



Helena Todorová

# Nové náboženství věcí

Fenomén zátiší v díle malíře Juana Sáncheze Cotána a fotografa Josefa Sudka

Žánr zátiší byl vždy spojován s pomíjivostí a prchavostí světa, ve kterém žijeme. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“ – věci kolem nás jsou pomíjivé, připomínají nám lidskou nedokonalost. Lidský souboj s marností! Existuje možná ale i jiná dimenze zátiší. Tedy že věci, které nás obklopují, všednosti každodenního života, nás mohou zavést k podstatným zamyšlením nad bytím a lidskou existencí. Že nás mohou nečekaně zavést k hlubokým přesahům, jež nemají s banalitou společného téměř nic – a zároveň všechno. Žánr zátiší tak nespočívá pouze v připomínce marnosti lidského života, nýbrž může být i ztvárněním obdivu ke světu, ve kterém žijeme, úžasu nad obyčejností, která může vyjevovat nečekanou neobyčejnost.

V tomto textu se zaměřím na obrazy španělského malíře Juana Sáncheze Cotána (1560–1627, obr. 1) a na fotografie Josefa Sudka (1896–1976, obr. 2), jednoho z nejvýznamnějších českých fotografů 20. století. Přestože porovnávám umělecká díla novověku a moderní epochy, kdy byly duchovní přesahy pochopitelně vnímány odlišným způsobem, jsem přesvědčena o tom, že ve své základní myšlence se spojují. Ačkoliv tyto dva umělce dělí tři století, smysl jejich děl může mít leccos společného. Oba se snaží vyjít skrze obyčejnost úžas nad neobyčejností. Přes obyčejné věci se dostáváme k obrazům, které nám dávají důležitou výpověď o světě.

### Juan Sánchez Cotán a tajuplná zátiší

Zátiší Juana Sáncheze Cotána jsou velmi neobvyklá. Díla tohoto španělského barokního malíře jsou do dnešních dnů zahalena zvláštním tajemstvím, na jehož významu se badatelé neshodují. Podíváme-li se na obraz *Zátiší se zvěřinou, zeleninou a ovocem* z roku 1602 (obr. 3), nemůžeme se ubránit dojmu, že jsme nikdy podobně pojaté zátiší neviděli. Co je na něm tak neobvyklé? V prvním plánu vidíme jakési okno nebo otvor ve zdi, ve kterém jsou umístěny různé druhy potravin. Jejich ztvárnění je velmi realistické, máme pocit, jako bychom se věcí na zátiší mohli téměř dotknout nebo je rovnou sníst. Realistické pojetí není nic neobvyklého, rozvržení předmětů a jejich umístění ovšem zvláštní je. Přemýšlíme, proč jsou jablka pověšená na provázcích do souměrného kruhu, proč celému obrazu vévodí celer, který překračuje hranici pomyslného okna, až by se mohlo zdát, že by za normálních okolností musel spadnout. A jak je zvtárněno pozadí?

<sup>1</sup> Juan Sánchez Cotán: Zátiší s kdoulí, zelím, melounem a okurkou, okolo 1600, olej na plátně, 69 x 85 cm, San Diego Museum of Art.

<sup>2</sup> Josef Sudek: Stůl v mém ateliéru (Úvoz), 1958–1962, novotisk, 24 x 30 cm, sbírka Anny Fárové.



Černočerná tma, za kterou není vidět nic, žádný pokoj, žádná spíže. Na to nejsme u „tradičních“ zátiší zvyklí – většinou je mísa se zeleninou či ovocem zasazena do reálného prostředí, nikoliv do poněkud až abstraktně působícího prostoru.

