

Predslov

Táto kniha má svoj pôvod v jednom Borgesovom texte. V smiechu, ktorý pri jeho čítaní otriasa všetkými zvyklosťami myslenia — nášho myslenia: toho, ktoré je naše dobou i geografiou —, pričom narúša všetky usporiadané plochy a roviny, čo nášmu rozumu približujú kypenie bytia, a nadhlo rozkolísava našu tisícročnú skúsenosť s Rovnakým a Iným. Ten text uvádza „istú čínsku encyklopédiu“, kde je napísané, že „zvieratá sa delia na: a) patriace cisárovi, b) zabalzamované, c) zdomácnené, d) prasiatka, e) sirény, f) bájne, g) túlavé psy, h) zvieratá zahrnuté do tejto klasifikácie, i) čo sú ako bláznivé, j) nespočítateľné, k) nakreslené tenučkým štetcom z ťavej srsti, l) a podobne, m) tie, čo práve rozbili džbán, n) tie, čo z diaľky pripomínajú muchy“. To, pred čím sa v úžase nad touto taxonómiou naraz ocitáme a čo sa nám vďaka bájke javí ako exotický pôvab istého myslenia, je hranica nášho myslenia: holá nemožnosť takto myslieť.

Čo je teda nemožné si myslieť, o akú nemožnosť tu ide? Každé z týchto jednotlivých rubrik možno dať presný zmysel a určitý obsah; niektoré, pravda, zahrnujú fantastické bytosti — bájne zvieratá alebo sirény, no práve ich vyčlenením čínska encyklopédia lokali-

zuje ich možný výskyt; starostlivo rozlišuje medzi skutočnými zvieratami (tie, čo sú ako bláznivé, tie, čo práve rozbili džbán) a zvieratami, ktoré majú miesto iba v imaginácii. Nebezpečné miešania sú zažehnané, erby a báje našli svoje vznešené miesto; nijaké nepochopiteľné obojživelníky, nijaké pazúrnaté krídla, nijaká odporná šupinatá koža, ani jedna z tých polymorfných a démonických podôb, nijaký ohnivý dych. Monštruozita tu nedeformuje nijaké skutočné telo a nijako nemení bestiár imaginácie; neskrýva sa v hĺbke nijakej cudzej sily. Dokonca by sa v tejto klasifikácii ani nevyskytovala, keby nevklzla do každého prázdneho priestoru, do každej medzery, čo oddeľuje jedno súcno od druhého. Nemožné nie sú „bájne“ zvieratá, veď tie sú ako bájne aj označené, nemožný je ich malý odstup od túlavých psov a zvierat, čo z diaľky pripomínajú muchy. To, čo prekračuje každú možnú predstavu a myšlienku, je číro abecedná postupnosť (a, b, c, d), ktorá každú z týchto kategórií spája so všetkými ostatnými.

Navyše tu nejde o podivuhodnosť nezvyčajných stretnutí. Je známe, aké zarážajúce je zblíženie extrémov alebo jednoducho náhle susedstvo vecí bez vzájomného vzťahu: sám výpočet, ktorý ich zráža dohromady, môže vyvolať úžas. „Už nie som hladný, hovorí Eusthenes. Celý dnešný deň budú v mojej sline bezpečné: Aspics, Amphibènes, Anerudutes, Abedessimons, Alarthraz, Ammobates, Apinaos, Alatrabans, Aractes, Asterions, Alcharates, Arges, Araines, Ascalabes, Attelabes, Ascalabotes, Aemorroides...“ No všetky tieto červy a hady, všetky tieto hnílobné a lepkavé stvorenia sa hemžia v Eusthenovej sline ako slabiky, ktoré ich pomenúvajú: tam je ich *spoločné* miesto, podobne, ako ho na operačnom stole má dáždňik a šijací stroj; práve na základe tohto *a*, tohto *v* a tohto *na*, ktorých pevnosť a zrejmosť zaručujú, že sa môžu ocitnúť vedľa seba, prepukáva zvláštnosť ich stretnutia. Je zaiste nepravdepodobné, že by sa niekedy hemoroidy, pavúky a pieskárky mie-

šali pod zubami Eusthena, v tejto pohostinnej a pažravej papuli sa však predsa len mali kde umiestniť a nájsť tu klenbu pre svoje spolunažívanie.

Naproti tomu monštruozita, ktorú Borges vnáša do svojho výpočtu, je v tom, že spoločný priestor stretnutí je tu zničený. Nemožné nie je susedstvo vecí, ale samo miesto, kde by mohli susediť. Kde inde okrem nemateriálneho hlasu, ktorý vyslovuje ich výpočet, okrem strany, na ktorej je zapísaný, by sa mohli niekedy stretnúť zvieratá, čo sú „i) ako bláznivé, j) nespočítateľné, k) nakreslené tenučkým štetcom z ľavej srsti“? Kde by sa mohli ocitnúť vedľa seba okrem ne-miesta reči? No aj keď ich reč pred nami rozkladá, tak vždy iba v nemysliteľnom priestore. Ústredná kategória zvierat „zahnutých do tejto klasifikácie“ výslovným poukázaním na známe paradoxy jasne ukazuje, že je úplne nemožné určiť medzi každou z týchto tried a triedou, ktorá ich zjednocuje, nejaký stály vzťah obsahovaného k obsahujúcemu: ak všetky roztriedené zvieratá bez výnimky umiestnime do jednej z priehradiek rozdelenia, nebudú všetky ostatné priehradky v nej? A v akom priestore bude potom táto priehradka? Nezmyselnosť ničí to *a* výpočtu tým, že znemožňuje to *v*, kde sa triedia vypočítavané veci. K zbierke nemožného nepridáva Borges nijakú figúru, nikde nerozoznecuje záblesk poetického stretnutia; vyhýba sa len najnenápadnejšej, no najnaliehavejšej nevyhnutnosti; odoberá miesto, nemú pôdu, kde by sa súcna mohli klásť vedľa seba. Toto zmiznutie je zamaskované, či skôr posmešne naznačené abecednou postupnosťou, ktorá má byť vodiacom nitou (jedinou viditeľnou) výpočtu z čínskej encyklopédie... Slovom, slávny „operačný stôl“ je odsunutý; vracajúc Rousselovi iba trochu z toho, za čo mu vždy patrí vďaka, používam toto slovo v dvoch prekrývajúcich sa zmysloch: ako poniklovaný, pokrytý gumou, celý biely, pod skleneným slnkom, čo pohlcuje tiene, žiariaci stôl — miesto, kde sa na okamih a možno aj na večné

časy stretol dáždňik a šijací stroj; a ako tabuľku¹, ktorá mysleniu umožňuje usporadúvať súcna, rozdeľovať ich do tried a zoskupovať podľa mien, na základe čoho sa označujú ich podobnosti a rozdiely — miesto, kde sa odjakživa križuje jazyk s priestorom.

Tento Borgesov text vo mne dlho vyvolával smiech, no aj istú ťažko potlačiteľnú nevoľnosť. Možno to bolo preto, že spolu s ním sa vo mne rodilo podozrenie, že je ešte horší neporiadok ako neporiadok *nemiestneho* a priblíženia nezlučiteľného; bol by to neporiadok, ktorý fragmentom veľkého počtu možných poriadkov dáva zažiť vo sfére *heteroklitického*, kde niet zákona ani geometrie; a tomuto slovu treba rozumieť presne podľa jeho etymológie: veci sú tu „uložené“, „umiestnené“, „rozmiestnené“ na miestach, ktoré sú natoľko odlišné, že nie je možné nájsť pre ne jeden prijímací priestor, určiť jedno *spoločné miesto* pod jedny i druhé. *Utópie* utešujú: nemajú reálne miesto, a predsa sa rozvíjajú v zázračnom a hladkom priestore; otvárajú mestá so širokými triedami, bohato vysadené záhrady, príjemné krajiny, aj keď prístup k nim je iba chimerický. *Heterotopie* znepokojujú nepochybne preto, lebo tajne podkopávajú jazyk, lebo zabraňujú pomenúvať toto a tamto, lebo triešťa všeobecné mená alebo ich zamotávajú, lebo vopred ničia „syntax“ — a to nielen tú, ktorá vytvára vety, ale aj tú menej zjavnú, ktorá spôsobuje, že slová a veci „držia pohromade“ (vedľa seba a oproti sebe). Preto utópie umožňujú vytvárať bájky a rozpravy: sú v priamej súvislosti s rečou, v základnej rovine *fabuly*; heterotopie (ktoré tak často nachádzame u Borgesa) vysušujú rozprávanie, zastavujú slová pri nich samých, od základu spochybňujú každú možnosť gramatiky; rozkladajú mýty a do lyrizmu viet vnášajú sterilitu.

