

Použití fotografie v prózách Annie Ernauxové

Monika Sechovcová

Univerzita Karlova

monika.sechovcova@ff.cuni.cz

<https://orcid.org/0009-0000-4652-7404>



THE USES OF PHOTOGRAPHY IN THE PROSE WORKS OF ANNIE ERNAUX

This study aims to outline the ways photography is used in the prose works of Annie Ernaux. Her text aptly titled *L'Usage de la photo* (2005), where, for the first time, the author's work features the images themselves, not just the descriptions, serves as a key to the interpretation. The study starts from the assumption that in this self-reflexive book Ernaux employs the strategies and vocabulary of theoretical writing to conceive her own notion of photography and the subsequent method of writing. By focusing on the documentary, social, and contemplative function of these media, she refers to important themes of the theory of photography, which she recasts in a specific way by setting them within a literary framework.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Fotografie — dokument — společenská funkce — čas — Annie Ernauxová

Photography — document — social function — time — Annie Ernaux

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2025.1.1>

Annie Ernauxová využívá fotografický obraz hned v několika svých prózách. Jeho textové evokace nalezneme například v novelách *Místo* (1983, česky 1995), *Obyčejná žena* (1987, česky 1995) či *Událost* (2000, česky 2023) nebo v románech *La Honte* (Stud, 1997), *Roky* (2008, česky 2022) a *Paměť dívky* (2016, česky 2023). V *L'Usage de la photo* (Použití fotografie, 2005)¹ se ale poprvé² objevují kromě ekfrází³ i samotné

1 Ernaux — Marie 2021. Pokud není uvedeno jinak, jsou překlady dílem autorky studie.

2 Reprodukované snímky následně nalezneme i v knize *L'Autre fille* (Jiná dívka, 2011) a úvodu sebraného díla *Écrire la vie* (Psát život, 2011).

3 Popisné pasáže v této studii s jistotou rezervou označuji jako ekfráze, protože se domnívám, že se jim v určitých aspektech přibližují. Vycházím přitom primárně z článku Jamese A. W. Heffernana „Ekphrasis and Representation“, kde je autor definuje jako „verbální reprezentace vizuálních reprezentací“ (Heffernan 1991, s. 299). Toto pojetí sice omezuje předmět ekfráze na umělecké dílo, ale v kontextu *Použití fotografie* ho považuji za funkční, jelikož se v něm autorstvo opakovaně zamýšlí nad bezprostředností nebo uměleckou konstruovaností zobrazované skutečnosti. Některé další definice ekfráze vyzdvihují její



fotografie. Ernauxová do něj společně s Marcem Mariem pořídila, vybrala a zařadila sérii snímků, jež zachycují hromady rozházeného šatstva v jejím bytě či v hotelových pokojích. V úvodu autorka přibližuje genezi této knihy, při jejímž zrodu stála touha „uchovat hmotnou reprezentaci milování“⁴. Nejdříve k uchránění „stop milostných chvil“⁵ vznikly snímky a po nich dodatečně s odstupem času písemné záznamy. Výsledek tvoří soubor čtrnácti triptychů složených z fotografické reprodukce, pasáže z perspektivy autorky a z perspektivy spoluautora.

Tato krátká fragmentární vyprávění zpravidla začínají deskriptivním odstavcem, v němž je snímek pečlivě a na první pohled objektivně popsán. Po něm následuje analytická, asociativní a reflexivní část, která je vždy opatřena časovými a místními údaji. Celek tak působí jako „fotodeník“ nebo „fotobiografie“.⁶ Vzhledem k tomu, že časový rámec příběhu — který se odehrává mezi březnem 2003 a lednem 2004 — určuje kromě průběhu milostného vztahu i vývoj léčby rakoviny prsu hlavní hrdinky, bychom mohli knize přiřadit také žánrový podtitul „fotobiografie o nemoci“.

NA STOPĚ SKUTEČNOSTI

V prologu tohoto „protokolu o chemoterapii“⁷ se dozvídáme, že zde snímky plní primárně funkci „hmotné reprezentace“ skutečnosti. Autorstvo je několikrát přirovnává ke stopám, otiskům, skvrnám, zbytkům nebo zbytkům.⁸ Díky tomu se pojí s předsta-

evokační funkci (např. Webb 2009), ta je ale podle mého názoru v knize spíše upozaděna. Snímky (až na dva rámcové) jsou zde reprodukovány, takže ekfrastické popisy představují spíše jejich zdvojení nebo revokace. Jsem si vědoma mezí a zastaralosti Heffernanovy definice i toho, že zde nepostihují problematiku ekfráze v celé její šíři, pro tuto studii to ale není podstatné.

4 Ernaux — Marie 2021, s. 12.

5 Tamtéž, s. 15.

6 Ernauxová přirovnává pořizování snímků k psaní deníku: „Zasáhnout do uspořádání focených věcí, změnit jejich místo mi přišlo stejně nemožné jako pozměnit pořadí slov v mém intimním deníku, byl by to útok na realitu našeho milostného aktu“ (tamtéž, s. 13). Odkazuje na své deníkové záznamy, které mohou sloužit jako autentifikační prvky (s. 25, 32, 74, 108). V Marieho pasážích najdeme také přirovnání fotek k deníku (např. na s. 191). Žánrové označení „fotobiografie“ zmíněno například v Friedel 2014, s. 2.

7 Ernaux — Marie 2021, s. 109.

8 Lze to chápat jako možný odkaz k teorii fotografie, která bývá tradičně přirovnávána k hmotnému otisku skutečnosti. Její bezprostřednost a zásadní objektivitu vyzdvihoval např. André Bazin v „Ontologii fotografického obrazu“ (Bazin 2004) nebo Roland Barthes v „Le message photographique“ (Barthes 1961). O důležitosti Bazinova eseje v tvorbě Annie Ernauxové se zmiňuje i Ari J. Blatt (2009, s. 51). V tomto kontextu je zajímavý výčet různých významů francouzských slov „traces“, „empreinte“, „vestige“, „tache“, které Ernauxová a Marie ve svém textu obsáhnou (definice čerpám ze slovníku Larousse) — stopy, podle kterých lze sledovat; krvavé stopy, šmouhy, pruhy, které nechává za sebou zraněné zvíře, auto; něco nese známku po nějakém činu (vloupání); památky, suť, ruiny, pozůstatky, trosky, zbytky něčeho, co bylo zničeno, např. staré civilizace; fyzická nebo morální stopa, kte-

vou objektivitu, je jim přisuzována schopnost dokládat realitu a slouží jako evidence, dokumenty nebo svědectví. Píše se o nich téměř jako o důkazném materiálu v kriminologickém smyslu slova:

Mohly by to být fotky kriminologické služby, naše šatstvo tu zůstalo potom, co se naše těla za neobjasněných důvodů vypařila. Představujeme si, že jsme vyšetřovatelé. Nechali tady své věci? Pokud ano, tak proč? Někdo je k tomu donutil? Svlékli je předtím, nebo potom, co je nechali zmizet? Kým jsou ti agresoři? A co udělali s těly?⁹

Zmínka o využití fotografie v exaktních vědách se v textu objeví i v souvislosti s jedním z jeho nejdůležitějších témat — vypravěččinou chorobou. Příznačně se nachází v poznámce pod čarou, která se dá považovat za součást autorčiny autentifikační strategie. Čtenářstvu v epilogu nabízí výčet technik, prostřednictvím nichž bylo její tělo v průběhu léčby zkoumáno a fotografováno: „ultrazvuk prsou, jater, močového měchýře, dělohy a srdce; rentgen plic; kostní a srdeční scintigrafie; magnetická rezonance prsou a kostí; CT prsou, břicha a plic; pozitronová tomografie neboli PET.“¹⁰ Vložené fotografie jako by také pocházely z této zdravotní složky, je jim připisována obdobná objektivita a zdají se být vhodným doprovodem paralelního literárního záznamu o nemoci.