Jedna z hypotéz je, že Cotán ve svých zátiších čerpal z geometrické teorie, která byla v jeho době žhavým tématem v okruhu toledské intelektuální elity. Roku 1565 Federico Commandino přeložil a vydal Archimedův spis *De iis quae vehuntur in aqua libri duo* a téměř současně vydal také spis *De Centro Gravitatis*. V roce 1605 na něj navázal Luca Valerio, který vydal další překlad *De Centro Gravitatis*, což jen dokazuje soudobý zájem o geometrii, zejména o kulovitá tělesa – což by bylo možné vysvětlení jablek, která jsou zavěšena do souměrného kruhu.<sup>1</sup> I na dalších Cotánových obrazech můžeme vysledovat zájem o kulovité ovoce. Připomeňme například obraz *Kdoule, zelí, meloun a okurka* z roku 1602 (obr. 1) – tento obraz může být také meditací nad nejrůznějšími oblými tělesy, což ještě podtrhuje již zmíněné černé, tajemné pozadí.

Cotánovy obrazy lze spojovat i s astronomií – zavěšené předměty bychom mohli přeneseně chápat jako nebeská tělesa, která se pohybují na



noční obloze a podléhají zákonům gravitace. Připomeňme, že v roce 1609 Galileo Galilei namířil k noční obloze svůj první teleskop.<sup>2</sup> Španělsko bylo v 15. a 16. století nejvýznamnější velmocí v poznávání a objevování nových zemí. Vyobrazené plodiny, které byly přivezeny ze jeho zámořských držav, tak mohly být i nepřímou oslavou španělského koloniálního impéria.

Irský historik umění Peter Cherry se zase domnívá, že Cotánovy obrazy jsou pouhou lahodou pro „hladové oko“, které se zkrátka těší z pověšeného ptáka, neboť má radost z lovu a následných hostin. Bravurní malířské provedení podle něj tedy u Cotánových obrazů hraje stěžejní roli, iluzorní znázornění, které nás vtahuje do smyslových prožitků. Dokonce obrazy spojuje s pojmem *trompe l'oeil*.<sup>3</sup> Připomíná slavný příběh ze spisu *Naturalis Historia*, ve kterém Plinius starší popisuje malířský spor Parrhasia a Zeuxise o to, kdo namaluje realističtější obraz. Zeuxis prý namaloval hrozny s takovou přesností, že se na obraz začali slétat ptáci a snažili se je uzobnout. Parrhasios měl dílo schované za záclonou, proto ho Zeuxis požádal, aby je odkryl. Ukázalo se, že závěs je namalovaný. Skrze realističnost je v tomto případě poukázáno na moc a sílu umění, a stejně tak tomu bylo i s obrazy Juana Sáncheze Cotána.<sup>4</sup> To by však nevysvětlovalo jejich zvláštní rozložení a zejména ono záhadné černé pozadí.

## Spirituální hloubka

Proto se objevují hypotézy, které vyzdvihují mystickou a spirituální výpověď Cotánových zátiší. Juan Sánchez Cotán měl původně v Toledu svoji dílnu, která byla ovlivněna mimo jiné mysticismem El Greca, jehož oltářní obraz *Pohřeb hraběte Orgaze* byl umístěn v místním kostele sv. Tomáše. Roku 1603 však nastává v Cotánově životě důležitý zlom, jelikož vstupuje do asketického kartuziánského kláštera Santa María de El Paular. V roce 1612 je poslán do kláštera v Granadě, kde se stává mnichem. Jeho zvláštní zátiší mohou být hlubokou spirituální meditací nad světem, který nás obklopuje. Historik umění Don Denny přišel s hypotézou, že obraz *Zátiší s kardonem a mrkvemi* je znázorněním Kristova umučení (obr. 4). Kardon má symbolizovat nástroje Kristova bičování, mrkve (někdy popisované jako pastináky) mají zpřítomňovat čtyři hřeby, kterými byl Kristus přibit na kříž. Tento fakt je dáván do souvislosti se soudobým spisem malíře Francisca Pacheca (1564–1644) *Arte de la pintura*, ve kterém představuje teorii, že Ježíš Kristus byl přibit na kříž čtyřmi, a nikoliv třemi hřeby.<sup>5</sup> Kniha však vyšla posmrtně v roce 1649 a navíc malíř působil v Seville, zatímco Juan Sánchez Cotán byl vyučen v Toledu, kde Ukřížování maloval vždy s třemi hřeby.<sup>6</sup> Přesný počet hřebů, které jsou součástí Arma Christi (Nástroje Kristova umučení), byl totiž předmětem teologických debat po celá staletí. Interpretaci Dona Dennyho je však vyčítáno, že nebere příliš v potaz španělské prostředí a že zvláštnosti kardonu přičítá větší důležitost, než ve skutečnosti má.<sup>7</sup> Kardon je pro nás rostlina téměř neznámá, avšak ve Španělsku to v té době byl naprosto běžný pokrm, který byl navíc v souladu s monastickou askezí.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Juan Sánchez Cotán: Zátiší se zvěřinou, ovocem a zeleninou, 1602, olej na plátně, 68 × 88 cm, Madrid, Museo del Prado.