Zdá sa, že určití afatici nie sú schopní súvisle zatriediť viacfarebné pradená, ktoré pred nich položíme na

¹ Francúzske slovo *table* znamená stôl i tabuľku. Pozn. prekl.

stôl; akoby ten rovný obdĺžnik nemohol poskytnúť homogénny a neutrálny priestor, kde by veci mohli prejavíť súvislý poriadok svojich totožností a rozdielov a zároveň sémantické pole svojho pomenovania. Na tomto rovnom priestore, kde sa veci bežne rozdeľujú a pomenúvajú, afatici vytvárajú množstvo malých chuchvalcov a fragmentov, kde bezmenné podobnosti zhlukujú veci do nesúvislých ostrovov; do jedného rohu kladú najjasnejšie pradená, do druhého červené, inde tie, čo obsahujú najviac vlny, inde zase najdlhšie alebo tie, čo prechádzajú do fialovej, alebo tie, čo sú zvinuté do kľbka. Sotva sú však všetky tieto zoskupenia načrtnuté, hneď sa rozkladajú, pretože krajina totožnosti, ktorá ich drží pohromade, nech by bola akokoľvek úzka, vždy je priveľmi široká, aby bola stála; a chorý donekonečna združuje a rozdeľuje, vrší vzdialené podobnosti, ruší najzrejmšie, rozptyľuje totožnosti, vrství rozličné kritériá, zmieta sa, znovu začína, znepokojuje sa, až kým sa ho nezačne zmocňovať úzkosť.

Tieseň, ktorá pri čítaní Borgesa vyvoláva smiech, je nepochybne príbuzná hlbokkej sklúčenosti tých, u ktorých je porušená reč: stratilo sa to „spoločné“ miesta a mena. Atopia, afázia. A predsa Borgesov text smeruje inam; mýtickou vlastťou tejto deformácie triedenia, ktorá nám zabraňuje myslieť naň, tejto tabuľky bez súdržného priestoru je podľa Borgesa presne tá oblasť, ktorej samo meno je pre západ veľkou zásobárňou utópií. Nie je práve Čína v našich snoch privilegovaným *miestom priestoru*? V našom systéme predstáv je čínska kultúra najúzkostlivejšia, najhierarchizovanejšia, najľahostajnejšia k udalostiam v čase, najväčšmi spätá s čírym rozvojom priestoru: zdá sa nám, že je to civilizácia hrádzí a priehrad pod večnou tvárou neba; vidíme ju ako rozpriestranenú a znehybnenú na celej ploche kontinentu ohradeného múrmi. Dokonca ani jej písmo nereprodukuje v horizontálnych líniách unikajúci let hlasu; vztyčuje do stĺpcov nehybný a ešte rozpoznaiteľný obraz samých vecí. Takže Borgesom uvádzaná

čínska encyklopédia a jej taxonómia vedú k mysleniu bez priestoru, k bezprístrešným slovám a kategóriám, ktoré však spočívajú na slávnostnom priestore, celkom preťaženom zložitými figúrami, spleťtými cestami, čudnými miestami, tajnými prechodmi a nepredvídateľnými spojeniami; na opačnom konci našej Zeme by takto mohla byť kultúra, ktorá sa úplne orientuje na usporiadanie priestoru, ale nerozdeľuje prebujnenosť súcien do nijakého z priestorov, ktoré nám umožňujú pomenúvanie, hovorenie a myslenie.

Keď zavádzame premyslené zatriedenie, keď hovoríme, že mačka a pes sa na seba podobajú menej ako dva chrty, aj keď sú obidva zdomácnené alebo zabalzamované, aj keď obidva bežia ako bláznivé a aj keď práve rozbili džbán, na základe čoho to môžeme stanoviť s úplnou istotou? Na akom „stole“, podľa akého priestoru totožností, podobností a analógií sme si navykli rozdeľovať toľko rozličných a rovnakých vecí? Aká je táto súvislosť, ktorá zrejme nie je ani určená *apriórnu* a nevyhnutnou postupnosťou, ani vynútená bezprostredne zmyslovými obsahmi? Veď tu nejde o spojenie dôsledkov, ale o priblíženie a izolovanie, o analyzovanie, porovnanie a prepojenie konkrétnych obsahov; nič nie je vratkejšie, nič nie je empirickejšie (prínajmenšom zdanlivo), ako keď do vecí zavádzame nejaký poriadok; nič si väčšmi nevynucuje pozorné oko, vernejšiu a ohybnejšiu reč; nič naliehavejšie nevyžaduje, aby sme sa nedali uniesť bujnením vlastností a tvarov. A predsa by aj nevyzbrojený pohľad mohol priblížiť niektoré podobné tvary a odlíšiť od nich iné na základe toho alebo onoho rozdielu: skutočne, ani pre najprostejšiu skúsenosť nejestvuje nijaká podobnosť a nijaká odlišnosť, ktoré by nevychádzali z presne určenej operácie a z uplatnenia predchádzajúceho kritéria. Na vytvorenie najjednoduchšieho poriadku je nevyhnutný „systém prvkov“, t. j. určenie segmentov, medzi ktorými sa môžu objaviť podobnosti a rozdiely, typy zmien týchto segmentov a napokon prah, nad kto-

rým sa objavuje rozdiel a pod ktorým sa objavuje príbuznosť. Poriadok — to je to, čo sa predkladá vo veciach ako ich vnútorný zákon, ako skrytá sieť, pomocou ktorej sa svojím spôsobom navzájom prezerajú, a zároveň je to niečo, čo jestvuje iba prostredníctvom mriežky nejakého pohľadu, nejakej pozornosti a nejakého jazyka; a jedine v prázdnych poliach tohto rastra sa v hĺbke ukazuje poriadok ako už prítomný, ticho čakajúci na chvíľu, keď bude vyslovený.

Základné kódy kultúry — tie, ktoré usmerňujú jej jazyk, jej perceptívne schémy, jej výmeny, jej techniky, jej hodnoty a hierarchiu jej praxí — každému od počiatku určujú empirické poriadky, s ktorými bude mať do činenia a v ktorých sa ocitne. Na opačnom konci myslenia vedecké teórie a filozofické interpretácie vysvetľujú, prečo je vôbec nejaký poriadok, akému všeobecnému zákonu sa podriaďuje, aký princíp umožňuje postihnúť ho, prečo sa ustanovil tento poriadok, a nie druhý. Medzi týmito dvoma sférami, takými vzdialenými, je však oblasť, ktorá má napriek svojej sprostredkujúcej úlohe základný význam: je nejasnejšia, temnejšia a nepochybne menej prístupná analýze. Práve tam sa kultúra nepostrehnuteľne odkláňa od empirických poriadkov, ktoré sú jej predpísané primárnymi kódmi, zaujíma k nim prvý odstup, a tak ich zbavuje pôvodnej priehľadnosti, už pasívne neprípúšťa, aby ňou prenikali, odpútava sa od ich bezprostrednej a neviditeľnej moci a oslobodzuje sa dostatočne na to, aby bolo možné konštatovať, že azda nie sú ani jediné možné, ani najlepšie; takto sa ocitá pred surovým faktom, že pod jej spontánnymi poriadkami sú veci, ktoré sú usporiadateľné samy osebe, ktoré patria k istému nemému poriadku, slovom, že poriadok *jestvuje*. Akoby kultúra, čiastočne sa oslobodzujúc od svojich lingvistických, perceptívnych a praktických mriežok, uplatňovala na ne druhú mriežku, ktorá ich neutralizuje a tým, že ich zdvojuje, robí ich zjavnými a zároveň vylučuje, čím sa ocitá pred surovým bytím poriadku. V mene

