

PŘEDMLUVA

Původ této knihy leží v jednom Borgesově textu. Ve smíchu, který četba tohoto textu vyvolá a který otřese vším důvěrně známým v myšlení – v našem myšlení: v myšlení našeho věku a našich zeměpisných šířek – a rozechvěje uspořádaný prostor a všechna hlediska, jež nám zpřístupňují kolotání jsoucen, a nadlouho rozkolísá tisíciletou praxi našeho rozumění Stejnému a Jinému. Tento text cituje „jistou čínskou encyklopedii“, kde se píše, že se „zvířata dělí na: a) patřící císaři, b) balzamovaná, c) ochočená, d) selátka, e) sirény, f) bájná, g) potulné psy, h) zahrnutá v této klasifikaci, i) mrskající sebou jako šilená, j) nespočitatelná, k) namalovaná velmi jemným štětcem z velbloudí srsti, l) atd., m) co právě rozbila džbán, n) co zdálky vypadají jako mouchy“. Údiv z této klasifikace nás skokem přenese k tomu, co je nám apologeticky předloženo jako exotické kouzlo jiného myšlení, co však je hranicí našeho: k holé nemožnosti něco takového myslet.

Co je zde tedy nemožné myslet a o jakou nemožnost se jedná? Každé z těchto zvláštních kolonek lze přiřadit přesný smysl a obsah. Některé zahrnují fantastické bytosti – bájná zvířata či sirény, ale právě tím, že jim vyhraduje zvláštní oddíl, přisuzuje jim čínská encyklopedie moc náказы. Pečlivě rozlišuje skutečná zvířata (mrskající sebou jako šilená nebo ta, co právě rozbila džbán) a zvířata vyskytující se pouze v imaginárnu. Nebezpečné přesahy jsou tím zažehnány, heraldika a pohádky se povznesly na nejvyšší místo. Není zde žádná nepochopitelná obojetnost, křídla s drápy nebo nečistá, šupinatá kůže, žádná z těchto polymorfních a démonických tváří, ani chrlení plamenů. Nestvůrnost zde nezasahuje do žádného skutečného těla a v ničem nemění bestiář imaginace. Neukrývá se v hlubině žádné podivné síly. Dokonce by v této klasifikaci vůbec nebyla obsažena, kdyby se nevklinila do každého volného místa, do každé mezery, jež od sebe navzájem odděluje jsoucna. Nemožná nejsou „bájná“ zvířata, neboť jsou jako taková označena, ale malý odstup, který je odděluje od toulavých psů a od zvířat, jež se z dálky podobají mouchám. To, co překračuje všechnu představivost a všechno možné myšlení, je prostě abecední řada (a, b, c, d), která každou z kategorií spojuje se všemi ostatními.

Navíc se tu nejedná o bizarnost nevšedních setkání. Víme, jak zarážející je, když se k sobě přiblíží extrémní věci, které spolu jednoduše nesouvisí, pouhé vyjmenování, jež je nechává na sebe narazit, dokáže okouzlit samo o sobě: „Už nedržím pěst,“ říká Eusthénés, „proto všechno toto bude dnes před mými zažívacími štávy v bezpečí: Aspicus, Amfísbénés, Anerydytés, Abedessimonés, Αιαπτηρακ, Amenobatés, Apinaos, Alatrabans, Aractes, Asterionés, Alcharates, Arges, Araines, Ascalabes, Attelabes, Ascalabotes, Aemerroides...“ Ale všichni tito

červi a hadi, všechny tyto bytosti hniloby a slizu se hemží stejně jako slabiky, jež je vyjadřují v ústech Eusthénových: právě tam mají všechny své společné místo stejně jako deštník a šicí stroj na operačním stole. Pokud vypadá jejich setkání podivné, je to na pozadí tohoto a, tohoto v a tohoto na, jejichž stálost a evidence zaručují možnost juxtapozice. Určitě je nepravděpodobné, že by se hemoroidy, pavouci a améby mohli někdy smíchat pod Eusthénovými zuby, avšak v těchto hltavých a pohostinných ústech by každopádně měli kde se usídlit a nalézt v nich společný příbytek.