<sup>4</sup> Juan Sánchez Cotán: Zátiší s kardonem a mrkvemi, okolo 1603, olej na plátně, 63 × 85 cm, Granada, Museo de Bellas Artes.

Zajímavý je pohled Cyrila Gerbrona.<sup>9</sup> Jeho hypotéza je založena na mysticismu a spiritualismu a dualitě protikladů, což byla metoda často uplatňovaná i v barokní literatuře. Uvádí příklad poemy *Duchovní píseň* napsané svatým Janem od Kříže, karmelitánským mystikem, který je považován za jednoho z nejvýznamnějších španělských básníků. V *Duchovní písni* hledá nevěsta (symbol duše) ženicha, jehož představuje Ježíš Kristus. Ve svém komentáři k básni popisuje sv. Jan od Kříže právě napětí mezi božským a lidským, mezi zázračností stvoření a jeho naprostou obyčejností. „Slovo se stalo tělem“ je samo o sobě vyjádřením tohoto napětí mezi čímsi abstraktním a konkrétním, mezi myšlenkou a tělesnou existencí, mezi myslitelným a nemyslitelným. Bůh všechno prostupuje, je ve všem kolem, ve všech obyčejných věcech, které se nacházejí v tomto světě. Rozpor mezi obyčejností a božskostí je zde všudypřítomný – stejně jako v zátiších Juana Sáncheze Cotána.<sup>10</sup>

Zde se dostáváme k tomu stěžejnímu – k možnému vysvětlení onoho tajemného pozadí. Je to ztělesnění onoho mystéria, které nás prostupuje ve své obyčejné každodennosti. Ovoce a zelenina, rajské plody, které však jako by po narušení prvotním hříchem ztratily svoji božskost. Zároveň je zázrak,

že nás tento pokrm každý den sytí. Plody země, které visí, aby se zdůraznil jejich neobyčejný tvar. Světlo a tma, božské a lidské, obyčejné a neobyčejné. Černočerné pozadí je všechno to, co nejsme schopni pojmut, velikost vesmíru, jeho nekonečnost. Ztrácíme se ve tmě, nekonečně se topíme v černotě našeho nevědomí, v naší neschopnosti chápat. Z této temnoty se však vynořují nám všem důvěrně známé pokrmy jako nutnost k přežití, podmínka k životu, tedy v přeneseném slova smyslu tělesná existence.

Jak tedy vnímat Cotánova zátiší? Jakým způsobem si je vykládat? Již mnohost teorií poukazuje na mystérium, kterým je Cotánovo zátiší prostoupeno. Můžeme se ptát obecněji, co vlastně obnáší samotný žánr zátiší. Zátiší nám mimo jiné ukazuje závratnou blízkost věcí, které nás obklopují. Jako kdybychom se zeleniny mohli téměř dotknout, zároveň je nám však nedostupně vzdálená. Dotek se zdá být reálný, a přitom je tak nemožný. Fenomén doteku nebo otisku, zanechané stopy můžeme vnímat v kontextu časovosti jako připomínku naší přítomnosti. Je to otisk naší existence. Skrze dotek můžeme vzkřísit všechno neživé! V zátiších Juana Sáncheze Cotána je tak možné nahlédnout do světa, který je zpřítomněním Boží, nepřítomné existence. Zelenina je Božím darem, kterého se téměř dotýkáme. Vypráví však také skrytý příběh, soukromý a intimní. Kdo očistil zeleninu? Kdo ji pověsil na provázky? Přítomnost již zmizelého doteku aranžérových rukou. Cotánovy věci jako by přicházely z nicoty a prázdnoty, kterou však zaplňuje a již dává řád ona tíže hmatu.<sup>11</sup>