tohto poriadku sa kódy jazyka, percepcie a praxe podrobujú kritike a vyhlásia za čiastočne neplatné. Na základe tohto poriadku, pokladaného za pozitívnu oporu, sa budujú všeobecné teórie usporiadania vecí a interpretácie, na ktoré sa toto usporiadanie odvoláva. Medzi už kódovaným pohľadom a reflexívnym poznaním je takto stredná oblasť, ktorá uvoľňuje poriadok v bytí jemu vlastnom: práve tam sa objavuje podľa kultúr a epôch ako súvislý a odstupňovaný, alebo ako rozkúskovaný a nesúvislý, spätý s priestorom, alebo v každom okamihu utváraný tlakom času, spätý s tabuľkou premenných veličín alebo určený izolovanými systémami súvislostí, zložený z podobností, ktoré sa čoraz väčšími približujú alebo si zrkadlovo zodpovedajú, organizovaný okolo vzrastajúcich rozdielov atď. Keďže teda táto „stredná“ oblasť ukazuje mody bytia poriadku, môže sa vydávať za najzákladnejšiu, t. j. za takú, čo predchádza slová, vnemy a gestá, ktoré sa potom pokladajú za jej viac či menej presné a šťastné vyjadrenie (preto táto skúsenosť s poriadkom v jeho masívnom a prvotnom bytí má vždy kritickú úlohu); za pevnejšiu, archaickejšiu, nepochybnejšiu, vždy „pravdivejšiu“ ako teórie pokúšajúce sa dať im explicitnú formu, úplnú aplikáciu alebo filozofické odôvodnenie. V každej kultúre leží takto medzi používaním toho, čo by sa dalo nazvať usporadujúcimi kódmi, a reflexiami poriadku holá skúsenosť s poriadkom a jeho modmi bytia.

Práve túto skúsenosť by sme tu chceli analyzovať. Ide o to, ukázať, čím sa na pôde našej kultúry od 16. storočia stávala: akým spôsobom naša kultúra, postupujú akoby proti prúdu reči, ako je hovorená, prírodných súcien, ako sú vnímané a združované, výmen, ako sú praktizované, manifestovala, že jestvuje poriadok a že modalita tohto poriadku dávajú výmenám ich zákony, živým súcnam ich pravidelnosť, slovám ich zreteľenie a reprezentujúci význam; aké modalita poriadku boli uznané, ustanovené, späté s priestorom a časom, aby vytvorili pozitívny fundament tých poznatkov,

ktoré sa rozvíjajú v gramatike a vo filológii, v prírodnej histórii a v biológii, v skúmaní bohatstiev a v politickej ekonómii. Je jasné, že takáto analýza nepatrí do dejín ideí alebo vied: je to skôr štúdium, ktoré chce objaviť, aké východiská dali vzniknúť poznatkom a teóriám, podľa akého priestoru poriadku sa vytvorilo vedenie, na základe akého historického *a priori*, v živote akej pozitivity sa mohli objaviť idey, vytvoriť vedy, vo filozofiách reflektovať skúsenosti, sformovať racionality, aby sa možno vzápätí rozpadli a zanikli. Nepôjde teda o opis poznatkov v ich vývine k objektivite, ku ktorej by sa napokon naša dnešná veda mohla prihlásiť; chceme odhaliť epistemologické pole, *epistému*, kde poznatky, skúmané mimo každého kritéria ich racionálnej hodnoty alebo objektívnej formy, potvrdzujú svoju pozitívitu, a tak ukazujú dejiny, čo nie sú dejinami ich vzrastajúcej dokonalosti, ale skôr dejinami podmienok ich možnosti; pri tomto opise by sa mali v priestore vedenia ukázať konfigurácie umožňujúce vznik rozličných foriem empirického poznania. Viac ako o históriu v tradičnom zmysle slova tu ide o istú „archeológiu“.²

Toto archeologické hľadanie ukázalo v *epistéme* západnej kultúry dve veľké diskontinuity: tú, ktorá otvára klasické obdobie (okolo polovice 17. storočia), a tú, ktorá na začiatku 19. storočia vyznačuje prah našej súčasnosti. Modus bytia poriadku, na základe ktorého myslíme, nie je ten istý ako poriadku klasického obdobia. Môžeme mať dojem, že európske *ratio* od renesancie až podnes postupuje takmer bez prerušenia, môžeme sa nazdávať, že Linného klasifikácia po nejakých úpravách v základných črtách stále platí, že Condillacova teória hodnoty sa čiastočne znovu objavuje v marginalizme 19. storočia, že Keynes si zreteľne uvedomoval príbuznosť svojich analýz s Cantillonovými,

² Problémy metódy, ktoré táto „archeológia“ nastoľuje, budeme skúmať v ďalšej práci.

že zámer *Všeobecnej gramatiky* (ako ho nájdeme u autorov Port-Royalu alebo u Bauzého) nie je veľmi vzdialený od našej dnešnej lingvistiky — celá táto zdanlivá kontinuita na úrovni ideí a tém je však nepochybne iba povrchovým javom; na archeologickej úrovni vidíme, že na rozhraní 18. a 19. storočia sa systém pozitívít rozsiahle zmenil. Niežeby bol rozum pokročil, podstatne sa však zmenil modus bytia vecí a poriadku, ktorý ich člení, a tak predkladá vedeniu. Ak má Tournefortova, Linného a Buffonova prírodná história vzťah k niečomu mimo seba, tak nie k biológii, ku Cuvierovej porovnávacej anatómii alebo k Darwinovmu evolucionizmu, ale k Bauzého všeobecnej gramatike a k analýze peňazí a bohatstva, ktorú nachádzame u Lawa, Vérona de Fortbonnaisa alebo Turgota. Je možné, že poznatky sa vedia rozplodzovať, že idey sa vedia transformovať a navzájom na seba pôsobiť (ale ako? Historici nám to doteraz nepovedali); v každom prípade je isté jedno: archeológia zameriavajúca sa na všeobecný priestor vedenia, na jeho konfigurácie a na modus bytia vecí, ktoré sa v ňom objavujú, definuje simultánne systémy, ako i rad mutácií, ktoré sú nevyhnutné a dostatočné na vymedzenie prahu novej pozitivity.

Analýza takto v celom klasickom období ukázala súvislosť medzi teóriou reprezentácie a teóriami jazyka, prírodných poriadkov, bohatstva a hodnoty. Od 19. storočia sa táto konfigurácia úplne zmenila; teória reprezentácie prestala byť všeobecným základom všetkých možných poriadkov; jazyk ako spontánne vzniknutá tabuľka a prvý raster vecí, ako nevyhnutné prepojenie medzi reprezentáciou a súcnamí sa vzápätí vytráca tiež; dovnútra vecí preniká hlboký historizmus, izoluje ich a určuje ich vlastnú súvislosť, vtlačá im formy poriadku implikované kontinuitou času; analýzu výmen a peňazí nahrádza štúdium výroby, po skúmaní taxonomických znakov prichádza štúdium organizmu; a predovšetkým jazyk stráca svoje privilegované miesto a stáva sa tiež jednou z figúr súvislej histórie, späťou

s hrúbkou svojej minulosti. No ako sa veci zvinujú do samých seba, vyžadujúc na to, aby boli pochopené, iba svoje stávanie a opúšťajúc priestor reprezentácie, človek vstupuje, a to po prvý raz, do poľa západného vedenia. Je zvláštne, že človek, ktorého poznávanie naivný názor pokladá za najstaršie skúmanie, začínajúce sa už Sokratom, je nepochybne len istou trhlinou v poriadku vecí, v každom prípade len konfiguráciou, načrtnutou vďaka novému postaveniu, ktoré nedávno zaujal vo vedení. Z toho sa zrodili všetky chiméry nových humanizmov, všetky výhody „antropológie“, chápanej ako všeobecná, polopozitívna a polofilozofická reflexia o človeku. Útechu a hlboké uspokojenie však prináša myšlienka, že človek je iba nedávnym objavom, figúrou, ktorá nemá ani dve storočia, obyčajným záhybom nášho vedenia a že zmizne, len čo toto vedenie nájde novú formu.