Nestvůrnost, kterou Borges svými výčty dává do oběhu, naopak spočívá v tom, že sám společný prostor setkání je zde zničen. Nemožné zde není sousedství věcí, nýbrž samo místo, kde by spolu mohly sousedit. Zvířata, která „i) sebou mrskají jako šilená, j) nespočítatelná, k) namalovaná velmi jemným štětcem z velbloudí srsti“ – kde jinde by se spolu mohla setkat než v nehmotném hlase, který pronáší jejich výčet, nebo na stránce knihy, jež ho transkribuje? Kde jinde by mohla stát vedle sebe než v ne-místě řeči? Ale když ta na ně ukazuje, otevírá vždy pouze nemyslitelný prostor. Ústřední kategorie zvířat „obsažená v této klasifikaci“ dostatečně ukazuje tím, že odkazuje na známé paradoxy, že mezi těmito skupinami a tou, jež je všechny zahrnuje, nikdy nedokážeme definovat žádný stálý vztah obsaženého a obsahujícího: pokud se všechna klasifikovaná zvířata bez výjimky nacházejí v jedné z přihrádek, cožpak potom zde také nejsou všechna ostatní? A v jakém prostoru spočívá sama tato přihrádka? Absurdno ničí výčtové a tím, že podtrhuje nemožnost onoho v, kam by se všechny vyjmenované věci měly roztrždit. Borges do atlasu nemožnosti nepřidává žádný další útvar. Nikde nenechává vyprýštit záblesk básnického setkání, pouze načrtává tu nejdiskrétnější, ale zároveň nejnaléhavější nutnost: odebírá umístění, němou půdu, na které by se jsoucna mohla setkávat. Toto mizení je maskováno či spíše je na něj výsměšně poukázáno abecedním řazením, jež zřejmě slouží jako vůdčí linie (jediná viditelná) výčtu čínské encyklopedie... Odstraněn je zkrátka slavný „operační stůl“. Vracím Rousselovi část toho, co mu stále dlužíme, a používám toto slovo „stůl“ v obou překrývajících se významech: stůl poniklovaný, s gumovým obložením, pokrytý prostěradly, blyštící se pod skleněným sluncem, jež zahání stíny – zde na okamžik a možná že na věčnost se deštník setkává s šicím strojem. A pořádací tabulka, jež umožňuje myšlení operovat se jsoucný, třídit je, nominální rozdělení, jímž jsou jejich podobnosti a rozdíly – zde řeč protíná prostor od počátku časů.

Tomuto Borgesovu textu jsem se smál dlouho, nikoli však bez určité obtížně překonatelné kocoviny. Možná proto, že v jejím důsledku vzniklo podezření, že je zde ještě větší zmatek než nepatřičnost a přiblížení toho, co k sobě nepatří. Byl by to zmatek, který se leskne na fragmentech množství možných řádů v dimenzi bez zákona či geometrie, v dimenzi heterotopie. A je třeba tomuto termínu rozumět co

nejvíce v souladu s jeho etymologií: věci zde jsou „položeny“, „dány“, „disponovány“ v místech tak moc odlišných, že je nemožné najít pro ně nějaký prostor přijetí, definovat na základě jednoho či druhého nějaké společné místo. Utopie utěšují: tzn. že jestliže nemají skutečné místo, přesto se rozvíjí v zázračném a uhlazeném prostoru. Otevírají se městům s širokými třídami, krásným zahradám a přívětivé krajině, i když její dostupnost je chimérická. Heterotopie zneklidňují bezpochyby proto, že tajně podkopávají řeč, protože zabraňují jmenovat toto nebo tamto, protože tříští obecná jména nebo je navzájem zaplétají, protože dopředu ničí „syntax“, a nejenom tu, jež tvoří věty – ale i tu méně zjevnou, jež „drží pohromadě“ slova a věci (jedny vedle druhých a zároveň jedny proti druhým). Proto utopie umožňují bajky a diskurzy: jsou v pravé linii řeči, ve fundamentální dimenzi fabule. Heterotopie (jak se s tím často setkáváme u Borgese) vysušují výrok, zastavují slova u sebe samých, až do kořenů zpochybňují každou možnost gramatiky. Rozvolňují mýty a sterilizují lyrismus vět.

