

# Medialita nepřítomného subjektu

Estetika absence, dianarace  
a postmoderní impulzy „Prázdné židle“

Richarda Weinerja

Tomáš Jirsa

Univerzita Palackého



## ÚVOD

Při návštěvě galerie je divák nejednou konfrontován s pozoruhodným zdvojením uměleckých děl. Rozměrná plátna visící na stěně, zarámovaná fortelnou konstrukcí, sochy či jiné plastiky postávající na zemi nebo zavěšené v prostoru, umělecké a řemeslné předměty denní i exkluzivní potřeby uložené ve vitrínách na souměrných příčkách; mistrovské kusy, originály či jejich zdařilé kopie se nacházejí bok po boku se svými vlastními koncepty: črtami, skicami či fotografickými dokumenty ilustrujícími jejich postupnou genezi nebo původní umístění, například v umělcově ateliéru. Tato kurátorská mizanscéna produkuje mezi jednotlivými artefakty — rozpracovaným objektem, nedokončenou skicou, „hrubým materiálem“ — a završeným dílem specifickou temporalitu, která je současně retrospektivního i prospektivního charakteru. Diváka tak staví do aktivní pozice: očima přebíhá od dokončeného díla ke skicám a zpět, komparuje strukturovanost a texturu kresby s finálním provedením, sleduje odchylky a modifikace; vyhodnocuje estetický potenciál přípravného materiálu s jeho rozvinutím v zarámovaném či jinak zakončeném produktu. Z původní beztvarosti sestavuje tvar.

Analogický postup nabízí i literatura v podobě kritických edicí, jež v komentáři a poznámkovém aparátu poskytují různocnění, tedy rozdílné autorské i redakční verze téhož textu. Literární projekt však samozřejmě obnažují také popisy tématu, motivů či postav ve stavu zrodu a plánované podobě daného díla, jak je zachycuje autorova korespondence či deníky. Jen zřídka se však čtenář — obzvláště před nástupem postmoderny — může setkat s textem, který nejenže komentáři vyprávění věnuje víc prostoru než samotnému příběhu, ale také předkládá a vzápětí popírá své nejrůznější verze, afirmuje svou torzovitost a nemožnost rozvinout koncepci do realizace; z již hotového tvaru dělá fragment a ten pak postupně modeluje do nové formy. Svou kompozicí a plasticitou takový text připomíná pozoruhodný filmový experiment, v němž by během projekce na plátně za kulisami a herci prosvítaly skicovitě postavy i objekty z původního storyboardu a z dálky by se ozývaly hlasy scenáristy dohadujícího se s režisérem.



Zkušenost se střídavou perspektivou, pohledem těkajícím od skici k završenému dílu a zpět, stejně jako s recepcí *konceptu*, který je svým vlastním cílem, nabízí text Richarda Weinera „Prázdná židle“. Rukopis povídky byl dokončen 4. října 1916,<sup>1</sup> její radikální estetická inovativnost a konceptuální charakter však zdaleka přesahují nejen své jazykové teritorium, ale rovněž modernistický kontext. Weinerův text, jehož podtitul zní „Rozbor nenapsané povídky“, totiž dělá mnohem více, než je na první pohled zřejmé: jednak prostřednictvím nejrůznějších narativních a rétorických strategií finguje své vlastní ztroskotání, které je přitom vysoce vykalkulovanou kompozicí; jednak nechává svou ústřední figuru prázdné židle vstoupit do tvaru a pohybu svého psaní. Především však konstituuje paradoxní „portrét absence“, který subjekt zpřítomňuje skrze jeho fyzickou nepřítomnost. V následujících řádcích se pokusím tuto jedinečnou performativitu demonstrovat prostřednictvím detailního čtení Weinerova textu ve třech navzájem se protínajících rovinách: v narativních maskách vykazujících několik společných rysů s postmoderní metafikcí, v povaze jazyka ironizujícího své absentující centrum a v intermediálních afinitách figury prázdné židle s portréty židli Vincenta Van Gogha a konceptuálním dílem Josepha Kosutha.

## I. VE ZNAMENÍ ANTIFRÁZE: FINGOVANÝ KRACH A PERFORMATIVNÍ CÉZURA

Od první věty oznamující cíl povídky, která „nebyla napsána“, a vrstevnatě sugerující zmařený příslib takového počínu, klame Weinerův vypravěč tělem.<sup>2</sup> Pohrává si se čtenářem i samotným vyprávěním, do textu otiskuje falešné stopy a vlastní „nenapsaný“ příběh rámuje metatextem, který nejenže obnažuje anatomii narativu, sám se také stává centrem vyprávění. O této domnělé převaze exegeze nad diegezí či metatextu nad textem také panuje shoda mezi Weinerovými vykladači.<sup>3</sup> Domnívám se však, že tato metafikční převaha nad fikcí samotnou se děje „jen na oko“, je zcela fingovaná a tvoří součást Weinerovy komplexní strategie, která prostřednictvím permanentního popírání zahaluje právě vznikající text příběhu. Jinými slovy, diegetický svět se před čtenářem rýsuje od první věty, samotný příběh se jen odehrává na jiné narativní

1 Časopisecky povídka vyšla ve stejném roce v časopisu *Lumír* 45, 21. 12. 1916, č. 2, s. 51–67.

2 Nabízí se zde proto naratologický termín nespolehlivého vypravěče a koncepce nespolehlivého vyprávění, u nás nejdůsledněji zpracované T. Kubíčkem (Kubíček 2007, s. 112–180). Domnívám se však, že by oba pojmy vystihovaly performativní účinek Weinerova textu jen omezeně, protože zatímco nespolehlivost představuje imanentní „významový kód“ a „součást komplexní textové strategie“ (Kubíček 2007, s. 120, 148) založené na intencionálním aspektu autorské poetiky, do recepce „Prázdné židle“ pronikají elementy estetiky absence a nejrůznější „poruchy“, které jsou pro jeho sémantiku stejně podstatné jako jednotlivé narativní postupy. Neméně problematický se pro klasifikaci Weinerova vypravěče jeví termín „částečné spolehlivosti“, uplatnitelný „v případech vypravěčů, kteří se subjektivizují v textu, a kteří tím dávají současně najevo, že jejich vyprávění příběhu je jen dílčí, je jen jednou z mnoha verzí“ (Kubíček 2007, s. 135), neboť jak parciálnost, tak ona mnohost narativních verzí mají v tomto případě stejnou ontologickou platnost: jsou výtvozem i realitou fikčního demiurga.

3 Srov. Málek 2008, s. 83, Widera 2001, s. 73.

úrovni, než jak je tomu v klasickém iluzivním vyprávění. Jakou má tento narativní prostor povahu a jak vlastně funguje?

Plánovaný příběh koncipované povídky je zdánlivě prostý: mladý muž žijící v Paříži se z touhy po samotě jednoho dne přestěhuje do čtvrti, kde nikoho nezná. O několik měsíců později potká na ulici náhodou svého věrného přítele, oba mají z tohoto setkání velkou radost a domluví se na okamžité návštěvě. Přítel je požádán, aby zašel do nedalekého krámu pro malé občerstvení, zatímco muž spěchá do bytu poklidit a připravit čaj. Přistaví dvě židle a stolec ke krbu a čeká. „Čeká a čeká. Chvilu za chvíli, hodina za hodinou plyne, a připravená židle je stále prázdná a čekající“ (Weiner 1996, s. 380). Přítel se však nikdy nedostaví a hlavní protagonista se tváří v tvář prázdné židli pouštět do tísnivého přemítání o tom, proč se vytoužená návštěva zvrhla v ještě hlubší samotou. Tímto měla povídka nazvaná „Prázdná židle“ skončit, taková byla její původní osnova, kterou vypravěč prezentuje. Jenomže o příběh zde vlastně vůbec nejde, vypravěči jde o postižení toho, proč se jej nepodařilo napsat. Krach projektu je vysvětlen na samém začátku, kde text popírá sám sebe:

Cíl, který sobě kladu, rozmlouvaje o okolnostech, proč tato povídka vlastně ani napsána nebyla, je nesmyslný a nebude mu omluvy ani tehdy, jestliže, jak se domnívám, vsune se v následující řádky něco fantastičnosti, již by bylo mnohem lépe užítí při vděčnější příležitosti, a něco podivínství, které by snad slušelo skutečné povídce, kdežto v těchto vývodech bude čtenáře uvádět pouze na scestí a do slepých uliček; také snad se vyskytne trocha pohnutí a vzrušení (a snad i rozrušení), což pravděpodobně často pohatí můj plán na pragmatické vypsání zániku slovesného díla (Weiner 1996, s. 370).

Hned první větou tak text vstupuje na pole pozoruhodné negativní sebeafirmace, anti fráze, která ukazuje na danou věc prostřednictvím falešného popírání. Tato strategie odpovídá již od antiky známé rétorické figurě *meiosis*, hojně uplatňované zejména v renesanční poezii, která na základě záměrného oslabení, podcenění či eufemizace výpovědi usiluje o zesílení jejího významu (Skinner 2007, s. 149). Jinými slovy: text se konstituuje i afirmuje skrze své vlastní popírání a v jeho průběhu. To je ostatně zřejmé hned na druhé stránce textu: „Po dobu velmi dlouhou zabývám se plánem k určité povídce. Měla se nazývat Prázdná židle a tento název, toť jediné, co z povídky trvá; z povídky, které napsati nikdy nedovedu“ (Weiner 1996, s. 371). Povídka však existuje: je na světě, vytištěna v ruce přítomného čtenáře, a dokonce i s původně avizovaným titulem. Když tedy vypravěč dramaticky píše o svém velkolepém fiasku — „troskách povídky, na niž nestačil“ — a o sobě jako tragikomickém písčím hrdinovi, „ztroskotavším autorovi, který se pokouší zachránit svoje umělecké živoření výkladem“ (Weiner 1996, s. 373), pohrává si text nejen se čtenářskou konvencí uceleného příběhu, ale formou určité negativní hyperboly fabuluje taktéž svou vlastní intencí. Ony domnělé „trosky“ povídky totiž nepředstavují ruiny zmařené imaginace či spouští na sebe navršených vypravěčských pokusů, nýbrž konstituují základní elementy pečlivě strukturované architektury. Pod pozornou četbou tak proklamovaný „plán na pragmatické vypsání zániku slovesného díla“ (Weiner 1996, s. 370), jež text odhaluje na způsob falešně otevřených karet hned na konci prvního rozsáhlého souvětí, ustupuje tvořivému vyústění celého vyprávění. Když totiž text rozevívá vějíř



střídavě navrhovaných a vzápětí popíraných scénářů toho, jakým způsobem se *mohl* příběh — *kdyby* se byl býval stal — odehrát, a předkládá varianty, co vše se mohlo stát, že se přítel na návštěvu nedostavil, nedělá nic menšího, než že dokazuje, že příběh–povídka „vlastně napsána“ *byla a je*. Předstíraný handicap tak současně vyjevuje důmyslnost a bravuru.