V jedné z metatextových pasáží Ernauxová přiznává, že o rakovině mohla začít psát jen na základě těchto fotek,¹¹ a dále upřesňuje svou spisovatelskou strategii:

Nečekám od života *náměty*, ale spíše *neznámé uspořádání* psaní. Chci dělat texty, které můžu stvořit jedině já. Tím myslím takové, jejichž forma je dána realitou mého života. Nikdy bych nemohla předvídat text, který právě píšeme. Vzešel ze života. Stejně tak mi fragmentární psaní na základě fotek — které bude později ještě rozdrobeno dosud neznámými fragmenty od M. — poskytuje mimo jiné možnost začít *minimalistické vyprávění* o zmíněné realitě.¹²

Tímto postupem se pokouší vymezit vůči románům, v nichž fikční postavy trpí rakovinou, jež považuje za troulalé, falešné a směšné.¹³ Řídí se přitom svou koncepcí

rou zanechala nějaká událost, situace, nemoc nebo úder; v psychologickém významu to, co zůstává v paměti z minulé události, pocitu, myšlenky.

9 Ernaux — Marie 2021, s. 124.

10 Tamtéž, s. 194. Další poznámky pod čarou se týkají cévky (s. 23) a paruky (s. 49). Autorčinu autentifikační strategii tvoří společně s poznámkami pod čarou i fotografie, odkazy na novinové články, filmy, hudbu, seznamy nebo diář a deníkové záznamy.

11 Annie Ernauxová v rozhovoru s Fabienem Arribertem-Narcem zmiňuje výjimečné postavení *Použití fotografie* v rámci celého svého díla, které souvisí s tím, že jeho struktura je určena snímky: „obcházejí, ba dokonce podvracejí vyprávění [...], fragmenty narativu jsou fotografickým podřízené, vždy jsou jimi vyvolané, vlastně nesou celou chronologii“ (Ernaux 2011, s. 156).

12 Ernaux — Marie 2021, s. 76–77. Na jiném místě zase hledá „literární formu, která by obsáhla celý [její] život. Ještě neexistovala“ (tamtéž, s. 36).

13 Tamtéž, s. 193–194. Ernauxová se vymezuje vůči fikci i vytvářením vlastních žánrových kategorií, své prózy *Místo* (1983), *Obyčejná žena* (1987), *Stud* (1997) a *Událost* (2000) označuje



„plochého psaní“, již formulovala už v *Místě* (1983). V této „socio-biografii“ o svém otci se programově staví proti přílišné romanesknosti a uměleckosti:

Zanedlouho pochopím, že takový román se napsat nedá. Chci-li vypovídat o životě podřízeném nutnosti, nemám právo utíkat se a priori k umění nebo se snažit vytvořit cosi „poutavého“ či „dojemného“. Posbírám tatínkova slova, gesta, to, co měl rád, co poznamenalo jeho život, všechny vnější projevy existence, kterou jsem sdílela i já. Žádná poezie vzpomínek, ani bujarý výsměch. Psát všedně a prostě, to mi jde samo od sebe, stejně jako když jsem kdysi psávala rodičům, abych jim v kostce pověděla, co je nové.¹⁴

Ernauxová touží psát „jazykem věcí“,¹⁵ a proto mezi zmiňované „objektivní znaky života“ často zařazuje předměty. Svou vizi „objektivního světa objektů“ popsala třináct let před *Použitím fotografie v Passion simple* (Prostá vášeň, 1991):

Přemýšlela jsem o sklenicích, talířích se zbytky, plném popelníku, oblečení, kouscích spodního prádla rozházených po chodbě, v ložnici, o povlečení hozeném na koberci. Chtěla bych zachovat tento nepořádek takový, jaký byl, každý předmět v něm znamenal gesto nebo okamžik a tvořil obraz, jehož síly a bolesti pro mě nikdy nedosáhne žádný jiný z muzea.¹⁶

Obdobný postup nalezneme i v *Rocích*, kde autorka využívá výčet věcí — produktů, oblečení, jídla či techniky — jako jeden ze způsobů „inventarizace minulosti“. Jeho prostřednictvím popisuje například rozvod:

jako „auto-socio-biografie“, tedy texty na pomezí literatury, historie a sociologie. Názvem novely *Použití fotografie* (2005) zas odkazuje na známou kolektivní monografii, kterou editoval Pierre Bourdieu (Bourdieu 1965). Tento odkaz ve své studii zmiňuje např. Lauren Van Arsdallová (2014, s. 3).

14 Ernaux 1995, s. 15. Překladatelka Anna Kareninová zde před věrným překladem „l'écriture plate“ — „ploché psaní“ upřednostnila popisnější „psát všedně a prostě“. Zmínku o touze zůstat „nad literaturou“ nalezneme také v *Obyčejné ženě* (Ernaux 1995, s. 71). V *Události* Ernauxová nejdříve své psaní přirovnává k vědeckému zkoumání, jež využívá „rešerše, detailní poznámky, imperfektum, rozbor faktů“ (Ernauxová 2023a, s. 51), a k hledání důkazů: „Mám dojem, že deník a diář z té doby jsou to jediné, na co se ohledně svých pocitů a myšlenek mohu s jistotou spolehnout, a to z důvodu imateriálnosti a prchavosti toho, co nám běží hlavou. [...] Jediná skutečná paměť je materiální povahy“ (tamtéž, s. 67). V *Paměti dvíky* si zase vypravěčka k psaní musí opatřit „fyzický, hmatatelný důkaz o jejich [účastníků tábora] existenci. Jako bych mohla pokračovat v psaní jen v případě, že jsou naživu. Potřebovala jsem psát o živých bytostech, být v ohrožení životem, nikoli v klidu, který se sebou nese smrt, po níž se lidé stávají nehmotné, fiktivní bytosti“ (Ernauxová 2023b, s. 39). Nalezneme zde i výtku vůči romanesknosti: „Čeká, že prožije milostný příběh. Tady se mi chce skončit, [...] to je však romaneskní iluze, vymezení vhodné pro fikční hrdinku. Já musím pokračovat, vymežit terén — sociální, rodinný, erotický —, na kterém se v té chvíli realizují její touha, pýcha a očekávání, pátrat po důvodech té pýchy a po příčinách toho snu“ (tamtéž, s. 26).

15 Ernaux — Marie 2021, s. 159.

16 Ernaux 1991, s. 20.



V dlouhodobém procesu rozchodu představovalo bod, z nějž už s nejvyšší pravděpodobností nebude návratu, pořízení soupisu nábytku a spotřebičů, o něž se budou muset dělit. Seznam věcí nashromážděných za patnáct let:

- koberec 300 franků
- hifi souprava 10 000 franků
- akvárium 1 000 franků
- zrcadlo z Maroka 200 franků
- postel 2 000 franků
- křesla Emmanuelle 1000 franků
- skříňka na léky 50 franků
- atd.