Jsmo v jiném kosmu (připomeňme jednu z hypotéz, která poukazuje na Cotánova zátiší jako na intelektuální meditaci nad astronomickou teorií), jsme v uměle stvořeném vesmíru. Zavěšení se zde stává důležitým tvůrčím (nebo dokonce stvořitelským) gestem. Skrze dotek se dostáváme za poznatelnou skutečnost, která je zpřítomněna v černém, hlubinném pozadí.<sup>12</sup> Příběh věcí zde neustále, ať již v kontextu intimního příběhu aranžérových rukou



či úžasu nad Božím stvořením, poukazuje na přesah obyčejných věcí. Pozemský život se nám nabízí ve své obyčejnosti, zároveň nám umožňuje neustále se podívat nad smyslem existujících věcí. Na Cotánových zátiších je vyjádřen kontrast mezi bezprostřední dosažitelností vyobrazeného, fakt, že se jej skrze jeho realističnost můžeme dotknout, a neurčenou dálkou, ztvárněnou černým pozadím, čímž vzniká napětí mezi zde a nyní a nekonečným prostorem.<sup>13</sup>

### Na samém pokraji se objevila naděje

Juan Sánchez Cotán svá zátiší zasazuje do rámců, o kterých nevíme, co mají přesně znázorňovat. To však není tak důležité – stěžejní je rám, který zneklidňuje v konfrontaci se skutečným rámem obrazu, působí spíše jako práh.<sup>14</sup> Práh reality a iluze, zobrazeného a nezobrazeného. Pomyslný pohyb na hraně je pro vysvětlení Cotánových obrazů rovněž podstatný – zelenina občas přepadává přes rám, pohybuje se *na hranici*. Ocítáme se na hranici mezi božským a lidským, tuto hranici však nepřekračujeme, stále jsme v meziprostoru. Na tomto světě? Nejistě zneklidňuje, člověk může být znervózněn umístěním zeleniny *na pokraji*. Co když spadne? Balancování mezi stálým a nestálým, mezi klidem a nervozitou, mezi dokonalostí a nedokonalostí je bytostným znázorněním lidské existence.

V černém pozadí se ztrácíme, možná se i zalekneme, avšak zároveň nemůžeme vědět, co je *za hranicí* černočerné tmy, můžeme pouze tušit. „Asi a takřka jsou modálními slovy chvějivého tušení, roztrpeného vědění-nevědění.“<sup>15</sup> My pouze tušíme, roztreseně, s nadějí, v očekávání něčeho, co bude překračovat naši lidskost. „Téměř“ rozevívá mezeru mezi přítomností a smrtí – „onu zároveň bezvýznamnou i nekonečnou mezeru“, kde je, jak píše Lévinas, „vždy dost místa pro naději“.<sup>16</sup> Oblast hrůzy a nejistoty, zároveň místo pro bezmeznou naději. Ovoce a zelenina zavěšené na provázku, umístěné

na samotný okraj, nejistě, pohybující se neustále na hranici mezi pádem a ustáleným zakotvením. Lidská existence, která se celý život pohybuje na této hranici. Osciluje mezi zatracením a vykoupením, mezi konečností a absolutnem, mezi životem a smrtí.