Na tomto místě je třeba zmínit pronikavou interpretaci Weinerovy povídky, a sice komparativní studii Petera Zusiho, jejímž hlavním tématem je afinita Kafkovy a Weinerovy poetiky šoku ve smyslu ontologického stavu a prostředí, v němž jejich protagonisté přebývají. Východisko Zusiho argumentu spočívá v chápání „Prázdné židle“ jakožto příběhu dvojí absence, která funguje jednak v rovině titulu povídky vyjadřujícího „přítelevu stísňující nepřítomnost“ a s ní související samotu, jednak na úrovni „textového selhání: absence jeho příběhu o absenci“ (Zusi 2012, s. 136). Jak však předem zdůrazňuje, právě tato „paralela mezi absentujícím přítelem na úrovni fikce a absentujícím příběhem na úrovni metafikce“ je klíčová a dokazuje, že příběh je v textu navzdory tvrzení vypravěče přítomen. Paradoxní závěr povídky pak podle Zusiho spočívá v tom, že „příběh — přítel — se dostaví; židle prázdná nezůstane“ (Zusi 2012, s. 136 a 142).

Zusi si pozorně všímá komplexní povahy Weinerova metatextu, který nepředstavuje ryze externí komentář „autorského krachu“ a nemožnosti navodit psychický úděs, jak se snaží sugerovat na začátku povídky „implikovaný autor“. Metatext vnímá performativně, je pro něj především „provedením onoho úděsu, neboť rozehrává strhující generování (neuspokojivých) vysvětlení potřebných k zachování nevysvětlitelnosti, jež způsobuje psychický úděs“ (Zusi 2012, s. 139–140). Vzniká tak efekt „horror vacuū“, který však Zusi kontrastně k existenciálním výkladům Weinerova textu — ve smyslu zobrazení alegorické prázdnoty či šoku způsobeného konfrontací s metafyzickou a epistemickou propastí — chápe v původním slova smyslu, jako „nutkání středověkého písaře pokrýt celou stranu iluminovaného rukopisu textem či ilustracemi a zaplnit tak prázdný prostor ornamentem. *Prázdná židle* nezobrazuje prázdno; spíše prázdno zaplňuje skrze nutkavé rozbušení objasňující struktury“ (Zusi 2012, s. 138). Díky permanentně rozmnožované struktuře metatextu pak čtenář snadno přehlédne, že narativní hlas náhle přejde do hlasu prožívajícího protagonisty, který byl původně distancovaným „objektem“ fikčního světa. Zusi proto vidí ústřední spouštěč narativu v posunu od třetí osoby přes osobu první až k osobě autobiografické, čímž se původně dominantní metatext ironicky rozpouští (Zusi 2012, s. 141). V tom také spočívá odlišnost mého argumentu, který se snaží poukázat na to, že těžiště narativu „nenapsané“ povídky leží v textem produkované strategii fingování a operativní cézuře mezi sdělením a performancí, mezi tím, co text říká, a co naopak dělá.

Jednu z nosných vrstev Weinerova „narativního dispozitivu“<sup>4</sup> tvoří strategie předstírání, jež na sebe od počátku bere různé podoby, převleky a masky. První z nich

4 Důvod, proč sahám k tomuto neologismu, je ten, že na rozdíl od tradiční narativní „struktury“ či „výstavby“ v sobě na jedné straně zahrnuje rétorické ustrojení, formaci a organizaci (z lat. *dispositio*), tedy verbální strategii vytvořenou za jistým účelem, na straně druhé pak implikuje soubor diskurzivních i nediskurzivních mocenských praktik, které produkují určitý typ vědění, jímž jsou současně podmíněny — tedy význam, který konceptualizoval Michel Foucault zejména v pracích *Dohlžet a trestat* (Surveiller et punir, 1975)



je emfatické sebeponižování, hořekování nad vlastní neschopností a opakovaná degradace vlastní tvorby: „Neboť není příkladu, aby spisovatel veřejně se rozhovořil o díle, kterého nenapsal, a aby takto dobrovolně vydal svou nemohoucnost a svou neschopnost“ (Weiner 1996, s. 370). Jak bylo naznačeno výše, sebekritika je fingovaná; degradace vlastního umu se překlápí ve svůj opak a poukázání na jedinečnost vypravěčova postupu ukazuje rub celé této rafinované *narativní masky*,<sup>5</sup> jímž není konfese „zde ztroskotavšího autora“, ale naopak apologie jeho vypravěčské virtuozity. Jinou ukázkou tohoto Weinerova inverzního mechanismu poskytuje juxtaopozice dalšího povzdechnutí nad „marným počinem“, čili povídkou, „které napsati nikdy nedovedu“ (Weiner 1996, s. 371), a stylistické bravury, skutečného rétorického *concezza*, jímž svůj spisovatelský krach nejen popírá, ale také travestuje — nikoli náhodou během obratu k samotnému divákovi právě probíhajícího literárního spektaklu; obratu, který je s předstíranou skromností zahalen do pouhé digrese:

Pro čtenáře, kterému je snad s podivem, že jsem ustanovil titul pro věc, jež ani v nejmenším náčrtku není zachycena na papíře, a pro čtenáře, kterého možná zarazí, proč že kladu důraz na okolnost, že titul je definitivní, pro oba dva tedy připomínám, že nedovedu napsati nic, čemu jsem už předem nedal jména, a že název povídky či básně bývá mi zpravidla nejčastějším odrazištěm k další práci. Ba, jsou případy, že původně byl název jen skupinou přívátých slov, jejichž úhrnná melodie nebo smysl, později v ně vložený, inspirovaly mě k práci. To však pouze mimochodem (Weiner 1996, s. 371).

Simulace vlastního uměleckého krachu tak kromě postupně počínajícího narativu rozehrává kvazinaracistním způsobem — ve smyslu vzhlížení se nikoli ve své fyzické kráse, ale výhradně ve své vybroušené a jedinečné *techné* — apologii autorství, příběh demiurga, jehož vstupování do příběhu je příběhem samým. Simulované tápání a sebe-degradace, která je vpsledku obnažením vlastního mistrovství, se umně otiskuje do syntaxe také v místech, která na první pohled představují pouhé hypotaktické šmodrčání, na ploše krátkého souvětí přitom tvarují a imitují synkopický charakter celého narativu: „Jediné tedy pudem sebeobrany pátral jsem horečně po způsobu, jak se zbýti útlaku, kterým mě ochromoval plán, jehož provedení mi unikalo“ (Weiner 1996, s. 372).

Přítomná intepretace pak staví do odlišného světla i další literární hru: zdánlivě okrajovou reminiscenci kanonického básníka a prozaika Edgara Allana Poea s jeho

---

a *Vůle k věděni* (La Volonté de savoir, 1976), který však definoval teprve v jednom z rozhovorů z roku 1977 jako „různé strategie vztahů síly podporující jisté typy věděni a opírající se o ně“ (Foucault 1994, s. 300). Podmíněnost Weinerova textu afekty a absencí, které současně produkuje, tvoří neodmyslitelnou součást jeho estetiky, kterou nelze číst jen na úrovni autorem kontrolované struktury.

5 Termín používám v návaznosti na Miroslava Drozdu, podle něž si narativní masku text nasazuje tehdy, když „se, tváří jako jiný druh sdělení, než jakým skutečně je“ (Drozda 1981, s. 35). Vzhledem k Weinerově pohrávání si s útvarem „ztroskotané povídky“ a jí implikovaným čtenářským očekáváním je podstatné Drozdovo pozdější rozpracování žánrového aspektu narativní masky, jež je často „založena na kontrastu mezi fiktivním [...] žánrem a skutečnou žánrovou příslušností díla“ (Drozda 1990, s. 24).





*Filozofii umělecké skladby* (The Philosophy of Composition, 1846), provádějící preformalistickou, doslova anatomickou pitvu autorovy proslulé básně *Havran* (The Raven, 1845). Jakkoli Weiner explicitně hloubí propast mezi „metodickým výkladem“, jímž se Poe snaží „oslabiti účín své básně, která sama mu zajišťuje nehynoucí slávu (a jenž naopak svým komentářem dojem náš ještě zesiluje)“, a svým opakovaným fiaskem („zde ztroskotavší autor, který se pokouší zachránit svoje umělecké živoření výkladem o troskách povídky, na niž nestačil“) (Weiner 1996, s. 373), leží klíč k výkladu této fingované skromnosti v dalším stylistickém manévru, a sice v umístění jádra sdělení do závorky. Ta se tváří jako poznámka pronesená na okraj, a přece odhaluje pointu svého účinku; komentář je zde pojednán nikoli ve smyslu rozmělnění či hromadění verbálního balastu, ale jako médium estetického a afektivního účinku. Text tak dává oklikou najevo, že si mírou své invence a záludností rétorické masky, která pod důkladnou analýzou skrývá ironické gesto a kterou otáčí jednou směrem ke čtenáři a podruhé sám k sobě, s proslulým Poeovým esejem v ničem nezádá.<sup>6</sup>

## II. KAMUFLOVANÁ RETROSPEKCE: MEZI CHYBNÝMI VARIANTAMI A PŘESMYKEM SUBJEKTU

Další výraznou strategií, již Weiner ve svém syžetu uplatňuje, je důmyslná hra střídání a následného prolínání přítomnosti s minulostí a budoucností. Ta je patrná i z rukopisu textu, jehož titulní strana skýtá další dvě červeným perem přeškrtnuté varianty zamýšleného názvu povídky. Vedle hravého podtitulu „Úskočná povídka“ se vyskytuje varianta, podporující Weinerovu negativně afirmativní rétoriku: „Povídka, kterou nenapíší“.<sup>7</sup> Přítomný čas psaní, tedy, slovy Gérarda Genetta (1972), „okamžik narace“ (Genette 2003, s. 470–495) se ohlíží na domněle uplynulou událost, kterou v první části povídky představuje zaslechnutý rozhovor dvou neznámých mužů ústící do příslibu návštěvy, jež se nakonec nekonala, ale také na reminiscenci evokované básně a následný plán na napsání povídky; jinými slovy, revokuje příběh inspirace: „Povídka, kterou jsem hodlal napsati, měla tudíž jednati o úděsu, jenž se zmocnil hostitele, když host, kterého očekával a který jistě slíbil, že přijde, se nedostavil“ (Weiner 1996, s. 378). Již zde se ovšem minulost překlápí přes právě probíhající performativitu psaní do budoucího času jednoduše proto, že až do samotného závěru, kdy vypravěč „prozradí“, že líčený příběh představuje „skutečnou událost“, se jedná o plán nadcházejícího díla.

Jenomže právě zde číhá jeden z konstitutivních paradoxů Weinerovy poetiky. Tento na způsob leitmotivu opakovaný „plán“ je důmyslnou kamufláží: komentovaný a plánovaný příběh se totiž odehrává nyní, v čase četby, doslova před čtenářovými očima. Když tedy vypravěč plánuje fiktivní mizanscénu své povídky, v níž „byla zamýšlena konstrukce této situace zásadně asi takto“ (Weiner 1996, s. 378), nedělá nic ji-

6 Odlišného názoru je např. Vladimír Papoušek, který „krach projektu“ spatřuje jak ve vypravěčově záměru napsat povídku, tak v neuskutečněné návštěvě přítele (PAPOUŠEK 2004: 96).