[...] nyní se rozchod konkretizoval výčtem věcí k rozdělení. [...] Inventarizace ratifikovala konec vztahu.¹⁷

Tak jako se „jazyk věcí“ musí čtenáři prostředkovat slovy a „proměnit se na abstrakci“,¹⁸ tak i na snímcích v *Použití fotografie* lze vysledovat symptomy „fotografického paradoxu“.¹⁹ Ernauxová a Marie sice průběžně vyzdvihují jejich převážně denotativní charakter a odmítají na ně uplatňovat estetická kritéria, přesto je však nedokážou oprostít od konotačních procesů, které probíhají na úrovni jejich produkce i recepce. Dle úvodního slova většinu snímků pořizuje Marc Marie, protože ve fotografování má větší praxi. Procházejí tedy nejdříve jeho výběrem, scénu snímá z různých perspektiv, předem promýšlí rámování obrazu, některé předměty upřednostní a jiné upozadí. Jeho záběry „se rodí z detailů“,²⁰ které „udeří do oka: bílá etiketa, punčocha lezoucí po dlažbě, osamocené klubko ponožky, podprsenka, jejíž košíčky leží napplacato na parketách jako vystavené ve vitrině. Bílé pantofle před francouzským

¹⁷ Ernauxová 2023c, s. 157–158. Seznamy figurují v dalších jejích prózách, např. v *Paměti dívky* je seznam kluků (Ernauxová 2023b, s. 63) nebo písniček (s. 76).

¹⁸ Ernaux — Marie 2021, s. 159.

¹⁹ Převážně denotativní charakter fotografického obrazu vyzdvihuje např. Roland Barthes ve své strukturální analýze fotografického obrazu „Le message photographique“. Využívá zde dyadický znakový model (signifikant a signifikát) a operativně rozlišuje denotovaný (doslovný/analogický) a konotovaný (symbolický) obraz. Uznává ale, že předpoklad dokonalosti a plnosti fotografické analogie (tzv. sdělení bez kódu) se problematizuje, když autor přesune pozornost od struktury obrazu k jeho produkci. Na této rovině dost pravděpodobně nic takového jako čistě denotovaný obraz podle něj neexistuje a pojmenovává několik základních konotačních procesů — retuš, pózu, uspořádání objektů; fotogenii, estetismus a syntax. Koexistenci dvou sdělení — bez kódu a s kódem — poté Barthes nazývá „fotografickým paradoxem“ (Barthes 1961, s. 130). Dále tento koncept rozvíjí ve stati „Rétorika obrazu“ (Barthes 2004). Pracuje s ním i Rosalind Kraussová v textu „Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let“ (Kraussová 2004).

²⁰ Ernaux — Marie 2021, s. 190. Annie Ernauxová v rozhovoru s Fabienem Arribertem-Narcem přibližuje svou práci s fotografickými detaily. Zatímco ve *Studu* pro ni mají zároveň emocionální i sociologicko-historický význam, v *Použití fotografie* představují spíše „prchavé formy náhody, poutají představivost a paměť, a to ani ne tak proto, že by byly společensky významné, nýbrž ‚lidský‘ významné tím, že odkazují na nepřítomné bytosti a zmiřelé scény“ (Ernaux 2011, s. 159).



oknem.“²¹ Dále bere v úvahu také světelné podmínky a přidává blesk, někdy až do té míry, že dochází k derealizaci: „zmizí čas i prostor — umělé osvětlení znemožňuje určit, jestli to bylo večer, nebo ráno. Stejně tak bychom neuměli fotografie přesně datovat, kdyby na jejich rubu nebylo napsáno Cergy březem 2003.“²²

Na úrovni „čtení snímků“²³ můžeme konotační procesy identifikovat v Ernauxové i Marieho autorských textech, které vždy začínají jejich popisem. Ten spočívá v tom, že k fotografii, která samotná představuje na první pohled paradoxní spojení denotovaného a konotovaného obrazu reality, přidáváme další „náhradu“. Toto druhé sdělení „čerpáme z kódu, jímž je jazyk, a bez ohledu na to, jak moc se snažíme být přesní, nevyhnutelně představuje konotaci ve vztahu k fotografickému analogu. Popisovat neznamená jen být nepřesný nebo neúplný, znamená změnu struktury, označovat něco jiného než to, co je zobrazeno.“²⁴

Ernauxová s Mariem několikrát upozorňují na to, že zařazené snímky mají podobu momentek, důležitou roli v nich sehrává náhoda, a zásah do uspořádání focených věcí nebo změnu jejich místa by považovali za „útok na realitu jejich milostného aktu“²⁵; přesto se v jejich líčení objevuje množství divadelních výrazů,²⁶ díky nimž vynikne jejich inscenovanost. Jeden z nich, který zachycuje zmuchlané šaty podobné „pouštní růži“, přirovnává Marie přímo ke scéně, která „zahrnuje různé vrstvy dramaturgie“.²⁷ Na dalším, jehož výřez mimo jiné posloužil jako titulní ilustrace nedávného francouzského vydání knihy, zase dle popisu Ernauxové vidíme „cíp bílého damaškového přehozu, jež splývá v záhybech jako opona“, svázán „do sebe zkroucenou šálou v podobě hrubého lana“.²⁸ Kompozice ze svlečeného šatstva vypravěčce i vypravěči nejednou podobným způsobem něco konotují, „dešifrují je spíše představivostí než pamětí“.²⁹ Shledávají v nich například tajemné tvory nebo jedovaté houby. Kromě tvarových asociací jim ale evokují i květinová zátiší nebo známé malby.³⁰

21 Ernaux — Marie 2021, s. 132.

22 Tamtéž, s. 38.

23 Lze zohlednit i další úroveň recepce textu/fotografie čtenářem/divákem. Ten může zaměřit svou pozornost na v textu zmíněné konotace a jejich prostřednictvím se poté dívat na fotografie jinak.

24 Barthes 1961, s. 129. V této souvislosti bych mohla opět zmínit výše citovaný text Jamese A. W. Heffernana „Ekphrasis and Representation“, v němž tvrdí, že ekfrastické popisy už v sobě implicitně obsahují kritiku reprezentace (Heffernan 1991, s. 304).

25 Ernaux — Marie 2021, s. 13.

26 Např. scéna (tamtéž, s. 31, 38, 39, 60, 131, 143, 168, 171), aranžmá (s. 12), představení (s. 137), postoj (s. 12, 66) a rekvizita (s. 178). Divadelní výrazy se objevují i v jiných prózách Annie Ernauxové, např. v *Paměti dívky*: „pojmenuji to, co dlouhé měsíce tvořilo *kulisu* mého života“ (Ernauxová 2023b, s. 107; kurziva M. S.); „žila ve světě přepychu [...] za to, že se může pohybovat, dýchat, jíst a spát v podobných *kulisách*, naučit se ovládat nové předměty, se bez odporu podřizuje všemu, co se jí na její práci nelíbí“ (tamtéž, s. 134; kurziva M. S.).

27 Ernaux — Marie 2021, s. 190.

28 Tamtéž, s. 143.

29 Tamtéž, s. 32.

30 Např. „La Tour rouge“ Giorgia de Chirica nebo „L'Origine du monde“ Gustave Courbета. Za zmínku také stojí, že vyprávění je rámováno obrazy zrození. Začíná erotickou scénou, která Ernauxové připomene „L'Origine du monde“, a končí téměř analogicky (tamtéž, s. 197).