Zdá se, že někteří afatici nedokáží koherentně roztrždit barevná klubka vlny, jež jim jsou rozložena na desku stolu. Jako kdyby tento čtyřúhelník nemohl sloužit zároveň za homogenní a neutrální prostor, kde by věci mohly ukazovat kontinuální řád svých identit nebo svých rozdílů, a za sémantické pole pojmenování. V tomto sjednoceném prostoru, kde se věci normálně rozmísťují a pojmenovávají, tvoří množství malých chuchvalcovitých a fragmentárních oblastí, kde bezejmenné podobnosti tmelí věci v diskontinuální ostrůvky. Do jednoho kouta dají ta nejsvětější vřetena, do dalšího červená, jinam ta, jež mají tu nejsolidnější konzistenci, ještě jinam ta nejdelší nebo ta s fialovým odstínem nebo ta, která byla stočena do klubka. Ale sotva to udělá, hned je zase pomíchá, neboť identita, jež je tvoří, ať už je jakkoli úzká, je pořád příliš široká na to, aby nebyla nestabilní. A tak nemocný pořád do nekonečna hromadí vřetena a zase je rozděluje, kupí různé podobnosti a ničí ty nejzřejmější, rozmetá identity, vrší na sebe rozdílná kritéria, celý se třese, začne znovu, vyplaší se a nakonec dospívá až na pokraj závratě.

Tíseň, jež nás rozesmívá, když čteme Borgesův text, souvisí bezpochyby s hlubokou nevolností těch, jejichž řeč je zničena: těch, co ztratili to „společné“, místa a jména. Atopie a afázie. Přesto Borgesův text kráčí jiným směrem. Této distorzi klasifikace, jež nám zabraňuje ji myslet, této tabulce bez koherentního prostoru dává Borges za mytickou vlast právě tu zemi, jejíž jméno samo už pro Západ představuje velký rezervoár utopií. Cožpak Čína není v našich snech privilegované místo prostoru? Pro náš imaginární systém je čínská kultura ta nejúzkostlivější, nejvíce hierarchizovaná, nejnepřístupnější událostem času a nejvíce spojená s čistým odvíjením rozlehlosti. Sníme o ní jako o civilizaci hrází a přehrad prodlévající pod věčnou tvář nebes. Vidíme ji rozprostřenou a ustrnulou po celém povrchu kontinentu obklopeného zdmi. Samo čínské písmo nereprodukuje v horizontální

linii unikající let hlasu, nýbrž vztyčuje do sloupců nehybný a dosud rozeznatelný obraz věcí samých. Čínská encyklopedie citovaná Borgesem a její taxonomie tak vedou k myšlení bez prostoru, ke slovům a kategoriím bez energie a místa, která však spočívají na základě slavnostního prostoru zcela přetíženého složitými útvary, prolétajícími cest, podivných míst, tajných průchodů a neočekávaných spojení. Na opačné straně světa než té, kterou obýváme, by tak existovala kultura naprosto oddaná uspořádání rozlehlosti, jež by však nedistribuovala bujení jsoucna do žádného z prostorů, kde by pro nás bylo možné pojmenovávat, mluvit či myslet.

Když nastolíme reflektovanou klasifikaci, když řekneme, že kočka a pes si jsou méně podobní než dva chrti, i kdyby byli oba ochočeni nebo nabalzamováni, i kdyby oba běželi jako šílení a i kdyby oba právě rozbili džbán, jaká je půda, na jejímž základě bychom tuto klasifikaci mohli postavit v naprosté jistotě? Podle jaké tabulky, podle jakého prostoru identity, podobnosti, analogie jsme si zvykli distribuovat tolik rozdílných a podobných věcí? Jaká je tato koherence – o níž ihned dobře víme, že není ani určena apriorní a nezbytnou souvislostí, ani nám není vnucena bezprostředně smyslovými obsahy? Neboť zde nejde o to, spojit následky, nýbrž přiblížit k sobě, izolovat, analyzovat, upravit a zasadit do sebe konkrétní obsahy. Nic není více zkusmé ani více empirické (alespoň zdánlivě) než zavedení řádu mezi věci. Nic, co by vyžadovalo otevřenější oči, věrnější a lépe modulovanou řeč, nic, co by naléhavěji nevyžadovalo, abychom se nechali nést proliferací kvalit a forem. A přesto by špatně vyzbrojený pohled mohl spárovat několik podobných útvarů a odlišit od nich jiné na základě takové a takové difference: dokonce ani pro tu nejnaivnější zkušenost není vlastně žádná podobnost, žádná distinkce, která by nevyplývala z přesné operace a z aplikace předem daného kritéria. „Systém elementů“ – definice segmentu, na němž se mohou objevit podobnosti a difference a pod nímž bude podobnost – je nutný pro vytvoření toho nejjednoduššího řádu. Řád je zároveň to, co se dává ve věcech jakožto jejich vnitřní zákon, tajná síť, podle níž jedny druhé navzájem pozorují, jež existuje pouze prostřednictvím mřížky pohledu, pozornosti, řeči. A ukazuje se ve své hloubce pouze na těchto bílých místech tohoto rastru jakožto už zde jsoucí, očekávající v tichosti chvíli, kdy bude vyslovena.

