren des „Leib- und Bildraums“ in Benjamins Schriften, in: *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, ed. Weigel, S., Böhlau Verlag, Köln 1992, s. 49-64.
- Wells, Herbert George: *Ostrov doktora Moreaua*, Lika klub, Praha 1992.
- Zürn, Unica: *Gesamtausgabe I. Anagramme*, Brinkmann & Bose, Berlin 1988.
- : *Gesamtausgabe IV/1. Prosa 3*, Brinkmann & Bose, Berlin 1991.

Hledání nečitelného těla. Tělo jako způsob myšlení literárních děl

Tato práce se zabývá vztahem literatury a těla. Nad interpretací vybraných děl 19. a 20. století promýšlí a zpřesňuje předpoklad, že tělo pro literaturu nemusí představovat pouze téma či motiv, ale také (a v některých případech především) problém psaní. Dalším předpokladem je, že tělo jako proměnlivý, kulturně a historicky podmíněný koncept podléhá též srozumitelnosti jako jazyk, který je popisuje. Při výkladu děl, která tematizují periferní, ne-lidská těla vymykající se přijímaným konceptům, proto nejsou různorodé projevy nečitelnosti pomíjeny jako selhání; jsou naopak chápány jako klíčové stylizační strategie psaní vedeného snahou přiblížit se tělu, jehož popis přesahuje uspořádání dobového jazyka. Úběžníkem výkladu není celistvá interpretace děl ani jejich kontextualizace v literární historii či kulturní historii těla, ale tělo jako nevysovitelný obraz, který svádí řeč k hranici srozumitelnosti, nebo za ni. Takový přístup se spíše než na dílo jako určitý významově a formálně završený celek soustředí na psaní jako pohyb, který dílem pouze prochází. Klade si otázku, může-li být tento pohyb tam, kde opouští čitelnost, gestem ne-lidského těla. Jádrem práce jsou čtyři těla/čtyři interpretace nečitelnosti sblížující dílo s tělem: tělo/těžiště (kyvadlový pohyb mezi dvěma tělesnými popisy, mlčení a melancholie v Kleistově pojednání o loutkovém divadle), tělo/monstrum (gotický román jako příklad hroucení jazyka v psaní, které hromadí a potlačuje znaky ne-lidského těla), tělo/gesto (nesrozumitelná gestika a mizení subjektu na různých úrovních díla u Kafky, Gombrowicze a Leonory Carrington), tělo/skelet (destrukce znaku a materializace výrazu v Artaudově díle vs. psaní jako práce na bezvýrazné masce). Tyto základní kapitoly doprovází příklady materializací obskurních tělesných konceptů (automat v době romantismu, Kokoschkův „Puppenfetisch“, Bellmerova „panenka“), které umožňují přiblížit se vztahům nečitelného těla a psaní z opačného, mimoliterárního hlediska. V závěru je položena otázka, není-li nám ne-lidské tělo blízké natolik, že mizí důvod přibližovat se mu prostřednictvím (čtení) literatury.



In Search of Illegible Body. The Body as Means of Understanding Literature

The work discusses the relation between the body and literature. Interpreting selected works of 19th and 20th centuries, it both explores and refines the presumption of the body presenting for literature not merely a theme or a motif, but, and in some cases primarily, a problem of writing. The body, also, as a shifting, culturally and historically determined concept yields to the same legibility as the language by which it is described. When interpreting works that embrace peripheral, in-human bodies surpassing the established concepts, these are not – as various symptoms of illegibility – dismissed as failures: they are rather understood as the key stylization writing strategies, motivated by the endeavor to draw nearer to the body, description of which surpasses the language structure of the period. The vanishing point of the survey is thus neither a compact interpretation of the works, nor their contextualization in the literary or cultural history of the body, but rather the body as an inexplicable image that drives the language to the frontier of intelligibility, and beyond. Such approach focuses not on the literary work as semantically and formally compact unit, but rather on writing as a movement that passes through the work. The question is asked, then, whether this movement – while leaving legibility – may be the very gesture of the in-human body. Four bodies/four interpretations of illegibility, approximating the body and the literary work, form the core

of the work: body/centre of gravity (pendular motion between two bodily descriptions, silence and melancholy in Kleist's treatise on puppet show), body/monster (gothic novel as the example of the language collapse in writing which accumulates and suppresses signs of the in-human body), body/gesture (incomprehensible gesticulation and the disappearance of the subject in various levels of Kafka's, Gombrowicz's and Leonora Carrington's works), body/skeleton (destruction of the sign and materialization of expression in Artaud's work vs. writing as laboring on a drab mask.) These principal chapters are accompanied by various materializations of obscure bodily concepts (automaton in Romanticism, Kokoschka's "Puppenfetsch", Bellmer's "Doll") that enable to approach the relation between illegible body and writing from the opposite, extra-literary perspective. Finally, the question arises whether the in-human body has not come to such a close association with us, so that future approaches to the body by (reading) literature would prove meaningless.