Připodobňování fotografie k výtvarnému dílu se projevuje také například v opakovaném užití slova kompozice.³¹ Ta se objeví i v jednom z názvů kapitol,³² který díky tomu působí jako žánrové označení popisovaného obrazu, podobně jako na jiných místech pojmenování scény jako „krajinka“.³³ Marie i Ernauxová při deskripci snímků navíc využívají zavedenou terminologii popisu uměleckého díla z teorie umění, oddělují na snímcích přední a zadní plán,³⁴ zaměřují se na jejich detaily³⁵ a barevnost³⁶. Jak se kniha blíží ke konci, představa původně téměř dokonale analogického fotografického obrazu se čím dál více přibližuje „abstraktnímu plátnu ve výtvarné galerii“. V posledním oddílu autorka komentuje fotografii těmito slovy:

Samotné se mi nedaří rozlišit žlutou stěnu od zeleného koberce, který ranní světlo vybělilo a rozdělilo na dva pásy různých barev, kde je rozházené naše spodní prádlo, mé kozačky — ani uvidět v pouštní růži šaty, které jsem měla na sobě jen jednou [...]. Vše je proměněné a odhmotněné. V tom spočívá paradox této fotografie, měla dodávat skutečnost naší lásce, ale derealizuje ji. Nic ve mně nevzbuzuje. Není v ní už život ani čas. Tady jsem mrtvá.³⁷

PO SPOLEČENSKÉ DRÁZE

Ernauxová a Marie se v knize nevymezují jen proti snímkům naaranžovaných předmětů, s despektem se staví i k těm, na nichž pózuje lidé: „Nevím, čím jsou tyto fotografie. Vím, co představují, ale neznám jejich použití. Vím ale, čím nejsou: zarámovanými obrázky na krbové římse, uprostřed táta, buclaté děti, prastrýc v uniformě.“³⁸ Když si tento typ fotografie představíme jako „zprávu, která se skládá z vysílacího zdroje, přenosového kanálu (zprávy samotné) a příjematele“,³⁹ a zaměříme se nyní spíše na první a poslední z těchto složek, k analýze nám dobře poslouží sociologická metoda průzkumu Pierra Bourdieua. Amatérskou fotografickou praxi podle něj charakterizuje právě sklon k póze — „strojenosti, strnulosti a vykonstruovanosti“.⁴⁰

Finální obraz připomíná tento výjev z *Události*: „Zdá se mi, že žena, která cosi kutí mezi mýma nohama, která do mě zavádí zrcadlo, mě rodí. V té chvíli jsem zabila svou matku v sobě“ (Ernauxová 2023a, s. 73).

31 Výraz „kompozice“ se objevuje např. na s. 13, 32, 38, 40, 41, 177. Připodobňování fotografie k představě výtvarného díla Roland Barthes ve výše citovaném článku „Le message photographique“ nazývá estetismem (Barthes 1961, s. 133).

32 Ernaux — Marie 2021, s. 38, 41.

33 Tamtéž, s. 32, 45.

34 Tamtéž, s. 39, 85, 107, 143.

35 Tamtéž, s. 59, 132.

36 Tamtéž, s. 41, 95, 149, 188.

37 Tamtéž, s. 188.

38 Tamtéž, s. 191.

39 Barthes 1961, s. 127.

40 Odkazují zde na dvě Bourdieuovy stati: „Culte de l'unité et différences cultivées“ a „La définition sociale de la photographie“ z knihy *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965). Dále citováno dle anglického překladu: Bourdieu 1996, s. 8.



Obvykle zachycuje lidi „čelem, uprostřed snímku, vzpřímeně, v uctivé vzdálenosti, bez pohybu a v důstojném postoji,“ tedy „v pozici, která není a nesnaží se být ‚přirozená‘.“⁴¹

Když si amatérský fotograf vybírá, co bude fotit, co považuje za hodné zvětšení a vystavování „na krbové římsě“, nejčastěji volí právě rodinné sešlosti a slavnostní události jako svatby, narozeniny a křty, protože snímky těchto vrcholných životních okamžiků nejlépe plní rodinnou funkci — „posilují integraci rodinné skupiny tím, že obnovují její smysl pro sebe samu i pro její jednotu“.⁴² Tyto fotografie jsou primárně určeny k ukazování, patří do vitríněk prarodičů nebo na rodinná promítání. Jejich „čtenáři“ nevnímají zobrazené lidi jako „jednotlivce, ale spíše jako sociální role a vztahy“.⁴³ Do centra rodinného kolektivu je zpravidla umístěno dítě a fotografie se stává „symbolickým obrazem rodinné linie“.⁴⁴

V prózách Annie Ernauxové nalezneme četné ekfráze obdobných „konvenčních“ portrétů — ze svateb, křtů, narozenin, prvního svatého přijímání, nedělních rodinných setkání nebo konce školního roku. Autorka jejich prostřednictvím nejčastěji tematizuje roli ženy — dcery, milenky, manželky, matky a babičky. Na sociální podmíněnost těchto snímků většinou upozorňuje použitím pojmů jako scéna, představa, koncepce či konstrukce. Její první fotografie z roku 1941, kterou popisuje v *Rocích*, je rituálně naaranžovaná „do scény vstupu na svět v měšťanském stylu“,⁴⁵ školní fotografie z lycea ji a její spolužačky zobrazuje jako dvacet šest koncepcí „ovlivňovaných soudy a pocity, jež neustále putují třídou,“⁴⁶ a její fotoportrét s dítětem zase upevňuje pocit, že „když se to vezme kolem a kolem, jsou šťastní. [...] tvoří součást této konstrukce, zasazuje ‚rodinku‘ do plynoucího času a představuje dostatečnou záruku pro prarodiče dítěte, kteří dostali jeden exemplář.“⁴⁷ Tento způsob použití fotografických obrazů zapadá do její představy o žánru „auto-socio-biografie“.⁴⁸ Roky představují vyvrcholení jejích snah napsat tento druh neosobní autobiografie, v níž „není žádné ‚já‘, jenom ‚se‘ a ‚my‘“.⁴⁹

Mezi fotografie se silnou reprezentační a legitimizační funkcí Pierre Bourdieu řadí i záběry z dovolených. Ty podle něj poskytují „uspokojení z prestiže v podobě důkazu osobního a společenského úspěchu — cesty“.⁵⁰ Slouží jako „pomníky volného času“, „trofeje“, „krajiny a památky se na nich objevují jako dekorace nebo znaky“. Lze je číst jako „jakýsi ideogram nebo alegorii, protože individuální a okolní rysy jsou

41 Tamtéž, s. 80.

42 Tamtéž, s. 19.

43 Tamtéž, s. 24.

44 Tamtéž, s. 26.

45 Ernauxová 2023c, s. 19.

46 Tamtéž, s. 84.

47 Tamtéž, s. 111–112; kurziva M. S.

48 Fort 2021, s. 112.

49 Ernauxová 2023c, s. 187.

50 Bourdieu 1996, s. 24. K důkazu osobního a společenského úspěchu přirovnává Ernauxová i následující rodinný snímek z *Místa*: „rodiče se vždy fotografovali v neděli, bylo víc času a měli na sobě lepší oblečení, [...] dávají se fotografovat s tím, na co jsou hrdí, co je jejich, obchod, kolo, později malá renaultka, tatínek se opírá rukou o její střechu a v téhle póze se mu příliš zvedá sako. Ani na jedné fotografii se neusmívá“ (Ernaux 1995, s. 30–31).