7 Památník národního písemnictví, fond Richard Weiner, 37/63/590. Rukopis je datován 14. 10. 1916 (datum přeškrtnuto).



ného, než že tuto povídku *právě teď* vypravuje. Stejně tak když fingovaně pod rouškou komentáře vysvětluje zamýšlený účinek svého vyprávění, nedělá nic menšího, než že tento účinek spouští: „A o toto zmatení čtenáře šlo, neboť hned úvodem byl jsem si vědom disproporce mezi látkou a cílem, k němuž mířím.“ Jakkoli je tedy vyprávění rámováno skromným pokusem o „nástin počátku historie, kterou jsem hodlal napsati“ (Weiner 1996, s. 379 a 377), přesune-li se čtenář od diskurzu k tomu, co text skutečně vykonává, jen stěží mu pak unikne, že tato retrospekce je simulována. Příběh je napsán, a co se v intencích plánu dít mělo, děje se právě teď. Čas Weinerovy minulosti je tak ryze gramatický, ve skutečnosti nepojednává o ničem jiném než o přítomnosti.

Zmíněné strategické hry předstírání vlastního krachu a kamuflování retrospekce ústí do strategie třetí, kterou lze v návaznosti na uplatňované metatextuální a meta-narativní praktiky nazvat rozpravou o metodě. Ta nalézá své uplatnění především ve čtyřstránkové analytické pasáži věnované variantám tajemné a současně naprosto banální události: domluvené, ale nevykonané návštěvy. Po vzoru detektivního vyšetřování zde text vypočítává možné scénáře události, které vzápětí logicky vyvrací, a brilantně tak střídá komponování příběhu s jeho následnou dekompozicí. Jako šachový hráč, sklánějící se nad figurkami a proměňující dle libosti jejich pozice, hýbe zde vypravěčský demiurg se svými postavami a improvizuje nejrůznější možné příčiny, proč se Václav ke svému příteli Janovi — navzdory veškerému očekávání i okolnostem — nakonec nedostavil.

Tato variovaná pasáž rozehrávající své narativní možnosti na způsob postupného rozevírání a náhlého zaklapnutí vějíře alternativ však skýtá mnohem více, než o čem otevřeně pojednává. Zpočátku nenápadně, avšak o to významněji, se do textu dostávají určité „poruchové“ elementy, kontradikce a přesmyky. Hned poté, co vypravěč dosud (ne)napsané povídky zakončuje a vyvrací první sérii svých narativních variant a vysvětluje, proč Václav musel dokonale znát Janovu adresu, neboť se „oba předtím srazili v domovní chodbě“, podává krátké shrnutí své dosavadní racionální analýzy (Weiner 1996, s. 383). V tom okamžiku se logika textu prolomí v kontradikci a mezi dvěma na sebe navazujícími větami náhle zeje trhлина, o níž se může čtenář jen dohadovat, zda pochází z autorské nedbalosti či opomenutí, nebo zda naopak tvoří další z faset Weinerovy maskující strategie. Najednou se totiž oba protagonisté potkávají jinde: „Kratičké resumé všech posavadních vývodů jest tedy: Přátelé srazili se před domem, oba velmi radostně překvapeni setkáním“ (Weiner 1996, s. 383). Netřeba jistě vysvětlovat, že pro jakékoli vyprávění, a zvláště pak takové, jež si pohrává se slovníkem i strategií detektivního pátrání, jsou náhlé přemístění „podezřelého“ stejně jako dvě protikladné verze „svědeckého protokolu“ přinejmenším podivné. Ať už budeme z Weinerova textu číst pouze jeho líc snažící se čtenáře přesvědčit, že jde o „povídku o nenapsané povídce“, nebo jeho narativní masku přečteme po jejím performativním rubu, nemohou se přátelé srazit v chodbě domu a současně před ním.<sup>8</sup>

8 Tato situace se tak ukazuje jako typická ukázka tzv. „nemožného světa“, k jejíž konstrukci má podle Lubomíra Doležela literatura prostředky, „avšak za cenu toho, že se celý její podnik zhroutí: nemožný svět nemůže být nadán fikční existencí“ (Doležel 2003, s. 165). Srov. též Doležel 2014, s. 21, kde své tvrzení zjemňuje dodatkem, že i takové selhání literární fikce „může znamenat estetický zisk“. Nasnadě je pak otázka, zda aplikace tohoto pojmu označujícího logickou kontradikci nestojí v kontradikci s estetickým účelem fikčních světů umění.



K radikálnímu přesmyku, jehož příčinu už těžko hledat jinde než v pečlivé kompozici textu, dochází během druhé série předložených možností, proč se očekávaný přítel nedostavil (z nevysvětlitelné, nepřirozené a ničím racionálním nemotivované příčiny), v níž svou povahu i pozici náhle neproměňuje nic menšího než sám subjekt: „Nuže, vyšetřil jsem, že onoho odpoledne, a zvláště po celou dobu, kdy jsem očekával Václava, domovnice [...] nikomu neotevřela z té prosté příčiny, že nikdo o to nepožádal“ (Weiner 1996, s. 384; zvýraznil T. J.). Doposud líčený protagonist, výtvar demurgovy improvizované představitosti, se tak náhle stává změnou třetí osoby v první vypravěčem i samotným demiurgem, a stejně tak naopak: z domněle distancovaného, extradiegetického vypravěče se stává vypravěč jednající. Od této chvíle čtenář nemůže zůstat na pochybách; Janův svět a minulost tvoří svět vyprávějího já: „Václav došel k mému domu, zde však si vše rozmyslil a odešel, ani mne neuvědomiv“ (Weiner 1996, s. 384). Překvapivost a intenzita této proměny subjektu spočívají jak v její zcela neočekávané náhlosti, s níž je provedena jen jakoby *mimochoodem*, tak ve způsobu narativního načasování: podvojnost daného subjektu — jeho identifikace s vyprávějícím hlasem — je totiž odhalena ještě předtím, než se k biografické autentičnosti této události přízná sám vypravěč o něco dále krátce před koncem povídky.

Proměnlivost subjektů vypravěče a osob by si jistě zasloužila podrobnější naratologickou analýzu. Weinerův text totiž připouští možnou koexistenci několika narativních strategií, a sice střídavou přítomnost vícera vypravěčů, nebo instrukce „ekovského“ modelového autora, který usměřňuje četbu, přerušuje tok narativu a přesouvá čtenářovu pozornost na jiné místo a jiný čas (Eco 1984, s. 200–269). Stejně tak lze prohlásit, že mluví stále tentýž narativní hlas a vystřídána je jen fokalizace, která, řečeno s Genettem, přechází z externí do interní; nebo že text čerpá svůj matoucí dojem z kontrastu mezi vyprávějícím hlasem a *fokalizátorem* (Bal 2009, s. 145–165).<sup>9</sup> Sebepraciznější analýza a klasifikace narativních postupů by však patrně nebyly schopny postihnout skutečnost, že všechny uvedené zvraty a přesmyky jsou na jedné straně dílem pečlivě vybudované kompozice, na straně druhé *efektem* estetiky absence, kterou produkuje ústřední figura prázdné židle.

Navzdory uvedeným kontradikcím a logickým cézurám je však třeba zdůraznit, že ani Weinerův jazyk, ani jím stvořený příběh nepatří do oblasti zázračna, jež, slovy Tzvetana Todorova, „vnuká existenci nadpřirozena“ (Todorov 2010, s. 47). Enigmaticčnost textu odpovídá mnohem více kategorii, již Todorov označil za fantastično a která se podle něj vyznačuje *váháním*, jež je společné čtenáři i postavě „tváří v tvář zdánlivě nadpřirozené události“ (Todorov 2010, s. 26). Dramatická intenzita Weinerova textu spočívá v tom, že svět zázračného pouze obkružuje, a pokud se jej přeje jen dotkne, činí tak distancovaně, hypoteticky a prostřednictvím kondicionálu: „Kdybych mohl uvěřiti, že se mu postavilo v cestu cos ohromného či strašidelně záhadného [...], méně bych se děsil tohoto vakua, jež zbylo, než musím-li předpokládati pouhý myšlenkový či citový přesun, který byl příčinou všeho toho“ (Weiner 1996, s. 386). Modalita náh-

9 Tímto termínem Mieke Bal označuje tvůrce narativu, jenž si vybírá dějství a volí úhel pohledu, z něž je prezentuje. Podle Bal může být fokalizátorem buď vypravěč, nebo postava; princip fokalizace pak označuje hledisko či úhel, z něž je určitá věc viděna nebo jakkoli jinak vnímána. K novějšímu rozpracování teorie fokalizace viz Hühn — Schmid — Schöner 2009 či Hrabal 2011.



lého, myšlenkového či afektivního přesmyku však neznamená negaci ani destrukci logiky a inteligibilního řádu, neboť v jeho rámci nám text svou znepokojivou záhadnost předkládá; jde spíše o jeho přesun, jeho vykloubení z kauzality.



### III. PRÁZDNÁ ŽIDLE V POSTMODERNÍCH KONSTELACÍCH: METAFIKČNÍ PARADOXY, HRA A „DIANARACE“

V návaznosti na všechny výše uvedené strategie, kontradikce a narativní masky se ukazuje, že Weinerova „Prázdna židle“ dalece přesahuje modernistické paradigma sebereflexivního či experimentálního díla a svou pluralitou možných verzí, variovanou kompozicí, předstíráním krachu, prováděnou a současně dekonstruovanou metafikcí i vlastní sebeironizací přináší impulzy, jež plně rozvine teprve literární postmoderna. Přítomný argument může znít paradoxně, neboť obnažování anatomie narativu se ve Weinerově textu děje jako pandán k právě vznikajícím teoriím ruského formalismu s jeho důrazem na odhalování *utvořenosti* a, slovy Petra Steinera, průzkum „obecné technologie literární produkce“ (Steiner 2011, s. 69). Na mysli zde mám zejména zakladatelskou stať Viktora B. Šklovského „Umění jako metoda“ (Iskusstvo kak prijom, 1917), který proces obnažování konstruovanosti povyšuje na stěžejní účel literárního díla; a právě tato akcentace metatextovosti silně rezonuje s konceptuálním charakterem Weinerovy povídky. Pro oba autory totiž „metoda umění je metoda ‚ozvláštňení‘ věcí a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem, a musí být prodlužován [...]“ (Šklovskij 2003, s. 13). Kontradiktorní se může zmínka o postmodernosti Weinerova textu jevit i vzhledem k dobovým experimentům na poli výtvarného a architektonického konstruktivismu.<sup>10</sup> O protimluv však nejde; jak totiž tvrdí jeden z nejvýznamnějších teoretiků postmoderny, Umberto Eco, nejedná se o konkrétní styl či směr, který by bylo možné v rámci kulturních dějin nějak chronologicky ohraničit, nýbrž o *postoj*, jež tvoří základ estetické produkce v jakékoli době, „určité *Kunstwollen*, operační postup. Lze prohlásit, že každá doba má svou vlastní postmodernu“ (Eco 1984, s. 67).