### Josef Sudek a vyjevující se zátiší

„Myslím, že fotografie má ráda obyčejné věci; a já mám rád život věcí,“<sup>17</sup> tvrdil Josef Sudek, jeden z nejvýznamnějších českých fotografů 20. století. Jeho dílo je poměrně rozsáhlé, rozprostírá se přibližně od roku 1914 do roku 1976, prošlo tedy mnohými dobovými tendencemi, které ho však příliš neovlivnily.<sup>18</sup> Sudek si vždy zachoval svůj specifický autorský styl, který nás zavádí do jiného světa, do světa, kde máme pocit, že jsme se dotkli čehosi hlubokého, spirituálního, co přesahuje naši každodenní zkušenost. Přitom jeho fotografie z každodenní všednosti vycházejí. Ve své tvorbě se bezpochyby inspiroval dlouholetou tradicí malířství, jak sám popisuje v knize rozhovorů s Jaroslavem Andělem.<sup>19</sup> Konkrétněji pak pro něj byla důležitá tematika zátiší, která nejvýrazněji vyvstává z jeho celoživotní tvorby. Jako inspiraci můžeme jmenovat zátiší Josefa Navrátila nebo zátiší Paula Cézanna či George Braqua, se kterými se setkal a které





obdivoval. Ostatně, jeho zájem o malířství vychází také z faktu, že tato výtvarná díla sám fotografoval – ne však jako pouhou dokumentaci, nýbrž ve smyslu umělecké fotografie, do níž vložil svůj osobní pohled a specifický styl. Tímto si zasloužil mimo jiné také jedinečné místo v dějinách české fotografie, jelikož byl prvním fotografem, který tímto způsobem přistupoval k dokumentaci jiných výtvarných děl.

Josefa Sudka zajímalo zátiší od počátků jeho umělecké činnosti. Fotografické zátiší je však z podstaty média něčím jiným než zátiší malířské, už jen tím, že se v něm přirozeněji prosazuje jakási „nalezenost“ či „spatřenost“. Fotografie sugeruje skutečnost, dokazuje, že zde věci skutečně byly, skutečně ležely na fotografové stole, divák se stává svědkem minulého děje. Je to ono barthesovské „tato věc tu byla“, „punctum“ skutečnosti.<sup>20</sup> Připomeňme

← 5. Josef Sudek: Zátiší podle Caravaggia, Variace I, 1956, bromostříbrný proces, 29,8 × 39,7 cm, sbírka Anny Fárové a Jana Strimpla.

↑ 6. Josef Sudek: Okno mého ateliéru, 1940–1954, pigment, 18,3 × 24,4 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario.

Cotánova zátiší, která byla někdy dávána do souvislosti s oním *trompe l'oeil*, tedy že se jevila jako reálná skutečnost. Avšak ve fotografii žádnou věc nemůžeme zapřít, byla tam přesně tak, jak ji fotograf zachytil. Co Sudek fotografoval, to skutečně existovalo – tím zasahuje fotografie do přítomnosti diváka.<sup>21</sup> „Nyní je nejniternějším obrazem Uplynulého,“ napsal Walter Benjamin.<sup>22</sup> Dotek skutečnosti, která byla kdysi a jako by byla i nyní.<sup>23</sup> Zvěčnění chvilkového okamžiku.

Některá Sudkova zátiší, zejména soubor z let 1950 až 1956, na tradici klasických malířských zátiší plynule navazují. Jedno z roku 1956 nese přímo název *Zátiší podle Caravaggia* (obr. 5). Na fotografii se objevuje mušle, paví pera, pomyslný zápas s marností. Sudek si často vybírá předměty, které z této tradice vycházejí – sklenice, láhev či jablko. Fotografuje sice předměty z klasického zátiší, jsou však zasazeny do nečekaného kontextu. V pozadí je možná krajina, zamlžená, za rámem okna. Skrze prosvítání se nám zlehka zjevuje skutečnost. Avšak je to stále skutečnost nejednoznačná, taková, která se dává pouze tušit. Na jedné z fotografií vidíme jablko položené na míse, která téměř jako by levitovala. Působí zvláštním nadpozemským dojmem, přitom zemi charakterizuje svou podstatou. Kdysi přece vzešla z hlíny, a nyní se téměř vznáší časoprostorem (obr. 6).