Vidno, že toto skúmanie tak trochu odpovedá, akoby ozvenou, na projekt spisu o histórii šialenstva v klasickom období; má rovnaké členenie času, keďže vychádza z konca renesancie a prah súčasného obdobia, ktoré sme ešte neopustili, nachádza tiež na rozhraní 18. a 19. storočia. Zatiaľ čo v histórii šialenstva sme skúmali, ako kultúra v čo najrozšírenejšej a všeobecnej forme kladie rozdiel, ktorý ju ohraničuje, tu ide o sledovanie spôsobu, akým kultúra pociťuje blízkosť medzi vecami, akým určuje tabuľku ich príbuzností a poriadok, ktorým ich treba obsiahnuť. Vcelku ide o históriu podobnosti: Za akých podmienok mohlo klasické myslenie medzi vecami reflektovať vzťahy príbuznosti alebo ekvivalencie, na ktorých sa zakladajú a ktorými sa odôvodňujú slová, klasifikácie a výmeny? Aké historické *a priori* umožnilo určiť veľkú šachovnicu rozličných totožností, ktorá sa rozmiestňuje na spletitom, neurčitom, beztvárnom a akoby ľahostajnom základe rozdielov? História šialenstva bola históriou Iného — toho, čo je kultúre vnútorné a zároveň vonkajšie, teda toho, čo treba vylúčiť (aby sa zažehnilo vnútorné nebezpečenstvo), ale

uzavretím (aby sa oslabil jeho inakosť); história poriadku vecí bude históriou Rovnakého — toho, čo je v kultúre rozptýlené a zároveň s ňou spríbuznené, toho, čo treba rozlíšiť príznakmi a postihnúť v totožnostiach.

A keď si uvedomíme, že choroba je neporiadok, nebezpečná inakosť v ľudskom tele, zasahujúca až ohnisko života, ale zároveň prirodzený jav, ktorý má svoje pravidelnosti, podobnosti a typy, vidíme, aké miesto mohla mať archeológia lekárskeho pohľadu. To, čo sa ponúka archeologickej analýze od ohraničujúcej skúsenosti s Iným ku konštitutívnym formám lekárskeho vedenia a od nich k poriadku vecí a k mysli Rovnakého, to všetko je klasické vedenie, alebo skôr prah, ktorý nás oddeľuje od klasického myslenia a vytvára našu súčasnosť. Na tomto prahu sa prvý raz objavila tá podivná figúra vedenia nazývaná človekom a on otvoril humanitným vedám ich vlastný priestor. Keď sa pokúšame odhaliť tento hlboký pokles terénu západnej kultúry, reprodukuje jej prervy, jej nestálosť, jej zlomy na našej pôde, nemej a zdanlivo nehybnej; a táto pôda sa pod našimi krokmi znovu rozochvieva.

I. časť

Dvorné dámy

1

Maliar poodstúpil od obrazu. Pozerá sa na model; možno chce urobiť posledný ťah štetcom, no možné je aj to, že ešte neurobil ani prvý ťah. Ruka, ktorá drží štetec, je naklonená doľava, smerom k palette; na okamih znehybnela medzi plátnom a farbami. Túto zručnú ruku zadržal pohľad; a pohľad zasa spočíva na zastavenom geste. Medzi jemnou špičkou štetca a pevným pohľadom sa rozvíja výjav.

Nie bez dômyselného systému úhybov. Malým poodstúpením sa maliar postavil bokom od diela, na ktorom pracuje. To znamená, že pre diváka, ktorý naň práve hľadí, stojí napravo od svojho obrazu, zaberajúceho celý ľavý okraj. K tomuto divákovi je obraz otočený chrbtom: vidno iba zadnú stranu s veľkým rámom, ktorý drží plátno. Naproti tomu celú postavu maliara vidno veľmi dobre; v každom prípade ho nezakrýva veľké plátno, ktoré ho možno zacloní, len čo prikročí k nemu a znovu sa dá do práce; niet pochybností, že sa práve zjavil pred očami diváka, vynárajúc sa z čohosi, čo sa javí ako veľká klietka, ktorú dozadu premieta plocha, čo práve maľuje. Teraz, vo chvíli prestávky, ho možno vidieť v neutrálnom bode tejto oscilácie. Jeho temná postava a jasná tvár sú prostredníkmi viditeľného a ne-

viditeľného: tak ako vychádza spoza tohto plátna, ktoré nám uniká, vynára sa pred našimi očami; no len čo vzápätí urobí krok doprava, a tak sa skryje nášmu pohľadu, bude stáť priamo proti plátnu, čo maľuje; vstúpi do tej oblasti, kde sa jeho obraz, ktorý na okamih stratil z očí, pre neho opäť stane celkom viditeľným. Akoby maliar nemohol byť videný na obraze, kde je zobrazený, a zároveň vidieť obraz, kde sa usiluje čosi zobraziť. Vládne na prahu dvoch nezlučiteľných viditeľností.

Maliar hľadá s tvárou trochu pootočenou a hlavou naklonenou k plecu. Zameral sa na neviditeľný bod, ktorý však my diváci môžeme poľahky určiť, pretože sme ním my sami: naše telo, naša tvár, naše oči. Divák, ktorého maliar pozoruje, je teda dvojnásobne neviditeľný: pretože nie je zobrazený v priestore obrazu a pretože je umiestnený práve v tom slepom bode, v tom podstatnom úkryte, kde nášmu pohľadu uniká práve vo chvíli, keď sa pozeráme. A predsa, ako by sme mohli túto neviditeľnosť nevidieť, tu, pred našimi očami, keď na samom obraze je jej zrejmy ekvivalent, jej spečatená podoba? Skutočne, keby sme sa mohli pozrieť na plátno, na ktorom maliar pracuje, uhádli by sme, na čo hľadá; z tohto plátna však vidno iba jeho zadnú stranu, horizontálnu rozperu a na vertikále šikmú stranu stojana. Vysoký jednotvárnny obdĺžnik, ktorý zaberá celú ľavú časť skutočného obrazu a ktorý znázorňuje zadnú stranu zobrazovaného plátna, reprodukuje v podobe plochy neviditeľnú hĺbku toho, čo umelec pozoruje: priestor, v ktorom sme a ktorým sme. Od očí maliara prechádza k tomu, na čo hľadá, podmanivá čiara, ktorej sa nemôžeme vyhnúť, ak hľadáme na obraz: prechádza skutočným obrazom a pred jeho plochou sa zastavuje na mieste, odkiaľ vidíme maliara, ktorý nás pozoruje; táto priamka nás neomylné zasahuje a spája s tým, čo obraz predstavuje.

Toto miesto je zdanlivo jednoduché, je čírou vzájomnosťou: hľadáme na plátno, odkiaľ nás zasa pozoruje

maliar, nič viac. Iba tvár proti tvári, iba oči, ktoré sa stretli, iba priame pohľady, ktoré sa križujú a tým prekrývajú. A predsa táto tenučká čiara viditeľnosti spätne zahrnuje celú zložitú sieť neistôt, výmen a únikov. Maliar zameriava svoje oči na nás iba potiaľ, pokiaľ sme na mieste jeho motívu. My diváci sme navyše. Jeho pohľad nás prijme, a vzápätí vyženie a nahradí tým, čo tam vždy bolo pred nami: samým modelom. Ale aj naopak, pohľad maliara zameraný mimo obrazu, do prázdna pred ním, prijíma toľko modelov, koľko prichádza divákov; na tomto presne určenom, ale lahostajnom mieste sa stále strieda pozorujúci s pozorovaným. Nijaký pohľad nie je trvalý, či lepšie povedané, v neutrálnej dráhe pohľadu, ktorý kolmo preniká plátnom, si subjekt a objekt, divák a model neprestajne vymieňajú svoje úlohy. A odvrátené veľké plátno v ľavom rohu obrazu tu má druhú funkciu: svojou vytrvalou neviditeľnosťou navždy zabraňuje odhaliť a definitívne určiť vzťah medzi pohľadmi. Nepriesvitná nehybnosť, ktorá vďaka nemu vládne na jednej strane, robí navždy nestálou hru metamorfóz, ktorá vzniká v strede medzi divákom a modelom. Pretože vidíme iba túto zadnú stranu, nevieme ani, čím sme, ani čo robíme. Sme videní, alebo vidiaci? Maliar sa uprene pozerá na miesto, ktoré každú chvíľu mení obsah, formu, podobu a identitu. Pozorná nehybnosť jeho očí však odkazuje na iný smer, ktorý už oči sledovali a ku ktorému sa zaiste čoskoro vrátia: k nehybnému plátnu, kde sa črtá, kde je možno už dávnejšie a navždy načrtnutý portrét, čo už nikdy nezmizne. Suverénny pohľad maliara takto vládne virtuálnemu trojuholníku, ktorý svojou trasou určuje tento obraz v obraze: vrcholom a jediným viditeľným bodom sú oči umelca, základňou je na jednej strane neviditeľné miesto modelu a na druhej strane postava, ktorá je pravdepodobne načrtnutá na odvrátenom plátnu.