„Prázdna židle“ je textem zárodečně postmoderním, a to nikoli ve smyslu, v jakém se estetika postmoderny obvykle odlišuje od modernistického rámce, nýbrž hlavně tím, jak některé modernistické impulzy radikalizuje a současně ironizuje; není ani „anti-moderní“, ani „post-moderní“, ale „radikálně moderní“ (Welsch 1994, s. 14).<sup>11</sup> Mezi tyto impulzy spojující Weinerja s postmodernou pak jednoznačně patří na jedné straně to, co Linda Hutcheon nazvala „inherentně paradoxní strukturou“ textu, který se vyznačuje exponovaným kombinováním teorie a estetické praxe stejně jako vysokou míru hravosti, ironie a sebereflexivity (Hutcheon 2003, s. 3–21).<sup>12</sup> Na straně druhé

10 Více k této analogii viz Papoušek 2010, s. 318–319.

11 „Proto není postmoderna svým obsahem nijak anti-moderní a svojí formou není prostě trans-moderní, nýbrž je třeba ji chápat jako exoterickou formu naplnění kdysi esoterické moderny 20. století. Pročez můžeme říci, že je vlastně radikálně moderní, a nikoli post-moderní. Anebo též, že patří k moderně jako její transformační forma.“

12 Srov. též Hutcheon 2014, s. 48–56.



„Prázdná židle“ splňuje všechna kritéria *metafikčních* textů, které podle Patricie Waugh nejenže zdůrazňují svůj konstruovaný, fikcionální charakter, ale rovněž staví na odiv tzv. „paradox tvořivého popisu“, spočívající v tom, že pokouší-li se mluvíci něco popsat, ve skutečnosti to v ten samý moment vytváří (Waugh 2013, s. 88–100). Lze proto říci, že oba tyto pro postmoderní literární fikci klíčové paradoxy tvoří podstatnou součást Weinerovy estetiky. Nejedná se zde o pokus přepisovat systematickou nomenklaturu literárních dějin, které pravidelně opomíjí hybridní i anachronní charakter psaní, na jehož charakterizaci periodicky vymezené styly nestačí, snažím se pouze poukázat na několik postmoderních impulzů, které přesahují rámec, v němž bývá Weinerův text komparován.<sup>13</sup> Pečlivě vykalkulovaná improvizovanost, s níž Weiner rozmísťuje kulisy svého fikčního světa, volí místo a zalidňuje je svými postavami, odpovídá předstírané nahodilosti, po níž sahají někteří postmoderní autoři poukazující na umělost a utvořenost svého vyprávění. Zmíňme zde za všechny hravý postoj, jež ke svému právě nyní tvořenému světu zaujímá ve zcela odlišném kontextu vyprávějíci protagonista jednoho z kanonických textů literární postmoderny, *Když jedné zimní noci cestující* Itala Calvina (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979). Stejně jako Calvino staví Weiner jeden z pilířů své narativní architektury na předkládání možných scénářů, variant a možností, jakými cestami by se mohl jeho příběh odvíjet a jakými kompozičními a stylovými prostředky by tyto scénáře působily věrohodně.<sup>14</sup> „Ideální by bylo,“ prohlašuje jeden z mnoha Calvinových vypravěčů, „kdyby kniha začínala tím, že vzbudí dojem prostoru, který je beze zbytku vyplněn mou existencí, neboť kolem jsou pouze neživé předměty, takové jako telefon, prostoru, který zdánlivě nemůže obsahovat nic jiného než mne samotného, izolovaného ve vnitřním čase [...]“ (Calvino 1998, s. 135). A stejně jako u Weinerja, funguje i u Calvina neurčitost a variantnost fikce jako návnada pro čtenáře: v upozornění, zaznívajícím na začátku Calvinova románu, tak věrně rezonuje i Weinerova hra fingovaného metatextu: „Dávej si proto pozor: je to určitě taktika, jak tě pomaličku vtáhnout do děje, uvěznit tě v příběhu, aniž si toho všimneš: je to past“ (Calvino 1998, s. 18). Rozdíl je však nasnadě: zatímco u Calvina je narativní mnohost a variabilita zachována a čtenář se spolu s protagonisty ocitá ve stejném labyrintu právě vznikající multiplikované fikce, Weinerova strategie „Prázdné židle“ spočívá v tom, že své předložené potenciální scénáře vzápětí dekonstruuje, ukazuje trhliny v jejich logice, a jakkoli zůstanou nadále možné, jsou vypravěčem jednoduše odmítnuty.

Přítomný argument, že jde v případě „Prázdné židle“ o zárodečně postmoderní počín, podporuje i výskyt hravých a značně ironických sebekomentujících pasáží. Ty odkrývají — a nutno dodat, kontrastně nejen k tragickému rozuzlení celého vyprávění, ale i k chápání Weinerja jako existenciálního (Papoušek 2004, s. 63 a 179–183; Langerová 2000, s. 71), expresionistického (Mourková 1996, s. 461–470; Hruža 1997, s. 5–6) či metafyzického (Chalupecký 1992, s. 24–25) autora — specifickou proklamaci *ludického* principu: ztotožnění života se psáním a hrou. Hned v několika úvodních pa-

13 Novátorsky Weinerja uvedl do explicitní souvislosti s postmodernou R. Ibler, který jej označil za „proroka postmoderny“ (Ibler 1995, s. 266).

14 K variantnosti Weinerova textu srov. též Papoušek 2010, s. 319: „Pomocí experimentů se zde konstruuje prostor vypravěčského subjektu, skrze něhož vypravěč poznává svou situovanost ve skutečnosti jako hru možných variant bez určitého definitivního řešení.“



sázích je celý svět Weinerova psaní osvícen na jevišti a představen v konturách spektaklu. Plán na „vypsání historie nenapsané povídky“ není v žádném případě pouhým osobním fantazmatem, od samého počátku se dožaduje publika, „[n]eboť jsem spisovatelem, to znamená, že jsem tak jako herec, jenž nejvíce se raduje a nejvíce truchlí na jevišti a jenž nedovede pohřbíti beze svědků ani svou radost, ani svou bolest“ (Weiner 1996, s. 373). To samé gesto, jakým vypravěč nabízí apologii světa psaní jako jeviště určeného k předvádění, poskytuje tvořivé znevážení vlastního jazyka, hravou degradaci a teatrální, takřka groteskní nikoli patos, ale tzv. *batos*,<sup>15</sup> s nímž furiantsky vystavuje svou předstíranou, hyperbolizovanou upřímnost: „Teď však jsem se ponížil již dosti i smím říci: Za přání, abych žil, omluvy mi netřeba“ (Weiner 1996, s. 373).

Ve výčtu literárních a rétorických fines Weinerova textu by bylo jistě možné dlouze pokračovat, k osvětlení Weinerových strategií zastírání a předstírání by však měl předešlý nástin postačit. Zbývá tedy ještě upřesnit, jak vlastně Weinerovo permanentní komentování vlastního textu a jeho variant funguje. Tak jako mají mnohá umělecká díla schopnost přehodnotit zaběhlý kritický aparát, či vytvořit nové, z teoretické síly uměleckých děl pocházející termíny, nabízí se v souvislosti s textem „Prázdné židle“ nejméně dva nové pojmy, jejichž nárys zde budiž chápán nikoliv jako snaha o definici, nýbrž pouhý terminologický pokus otevřený diskusi. Při bližším pohledu na Weinerův postup uplatněný především na začátku povídky, čili metanarativní praktiku evokující nerealizovaný scénář, storyboard či architektonický návrh, se nabízí termín „konceptuálního narativu“ ve smyslu vyprávění o konstrukci příběhu, který zůstal, ať už fingovaně či nikoli, v rovině plánu, skeče či projektu.<sup>16</sup> Tuto zdánlivě exegetickou rovinu však nelze vyjmout z její performativní funkce, protože, jak bylo výše ukázáno, je veškerá metanarativní distance pouze simulována.

Z toho důvodu se zde nabízí druhý pojem, který by časoprostorovou distancovanost a diskurzivitu předložky *meta* (ve smyslu za, mimo, o, ale také nad) nahradil předložkou jinou, označující spíše přímou účast, a sice *dia* (ve významu latinského *per*: skrze, napříč, prostřednictvím). Podle proponenta současné filozofie médií, Dietera Mersche,<sup>17</sup> spočívá její užitečnost v tom, že je — na rozdíl od značně polysémantického členu *meta*, který odkazuje na přenos a „skok“ (Sprung) z jednoho místa na druhé — značně operativnější a z fixovaných objektů i médií přenáší prozornost na sám akt mediality, včetně jeho epistemických podmínek. „Zatímco *meta*, *trans* či *přes*

15 Výraz pochází z eseje Alexandera Popea *Peri Bathous: or, Martinus Scriblerus, His Treatise of the Art of Sinking in Poetry* (1727), který je parodií na proslulý spis z helénské obdoby „O vznešenu“ (*Peri hypsús*, asi 1. stol. n. l.), jehož autorství bývá přisuzováno filozofu Longinovi a který Evropa znovuobjevila až v 17. století zásluhou překladu Nicolase Boileaua z roku 1674. Počínaje Popeovým esejem termín označuje parodický antiklimax a nezáměrný literární poklesek, kdy spisovatel usilující o patetický, vášnivý či povznesený efekt překročí míru a upadne do triviality nebo trapnosti (Abrams — Harpham 2014, s. 27–28).

16 Nutno však upozornit, že termín vstoupil do slovníku humanitních věd v sociologickém kontextu, kde označuje kategorie, jimiž se identifikuje dané společenství s ohledem na sociální síly, jako jsou tržní vzorce, institucionální praktiky či organizační omezení (Sommers — Gibson 1994, s. 59–64).

17 Pro obsáhlý přehled o tomto směru a Merschově teorii negativní mediality viz Vojvodík 2014, s. 15–44.



odkazují k přenosu, jehož základ zůstává nejistý“, vysvětluje Mersch, „naznačují *dia* a *per* různé způsoby či modalities zajištění přechodu“ (Mersch 2010, s. 203).<sup>18</sup> Vzhledem k tomu, že komentář vůči příběhu u Weinera nestojí v distancované pozici, ale odehrává se naopak simultánně a skrze příběh — stejně jako se příběh odehrává skrze komentář —, nabízím v návaznosti na Merschovu koncepci mediality pro tento typ vyprávění označení *dianarace*.

#### IV. HLUČNÁ AFEKTIVITA TICHÉHO PSANÍ: SYNESTETICKÝ OBRAZ A MEDIÁLNÍ MULTIPLIKACE ŽIDLE

Pokus o osvětlení povahy „Prázdné židle“ by však setrváním u všech zmíněných postmoderních strategií zůstal jen v půli cesty. Vedle narativních masek odkrývajících dominantní rys celé poetiky, a sice výraznou diferencí mezi diskurzivní a performativní silou textu, je totiž čtenář Weinerovy povídky navíc konfrontován se specifickou modalitou literární řeči, která na několika místech imituje základní rys své hlavní figury opuštěné židle: prázdnotu.