### Odlesk světla v nádobě, která obsahuje svět

Fotografie zobrazující džbán v opuštěné a lehce prosvětlené katedrále sv. Víta – předmět ozvláštěný zasazením do neobvyklého kontextu (obr. 7). Magický předmět si často představujeme jako předmět s vnitřkem, s hloubkou. Martin Heidegger džbán jako předmět, který podržuje a přijímá, spojuje s darem nalévaného nápoje, „v němž dlí různým způsobem smrtelní a božští“.<sup>24</sup> Heidegger poté, co se pokusil postihnout podstatu džbánu, jeho

vlastnosti, dospěl nakonec až k jeho sakralizaci.<sup>25</sup> Sudek fotografuje džbán, který obyčejně pojímá tekutinu, a slouží tak lidem ke svažení. Zároveň stojí džbán opuštěn, mezi zdmi velkolepé katedrály, jen pruh světla lehce vstupuje do prostoru, jako by chtěl připomenout posvátnost tohoto místa.

Na jiných Sudkových fotografiích jsou rovněž zobrazovány předměty s hloubkou, jsou však průhledné, s odleskem světla v nich a odrážející svůj stín na povrch. „Stín je čímsi mezi vyjevováním a vytrácením.“<sup>26</sup> Prostor mezi lidským a božským, světlo probleskuje a činí tak obyčejnost posvátnou. Odlesky a lomy světla mohou být vnímány jako doteky zázraku Božího působení. Obyčejné věci získávají u Sudka duchovní rozměr, nejen v jeho slavných fotografiích katedrály sv. Víta, ale také za oknem jeho ateliéru, na stole, kde byly nashromážděny všechny předměty denní potřeby, ve věcech, které každý den užíval.<sup>27</sup>

Spiritualita je často umocněna rovněž velkými rozměry zobrazovaných věcí. Na fotografii *Sklenice*



✓ 7. Josef Sudek: Zátiší se džbánem u jednoho z pilířů, okolo 1925, bromostříbrný proces, 13,3 × 8,6 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario.

← 8. Josef Sudek: Sklenice, 1950–1954, bromostříbrný proces, 18 × 13 cm, osobní sbírka Anny Fárové a Jana Strimpla.

z let 1950–1954 je předmět opravdu monumentalizován, čehož je dosaženo vyfotografováním z podhledu (obr. 8). Sklenice navíc téměř padá přes hranu stolu, takže máme pocit silné naléhavosti pádu. Naprosto vévodí světu na fotografii, je zposvátněna. Na hraně stolu, před pádem, před zkázou, před zničením. Na pokraji zhroucení, stejně jako u Cotánových zátiší. Jak popisuje Daniela Hodrová, blížit se k prahu a stanout na něm se mnohdy ukazuje významnější než jej překročit; nalézat se v situaci, kdy se cosi závažného ještě nestalo, ale stalo se to *téměř*, jako by bylo důležitější než ten samotný vytoužený či (v našem případě) obávaný okamžik.<sup>28</sup>

## Labyrint světa

Zajímavou Sudkovou sérií jsou *Skleněné labyrinty*. Proměňuje se zde repertoár předmětů – vedle mušle se ocitá zmuchlaný igelit, vedle sklenice staniol, na snímku je skelet listu, vedle „zbytků“ jídla a nádobí po „hostině“ zbývá třeba prázdná vaječná skořápka. Jen tak na okraj je možné připomenout, že v zátiších 17. století pomalu ustupuje fenomén naaranžovaných předmětů a místo toho se začíná rozmáhat zátiší „po hostině“.<sup>29</sup> V cyklu *Labyrinty* se