Keď oči maliara umiestnia diváka v poli pohľadu, okamžite sa ho zmocnia, nútia ho vstúpiť do obrazu,

určia mu privilegované a zároveň záväzné miesto, zbaví ho jeho jasnosti a viditeľnosti a premietnu ho na nedostupnú plochu odvráteného plátna. Vidí, ako sa jeho neviditeľnosť stala pre maliara viditeľnou a preniesla sa na obraz, ktorý je pre neho definitívne neviditeľný. Jedna okrajová lešť prekvapenie znásobuje a robí ho ešte nevyhnutnejším. Z pravej strany padá do obrazu svetlo cez okno, ktoré je zobrazené vo veľmi krátkej perspektíve; vidno z neho sotva rám a prúd svetla, ktoré sa z neho šíri, rovnako hojne zalieva dva susediace, pretínajúce sa, no nezredukovateľné priestory: plochu plátna s priestorom, ktorý zobrazuje (t. j. maliarov ateliér či salón, kde postavil stojan), a pred touto plochou skutočný priestor, ktorý zaberá divák (alebo neskutočné miesto modelu). A keď lejúce sa zlatisté svetlo preniká sprava doľava miestnosťou, unáša súčasne diváka k maliarovi i model k plátnu; to isté svetlo robí maliara divákovi viditeľným a zlatými lúčmi osvetľuje v očiach modelu rám záhadného plátna, kam bude jeho obraz prenesený a uzavretý. Toto okno na kraji, iba čiastočne viditeľné a sotva naznačené, vpúšťa na obidve strany plné svetlo, ktoré vytvára spoločné miesto pre zobrazenie. Toto okno vyvažuje neviditeľné plátno na druhom konci obrazu: ako sa plátno — toto pre nás nedostupné miesto, kde žiari Obraz par excellence — kladením svojej viditeľnej strany na plochu obrazu — nositeľa, obrátené chrbtom k divákovi, uzaviera pred obrazom, ktorý ho zobrazuje a formuje, tak okno, táto číra svetlosť, vytvára priestor natoľko zjavný, nakoľko je ten druhý skrytý, a natoľko spoločný pre maliara, postavy, modely a divákov, nakoľko je ten druhý osamotený (pretože nikto naň nehľadí, dokonca ani maliar). Sprava sa cez neviditeľné okno leje čistý prúd svetla, ktorý celé zobrazenie robí viditeľným; naľavo sa rozprestiera plocha, ktorá na druhej strane svojho až priveľmi viditeľného pradiava skrýva zobrazenie, čo nesie. Keď svetlo zalieva scénu (mám na mysli aj miestnosť, aj plátno, miestnosť zo-

brazenú na plátno a miestnosť, kde je plátno postavené), zachvacuje postavy i divákov a unáša ich pod dohľadom maliara k miestu, kde ich jeho štetec zobrazí. No toto miesto je pre nás nedostupné. Hľadáme na seba, pričom maliar hľadá na nás, a to isté svetlo, ktoré nás robí viditeľnými v jeho očiach, umožňuje nám vidieť jeho. A vo chvíli, keď sa pokúsime zmocniť svojej podoby, zachytenej jeho rukou ako zrkadlom, ocitneme sa iba pred temnou zadnou stranou. Chrbát veľkého zrkadla.

Rovno oproti divákovi — oproti nám — autor na zadnej stene miestnosti zobrazil viaceré obrazy; medzi všetkými týmito zavesenými plátnami jedno žiari zvláštnym svetlom. Jeho rám je širší a tmavší, ako majú ostatné; dovnútra ho však zdvojuje jemný biely prúžok, rozptyľujúc po celej ploche svetlo, ktoré ťažko určiť, pretože nemá odkiaľ prichádzať, iba ak zvnútra. V tomto zvláštnom svetle sa ukazujú dve siluety a nad nimi trochu v pozadí ťažký purpurový záves. Na ostatných obrazoch nevidno nič okrem niekoľkých bledších škvŕn na tmavej ploche bez hĺbky. Onen obraz naproti tomu otvára dozadu ustupujúci priestor, kde sa s jasnosťou iba jemu vlastnou rozkladajú rozoznateľné formy. Medzi všetkými tými prvkami, ktoré sú určené na zobrazenie, ale svojím postavením a odstupom ho popierajú, taja sa pred ním a unikajú mu, on jediný dáva poctivo vidieť, čo má ukázať, napriek tomu, že je vzdialený a že ho obklopuje tieň. Nie je to však obraz: je to zrkadlo. Ono napokon ponúka to čaro zdvojenia, ktoré nám odopreli aj vzdialené maľby, aj svetlo v popredí s ironickým plátnom.

Zo všetkého, čo obraz predstavuje, je iba zrkadlo viditeľné, nikto sa však naň nepozera. Maliar, ktorý stojí vedľa plátna a je úplne zaujatý modelom, nemôže vidieť toto zrkadlo, čo mákko žiari za ním. Ostatné postavy obrazu sú zväčša tiež otočené k tomu, čo sa odohráva vpredu — k tej jasnej neviditeľnosti lemujúcej plátno, k tomu balkónu svetla, kde ich pohľady

vidia tých, čo vidia ich, a nie k temnej dutine na konci izby, v ktorej sú zobrazení. Niektoré hlavy síce ukazujú profil, ani jedna však nie je natoľko otočená, aby mohla na konci miestnosti vidieť toto žalostné zrkadlo, tento malý lesklý obdĺžnik, ktorý je čírou viditeľnosťou, no bez akéhokoľvek pohľadu, ktorý by sa jej zmocnil, sprítomnil ju a potešil sa razom zrelému ovociu jeho výjavu.

Treba uznať, že tejto ľahostajnosti sa vyrovná iba ľahostajnosť samého zrkadla. Skutočne, neodráža nič z toho, čo sa nachádza v tom istom priestore ako ono: ani maliara, ktorý mu ukazuje chrbát, ani postavy v strede miestnosti. V jeho jasnej hĺbke sa neodráža to, čo sa dá vidieť. V holandskom maliarstve bolo tradíciou, že zrkadlá mali úlohu zdvojiť: to, čo bolo prvý raz dané na obraze, opakovali, ale vnútri nereálneho, pozmeneného, zúženého a zakriveného priestoru. Bolo tam vidieť tú istú vec ako na prvom pláne obrazu, bola však rozložená a znovu zložená podľa iného zákona. Tu zrkadlo o tom, čo už bolo povedané, nehovorí nič. A predsa je postavené skoro v strede: jeho horný okraj leží presne na čiare, ktorá delí napoly výšku obrazu, na zadnej stene (alebo prinajmenšom na jeho viditeľnej časti) zaujíma stredové postavenie; musia ním teda prechádzať tie isté čiary perspektívy ako samým obrazom; dalo by sa predpokladať, že ten istý ateliér, ten istý maliar a to isté plátno sú v ňom rozložené v totožnom priestore; mohlo by byť dokonalým zdvojením.