Ještě než se text pustí naplno do rekonstrukce původu své inspirace (zaslechnutá báseň „Návštěva“ Charlese Vildraca) i základního afektivního východiska (vyličení úděsu hostitele z nevykonané návštěvy a jeho sugescí ve čtenáři), představí formou zasvěceného výkladu nejružnější škály smyslového a psychického úděsu, vloží mezi čtenáře a svůj líčený objekt pojistku, která však jeho přesvědčivost spíše vyprazdňuje: „Nevím sice, bylo-li tomu skutečně tak, ale domnívám se, že třeba počítati i s touto možností, má-li býti vyvarováno poruchám, které by snadno nastati mohly“ (Weiner 1996, s. 374). Zvláštní důslednost sice řeč přeplňuje označujícími, sám obsah je však — centripetálním pohybem — vyprázdněn. Tato plnost tvořící prázdno nicméně v prostoru povídky nepředstavuje žádný výjimečný excés; odpovídá modalitě řeči, která je v textu přítomna neustále a která ohlašované prázdno a chybění vyplňuje opakovaným konjunktivem: „Povídka, kterou jsem hodlal napsati, měla tudíž jednati o úděsu, jenž se zmocnil hostitele ...“ (Weiner 1996, s. 378). Znamená však tato do sebe obrácená a sebe vyprazdňující poetika konjunktivu, že je možné ji interpretativně vyplnit naprosto čímkoliv? Domnívám se, že její role spočívá zejména ve zproblematizování vlastní věrohodnosti, v poukázání na skutečnost, že stopy, jež text metodicky poskytuje, jsou většinou stopami falešnými.

Za jednoznačně falešnou stopu lze proto považovat především finální vysvětlení celé záhady nepřítomnou a nevědomou vinou, které se vypravěč na konci vyprávění seabemrskácky — jakožto „záležitosti mravní“ — dovolává (Weiner 1996, s. 388).<sup>19</sup> Oprávnění zrelativizovat toto metafyzické vyznění nacházím ve struktuře Weinerova textu, který je postaven na variantách a možných, střídavě negovaných scénářích, netřeba tedy pokládat zrovna toto finální vysvětlení za definitivní. Náznaky falešných stop se ukazují také v momentech zmíněných vyprázdnění, jež naznačují nevěro-

<sup>18</sup> Za pomoc s překladem děkuji Martinu Ritterovi.

<sup>19</sup> Toto „rozřešení“ relativizuje i Josef Hrdlička: „Vina je klíčovým Weinerovým tématem jen relativně, v širší souvislosti je subjektivním (tj. prožívaným) znakem znehybnění“ (Hrdlička 2000, s. 128).



hodnost vlastní řeči. Má čtenář jakoukoli záruku, že tragické zvolání — „Nelze žít v hrůze hrůznější, než jaká jest hrůza tato“ (Weiner 1996, s. 388) — je v tomto subverzivním a na strategiích fingování založeném textu skutečně tak upřímné? A komu toto zvolání vlastně patří, vypravěči pokoušejícímu se sepsat metavyprávění, nebo vyprávěcímu protagonistovi, který příběh Prázdné židle zakouší nezprostředkovaně? Nesignalizuje tu jednoduše text, i s ohledem na repetitivní deklamaci vyprazdňující svůj patos, že je povaha tohoto zvolání přinejmenším stejně ambivalentní, jako když si mistrovský demiurg stěžuje na to, že se mu vyprávění rozpadlo pod rukama?

Podstatnější než spekulace o tom, co přesně považovat ve Weinerově textu za věrohodné a co nikoliv, se nicméně jeví některé figury vystupující z textu a způsoby, jakými navzájem fungují. I když ponechám stranou výše uvedené strategie, které z tohoto „rozřešení“ děsivé hádanky, činí jen jednu z možných variant komplexní struktury povídky, pro její konceptuální povahu je možná podstatnější, jakým způsobem tato nepřítomná a nevědomá vina operuje se zbytkem textu. Neoperuje nijak, zkrátka se objeví v podobě zkratu a „poruchy“, před níž sám text varuje.

Spolu s dalším, doslova hysterickým paradoxem — neboť poslední stránky povídky nedělají nic menšího, než že tuto metafyzickou příčinu teatrálně exponují — se tak do jazyka textu dostává princip nevyslovitelnosti a bezejmennosti. V tomto případě se nevyslovitelná formule, která ihned evokuje starozákonní zákaz pojmenování Boha, stejně jako nepojmenovatelné ticho, jímž je obestřena prázdná židle, v tragicky majestátním finále kondenzují a zhmotňují v synestetický výjev, který na způsob freudovského *unheimlich* kombinuje animální obraz rybí tlamy s výrazně lidskou anatomii osiřelé židle.<sup>20</sup> A co víc, stává se metaforou jazyka celého textu:

A prázdná židle, která tu přede mnou stojí, an dopisují toto prohlášení svého nezadržitelného úpadku, běře na se, nevím proč, podobu rozevřených okrouhlých úst rybí němoty. A jest mi, jako bych viděl, kterak na otázky, jež bych jim kladl, tato ošklivá ústa odpovídají příšerným, neslyšitelným omíláním bezzubých čelistí (Weiner 1996, s. 391).

Bylo by jistě ukvapené přehlížet patos, expresivitu a tragičnost, z nichž tyto strhující závěrečné obrazy absence a hrůzy čerpají svou rétorickou sílu a imaginaci. K jejich smyslu se v souvislosti s proklamovanou vinou, jejímž přiznáním je ostatně celá pasáž uvedena („tonu ve Vině, zalykám se jí, hříchem se brodím — a neznám ho a nikdy nepoznám.“), vyjádřilo již několik zasvěcených vykladačů.<sup>21</sup> Vzhledem k Weinerovým strategiím i k pohybu jazyka obkružujícímu rušivé prázdné židle se však nabízí čtení usouvstažňující je s modalitou výše popsané performativní cézury. Němota a neslyšitelnost jako hlavní projevy „řeči“ prázdné židle poukazují na odlišnou artikulaci světa skze akt psaní, při němž spisovatelova ruka, jezdící perem po papíru nebo vytukávající písmena do stroje, vykonává „neslyšitelné omílání bezzubých čelistí“: němý

20 Ta je patrnější ve francouzském lexiku, odvozujícím personifikačně všechny názvy částí židle z lidského těla. Jak konstatuje Pietro Conte, „se svým opěradlem [*dos(sier)*: zády], opěrkami [*bras*: pažemi], nohami [*jambes*] a patkami [*pieds*: chodidly] vyjevuje židle svůj antropomorfní charakter“ (Conte 2013, s. 126).

21 Viz např. Málek 2008, s. 84 a 371, Papoušek 2004, s. 65 a 181–182.





pohyb signifikantů zanechávající hlučnou afektivní stopu. Uhrančivý synestetický obraz, propojující němotu, bezejmennost a nesrozumitelnost s jejich haptickým a vizuálním efektem je tak proto možné číst jako metaforu psaní, jehož *medialita* je radikálně odlišná od mluveného slova. Simultánní pohyb narativu a komentáře stejně jako předstíraného zhroucení a současně se rodícího příběhu „Prázdné židle“ může být napsán, ale jen stěží vyřčen.

Ve svém mlčení je tato židle stejně enigmatická jako kompaktní a neprůhledný *black box*, který je možný zprovoznit jen prostřednictvím zapojených vstupů a výstupů. Ať se vypravěč snaží jakkoliv, ať své narativní masky a strategie schovává za svědectví o svém tvůrčím ztroskotání, esenciální nemožnost svého příběhu obnažuje skrze nejrůznější rozpadávající se scénáře a postupné završování povídky prezentuje jako torzo — z nitra tohoto popírání se rodí nový příběh. Směs navzájem se vylučujících variant může být na pozici „vstupu“ sebeheterogennější, z výstupu Weinerovy „černé skříňky“ však vždy vyjde ucelený narativ. A právě v příběhu stvořeném navzdory jazyku, který jej neustále popírá, spočívá tvořivost tohoto zkratu. Do této chvíle seděl na mlčící židli čtenář-divák a sledoval postoj autorského demiurga, který mu na způsob gestalt terapeutické metody zvané „technika prázdné židle“ (Leerer Stuhl-Technik),<sup>22</sup> svěřoval podrobný plán nenapsané povídky a odkrýval její prázdnotu. To je však jen jedna, hermeneutická možnost výkladu, v níž se téměř nedostalo slova onomu kusu nábytku, kolem něž přitom celý text krouží a který funguje jako médium narace, afektivity i řeči. Právě ten ztělesňuje vyprázdněné místo, jež zůstalo na židli a v textu jako stopa po subjektu, který nikdy nepřišel, stopa absence a chybění, trčící stejně jako prázdnota židle. Nyní je proto potřeba zaměřit se na prázdnotu židli jako na mediální figuru, která Weinerův text zdaleka přesahuje i předchází a zároveň jej umísťuje do podstatných estetických konstelací. Jinými slovy, je třeba odpojit narativní kabely a *black box* „Prázdné židle“ napojit na jiné prázdné židle.

Specifická *medialita* Weinerova objektu, jež čerpá z tvořivého rozporu mezi performativitou a diskurzivitou, z přítomné absence, sebereferenční variantnosti a souhry komunikace a skrývání, předznamenává jedno ze zakladatelských děl konceptuálního umění *One and Three Chairs* (Jedna a tři židle, 1965) Josepha Kosutha. Kosuthovo trojjediné dílo sestává z objektu — dřevěné rozkládací židle, její zavěšené fotografie a textu obsahujícího několikařádkovou lexikální definici pojmu židle, umístěnou na stěně galerie vedle židle skutečné. Celá instalace ilustruje ambivalentní vztah mezi označujícím a označovaným, neboť prezentuje jednu židli ve trojí podobě: vyrobeného artefaktu (objektu), fotografického snímku (obrazu), a slovníkového hesla (slova). Ukazuje tak, že jedna a tatáž židle, vyjádřená více prostředky, nebude nikdy tou samou židlí; tentýž objekt získává svou mediální proměnou odlišnou identitu.

22 Jde o experimentální techniku založenou na dialogu mezi pacientem a imaginovanou osobou sedící na židli, který má dotyčnému pomoci porozumět potlačovaným emocím. Pro účely gestalt terapie ji poprvé aplikoval Fritz Perls v padesátých letech, jejím průkopníkem byl však Jakob Levy Moreno, který ji zavedl v oblasti psychodramatu již ve dvacátých letech. Zatímco Perls po pacientech chtěl, aby na židli usadili nepřítomnou osobu, Moreno žádal, aby si prohodili role a sami se onou nepřítomnou osobou stali (Verhofstadt-Denève — Dillen — Helskens — Siongers 2004, s. 156–170).

Současně však tato konstelace naznačuje, jak v sobě různé formy latentně nesou své odlišné realizace a jak podstatnou roli může absence sehrávat pro prezentující, performativní sílu. Podle posthumanisticky orientovaného teoretika Caryho Wolfea tak Kosuthovo dílo ukazuje, že „jazyk je stejně podstatný tím, co *nekomunikuje*, jako tím, co komunikuje“ (Wolfe 2010, s. 242). A právě tento nekomunikační aspekt tvoří ústřední efekt celé kompozice: vše je tak odhalené, a přitom mlčenlivé, že se i pozorovatel tváří v tvář vystavené multimedialitě stává sám další z jejich realizací. Nejde tedy jen, jak píše historik umění Hans Belting, o zrovnoprávnění slova a obrazu, které „rozmetává tradiční distinkce: snímek je zde redukován na pouhou definici. Viděno vcelku, triumfuje komentář nad dílem, jehož zmizení způsobuje“ (Belting 2003, s. 20). Do této juxtapozice totiž umísťují prázdné židle a diváka — subjekt, z něž se tak stává jedno z dílem manipulovaných médií.<sup>23</sup> Tak jako Kosuth převrací i Weiner doposud jasnou distinkci mezi komentářem a komentovaným dílem, mezi exegezí a diegezí, kterou nahrazuje performativním aktem, jež jsem se pokusil označit jako „dianaraci“. Tak jako Weiner povýšil Kosuth obyčejnou židli na předmět nekonečného tázání a úvah, objekt, jenž na otázky diváka odpovídá němou multiplikací.