ocitáme v umělcově ateliéru, věci jsou zde nashromážděné často v nepřehledné skrumáži. Je to jakési „halabala“ uspořádání, skrze které se však opět vyjevuje ona krajní zkušenost.<sup>30</sup> Bloudíme v labyrintu uměle stvořeného světa, máme však zvláštní pocit, jako by věci nashromážděné na Sudkově stole ani nebyly zasaženy jeho rukou, jako by se na nich nepodepsal jeho dotek. Atmosféra na fotografii *Labyrint v mém ateliéru* je až jaksí posvátná, paradoxně se nejeví, že by na tomto stole umělec někdy pracoval nebo snad jedl. Svatý obrazek je přítomen tiše, skrývá se za hromadou knih a papírů, které mohou znázorňovat pomíjivost moudrosti nabyté z knih. Všechny věci musely být dotýkány, jsou součástí pomíjivého lidského světa. A přesto, metafyzický rozměr fotografie jako by převyšoval všudypřítomnou lidskost. Na jiné fotografii je zmuchlaný igelit a rámy obrazů, z nichž je viditelná pouze část a jimiž do fotografie vstupuje další typ zobrazení (obr. 9). Spolu s rámem mizí střed obrazu, který sudkovský labyrint záměrně postrádá. Všechny ty



zchumlané novinové papíry a igelity překračují rám fotografie, která tak neustále upozorňuje a křičí, že je pouhým výsekem světa (vzpomeňme na Cotánova ohraničená zátiší), který tyto uměle stvořené rámy daleko přesahuje – rám skutečné věcnosti neustále překračuje v duchovní přesah.<sup>31</sup> Na další fotografii vidíme stůl, na kterém jsou znovu nakupeny listy od novin, talíř se zbytky jídla, nějaký staniol, hruška, provázek, a také poloskrytý budík (obr. 10). Víme, že všechny tyto věci existovaly, že byly na umělcově stole. Zároveň se zdají být nějakým způsobem neskutečné, vycházející z umělcových vzpomínek. Sudek nás znejišťuje, možná se zde jedlo, stůl byl součástí lidského počínání. Zchumlaný papír se však zdá záhadný, budík upozorňuje na ubíhání času, jako by nám chtěl dát najevo pomíjivost, neúprosný běh času – i ta celá hruška bude za chvíli nejspíše sněžená. Co se tedy děje, díváme-li se na nahromaděné věci na Sudkově stole, na uvadající list, skořápku od vajíčka či zmuchlaný papír nebo igelit? Jsou to mementa pomíjivosti? Čas, který se

← 9. Josef Sudek, Z cyklu *Labyrinty*, 1963–1972, novotisk, 24 x 30 cm, sbírka Anny Fárové.

↑ 10. Josef Sudek: *Bez názvu (Labyrinty na mém stole)*, 1963–1972, novotisk, 24 x 30 cm, sbírka Anny Fárové.



v Sudkových zátiších vrství a jehož posloupnost je neustále narušována vsouváním a kupením dalších věcí, ale také hroucením a přesouváním, co bylo nahoře, je najednou dole, dosažitelné se stává nedosažitelným a naopak.

## Závěrem

Stejně jako v Sudkových *Labyrintech* se i v Cotánových zátiších nacházíme v neustálém kruhu mezi životem a smrtí, mezi úplností a neúplností, mezi pochopením a nepochopením. Zátiší vypovídají o světě, který zároveň je i není, který se neustále utváří, hroutí, aby mohl znovu povstat. Na rozebraná zátiší se tedy nemusíme dívat pouze jako na zobrazení znázorňující pomíjivost. Možná právě naopak tato zátiší více než cokoli jiného vypovídají o věčnosti a trvalosti. O pokoře, o úžasu nad světem, který je v mnoha aspektech neuchopitelný. Juan Sánchez Cotán ve svých obrazech pracuje se zobrazením skutečného a iluzivního – zdá se, že se zeleniny můžeme téměř dotknout, až tak je realistická. Zároveň se ztrácí v temném pozadí, které ji může za chvíli pohltit do absolutní nicoty. Věci, které jsou užívány a dotýkány, v sobě zároveň obsahují cosi metafyzického. Dialog mezi Plností a Nicotou je zde všudypřítomný, stejně jako v zátiších Josefa Sudka. Ten skrze nashromážděné věci ve svém ateliéru dává světu nový řád, tvoří svět nový, který se zároveň stává již světem uplynulým. Aspekt lidské existence, která může být konečná, stejně jako může být věčná. Úděl člověka, jehož největší jistotou v životě je smrt – ta však překračuje hranici poznatelného. Hluboká spirituální výpověď, která je intenzivně přítomná jak na obrazech Juana Sáncheze Cotána, tak na zátiších Josefa Sudka. Obvyčejné věci se stávají neobyčejnými, skrze heideggerovskou hloubku věcí se dostáváme do hloubi světa. Ve věcech tkví nebesa i země. ■