na nich až na druhém místě. Fotografovaná osoba je umístěna do prostředí, které je vybráno především pro svou vysokou symbolickou výtěžnost (i když může mít také a mimochodem vlastní estetickou hodnotu) a které je považováno za znak.⁵¹ Zůstávají „tradiční ve výběru svých objektů, momentek a záměrů: mají tedy vztah k pohlednici, z níž často přebírají svou estetiku a své náměty, stejně jako má domácí fotografie vztah k ateliérovému snímku“.⁵² Takové trofejní záběry pořizují i vypravěčky z próz Annie Ernauxové; zatímco v *Rocích* ilustruje splněný sen o rodinné dovolené snímek ze Španělska,⁵³ ve *Studu* si hlavní hrdinka schovává fotografickou upomínku na zájezd do Lurd s otcem, a to „protože na ní, na rozdíl od jiných snímků, vypadají jinak, jako elegantní rekreatanti“.⁵⁴

Reprodukované snímky z *Použití fotografie* se z této tendence v jistém smyslu vymykají a podvrací ji.⁵⁵ Zachycují totiž výjimečné období v životě autorky, jindy většinou sociálně zakořeněné — rodinné a angažované — bytosti, kdy zůstává kvůli své nemoci stranou: „jako by vnější svět musel být vždy situován vně, za kuchyňským oknem“.⁵⁶ Zříká se tedy na jistý čas dobrovolně i téměř všech svých společenských rolí: přestává se starat o rodinu, pracovat i zajímat se o světové dění. Když s Mariem podniknou cestu do Bruselu, pořídí a mezi stránky vloží interiérovou a zároveň intimní fotografii z jejich prázdného hotelového pokoje. Přesto se však v textové části knihy objeví dva popisy „rodinných pohledů“. Marie je ale i tentokrát popisuje jako něco, vůči čemu je potřeba se vymezit: „Z Bruselu pochází i naše první společná fotografie. Tak jako spousty dalších turistů jsme poprosili jeden páreček, aby nás vyfotil na Grand Place. Fotografie byla špatně zarámovaná. Rysy boxera ale zmizely. Pár dní po návratu do Francie mi A. při jedné hádce řekla, „bruselské štěstí je pryč“.“⁵⁷ O něco později tento typ snímků komentuje slovy:

Fotografie vždy lžou. Často narazíme na fotky z dovolené, na kterých se páry na vrcholu letního štěstí baví se svými zářícími potomky. Říkáme si, že bychom byli rádi na jejich místě. Zapomínáme, že deset dní nato se pár rozešel. Že ještě

51 Bourdieu 1996, s. 36.

52 Tamtéž, s. 37.

53 Ernauxová 2023c, s. 110.

54 Ernaux 1999.

55 Ve své studii na to upozorňuje např. Lauren Van Arsdalová. Tvrdí, že Ernauxová v *Použití fotografie* „zajímavě podvrací rodinně-rituální funkci fotografie, kterou Bourdieu považuje za její primární úlohu. Vytváří nový vlastní rituál, který neoslavuje narozeniny, rodinná setkání a svátky, ale místo toho vizuálně i textově připomíná zkušenost, v níž se prolíná smrt a erotika“ (Van Arsdall 2014, s. 3).

56 Ernaux — Marie 2021, s. 80. V průběhu chemoterapie se Ernauxová kromě úlohy matky vzdává i své uznávané společenské role spisovatelky, pozici „autorky na [vynucených] prázdninách“ ilustruje snímek z její pracovny z 5. dubna (tamtéž, s. 84), kde se z jejího pracovního stolu stává „tabula rasa bez hodnoty“. Tato fotografie kontrastuje s konvenčním televizním medailonem spisovatelky, který Marie v textu popisuje jako „privilegovaný moment, po kterém fotografové a diváci vždy touží a nazývají ho privilegovaným“. Připodobňuje ho k podobizně Verlaina v bistro za stolem s absintem nebo Kennedyho studujícího spisy (tamtéž, s. 91–92).

57 Tamtéž, s. 55.



šest měsíců poté se hádají, kdo bude mít u sebe děcko. Že tyto fotky v rámečku z Ikey skončí na dně kartonové krabice.⁵⁸

Oblečení osob zachycených na amatérských snímcích také tvoří součást jejich pózy.⁵⁹ Volí zpravidla takové, jež působí nejreprezentativněji a jako nejvíce hodno fotografování, tj. to nejdražší, nejlépe padnoucí, nejčistší, nejnovější nebo nejmódnější. Jako prototyp reprezentativního šatstva v *Použití fotografie* slouží uniforma. Ta se objeví jak ve výše zmíněném Marieho popisu rodinného záběru,⁶⁰ tak v následujícím příběhu z jeho dospívání:

Když mi bylo patnáct [...], se svými nylonovými košilemi a dobrými známkami jsem byl hned vyloučen, odsouzen k šikaně. Můj sen: mít džíny, vybrat si je sám. Ani jsem nevěděl, jaké to je nosit je, jak se v nich člověk cítí. Moje integrace do skupiny proběhla osvojením si jejich uniformy.⁶¹

Podobný pocit uniformity a konvenčnosti se v textu pojí i s dalšími módními doplňky, pánskými koženými botami, jež tvoří součást nechtěného maskulinní postoje vypravěče,⁶² a dámským spodním prádlem, které vypravěčka nepovažuje za „nic jiného než čím dál více komercializované a banalizované rekvizity erotického intimního divadla a konvenční popruh“. Cítí se v něm jako v převleku za prostitutku z filmu *Cizinecká legie* (1953) nebo figurína z vitríny obchodního domu.⁶³ Autorstvo se prostřednictvím svých textů a fotografických snímků snaží zbavit toto anonymní šatstvo tržní hodnoty, „navrátit mu důstojnost a udělat z něj posvátnou ozdobu“.⁶⁴

Kritice konzumního způsobu života a vzorců chování, které vytváří, se Annie Ernauxová ve své tvorbě věnuje konstantně. Pravděpodobně nejintenzivněji ve svém románu *Roky*, kde pranýřuje život zaměřený jen na zisk a výkonnost, zredukovaný na koloběh „metro-boulot-dodo“ (jeden ze sloganů z května 68, volně přeloženo jako „metro, práce, na kutě“), nebo společensky přijímaný model manželského soužití a mýtus mateřství, jež tematizuje i prostřednictvím odkazů na reklamy, ženské magazíny a filmy. Z jejich textů zaznívá jakási touha vymanit se z tohoto obecně přijímaného pořádku světa a nostalgie po věcech, které přetrvávají a nejsou pouze „zburžoazněnými“

58 Tamtéž, s. 182.

59 Bourdieu 1996, s. 80.

60 Ernaux — Marie 2021, s. 191.

61 Tamtéž, s. 183. Připojuji krátký výčet nálezů uniformního šatstva z dalších próz Ernauxové: vojenská uniforma v *Místě* (Ernaux 1995, s. 20), stejnokroj křesťanské mládeže ve *Studu* (Ernaux 1999, s. 7) a školní uniforma v *Rocích* (Ernauxová 2023c, s. 36).

62 Tamtéž, s. 66.

63 Tamtéž, s. 178. V tomto kontextu může být zajímavý dvojnásobný význam francouzského slova *accessoire*, které značí jak módní doplněk, tak rekvizitu.