## V. PORTRÉT ABSENCE: SÉMIOTIKA TOUHY V (AUTO)PORTRÉTECH VINCENTA VAN GOGHA

Když jsou Richardu Weinerovi čtyři roky, odehrává se v zemi, kterou si opakovaně vybere za svou vlastní, „snad nejdramatičtější příhoda z životopisu malířů 19. století“ (Lamač 1983, s. 19). Po toužebném očekávání hostitele vyplněném desítkami dopisů svému příteli i bratru Theovi, přijíždí 23. října 1888 konečně Paul Gauguin za Vincentem van Goghem do Arles. Jak ovšem dokládají Gauguinovy vzpomínky z knihy *Před a po* (Avant et après, 1903) i bohatá korespondence, soužití ve žlutém domě se začne brzo podobat struně napjaté k prasknutí. Během listopadu a prosince se hádky stupňují, doprovázené mučivým mistrálem a neustálými plískanicemi sužujícími jindy rozpálenou provensálskou krajinu.

Gauguin vaří a Gogh chodí nakupovat. Neshody se na sebe kupí jako dopisy, které oba posílají na všechny strany. Každý z nich miluje jiné malíře a druhému se jeho umělecké vzory pochopitelně snaží zprotivit. Po dvou týdnech neustávajících dešťů a nucené společné izolace v domě vychrstne u stolu v kavárně v předvečer Štědrého dne Vincent v pomatení smyslů Gauguinovi absint do tváře, což mu Gauguin druhý den odpustí s výhrůžkou, že jej příště za něco takového uškrtí. Po večeri chce být Gauguin trochu sám a vyrazí si na procházku, náhle však za sebou uslyší kroky. Ohlédne se a vidí Vincenta, jak se k němu rítí s otevřenou břitvou v ruce. Když se mu vydá neohezeně v ústretu, Vincent se otočí a běží zpět. Gauguin se té noci raději ubytuje v hotelu, nemaje ponětí, co jejich setkání následuje. Vincent zatím doběhne domů a v záchvatu zrakových i sluchových halucinací si uřízne kus ucha, zabalí jej do papíru a doručí tento kus masa své oblíbené prostitutce Rachel — „v gestu připomínajícím matadora, který věnuje ucho zabitého býka své vyvolené dámě“ (Maurer 1998, s. 81).

<sup>23</sup> Srov. Voss 2011, s. 139, která ve své koncepci „vypůjčeného těla“ (*Leihkörper*) chápe subjekt filmového diváka jako „iluzi-formující médium kinematografie“.



Proslulá anekdota je zde podstatná jen do té míry, do níž se konfliktní vztah dvou nesmiřitelných tvůrců promítl do jejich práce. Výstižně se v této souvislosti ptají van Goghovi životopisci: „Proč nevěnoval Vincent kolegovi žádnou podobiznu, právě on, který vždy tak toužil po důvěrné blízkosti malíře a modelu? Proč se naopak Gauguin sám snížil k portrétování Vincenta, když [...] nenáviděl fyzickou dosažitelnost, která spojovala obraz s předmětem jeho ztvárnění?“ (Metzger — Walther 1999, s. 159). Paradox absence portrétní kulminuje právě s přibližující se roztržkou, z jejíhož ohniska vystupují dva obrazy prázdných, a přece svým způsobem obsazených židlí. V kritických listopadových dnech van Gogh maluje osamělé a symboly obtěžkané židle, které však více než nějaké zátiší vytváří melancholický a co do své mediality zcela radikální portrét — portrét absence.<sup>24</sup> Tyto židle, odlišné ve svém stylu i barevnosti, na jednu stranu organicky zapadají do van Goghova repertoáru materiální imaginace, vdechující život i symboličnost osamělým věcem. Na straně druhé však plní výrazně substitutivní roli: zatímco Gauguinova židle je metonymickým portrétem stále přítomného, ale již se vytrácejícího Paula, židle Vincentova představuje metonymický autoportrét.<sup>25</sup>

Tyto substituty symbolizují samotou, prázdno a ticho, čili — řečeno s Freudem — práci truchlení nastavší po odchodu blízkého člověka. Současně fungují jako určité stopy, odkazující k absentující bytosti, k atributům, které ji dělají v očích malíře jedinečnou. Se svými dvěma romány a hořící svíci tak Gauguinova židle představuje afektivní portrét touhy.<sup>26</sup> Na ni už nesedí prchlivý přítel Paul, nýbrž van Goghův přicházející věrný společník, přízrak samoty. Navzdory domácí atmosféře obrazu tato scéna nepřináší klid, usebrání ani úlevu, vyvolává spíše emoci, kterou by šlo v parafrázi Françoise Minkowské označit za napjaté očekávání (Minkowska 2009, s. 70). Obě židle jsou totiž ztvárněny nikoli jako tiší společníci, nýbrž ve vyzývavém postoji a skrze rozkolísanou perspektivu evokující pohled obestřený závratí. Židle je ve své materialitě zde, subjekt nikoliv, svou absencí však vrývá do obrazu ve formě přítomné stopy. Jak vysvětluje mediální filosofka Sybille Krämer, „[z]atímco stopa je viditelná, to, co ji utvořilo, zůstává vzdáleno a neviditelné“ (Krämer 2015, s. 174). Navzdory — anebo naopak díky — absenci subjektu jsou obě židle sémioticky i afektivně přeplněny k prasknutí: jako metafora ztělesňují materiální sílu věcí žijících si vlastním, odlidštěným životem, jako *index* odkazují k probíhajícímu konfliktu i mizejícímu subjektu a jako *stopa* „zviditelňuj[í] nepřítomnost toho, co ponechala za sebou. Stopa“, pokračuje Krämer, „ztělesňuje nikoli samu chybějící věc, ale spíše její absenci“ (Krämer 2015, s. 174). Tato absence však není a nemůže být definitivní, je spíše ve stavu oscilace mezi prezencí a zanikáním, mezi zjevováním a mizením.

Jak známo, sledoval Weiner vedle literatury a filmu aktivně také dění na poli výtvarného umění. Jeho soustavná publicistická činnost sestávající z článků, referátů,

24 *Židle a dýmka* (La Chaise de Vincent), Arles, listopad 1888 (London, National Gallery); *Gauguinova židle* (Le fauteuil de Gauguin), Arles, listopad 1888 (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh).

25 Spojení „(nahrazující či metonymický) autoportrét“ používá Craig Owens pro van Goghův obraz *Pár bot* (Une paire de souliers, 1886) v návaznosti na Meyera Schapiro (Owens 1992, s. 94).

26 Srov. psychoanalytickou, ryze homosexuálně orientovanou interpretaci Gauguinovy židle (Lubin 1997, s. 167–168).



úvah, zpráv, fejetonů, recenzí a glos tištěných v letech 1912–1936 v novinách a časopisech o tom vydává hojně svědectví (viz Weiner 2002). Vedle několika kritických recenzí výstav Jana Zrzavého v letech 1917–1918 věnoval velkou pozornost zejména dílu svého pařížského souputníka Josefa Šímy.<sup>27</sup> Nabízí se proto otázka, jak a zda vůbec se kdy Weiner vyjádřil k dílu van Gogha. Nakolik spisovatel malířovo dílo znal, obzvláště pak jeho obrazy prázdných židlí,<sup>28</sup> by bylo předmětem pouhé spekulace; jisté však je, že zmínky o něm existují v dostupných materiálech celkem dvě. Obě pocházejí z recenze výstavy malíře Otakara Nejedlého otištěné v lednu 1917 v *Lidových Novinách*, jehož obrazy vytvořené po umělcově návratu z Cejlonu Weiner na konci článku přirovnává k obrazům „třešticí[ho] van Gogh[a]“ (Weiner 2002, s.: 267). Veskrze konvenčním atributem však Weinerovy aluze nekončí, o něco výše totiž recenzent provádí pozoruhodnou „rošádu“, v níž identity obou výtvarných protagonistů s hravou lehkostí zaměňuje. V souvislosti s dílem Nejedlého tak píše:

Když se vrátil z Cejlonu, hýřil ve vzpomínkách na žhavost tamějšího podnebí a tamějších barev, dělal horoucí obrazy-gobeliny, třeštil zkrátka jako onen malíř, jenž pobyl na Tahiti a o němž nikdy nebudu vědět, jmenoval-li se van Gogh nebo Gauguin. Šílel pak jako onen vlámsko-francouzský génius, jenž ztrácel rozum v Provinci, a o němž nikdy nebudu vědět, jmenoval-li se Gauguin nebo van Gogh (Weiner 2002, s. 265).

Ať už vědomě či nikoliv, záměna identit obou malířů, kteří jsou paralelně hlavními aktéry obou prázdných židlí, odpovídá svou hravostí a fingovanou neznalostí Weinerově strategii záměn a přesmyků subjektů v „Prázdné židli“. Jako by se tu Weinerovi „pletli“ oba malíři proto, že sám ví, jak jeho vlastní portrét absence mísí role tvůrce a zúčastněných do obrazu prázdné židle, který oba zastupuje a současně nahrazuje. Jako by jména, identifikující konkrétní tvůrce, neměla žádný význam — co z nich v paměti a na plátnech zůstává, je jejich afektivní stopa třeštění.

Tím však latentní a, možno říci, strukturální analogie mezi těmito portréty absence nekončí. Pohled upřený na prázdnotu židle je přítomný ve Weinerově textu i na van Goghových plátnech. Fyziognomie truchlého pařížského protagonisty hledícího na přichystanou a stále samotou zaplněnou židli je fyziognomií malíře i aktéra osudové roztržky civějícího na již prázdnou židli, stopu, či spíše hlubokou rýhu zmařené, od počátku k ztroskotání odsouzeného přátelství. Zatímco Weiner tuto samotu

27 K jejich setkávání a vzájemné recepci během pařížských let stejně jako k Šimově uvedení Weinaera mezi členy skupiny *Le Grand jeu* viz Srp 2004, s. 11–36.

28 Ty v době Weinerova pařížského pobytu před první světovou válkou a v jejím průběhu sice nedosahovaly tak notorické známosti jako dnes, ve vybraných knihách a časopisech však jejich reprodukce k vidění byly. Od roku 1905 až do vypuknutí války byla Goghova *Židle a dýmka* vystavována téměř každoročně, zejména v německých galeriích, až do zakoupení obrazu sbírkou Courtauld Fund v roce 1924, po němž putoval do Londýna. *Gauguinova židle* byla patrně vystavena poprvé až roku 1928 ve Frankfurtu. Je ironií osudu, že tyto dva dvojjediné portréty jsou dodnes vystaveny každý v jiné zemi. Informace čerpám z autoritativního webového katalogu kurátora Davida Brookse. Dostupné 1. 10. 2015 na: [http://www.vggallery.com/painting/p\\_0498.htm](http://www.vggallery.com/painting/p_0498.htm).



zaplňuje možnými scénáři snažícími se marně vysvětlit proč ten, který přijít měl, nakonec nepřišel, van Gogh tuto samotu obklopuje atributy drahé bytosti a vytrvale zastírající korespondencí.