No z toho, čo obraz sám predstavuje, zrkadlo nič neukazuje. Jeho nehybný pohľad smeruje pred obraz, do tejto nevyhnutne neviditeľnej oblasti, tvoriacej jeho vonkajšiu stranu, aby zachytil postavy, čo tam stoja. Toto zrkadlo namiesto toho, aby si všímalo viditeľné predmety, preniká celým poľom zobrazenia, nechávajúc bokom všetko, čo by tam mohlo zachytiť, a navracia viditeľnosť tomu, čo je mimo každého pohľadu. Táto neviditeľnosť, ktorú prekonáva, však nie je skrytá: ne-

vyhýba sa prekážke, neodvracia od perspektívy, ale sa obracia k tomu, čo sa nedá vidieť pre štruktúru obrazu a jeho existenciu ako obrazu. Odráža sa v ňom to, na čo uprene hľadia všetky postavy plátna; teda to, čo by bolo možné vidieť, ak by sa plátno predĺžilo dopredu a trochu kleslo, až by zahrnulo postavy, ktoré sú maliarovými modelmi. Keďže sa však obraz na tomto mieste zastavuje a ukazuje maliara a jeho ateliér, ostáva to voči obrazu vonkajšie, a to potiaľ, pokiaľ je obrazom, obdĺžnikovým fragmentom čiar a farieb, určeným niečo predstaviť očiam každého možného diváka. Zrkadlo na konci miestnosti, nikým nepovšimnuté, nečakane osvecuje postavy, na ktoré maliar hľadá (maliar vo svojej objektívne predstavenej realite maliara pri práci); ale aj postavy, ktoré hľadia na maliara (v materiálnej realite, ktorú čiary a farby vytvorili na plátno). Obidve tieto postavy sú nedosiahnuteľné, no odlišným spôsobom: prvá v dôsledku kompozície, vlastnej obrazu; druhá v dôsledku zákona, ktorý všeobecne podmieňuje samu existenciu každého obrazu. Hra predstavovania tu spočíva v tom, že tieto dve formy neviditeľnosti sa v nestálom vrstvení prekladajú jedna cez druhú — a hneď sa prenášajú na druhý koniec obrazu; na ten pól, ktorý je predstavený najpriamejšie: na pól hĺbky odrazu v hĺbke obrazu. Zrkadlo prináša metatézu viditeľnosti, čím narúša priestor predstavený v obraze i jeho reprezentujúcu povahu; v strede plátna umožňuje vidieť to, čo je na obraze s dvojnásobnou nevyhnutnosťou neviditeľné.

Zvláštny spôsob doslovného, no prevráteného uplatnenia rady, ktorú zrejme starý Pacheco dal svojmu žiakovi, keď pracoval v sevillskom ateliéri: „Obraz musí vystupovať z rámu.“

Možno je však už načase, aby sme tento obraz, ktorý sa zjavuje v hĺbke zrkadla a ktorý maliar pozoruje, stojac pred obrazom, konečne označili menom. Možno bude lepšie, keď raz navždy určíme totožnosť prítomných a naznačených postáv, aby sme donekonečna neblúdili v neistých, trochu abstraktných označeniach, vždy schopných vyvolať pochybnosti a zdvojenia: „maliar“, „postavy“, „modely“, „diváci“, „obrazy“. Namiesto nekonečného predlžovania reči, ktorá je viditeľnému nevyhnutne neadekvátne, stačilo by povedať, že obraz vytvoril Velázquez; že je na ňom predstavený on sám vo svojom ateliéri alebo v niektorom salóne Escorialu, ako maľuje dve postavy, na ktoré sa prišla pozrieť infantka Margarita, obklopená dueňami, komornými, dvoranmi a trpaslíkmi; že tejto skupine možno presne priradiť mená: podľa tradície spoznáваме, že je tu doňa Maria Augustina Sarmiento, ďalej Nieto a v popredí taliansky šašo Nicolasito de Pertusato. Stačilo by dodať, že dve postavy, ktoré sú maliarovými modelmi, nevidno, aspoň nie priamo; že ich však možno vidieť v zrkadle a že nepochybne ide o kráľa Filipa IV. a jeho ženu Marianu.

Tieto vlastné mená by boli užitočnými označeniami a vylúčili by dvojznačnosť; v každom prípade by nám povedali, na čo hľadá maliar a s ním väčšina postáv z obrazu. Vzťah reči k maľbe je však nekonečný. Nie pre nedokonalosť slova a jeho nedostatočnosť vo vzťahu k viditeľnému, ktorú by bolo márne uvádzať na správnu mieru. Sú navzájom nezredukovateľné: nech o tom, čo vidíme, hovoríme čokoľvek, nikdy to nebude sídlit v reči; a čo ako to, čo práve hovoríme, zviditeľňujeme obrazmi, metaforami a prirovnaniami, nezatrblieťajú sa tam, kde sa šíri pohľad, ale tam, kde vládne postupnosť syntaxe. Vlastné meno je v tejto hre iba klamom: dovoľuje ukázať prstom, t. j. potajomky prejsť z priestoru hovorenia do priestoru pozerania, t. j. poho-

dlne ich uzavrieť jeden do druhého, akoby boli adekvátne. Ak však chceme vzťah reči a viditeľného udržať otvorený, ak nechceme hovoriť o primeranosti, ale vychádzame z ich nezlučiteľnosti, aby sme ostali čo najbližšie pri jednom i druhom, tak treba vlastné mená odstrániť a zotrvať pri nekonečnosti úlohy. Možno práve prostredníctvom tejto šedivej, anonymnej, vždy pedantskej a pre jej šírku nevyhnutne sa opakujúcej reči maľba postupne presvitne...

Treba teda predstierať, že nevieme, kto sa odráža v hĺbke zrkadla, a skúmať tento odraz na rovine jeho existencie.

Predovšetkým je opakom veľkého plátna zobrazeného vľavo. Opak, či skôr líce, pretože ukazuje spredu to, čo ono svojím postavením skrýva. Navyše sa stavia proti oknu a zosilňuje jeho účinok. Podobne ako okno je aj odraz spoločným miestom obrazu a toho, čo je mimo neho. Okno však pôsobí súvislým tokom svetla, ktorý sprava doľava spája pozorné postavy, maliara a obraz s výjavom, ktorý pozorujú; zrkadlo zasa prudko, naraz a úplne nečakane berie spredu obrazu to, čo je nazerané, ale neviditeľné, aby ho na konci fiktívnej hĺbky urobilo viditeľným, no ľahostajným pre všetky pohľady. Podmanivá čiara, ktorá sa črtá medzi odrazom a tým, čo odráža, kolmo pretína bočný tok svetla. Napokon — a to je tretia funkcia zrkadla — je vedľa dverí, ktoré sa podobne ako ono otvárajú v zadnej stene. Aj dvere vyrezávajú jasný obdĺžnik, ktorého matné svetlo nepreniká do miestnosti. Bola by to iba zlatistá plocha, keby ju smerom von neprehľbovalo vyrezávané krídlo dverí, krivka závesu a niekoľko tieniacich schodov. Tam sa začína chodba; no namiesto toho, aby sa strácala v temnote, rozplýva sa v žltej žiare, v ktorej svetlo, nevstupujúc do miestnosti, víri okolo samého seba a spočíva v sebe. Z tohto blízkeho a zároveň bezhraničného pozadia vystupuje silueta muža; vidno ho z profilu; jednou rukou sa pridrža drapérie; stojí na dvoch schodoch; má pokrčené koleno. Možno vstúpi

do miestnosti; možno sa obmedzí na sledovanie toho, čo je vnútri, spokojný, že niečo odhalil a nebol spozorovaný. Ako zrkadlo, aj on zachytáva zadnú stranu scény: neprifahuje o nič viac pozornosti ako ono. Nevedno, odkiaľ prichádza; možno predpokladať, že blúdil neznámymi chodbami, až sa dostal do miestnosti, kde sa zišli osoby a kde pracuje maliar; možno aj on bol pred chvíľou pred scénou, v neviditeľnej oblasti, ktorú pozorujú všetky oči z obrazu. No možno je, podobne ako obrazy, ktoré vidno v hĺbke zrkadla, vyslancom tohto zrejmého a zároveň skrytého priestoru. Niečo ho však odlišuje: je tam z mäsa a kostí; vynára sa zvonku, objavuje sa na prahu zobrazovaného priestranstva, je nepochybný — nie je to pravdepodobný odraz, ale vniknutie. Keď zrkadlo ešte aj za steny ateliéru zviditeľňuje to, čo sa odohráva pred obrazom, rozkmitáva vo svojom predozadnom rozmere vnútrajšok a vonkajšok. Noha na schode, telo úplne z profilu, dvojznačný návštevník takto v nehybnom kolísaní zároveň vchádza i vychádza. Tmavou realitou svojho tela na mieste opakuje ustavičný pohyb obrazov, ktoré prechádzajú miestnosťou, vnikajú do zrkadla, odrážajú sa v ňom a odskakujú ako viditeľné bytosti, nové a identické. Tieto bledé a nepatrné siluety zo zrkadla potláča vysoká a pevná postava muža v ráme dverí.