64 Tamtéž, s. 180. Nathalie Friedelová ve svém článku klade resakralizaci předmětů do souvislosti se surrealismem: „na fotografiích dávají volný průchod surrealistickému fetišismu, který účinně bojuje proti znehodnocování objektu konzumní společnosti. Jejich pohled propůjčuje oblečení, znehodnocenému, anonymním hromaděním výprodejů v obchodních domech, status, posvátné ozdoby“ (Friedel 2014, s. 11).

předměty spotřeby.⁶⁵ Nostalgie po jejím dětství s nedostatkem oblečení, bez velkých nákupních středisek, kdy se šaty několikrát přešivaly a „prvně je mít na sobě znamenalo událost“.⁶⁶ Jedním ze způsobů přeznačení významu, který jim vnucuje obchodní, reklamní a módní svět, je jejich proměna v zátiší.⁶⁷



V BRÁZDĚ ČASU

Jako výstižná ilustrace této proměny nám může posloužit například navracející se obraz Marieho svlečených levisek, jež působí jako „prázdná forma jeho těla“,⁶⁸ nebo opuštěný dům po zemřelých rodičích: „Kalhoty, ve kterých chybí tělo, se domu podobaly, pokoje, sedačka, stěny, kuchyně, prázdná mušle. Pro vnější oko jsou to jen stopy. Jenže my tam vidíme právě to, co už není přítomné: co se stalo předtím, v průběhu, a chvíli potom.“⁶⁹ Tyto snímky v autorovi evokují druh zátiší se zavěšeným mrtvým zvířetem: „králíkem, kterého stáhneme najednou z kůže tak, jak si sundáváme rukavici“,⁷⁰ „navozují představu plynoucího času“,⁷¹ a připomínají tak pomíjivost věcí i lidského života. Divák se při jejich pozorování ocitá v časově specifické situaci, která se skládá s několika vrstev. I na základě doprovodného textu si uvědomuje, že na začátku se odehrála nějaká událost, milostný akt, poté byly nasnímány jeho pozůstatky, stopy v podobě svlečeného oblečení, a jelikož se k pořizování záběrů využíval analogový fotoaparát, bylo tyto obrazy nutné nejdříve nechat vyvolat, počkat, až bude možné si je vyzvednout ve fotolabu, a až poté si je mohli protagonisté prohlédnout a na jejich základě pořídit své zápisy. Na fakt, že samotný vždy již proběhnuvší akt vlastně není možné zachytit, upozorňuje autorka hned v prologu: „Pořizování fotografií i psaní

65 Připomíná Barthesovu nostalgii po dřevěných hračkách (Barthes 2004, s. 50–52).

66 Ernaux — Marie 2021, s. 96.

67 Tamtéž, s. 96. Funkce kritiky konzumního způsobu života a připomínky smrti se v žánru zátiší nemusí vylučovat, umělci hlásící se k dadaismu, hyperrealismu a k pop artu v něm podle Blumenkranzové „vidí ideální prostředek, jak demaskovat a pranýřovat konzumní společnost“ (Blumenkranzová 1994, s. 915).

68 Ernaux — Marie 2021, s. 120.

69 Tamtéž, s. 120.

70 Tamtéž, s. 125. O dalších asociacích s výtvarnými zátišími pojednává Andrei Lazar ve své stati „S'écriture disparaître: La poétique de l'absence dans L'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie“. Zutě střevice přirovnává ke *Střevícům* van Gogha, záhyby a spadlé drapérie k Delacroixovi a celou tuto výtvarnou a fotografickou tradici vykládá v kontextu díla Didi-Hubermana (Lazar 2021).

71 Zátiší jsou dle Blumenkranzové umělecká díla „zobrazující neživé předměty tzv. *nature morte*. [...] v 17. století se] objevují zátiší nazvaná *vanitas*: shromážděné předměty navozují představu plynoucího času a vnucují vidinu blízkosti smrti (jako například slavné zátiší Phillipa de Champaigne, kde je mezi hodinami a křišťálovou vázou s dvěma růžemi, z nichž jedna začíná uvadat, umrlčí lebka). [...] surrealisté se zmocňují zátiší, aby navodili šokující setkání různých předmětů a vyvolali snové vize. [...] Dále pak se zdá, že zátiší zobrazuje pouze předměty neživé, avšak to, co nás na něm dojíká nejvíce, je právě život, který vyzáruje. Anglický název *still life* se zdá přesnější: předměty jsou vždy živé. Připomínání uplyvajících času je provázáno vírou v trvání“ (Blumenkranzová 1994, s. 914–915).



bylo pro nás vždy příležitostí k utvrzení reality momentů rozkoše, které byly nereprezentovatelné a pomíjivé. Příležitostí k uchopení neskutečnosti sexu prostřednictvím skutečnosti stop.⁷²

Prázdnota postkoitálních obrazů kontrastuje s úvodní ekfrází Marieho aktu:

Vztyčené pohlaví z profilu. Blesk osvětluje žíly a třpytivou kapku spermatu na vrcholku žaludu jako perlu. Přirození vrhá stín na svazky v knihovně, která zabírá celou pravou stranu snímku. [...] Neměli jsme čas se pomilovat, fotka představovala něco jako náhražku. Byla jsem schopna ji popsat, ale nemohla jsem ji vystavit pohledům. Uvědomila jsem si, že v jistém smyslu představuje pandán ke Courbetově malbě *L'Origine du monde*, kterou jsem dlouho znala jen jako fotografickou reprodukci z časopisu.⁷³

Citovaný popis komunikuje se závěrem knihy, ve kterém Ernauxová evokuje imagi-nární záběr s názvem *Zrození*:

Vidím nás tu únorovou neděli patnáct dnů po operaci v Trouville. Zůstali jsme celodopoledne v posteli. Venku byla mrazivá a jasná zima. Potom padl růžový podvečer. Dřepěla jsem na M., jeho hlavu mezi stehny, jako by vycházel z mého břicha. V ten moment jsem si říkala, že bych to chtěla vyfotit.⁷⁴

Tyto textové reprezentace fotografií tvoří příhodný rámec vyprávění nejen proto, že svou plností a tělesností doplňují jinak „antipornografické fotografie“,⁷⁵ ale i proto, že jedna z nich je nepřítomná a druhá neexistuje. Takže „kladou prázdnotu jako vizuální otázku“ a „stávají se znakem ne-znaku“.⁷⁶

Propojení prázdnoty oblečení na snímcích s uvědoměním si vlastní pomíjivosti autorka později popisuje těmito slovy: „Na fotkách není ani kousek našich těl. Nic z našeho předchozího milování. Neviditelná scéna. Smutek neviditelné scény. Smutek fotografie. Chtěla něco jiného, než co tady je. Zmatený význam fotografie. Průzor, kterým sledujeme světlo zastavující čas, prázdnotu. Všechny fotografie jsou metafy-

72 Ernaux — Marie 2021, s. 17.

73 Tamtéž, s. 19–20. Courbetova malba vznikla na objednávku jako doplnění pornografické sbírky, byla pravděpodobně umístěna v koupelně a skryta pohledům zeleným plátnem, které musel divák nejdříve odkrýt, aby ji uviděl. Zmiňovaný fotografický protějšek Courbetovy malby existoval již před vznikem této knihy, pořídila ho ORLAN v roce 1989, nazvala ho *L'origine de la guerre* a je vystaven v Centre Pompidou. Převrácení ženské a mužské role v pozici fotografovaného objektu by bylo vhodným námětem ke genderové analýze této knihy, jednou z nich je např. Schwerdtner 2013, s. 97–111.