## VI. PŘÍTOMNOST NEPŘÍTOMNÉHO SUBJEKTU: MEZI ZJEVOVÁNÍM, MIZENÍM A SUPLEMENTARITOU

Co se stane, když je postupně se vytrácející subjekt nahrazen předmětem, stává se pak jeho pouhým substitutem? Ztělesňuje předmět, který tu po něm zůstal, neviditelnost subjektu, jeho absenci, nebo touhu po něm? Figurou, která tuto absenci pozoruhodným způsobem nejen zpřítomňuje, ale také medializuje a materializuje, je prázdná židle, která v dějinách portrétu většinou sloužila jako pouhý prostředek určený k podpírání těla. Počínaje moderním uměním se však prázdné židle objevují čím dál výrazněji a emancipují se, a to nejen v obrazech, ale také v textech a na divadelním pódiu.<sup>29</sup> Zaznělo-li na adresu malířových židlí, že se jedná o specifický portrét absence, platí to samé i o Weinerově povídce. Portrét jako svěbytný žánr je ve van Goghově i Weinerově provedení redefinován, a to jednak svým důrazem na objektálnost plnící širokou škálu symbolických rolí, jednak pro svůj průzkum subjektu v situaci chybění a absence. Nejde zde totiž o to, co jejich prázdné židle zobrazují, ale hlavně o to, co vykonávají: *performují* fyzickou nepřítomnost subjektu. Ta je spojena s určitým patosem, jenž podle průkopnické studie Pietra Conteho o židlich-monumentech, propojujících minulost s budoucností, „spočívá jednak ve vzpomínce na ztrátu, a jednak v oznámení návratu nového příchozího“ (Conte 2013, s. 127–128). Právě toto oznámení však, jak ukazuje van Gogh i Weiner, může být značně matoucí.

Je tedy možné prostřednictvím portrétu zachytit subjekt v jeho nepřítomnosti? Nebo je to dokonce nutné, protože základní podmínkou i paradoxem obrazu je, jak tvrdí Belting, „prezence absence“ (Belting 2011, s. 130)? Způsob, jakým je u Weinerja absentující, stále nepřicházející přítel přítomen, přesně odpovídá modalitě tzv. „nepopisného portrétu“, jež historička umění a etnoložka Judith Elizabeth Weiss považuje za klíčový pro modernu i postmodernu: „Přítomnost v portrétu se vyskytuje pod podmínkou nesmazatelné diference mezi viděným a představovaným“ (Weiss 2013, s. 141). A právě v odlišnosti od portrétovaného shledává Weiss specifický rys moderního portrétu, který rezignuje na referenční věrnost. „Lidské individuum může být vyobrazeno pouze v ne-popisném portrétu, jehož neurčitá povaha podněcuje individuální imaginaci diváka“ (Weiss 2013, s. 141). Portrét, který subjekt nepopisuje ani mimeticky nezobrazuje, ale figuruje jej na základě absence a prezentuje jej v jeho chybění i latentní přítomnosti, tvoří ústřední mediální operaci Weinerovy i van Goghovy prázdné židle.

Ještě radikálnější je v tomto ohledu filozof Jean-Luc Nancy, který považuje za přímý efekt portrétu nikoliv stav absence, nýbrž proces mizení. Na základě etymologie italského polysémního výrazu *ritratto*, označujícího podobiznu, zdůrazňuje Nancy druhý, méně evidentní význam současného portrétu, a sice „ústraní“ (it. *il ritiro*; fr. *la retraite*; angl. *retirement*) neboli akt stahování se (Nancy 2014, s. 13–14).

29 Viz zejm. Ionesco 2006.



Ontologie portrétovaného subjektu pak spočívá v dialektice mezi prezencí a absencí, či spíše mezi mizením a zjevováním. Postava na portrétu se podle Nancyho „ukazujíc ustupuje a uvnitř svého zviditelnění se stahuje do ústraní“ (Nancy 2014, s. 18). Díky tomuto napětí mezi zjevným a skrytým pak vyvstává fikční povaha portrétu, a to nejen pro etymologickou příbuznost výrazů — odvozených z latinského *ingere* — fikce a figurace ve smyslu mimetické reprezentace lidské figury, ale rovněž ve smyslu postavy, emblému či role, která je na portrétu utvořena, modelována (*ingo, fictum*) i režírována (Nancy 2014, s. 27). V kontaktu se současnými díly, např. malířů Davida Hockneyho či Jacquese Monoryho, pak Nancy postuluje svou koncepci „jiného portrétu“, který se odlišuje od „portrétu, jenž postupuje od předpokládané identity, jejíž vzhled má být reprodukován. Tento portrét,“ pokračuje Nancy, „naopak postupuje od identity jen sotva domnělé, spíše evokované v jejím ústraní“ (Nancy 2014, s. 93). V této definici leží důkaz, že ve světě téměř neznámý Weinerův i proslulý van Goghův portrét absence předznamenávají některé radikální estetické polohy subjektu ve stavu mezi mizením a zjevováním, příznačné pro druhou polovinu 20. století.

K lepšimu porozumění dialektice absence a prezence dává podnět nejen současné umění, ale rovněž antika. Mám zde na mysli výzkum řecké mytologie Jeana-Pierra Vernanta, zejména fenoménu *kolossu*, modly spojené s archaickým pohřebním rituálem. Vernant vychází z archeologických nálezů kenotafu pocházejícího přibližně ze 13. století př. n. l., v němž byly namísto lidských koster objeveny dva na zemi ležící kamenné kvádry různé velikosti, jež ve své horní části naznačovaly obrys ramen a hlavy dvou postav muže a ženy. Zkoumání rituálních funkcí těchto model ukazuje několik zásadních afinit se symbolickým i figurálním statutem objektu, kolem něhož krouží reprezentace i narativ van Goghovy a Weinerovy prázdné židle. První spatřuji v substitutivní roli obou hmatatelných předmětů, jež na jedné straně zastupují a zpřítomňují kohosi nepřítomného, na straně druhé odkazují k jeho fatální absenci. „Kolossos uložený v prázdném hrobě vedle předmětů patřících zesnulému“, vysvětluje Vernant, „tu vystupuje jako náhrada nepřítomné mrtvolky. Zaujímá místo zemřelého“ (Vernant 2004, s. 74).

Jak ale může nijak zvlášť mimetický kus kamene zaujmout místo zesnulého? Princip této náhrady Vernant odkrývá nikoli v reprezentující funkci obrazu, nýbrž v symbolickém statusu dvojníka, neboť ten „[p]ůsobí zároveň na dvou protichůdných rovinách: současně s tím, kdy se ukazuje jakožto přítomný, ohlašuje svou příslušnost k nedostupnému „jinde““ (Vernant 2004, s. 78). Nejenže tedy kolossos skrze kamenného dvojníka zpřítomňuje fyzicky absentující subjekt, spolu s tím je také „zpodobněním neviditelného“, tedy někoho, kdo — abych použil Deleuzovo rozlišení<sup>30</sup> — aktuálně chybí, virtuálně je však stále přítomen. Znak nepřítomnosti, který osciluje mezi zjevností a nezjevnou aktivitou chybějícího subjektu, vyznačuje prostor, v němž prázdná židle s oním archaickým symbolem srůstá. Společná jim je také jejich medialita: specifická komunikační síla kolossu a jeho propojenost s posmrtným životem. Cílem tohoto „objektu-znaku“ je totiž „nastolit reálný kontakt se zászvětím a zajistit jeho přítomnost v tomto běžném světě — avšak samotným tímto gestem zdůrazňuje vše,

30 Aktuálním chápe Deleuze cosi zjevného a viditelně působícího, virtuálním něco nikoli pouze latentního, ale stejně tak reálného, jen aktuálně nepřítomného (Deleuze 1968, s. 269–275).



co je pro živé lidi na smrti nedostupného, tajuplného a bytostně odlišného“ (Vernant 2004, s. 78). Stejně tak účinnost prázdné židle spočívá v zajištění přítomnosti čehosi, co mluví jiným, odlišným jazykem; tento jazyk odkrývá sdělení, které současně zatemňuje a překrývá vlastní materialitou. Namísto transparentního prostředkování tak její medialita spočívá v tom, že sdělení zahušťuje, vede od známého k neznámému, akcentuje odlišný řád i jazyk světa, k němuž odkazuje, a sama se stává čím dál víc zjevná a hmatatelná. Pokud podle Krämer aisthetizace „tvorí samotné jádro všech procesů přenosu“ (Krämer 2015, s. 165), pak prázdná židle představuje nejen estetické, ale rovněž *aisthetické médium par excellence*.

Ačkoliv je na portrétu absence subjekt svým chyběním permanentně přítomen, prázdná židle je své fikční figury skutečně zbavena a zůstává po celou dobu de-figurována. Dějiny těchto objektů nejsou antropocentrické, ale „antropodecentrické“. Prázdné židle tak představují specifický portrét, který je doveden nikoli ad absurdum, ale spíše *ad fontes*: vrací se před příchod subjektu, před jeho hmatatelnou přítomnost a pevně situovanou pozici. Nebo, obdobně, předvídá jeho odchod. Jaký je tedy vlastně vztah mezi oběma konstituenty tohoto „nepodobného“ portrétu? Zdá se, že mezi neustále obkružovanou a fantazmatem přítomnosti druhého obsazovanou židlí na jedné straně a permanentně unikajícím subjektem na straně druhé funguje pouto, které Jacques Derrida nazval logikou suplementarity. Supplement zahrnuje dva navzájem protikladné, a přitom komplementární významy: jakožto *addendum* „se přidává, je nadbytkem, je úplností obohacující nějakou jinou úplnost“, a současně tak jako *substitut* nahrazuje něco chybějícího, „není pouze přidán k pozitivitě jakési přítomnosti, nevytváří žádný reliéf, jeho místo je stanovené ve struktuře stopou prázdná“ (Derrida 1967, s. 208).

Prázdné židli chybí subjekt, ale bez tohoto chybění by prázdnou židlí nebyla, právě chybění ji konstituuje jako náhradu za subjekt a *addendum*, který rušivě poukazuje na to, že přítomnost druhého existuje, ale odehrává se jinde, než by měla. Současně tento supplement poukazuje na fakt, že mediální podmínkou prázdné židle je vždy již přítomnost subjektu. Subjekt tak představuje element, který má přijít z venku, přidává se a zaplňuje prázdné místo, předepsané stopou prázdná na osamoceně židli. Jenomže subjekt stále nepřichází, jeho suplementární role je tedy naprosto latentní. Z toho vyplývá, že roli supplementu sehrává hlavně *pro* onen subjekt, který čeká — a tím i pro diváka. Subjekt se skutečně na okamžik objevil — a připojil se zvnějšku k niternému světu protagonisty —, vzápětí však ze scény také zmizel. Židle proto nadále plní svou funkci indexu defigurace: poukazuje k absenci sedícího a jeho absencí toto prázdné završuje.