Treba však z pozadia obrazu zostúpiť späť pred scénu; treba opustiť tento obvod, ktorý sme práve po špirále obhliadli. Vychádzajúc od maliarovho pohľadu, ktorý vľavo vytvára akési posunuté centrum, vidíme najskôr zadnú stranu plátna, potom zavesené obrazy so zrkadlom v strede, potom otvorené dvere, znovu obrazy, z tých však ostrý uhol perspektívy dáva vidieť iba hrubé rámy, a napokon úplne vpravo okno alebo skôr jeho okraj, kadiaľ sa leje svetlo. Táto špirálovitá ulita ponúka úplný cyklus zobrazenia: pohľad, paleta a štetec, plátno nedotknuté znakmi (to sú materiálne nástroje zobrazenia), obrazy, odrazy, reálny človek (zobrazenie ukončené, ale akoby oslobodené od zdan-

livých i skutočných obsahov, ktoré ho sprevádzajú); potom sa zobrazenie vytráca: vidno z neho iba rámy a toto svetlo, čo zvonku zalieva obrazy, ktoré však ony musia svojím vlastným spôsobom obnoviť, úplne akoby prichádzalo odinakiaľ, prenikajúc ich tmavými drevenými rámami. A naozaj, toto svetlo vidno na obraze tak, akoby sa rinulo z medzery vytvorenej rámom; odtiaľ prechádza na čelo, líca, oči, pohľad maliara, ktorý jednou rukou drží paletu a druhou jemný štetec. Špirála sa takto uzatvára, či skôr — týmto svetlom — otvára.

Táto otvorenosť je však už niečo iné ako roztvorené dvere v pozadí; je to vlastná šírka obrazu a pohľady, ktoré ňou prechádzajú, nie sú pohľadmi vzdialeného návštevníka. Frízu, ktorá zaberá prvý a druhý plán obrazu, predstavuje — vrátane maliara — osem postáv. Päť z nich s hlavou viac či menej nachýlenou, pootočenou alebo naklonenou hľadí kolmo na rovinu obrazu. V strede skupiny je malá infantka v širokých šatách šedej a ružovej farby. Princezná obracia hlavu k pravej strane obrazu, kým jej trup a veľké volány šiat uhýňajú mierne doľava; jej pohľad však smeruje priamo k divákovi, ktorý stojí pred obrazom. Stredová čiara, deliaca obraz na dve rovnaké časti, prechádza medzi očami dieťaťa. Jeho tvár je v tretine celkovej výšky obrazu. Takže nepochybne tam je základná téma kompozície, tam je vlastný predmet tejto maľby. Aby to autor potvrdil a ešte väčšmi zdôraznil, uchýlil sa k tradičnej figurácii: vedľa hlavnej postavy umiestnil druhú, ktorá kľačiac na ňu hľadí. Ako donátor pri modlitbe, ako anjel zdraviaci Pannu Máriu, kľačiaci guvernanta vzťahuje ruky k princeznej. Jej tvár sa vo výške tváre dieťaťa výrazne črtá dokonalým profilom. Dieťa hľadí na princeznú a iba na ňu. Trochu vpravo stojí druhá dvorná dáma, tiež je pootočená k dieťaťu, mierne sa k nemu skláňa, jej pohľad však zreteľne smeruje dopredu, tam, kam hľadí maliar a princezná. Napokon sú tu dve dvojice: jedna je v úzadí, druhá, dvojica trpaslíkov, je úplne v popredí. V každej z nich jedna postava

hľadá dopredu a druhá vpravo alebo vľavo. Svojimi pozíciami a postavami si tieto dve skupiny navzájom zodpovedajú a tvoria dubletu: vzadu dvorania (žena vľavo hľadá doprava), vpredu trpaslíci (chlapec, ktorý je úplne vpravo, pozerá dovnútra obrazu). Toto zoskupenie takto rozostavených postáv môže v závislosti od pozornosti, s ktorou sledujeme obraz, alebo od zvoleného stredu súradníc vytvárať dve figurácie. Jednu v tvare veľkého X; jeho ľavým horným bodom bude pohľad maliara a pravým pohľad dvorana; spodným bodom je vľavo roh plátna zobrazeného zozadu (presnejšie noha stojana) a na pravej strane trpaslík (jeho topánka na chrbte psa). V priesečníku týchto dvoch čiar, v strede X je pohľad infantky. Druhá figurácia tvorí skôr rozsiahlu krivku; jej ľavý koniec bude určený mallarom a pravý dvoranom — týmito vysokými a ustupujúcimi krajnými bodmi; spodná časť, ktorá je oveľa bližšie, bude prechádzať tvárou princeznej a pohľadom duene, obráteným k nej. Táto pretiahnutá čiara načrtáva miskú, ktorá uzatvára a zároveň uvoľňuje miesto pre zrkadlo v strede obrazu.

Obraz teda môže byť usporiadaný z dvoch centier, medzi ktorými preskakuje pozornosť diváka a zachytáva sa raz tu, raz tam. Princezná stojí vzpriamene v strede svätoandrejského kríža, ktorý sa otáča okolo nej s celým vírom dvorných dám, dvoranov, zvierat a šašov. Toto otáčanie však ustrnulo. Ustrnulo následkom výjavu, ktorý by bol úplne neviditeľný, keby tie isté postavy v náhлом znehybnení neumožnili zazrieť zrazu v akejsi priehlbni uprostred, v hĺbke zrkadla nečakaného dvojnásobného objektu svojho nazerania. Smerom dopredu princezná prekrýva zrkadlo; smerom nahor zasa odraz prekrýva jej tvár. Perspektíva ich však tesne zblízuje. Z oboch vyrážajú línie, ktorým sa nemožno vyhnúť; jedna, vychádzajúca zo zrkadla, prechádza celou zobrazenou šírkou (a ešte ďalej, pretože zrkadlo preráža zadnú stenu a tvorí za ňou ďalší priestor); druhá je kratšia; vychádza z pohľadu dieťaťa a pre-

chádza iba popredím. Tieto dve výrazné línie sa v dost ostrom uhle zbiehajú, vyrážajú z plátna a stretávajú sa pred ním, približne tam, odkiaľ sa naň pozeráme. Je to sporný bod, pretože ho nevidíme; napriek tomu je nevyhnutný a úplne určený, pretože si ho vynucujú dve základné figurácie a navyše ho potvrdzujú priľahlé úsečníky, ktoré sa začínajú v obraze, aby z neho tiež vyšli.

Napokon čo je na tomto mieste, ktoré je mimo obrazu, a teda úplne nedostupné, no vynucujú si ho všetky línie jeho kompozície? Aký je to výjav, čie sú tie tváre, ktoré sa odrážajú najskôr v hĺbke zreničiek infantky, potom v zreničkách dvoranov a nakoniec vo vzdialenom jase zrkadla? Otázka sa však hneď zdvojuje: tvár, ktorú odráža zrkadlo, je práve tvárou, ktorá ju nazerá; všetky postavy obrazu hľadajú na tých, ktorých pohľadu sa ony samy naskytávajú ako scéna predstavenia. Obraz vo svojom celku je obrátený k scéne, pre ktorú je on sám scénou. Číra reciprocita, ktorú ukazuje zrkadlo, nazerajúce i nazerané, a ktorej dva momenty sa odhaľujú v dvoch rohoch obrazu: vľavo odvrátené plátno, následkom ktorého sa vonkajší bod stáva vlastným výjavom; vpravo ležiaci pes, jediný prvok obrazu, ktorý nehľadá a nehýbe sa, pretože so svojim objemným tvarom a svetlom, ihrajúcim sa v jeho hodvábnej srsti, je tu iba na to, aby bol predmetom pohľadu.