74 Ernaux — Marie 2021, s. 196–197.

75 Martine Delvauxová ve své stati tvrdí, že „nepřítomné tělo vyvolává dojem antipornografie, v níž význam tvoří spíše nedostatek než nadbytek. Na fotografiích jsou vysledovány pouze obrysy milostného příběhu, části těla, orgány, stejně jako gesta lásky nejsou pojmenována. Tímto způsobem se dívám pouze na to, co je třeba si představit“ (Delvaux 2006, s. 146); „o erotismu mimo rámec v slepém poli“ píše ve své studii i Lauren Van Arsdallová (2014, s. 3).

76 Delvaux 2006, s. 147–148.



zické.“ Jsou jako „rubáš, který našla Máří Magdaléna v Ježíšově hrobce po jeho smrti. [...] Když se dívám na naše fotografie, vidím zmizení mého těla.“⁷⁷ Tento prožitek je u Ernauxové intenzivnější kvůli její nemoci — rakovině prsu, jež je jedním z nejdůležitějších námětů *Použití fotografie*. Přijímá výzvu z titulku ženského magazínu *Madame Figaro* „NEBOJTE SE PRŮSVITNOSTI!“⁷⁸ pokouší se podat o ní výpověď a přispět tak k jejímu odhalení. Dívka z přebalu tohoto časopisu s nahou hrudí zahalenou pouze závojem má být ilustrací „jedenácti procent francouzských žen, jež mají rakovinu prsu nebo trpí příznaky. Více než tři miliony žen. Tři miliony prsou zjizvených, skenovaných, poznačených červenými a modrými značkami, rekonstruovaných, skrytých pod blůzou a trikem, neviditelných. Jednou je bude skutečně potřeba ukázat. [Psaní o tom mém přispívá k tomuto odhalení].“⁷⁹ Tento proces destigmatizace se v žánru autobiografické literatury začíná častěji objevovat od sedmdesátých let minulého století a tematizuje ho například i Susan Sontagová ve své známé eseji *Nemoc jako metafora* (1978).⁸⁰

Ernauxové a Marieho textový protokol o nemoci je na rozdíl od vizuální složky úzce spjat s autorčiným tělem — vyprávění se vrací k tomu, jak bylo během léčby zkoumáno a fotografováno; popisuje jeho proměny — ztrátu vlasů a ochlupení, zintenzivnění smyslů; ale také potřebu nosit s sebou neustále různé náhrady a doplňky jako paruku nebo cévku. Na nejtypičtější nežádoucí účinek chemoterapeutické léčby — holou hlavu — v textu narazíme hned několikrát. Nejdříve se za ni pacientka stydí, ale postupně se odhodlává a nakonec ji svému milenci odkryje: „Mou lysou lebku uviděl prvně po sedmi týdnech, co jsme byli spolu. Řekl, že mi sekne. Všiml si, že mi vlasy začínají znovu dorůstat, tvořily nepatrnou pokrývku černobílého chmýří, kterou jsem sama ještě nezaregistrovala.“⁸¹ Společně s přičeskem ji postavy sice identifikují primárně jako znak rakoviny, ale vnímají ji také v historickém nebo popkulturním kontextu. Například když si Ernauxová prohlíží fotografie žen s vyholenými hlavami během osvobození v roce 1944, připadá si zvláště, že se jim podobá.⁸² Mariemu zase „znovuzrozené hebké vlásky“ připomínají hudební ikonu — Annie Lennox, jejíž plakáty jsou po dobu jejího tehdejšího evropského turné všudypřítomné.⁸³

77 Ernaux — Marie 2021, s. 144–146.

78 Tamtéž, s. 112.

79 Tamtéž, s. 112–130.

80 Sontagová 1997. Ernauxová na tuto publikaci sama odkazuje v jednom z fragmentů, ve kterém tvrdí, že „rakovina se musí stát stejně romantickou chorobou jako kdysi tuberkulóza“ (Ernaux — Marie 2021, s. 122). Německý literární vědec Diego León-Villagrá žánr biografie o nemoci označuje termínem „pathografie“ a řadí do něj např. *Mars* (1977) Fritze Zorna nebo román *Das Urteil oder Der Gegenmensch* (Rozsudek neboli Nebližní, 1975) od Hildegard Knefové (León-Villagrá 2023, s. 5–7). Véronique Montémontová ve své stati „Le pacte autobiographique et la photographie“ dává *Použití fotografie* do stejné souvislosti. Připodobňuje fotografie k elipsám a tvrdí, že jsou v knize, aby „vypovídaly o tom, co je ‚ob-scénní‘, zakázané společenskou reprezentací — o sexualitě a rakovině. Čtenář, který nevidí ani užívající si, ani trpící tělo, si to může představit jen z velmi přesných popisů a z těchto znepokojivých, prázdných otisků“ (Montémont 2008, s. 49).

81 Ernaux — Marie 2021, s. 47.

82 Tamtéž, s. 47.

83 Tamtéž, s. 54.



Kolem holé hlavy se tedy v knize vytvořila celá ikonografie, může být „čtena“ zároveň jako obraz nemocného člověka, ženy odsouzené za kolaboraci i oslavované za emancipaci.

Díky zostřenému vědomí vlastní smrti vidí hlavní hrdinka její znamení téměř všude, kam se podívá: v místech — na první schůzce nabídne Mariemu, že ho vezme do Benátek,⁸⁴ na cestě ze železářství narazí na šipku ukazující k márnici,⁸⁵ když na výletě přespávají v hotelu, má pocit, že je pro něj typická „dvojí pomíjivost místa a času“ a „milování v něm nikdy nenese žádné následky, protože v jistém smyslu je tam člověk nikým. Ze stejného důvodu je v něm snadnější zemřít jako Pavese nebo Marco Pantani“⁸⁶; ve věcech — dostává dáreček, který v sobě ukrývá kyvadélko;⁸⁷ ve slovech — například ve francouzském výrazu pro léto: „l'été“, které podle ní vždy prožíváme jako něco ukončeného⁸⁸; nebo v umění — stín smrti nachází u Danta, ve *Faidře*, šesté knize *Vyznání, Paní Bovaryové, Hledání ztraceného času, Nevlnosti*, v Bachově a Mozartově hudbě nebo malbě Watteaua a Schieleho.⁸⁹ Motiv smrti matky také propojuje jednotlivé fragmentární příběhy — Marc píše Annie svůj první dopis, ve kterém ji zpravuje o úmrtí své matky, ve stejném hotelovém pokoji, kde se ona sama několik let předtím dozvídá o stejné události.⁹⁰ Spojovacím článkem vyprávění je i jiná podoba konce — rozchod Marieho s jeho bývalou přítelkyní — ten jako by byl východiskovou situací, něčím, co jejich setkávání umožnilo.⁹¹

Na vložených snímcích sice autorčino tělo ani téměř žádný z výše zmíněných předmětů a obrazů nenalezneme, přesto se podle Ernauxové pomocí obou médií pojednává o tomtěž: „Jako by psaní o fotkách umožnilo psaní o rakovině. Jako by mezi nimi byla spojitost.“⁹² Fotografie tedy v knize kontemplují smrt paralelním a autonomním způsobem, představa pomíjivosti má na nich podobu prázdné, neviditelné scény, která právě proběhla. Vztah fotografie a smrti představuje v teorii fotografie velké téma.⁹³ Jedním z jeho proponentů byl Roland Barthes, který ve své *Světě komoře*⁹⁴ tvrdí, že noematem fotografie je reference, nepopíratelnost, že „toto bylo“.