Na portrétu absence je člověk odejmut, doslova sesazen a na jeho místě usedá subjekt. Neviditelný, mizející a chybějící subjekt, který je navzdory své fyzické absenci přítomen — a snad i naléhavěji, než kdyby byl ztvárněn podle svého skutečného živého modelu. Van Gogh i Weiner tak svým dílem vykonávají dvojí tvůrčí gesto: zintenzivňují přítomnost subjektu skrze jeho fyzickou nepřítomnost a současně onen subjekt tímto (ne)ztvárněním zachraňují před pouhým statusem objektu, před jeho zvěčněním.<sup>31</sup> Díla obou autorů představují paroxysmus portrétu, v němž nejde o nějakou deformaci lidského těla ani jeho přeměnu v simulakrum, nýbrž o důkaz, že subjekt nemůže nikdy zmizet, a to ani tehdy, když je fyzicky nepřítomen.

31 Ke ztrátě a objektifikaci já v moderním portrétu viz VAN ALPHEN 2005: 21–47.

## PRAMENY

- Calvino, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*. Přel. Jiří Pelán. Praha : Mladá fronta, 1998.
- Ionesco, Eugène. *Židle*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha : Artur, 2006.
- Weiner, Richard. „Prázdná židle“. In *Spisy 1. Netečný divák a jiné prózy*. Lítice. Škleb. Ed. Zina Trochová. Praha : Torst, 1996, s. 370–371.

- Weiner, Richard. „Výstava Sapík — Bílek — Otakar Nejedlý“. In *Spisy 4. O umění a lidech*. Ed. Zina Trochová. Praha : Torst, 2002, s. 260–267 [1917].
- Literární archiv Památníku národního písemnictví. Fond Richard Weiner.

## LITERATURA

- Abrams, M. H. — Harpham, Geoffrey Galt. *A Glossary of Literary Terms: eleventh edition*. Stamford : Wadsworth Publishing, 2014, s. 27–28.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto : University of Toronto Press, 2009.
- Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Přel. Thomas Dunlap. Princeton : Princeton University Press, 2011.
- Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Přel. Caroline Saltzwedel, Mitch Cohen, Kenneth Nortcott. Chicago : The University of Chicago Press, 2003.
- Conte, Pietro. „Prenez une chaise, monsieur Kantor! Théorie et histoire d'un ‚monument impossible‘“. In *Une absence présente. Figures de l'image mémorielle*. Ed. Pietro Conte. Paris : Mimesis France, 2013, s. 121–135.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha : Karolinum, 2014.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha : Karolinum, 2003.
- Drozda, Miroslav. „Narativní maska v krásné próze“. In Miroslav Drozda (ed.). *Miloslavu Jehličkovi k šedesátinám (strojopisný sborník)*, 1981, s. 34–53.
- Drozda, Miroslav. *Narativní masky ruské prózy: od Puškina k Bělému: kapitoly z historické poetiky*. Praha : Univerzita Karlova, 1990.
- Eco, Umberto. „Lector in Fabula: Pragmatic Strategy in a Metanarrative Text“. In *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington : Indiana University Press, 1984, s. 200–269.
- Eco, Umberto. *Postscript to the Name of the Rose*. Přel. William Weaver. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- Foucault, Michel. „Le jeu de Michel Foucault. Entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman“. In *Dits et écrits III. 1976–1979*. Eds. Daniel Defert — Francois Ewald. Paris : Gallimard, 1994, s. 298–329.
- Genette, Gérard. „Rozprava o vyprávění: esej o metodě“. Přel. Natálie Damadyová. *Česká literatura* 2003, roč. LI, č. 4, s. 470–495.
- Hrabal, Jiří. *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*. Praha : Dauphin, 2011.
- Hrdlička, Josef. „Richard Weiner“. *Souvislosti* 2000, roč. 11, č. 45–46, s. 121–141.
- Hrůza, Petr. „Svěcení Lazebníka (připodotknutí k R. Weinerovi)“. *Host* 1997, roč. 13, č. 4, s. 3–23.
- Hühn, Peter — Schmid, Wolf — Schönert, Jörg. *Point of View, Perspective, and Focalization*. Berlin : Walter de Gruyter, 2009.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London, New York : Routledge, 2003.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York : Methuen, 2014.
- Chalupecký, Jindřich. „Richard Weiner“. In *Expresionisté*. Eds. Zina Trochová, Jaroslav Med, Jan Šulc. Praha : Torst, 1992, s. 11–78.
- Ibler, Reinhard. „Der einsame Avantgardist: Zur Deutung von Richard Weiners Poetik ‚Lazebník‘ (Der Bader)“. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1995, č. 35, s. 245–270.



OPEN ACCESS

- Krämer, Sybille. *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*. Přel. Anthony Enns. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2015.
- Kubíček, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007.
- Lamač, Miroslav. *Vincent van Gogh*. Praha : Odeon, 1983.
- Langerová, Marie. *Weiner*. Brno : Host, 2000.
- Langerová, Marie. „Weinerovy obrázky z cest“. In Richard Weiner, *Spisy 3. Lazebník. Hra doopravdy*. Ed. Zina Trochová. Praha : Torst, 1998, s. 447–461.
- Lubin, Albert. *Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent van Gogh*. New York : Da Capo Press, 1997.
- Málek, Petr. *Melancholie moderny*. Praha : Dauphin, 2008.
- Maurer, Naomi Margolis. *The Pursuit of Spiritual Wisdom. The Thought and Art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin*. London : Fairleigh Dickinson University Press, 1998.
- Mersch, Dieter. „Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen“. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2010, roč. 2, č. 2, s. 185–208.
- Metzger, Rainer — Walther, Ingo F. *Vincent van Gogh 1853–1890*. Přel. Blanka Pscheidtová. Praha : Taschen, 1999..
- Mourková, Jarmila. „Expresionistické prózy Richarda Weinerja“. In Richard Weiner. *Spisy 1. Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb*. Ed. Zina Trochová. Praha : Torst, 1996, s. 453–471.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Paris : Galilée, 2014.
- Owens, Craig. „Representation, Appropriation, and Power“. In *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Eds. Scott Bryson — Barbara Kruger — Lynne Tillman — Jane Weinstock. Berkeley : University of California Press, 1992, s. 88–113.
- Papoušek, Vladimír (ed.). „1919. Hroucení euklidovského prostoru („Prázdna židle“)“. In *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha : Academia, 2010, s. 318–331.
- Papoušek, Vladimír. *Existencialisté: Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha : Torst, 2004.
- Somers, Margaret R. — Gibson, Gloria D. *Social Theory and Politics of Identity*. Cambridge : Blackwell, 1994.
- Srp, Karel. „Nepovědomé body. Josef Šíma, Richard Weiner a skupina Le Grand jeu“. *Umění* 2004, roč. 52, č. 1, s. 11–36.
- Steiner, Petr. *Ruský formalismus. Metaepoetika*. Brno: Host, 2011.
- Šklovskij, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha : Akropolis, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Přel. Vladimír Fiala. Praha : Karolinum, 2010.
- Van Alphen, Ernst. „The Portrait's Dispersal“. In *How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago : The University of Chicago Press, 2005, s. 21–47.
- Verhofstadt-Denève, Leni M. F. — Dillen, Let — Helskens, Denis — Siongers, Mariska. „The Psychodramatic ‚Social Atom Method‘ with Children: a Developing Dialogical Self in Dialectic Action“. In *The Dialogical Self in Psychotherapy*. Eds. Hubert J. M. Hermans — Giancarlo Dimaggio. London : Brunner-Routledge, 2004, s. 152–170.
- Vernant, Jean-Pierre. „Zpodobnění neviditelného a psychologická kategorie dvojníka: kolossos“. In *Hestia a Hermés: Studie k duchovnímu světu Řeků*. Přel. Martin Pokorný. Praha : Oikoymenh, 2004, s. 73–87.
- Vojvodík, Josef. „Metaxy pheromenon neboli v prostoru mezi...“. *Slovo a smysl* 2014, roč. 9, č. 21, s. 15–44.
- Voss, Christiane. „Film Experience and the Formation of Illusion: The Spectator as ‚Surrogate Body‘ for the Cinema“. *Cinema Journal*, 2011, roč. 50, č. 4, s. 136–150.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. New York : Routledge, 2013.
- Weiss, Judith Elisabeth. „Before and After the Portrait: Faces between Hidden Likeness and Anti-portrait“. In *Inventing Faces: Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*. Eds. Mona Körte — Ruben Rebmann — Judith Elisabeth Weiss — Stefan Weppelmann. München : Deutscher Kunstverlag, 2013, s. 133–146.

Welsch, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Přel. Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček. Praha : Zvon, 1994.

Widera, Steffi. *Richard Weiner: Identität und Polarität im Prosafrühwerk*. München : Verlag Otto Sagner, 2001.

Wolfe, Cary. „Language“. In *Critical Terms for Media Studies*. Eds. J. W. T. Mitchell — Mark

Hansen. Chicago : The University of Chicago Press, 2010, s. 233–248.

Zusi, Peter. „States of Shock: Kafka and Richard Weiner“. In *Kafka, Prag und der Erste Weltkrieg / Kafka, Prague and the First World War*. Eds. Manfred Engel — Ritchie Robertson (edd.). Würzburg : Königshausen & Neumann, 2012, s. 127–142.



## MEDIALITY OF THE ABSENT SUBJECT

THE AESTHETICS OF ABSENCE, DIA-NARRATIVE, AND POSTMODERN IMPULSES  
IN THE “EMPTY CHAIR” BY RICHARD WEINER

This paper deals with the aesthetics of absence and pre-postmodern strategies as carried out in the short story “Prázdná židle [Empty Chair]” (1916) by Richard Weiner. Drawing on the methodological fusion of narrative analysis, media philosophy, and visual anthropology, I argue that Weiner’s text offers a specific “portrait of absence”, which is able to intensify the subject despite its physical non-presence. In the first part, Weiner’s discursive strategy of feigning, revealing common features with postmodern metafiction and producing a rupture between what the text says and what it does, is explained. The second part analyzes an ironization of its affective and thematic center while bringing forth a new concept of “dia-narrative”. The third part explores the main figure of the empty chair in its intermedial relations with the portraits of Vincent van Gogh (1888) and the founding work of the conceptual art by Joseph Kosuth (1965).

## KLÍČOVÁ SLOVA:

Richard Weiner — estetika absence — moderní umění — dianarace — postmoderná — subjekt — intermedialita

Richard Weiner — aesthetics of absence — modern art — dianarrative — postmodernism — subject — intermediality

**Tomáš Jirsa** (\*1983) je literární teoretik, komparatista a překladatel, zabývá se především vztahem výtvarných umění a moderní světové literatury, tématem afektivity a intermediální estetikou. V letech 2012–2016 pracoval jako pedagog a výzkumný pracovník na Ústavu české literatury a komparatistiky na FF UK, nyní působí jako postdoktorand na FF UP v Olomouci. Absolvoval stipendijní pobyty na University of California v Los Angeles, pařížské Sorbonně a v Mezinárodním centru pro výzkum kulturních technik a filozofie médií ve Výmaru (IKKM). Své mezioborově zaměřené studie publikuje u nás i v zahraničí (*Central Europe, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*). Je autorem monografií *Fyziognomie psaní: V záhybech literárního ornamentu* (2012) a *Tváří v tváři beztvarosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (2016).