- 1 Sally Hickson, Juan Sánchez de Cotán, Quince, Melon and Cucumber, Khan Academy, dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/baroque-art1/spain/a/juan-sanchez-de-cotn-quince-melon-and-cucumber>, vyhledáno 3. 2. 2021.
- 2 Ibidem.
- 3 Ve výtvarném umění se jedná o synonymum pro iluzivní malbu.
- 4 Peter Cherry, The Hungry Eye: The Still Lifes of Juan Sánchez Cotán, in: *Journal of Art History*, 1996.
- 5 Don Denny, Sánchez Cotán, Still life with Carrots and a Cardoon, in: *Pantheon* 30, 1972, s. 48–53.
- 6 Charlotte Parent, The Still Lifes of Juan Sánchez Cotán Through the Lens of Spanish Picaresque Literature, in: *CUJAH*, 2016, roč. 12, s. 30–47.
- 7 Ibidem, s. 36.
- 8 Ibidem, s. 37.
- 9 Cyril Gerbron, Présences énigmatiques: les natures mortes de Juan Sánchez Cotán, in: *Artibus et Historiae*, vol. 38, č. 75, 2007, s. 165–180.
- 10 Ibidem, s. 175.
- 11 Blanka Činátlová, *Odradky: věc a věčnost v literatuře*, Praha 2015, s. 24.
- 12 Ibidem, s. 21–22.
- 13 Daniela Hodrová, *Chvála schoulení / Eseje z poetiky pomíjivosti*, Praha 2011, s. 284.
- 14 Viz Činátlová (pozn. 11), s. 22.
- 15 Ibidem, s. 73.
- 16 Ibidem, s. 69.
- 17 Jan Marius Tomeš, O tom, co přesahuje, in: *Josef Sudek: Zátiší*, Praha 2008, s. 7.
- 18 Anna Fárová, Kontemplace, in: *Josef Sudek: Okno mého ateliéru*, Praha 2007, s. 9.
- 19 Jaroslav Anděl, *Josef Sudek o sobě*, Praha 2001.
- 20 Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha 2005.
- 21 Daniela Hodrová, Labyrint na stole, in: *Josef Sudek: Labyrinty*, Praha 2013, s. 8.
- 22 Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*, Praha 2009, s. 55.
- 23 Hodrová, Labyrint na stole (pozn. 21), s. 8.
- 24 Martin Heidegger, *Básnický bydlí člověk*, Praha 2006, s. 15.
- 25 Daniela Hodrová, *Co se vyjevuje / Eseje o Adrieně Šimotové*, Praha 2015, s. 52.
- 26 Ibidem, s. 41.
- 27 Hodrová, Labyrint na stole (pozn. 21), s. 8.
- 28 Hodrová, *Co se vyjevuje* (pozn. 25), s. 66–67.
- 29 Viz Hodrová, *Chvála schoulení / Eseje z poetiky pomíjivosti*, (pozn. 13), s. 265.
- 30 Viz Činátlová (pozn. 11), s. 46.
- 31 Viz Hodrová, Labyrint na stole (pozn. 21), s. 9.
- 32 Ibidem, s. 10.

**Helena Todorová** (1996),  
studentka Dějin umění na  
Filozofické fakultě Masary-  
kovy univerzity.