84 Tamtéž, s. 21.

85 Tamtéž, s. 35.

86 Tamtéž, s. 50. Svou afinitu k hotelovým pokojům autorka zmiňuje i v rozhovoru s Arribertem-Narcem: „potřebu fotografovat mám jen málokdy, vyvolávají ji věci, které mám spojené s pomíjivostí a ztrátou — hotelové pokoje, staré reklamy, graffiti, opuštěné továrny“ (Ernaux 2011, s. 153).

87 Ernaux — Marie 2021, s. 35.

88 Tamtéž, s. 133.

89 Tamtéž, s. 147–148.

90 Tamtéž, s. 46. Smrti své matky se Annie Ernauxová věnuje i v prózách *Obyčejná žena* (1988) a *Roky* (2008), kde se objevuje také velmi obdobná scéna vyklízení věcí po nebožce.

91 Schwerdtner 2013, s. 99.

92 Ernaux — Marie 2021, s. 77.

93 Fotografie a smrt spojuje kromě Barthesa např. i André Bazin v „Ontologii fotografického obrazu“ (2014), Thierry de Duve v „Póze a momentce neboli Fotografickém paradoxu“ (2014), Geoffrey Batchen v „Ektoplasmě“ (2014) nebo Alain Fleischer v *Mummy, mummies* (2002), Philippe Dubois v „L'Acte photographique“ (1990), Susan Sontagová v *O fotografii* (2002). Barthesovu *Světlu komoru s Použitím fotografie* také pojí chybějící snímek matky.

94 Barthes 2005.

Snímky s sebou podle něj vždy nesou znamení času — reálnou přítomnost objektu a zároveň vědomí jeho mizení, protože okamžik již minul. Obrací se na každého z nás, mimo všechnu obecnost, protože v nich je vždy imperiální znamení naší budoucí smrti. Podle Annie Ernauxové má mít podobnou funkci i psaní, protože „pokud se stín prázdnoty netoulá ve psaní, není živému k ničemu“.⁹⁵



LITERATURA:

- Barthes, Roland. „Le message photographique“. *Communications*, 1, 1961, č. 1, s. 127–138.
- Barthes, Roland. *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004.
- Barthes, Roland. *Světla komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005.
- Barthes, Roland. „Rétorika obrazu“. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Přel. Eva Klimentová et al. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 51–61.
- Batchen, Geoffrey. „Ektoplasma“. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Přel. Eva Klimentová et al. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 341–354.
- Bazin, André. „Ontologie fotografického obrazu“. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Přel. Eva Klimentová et al. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 21–25.
- Blumenkranzová, Noémi. „Zátiší“. In *Encyklopedie estetiky*. Ed. Souriau, Étienne. Přel. Renata Listíková. Praha: Victoria publishing, 1994, s. 914–915.
- Bourdieu, Pierre. „Culte de l'unité et différences cultivées“, „La définition sociale de la photographie“. In *In art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Ed. Bourdieu, Pierre. Paris: Minuit, 1965, s. 30–89, 90–115.
- Bourdieu, Pierre. „The Cult of Unity and Cultivated Differences“, „The Social Definition of Photography“. In *Photography: A Middle-Brow Art*. Ed. Bourdieu, Pierre. Transl. Shaun Whiteside. Cambridge: Polity Press, 1996, s. 13–72, 73–98.
- Blatt, Ari J. „The Interphototextual Dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's L'Usage de la photo“. *Word & Image*, 25, 2009, s. 46–55.
- Delvaux, Martine. „Des images malgré tout: Annie Ernaux/Marc Marie: L'Usage de la photo“. *French Forum*, 3, 2006, s. 137–155.
- Dubois, Philippe. *L'Acte photographique et autres essais*. Paříž: F. Nathan; Brusel: Editions Labor, 1990.
- Duve, Thierry de. „Póza, momentka, neboli Fotografický paradox“. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Přel. Eva Klimentová et al. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 273–294.
- Ernaux, Annie. *Passion simple*. Paříž: Gallimard, 1991.
- Ernaux, Annie. *Místo: Obyčejná žena*. Přel. Anna Kareninová. Praha: EWA, 1995.
- Ernaux, Annie. *La honte*. Paříž: Gallimard, 1999.
- Ernaux, Annie. „Vers une écriture « photo-socio-biographique » du réel: Entretien avec Annie Ernaux“. Fabien Arribert-Narce. *Roman 20–50: Revue d'étude du roman des XXe et XXIe siècles*, 1, 2011, s. 151–166.
- Ernauxová, Annie. *Mladík — Událost*. Přel. Tomáš Havel. Brno: Host, 2023a.
- Ernauxová, Annie. *Paměť dívky*. Přel. Tomáš Havel. Brno: Host, 2023b.
- Ernauxová, Annie. *Roky*. Přel. Tomáš Havel. Brno: Host, 2023c.
- Ernaux, Annie — Marie, Marc. *L'Usage de la photo*. Paříž: Gallimard, 2021.
- Fleischer, Alain. *Mummy, mummies: Nouvelle avec hors-texte et prétexte*. Paříž: Verdier, 2002.
- Fort, Pierre Louise. „Le texte en perspective“. In Ernaux, Annie — Marie, Marc. *L'Usage de la photo*. Paříž: Gallimard, 2021, s. 93–149.
- Freidel, Nathalie. „L'Usage de la photo: Le pacte photobiographique d'Annie Ernaux“. *Textimage: Revue d'étude du dialogue texte-image*, 4, 2014, s. 1–17.

95 Ernaux — Marie 2021, s. 148.



- Heffernan, James A. W. „Ekphrasis and Representation“. *New Literary History*, 2, 1991, s. 297–316.
- Kraussová, Rosalind. „Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let“. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Přel. Eva Klimentová et al. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 251–270.
- Lazar, Andrei. „S'écrire disparaître: La poétique de l'absence dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie“. In *Romania Contexta II: Disparition, effacements, oublis dans les littératures romanes*. Eds. Monica Fekete, Sanda Valeria Moraru, Andrei Lazar. Cluj-Napoca: l'Université Babeş-Bolyai, 2021, s. 419–436.
- León-Villagrà, Diego. „Zaříkávání nemoci“. Jan Musil. Přel. Jan Musil. *Plav*, 2023, č. 1, s. 5–7.
- Mitchell, W. J. T. *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Přel. Lucie Chlumská, Andrea Průchová a Ondřej Hanus. Praha: Karolinum, 2021.
- Montémont, Véronique. „Le pacte autobiographique et la photographie“. *Le français aujourd'hui*, 2008, 2, s. 43–50.
- Schwerdtner, Karin. „Désir et relation: L'Usage de la photo, Annie Ernaux/Marc Marie“. In *Mythes Et Érotismes Dans Les Littératures Et Les Cultures Francophones De l'Extrême Contemporain*. Ed. Efstratia Oktapoda. Leiden: Brill, 2013. s. 97–111.
- Sontagová, Susan. *Nemoc jako metafora*. Přel. Jan Jařab a Alena Jindrová. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Sontagová, Susan. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002.
- Van Arsdall, Lauren. „Rituals of Jouissance in Annie Ernaux's *L'Usage de la Photo*“. *Thinking Gender Papers*, 1, 2014, s. 1–8.
- Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey: Ashgate, 2009.