Od prvého pohľadu na obraz je zjavné, kto tvorí tento výjav na protihľanej strane. Sú to panovníci. Ich prítomnosť prezrádzajú už úctivé pohľady prítomných, údiv dieťaťa a trpaslíkov. Rozoznávame ich v pozadí obrazu, vo dvoch malých siluetách, ktoré sa mihajú v zrkadle. Medzi všetkými týmito pozornými tvármi, všetkými týmito vyzdobenými postavami sú najbledším, najneskutočnejším, najpochybnnejším zo všetkých obrazov: stačí pohyb, trochu svetla, a zmiznú. Zo všetkých zobrazených osôb sú najmenej povšimnutí, keďže nikto nevenuje pozornosť tomuto odrazu, ktorý sa vkráda za chrbtami všetkých a ticho preniká nepozorovaným

priestorom; pokiaľ ich vidno, sú najkrehkejšou a najvzdialenejšou formou každej reality. A naopak, pokiaľ sa vo svojom postavení mimo obrazu sťahujú do principiálnej neviditeľnosti, usporadúvajú okolo seba celé predstavenie: to na nich všetci hľadajú, to k nim sa obracajú, to ich zraku predstavujú princeznú v slávnostných šatách; od odvráteného plátna k infantke a od nej k trpaslíkovi, ktorý sa hrá v pravom rohu, sa črtá krivka (alebo, inak povedané, roztvárajú sa spodné ramená X), aby pre ich pohľad usporiadala celý obraz a ukázala takto skutočný stred kompozície, ktorému je napokon podriadený aj pohľad infantky a obraz v zrkadle.

Tento stred symbolicky vládne v príbehu, pretože ho zaujíma kráľ Filip IV. so svojou manželkou. No vládne predovšetkým v dôsledku trojitej funkcie vo vzťahu k obrazu. Práve v ňom sa schádza pohľad modelu, keď je zobrazovaný, pohľad diváka, ktorý pozoruje scénu, a pohľad maliara, keď tvorí obraz (nie ten, čo je zobrazený, ale ten, ktorý je pred nami a o ktorom hovoríme). Tieto tri „pohľadové“ funkcie splývajú v jednom bode, ktorý leží mimo obrazu, t. j. v bode, ktorý je vo vzťahu k predstavovanému ideálny, no zároveň úplne reálny, pretože je východiskom umožňujúcim zobrazovanie. V tejto realite nemôže byť neviditeľný. A predsa sa táto realita premieta dovnútra obrazu — premieta sa a lomí v troch postavách, ktoré zodpovedajú trom funkciám tohto ideálneho i reálneho bodu. Sú to: vľavo maliar s paletou v ruke (autoportrét tvorcu obrazu), vpravo návštevník s nohou na schode, pripravený vstúpiť do miestnosti; k scéne pristupuje odzadu, no kráľovskú dvojicu, ktorá tvorí vlastný výjav, vidí spredu; a napokon v strede odraz kráľa a kráľovnej, vystrojených a znehybnených v postoji trpezlivých modelov.

Odraz, ktorý zahalene ukazuje, na čo všetci hľadajú v prvom pláne. Akoby zázrakom navracia to, čo chýba ku každému pohľadu: k pohľadu maliara je to model, ktorého tam, na obraze maľuje maliarov zobrazený

dvojník; k pohľadu kráľa je to jeho portrét, ktorý sa dokončuje na tej strane plátna, čo z jeho miesta nevidno; k pohľadu diváka je to skutočný stred scény, do ktorej vnikol akoby násilím. Je však možné, že táto štedrosť zrkadla je iba pretvárkou; možno skrýva pri najmenej toľko, koľko ukazuje. Miesto, kde tróni kráľ a jeho manželka, je práve tak miestom umelca a diváka: v hĺbke zrkadla by sa mohla — a mala — objaviť anonymná tvár okoloidúceho a tvár Velázquezu. Pretože funkciou tohto odrazu je vťahovať do obrazu to, čo je mu bytostne cudzie: pohľad, ktorý ho usporiadal, a pohľad, ktorému sa ponúka. Keďže však umelec i návštevník vystupujú vpravo a vľavo na obraze, nemôžu byť v zrkadle: rovnako ako kráľ sa objavuje v zrkadle práve potiaľ, pokiaľ nepatrí k obrazu.

Vo veľkej špirále, ktorá prechádza obvodom ateliéru od pohľadu maliara, jeho palety a znehybnenej ruky až po dokončené plátno, sa zobrazovanie rodilo a zavŕšovalo, aby sa znovu rozložilo vo svetle; kruh bol úplný. Naproti tomu línie, ktoré prenikajú hĺbkou obrazu, sú neúplné; chýba im celá jedna časť ich dráhy. Táto medzera je spôsobená neprítomnosťou kráľa — neprítomnosťou, ktorá je maliarovým figúrom. Tento figúr však skrýva i označuje jedno, už bezprostredné vyprázdnenie: vyprázdnené miesto maliara a diváka, keď si prezerajú alebo vytvárajú obraz. Je to možno preto, lebo na tomto obraze, ako i na všetkých zobrazeniach, ktorých je maliar takpovediac zjavenou podstatou, je hlbinná neviditeľnosť toho, čo vidno, späť s neviditeľnosťou toho, kto sa pozerá, a to napriek zrkadlám, odrazom, napodobeniam a portrétom. Okolo celej scény sú rozložené znaky a postupné formy reprezentácie; no dvojitý vzťah reprezentácie k svojmu modelu a k tomu, kto ňou suverénne vládne, k autorovi, ako i k tomu, na koho je obrátená, je nevyhnutne prerušený. Nikdy nemôže byť bez zvyšku prítomný, ani v zobrazení, ktoré by sa ukazovalo samo. V hĺbke, ktorá preniká plátnom, zdanlivo ho prehľbuje a premieta dopre-

du, nie je možné, aby číre šťastie obrazu niekedy v plnom svetle ukázalo majstra, ktorý zobrazuje, i panovníka, ktorý je zobrazovaný.

Na tomto Velázquezovom plátne je možno čosi ako reprezentácia klasickej reprezentácie a určenie priestoru, ktorý sa ňou otvára. Reprezentácia sa skutočne podujíma predstaviť sa vo všetkých svojich prvkoch, so svojimi obrazmi, pohľadmi, ktorým sa ponúka, tvármi, ktoré zviditeľňuje, gestami, ktoré ju tvoria. V tomto rozptýlení, zhŕňanom a jednotne rozkladanom reprezentáciou, však všetky časti naliehavo poukazujú na podstatné prázdno: na nevyhnutné zmiznutie toho, kto funduje reprezentáciu, toho, komu sa podobá a v očiach koho je iba podobnosťou. Tento subjekt — jeden a ten istý — bol odstránený. A reprezentácia, konečne zbavená tohto zväzujúceho vzťahu, sa môže vydávať za číru reprezentáciu.

II. kapitola

Próza sveta

1. Štyri príbuznosti

Až do konca 16. storočia mala podobnosť konštruktívnu úlohu vo vedení západnej kultúry. Práve podobnosť do značnej miery viedla výklad a interpretáciu textov; ona organizovala hru symbolov, umožňovala poznanie viditeľných a neviditeľných vecí, riadila umenie reprezentovať ich. Svet sa do seba zvinoval: zem opakovala nebo, tváre sa zrkadlili vo hviezdach, byliny skrývali vo svojich stebľách tajomstvá užitočné človeku. Maľba napodobňovala priestor. A predstavenie — či to bola slávnosť alebo vedenie — sa vydávalo za opakovanie: divadlo života alebo zrkadlo sveta, to bol titul každej reči, jej spôsob ohlasovania sa a formulovania svojho práva hovoriť.

Musíme sa na chvíľu zastaviť pri tomto časovom úseku, keď podobnosť pozvoľna prestáva náležať vedeniu a vytráca sa — prinajmenšom čiastočne — z horizontu poznania. Ako sa koncom 16. a ešte začiatkom 17. storočia chápala táto príbuznosť? Ako mohla organizovať figúry vedenia? A ak je pravda, že počet podobajúcich sa vecí je nekonečný, tak možno určiť aspoň pojmy, ktorými sa môžu navzájom podobať?

Osnova na vyjadrenie podobnosti bola v 16. storočí dosť bohatá: *Amicitia*, *Aequalitas* (*contractus*, *consen-*