Základní kódy kultury – ty, jež řídí její řeč, perceptivní schémata, směny, techniky, hodnoty, hierarchie zkušenosti – určují každému člověku od vstupu do hry empirické řády, s nimiž bude mít co činit a v nichž se bude nacházet. Na opačném konci myšlení vysvětlují vědecké teorie nebo filosofické interpretace, proč vůbec řád existuje, jakému obecnému zákonu podléhá, jaký princip ho může vyjádřit, z jakého důvodu je to spíše tento řád a ne nějaký jiný. Ale mezi těmito tak vzdálenými oblastmi existuje další, jež není méně fundamentální proto, že hraje úlohu prostředníka: je zmatenější, temnější a bezpochyby obtížněji analyzovatelná. Právě v této oblasti se kultura oprostuje pozvolna od empirických řádů, jež jí

jsou předepsány primárními kódy, poprvé se od nich distancuje, přichází o jejich prvotní průzračnost, přestává se jimi pasivně nechávat procházet, oprostuje se od jejich bezprostřední a neviditelné moci, osvobozuje se od nich dostatečně na to, aby pochopila, že její příkazy nejsou ty jediné možné ani ty nejlepší. Takovým způsobem, že se nachází před surovým faktem, že pod těmito spontánními příkazy existují věci, které jsou v sobě samých pořadatelné, které náležejí určitému němému řádu, zkrátka, že existuje řád. Tím, že se takto kultura oprostí od lingvistických, perceptivních a praktických mřížek, aplikuje na ně kultura druhou mřížku, jež je neutralizuje, jež je ukáže a zároveň je nechá zmizet tím, že je zdvojí, a zároveň stane v tváři tvář surovému bytí řádu. A právě ve jménu tohoto řádu jsou kritizovány a částečně zneplatněny kódy řeči, vnímání a praxe. Právě na základě tohoto řádu považovaného za solidní půdu se vybudují obecné teorie uspořádání věcí a interpretace, již požaduje. Mezi již zakódovaným pohledem a reflexivním poznáním tak existuje prostředkující oblast, která řád odevzdá jeho samotnému bytí. Právě zde se objevuje v závislosti na kultuře nebo epoše řád buďto kontinuální a graduální, anebo rozkouskovaný a diskontinuální, svázaný s prostorem nebo v každé chvíli konstituovaný tlakem času, náležející variační tabulce nebo definovaný oddělenými systémy koherence, vytvořený podobnostmi, jež po sobě následují vždy blízka po blízké nebo si odpovídají v zrcadle, uspořádaný kolem rostoucích rozdílů, atd., takže se tato „prostřední“ oblast může klást jako ta nejzákladnější v té míře, v jaké ukazuje mody bytí řádu: předchází slovům, vněmům a gestům, o nichž si myslíme, že ho s větší či menší přesností nebo štěstím vyjadřují (proto vždy hraje tato zkušenost řádu v jeho prvotním a masivním bytí kritickou roli), je pevnější, archaičtější, méně pochybná, vždycky „pravdivější“ než teorie, které se jí pokoušejí dát explicitní formu, vyčerpávající uplatnění nebo filosofický základ. A tak se v každé kultuře nachází mezi užitím toho, co bychom mohli nazvat pořádací kódy, a reflexemi o řádu holá zkušenost řádu a jeho modů bytí.

V této studii chceme analyzovat právě tuto zkušenost. Jde o to, ukázat, čím se v takové kultuře, jako je naše, mohla od 16. století stát: pokud jako v protiproudu sestoupíme zpět, jakým způsobem ukazovala naše kultura v řeči takové, jakou se mluvilo, v přírodních jsoucnech tak, jak je lidé vnímali a shromažďovali, ve směnách takových, jak se praktikovaly, že existuje řád a že modalitám tohoto řádu vděčily směny za své zákony, živé bytosti za své pravidelnosti, slova za svou souvislost a reprezentativní hodnotu. Jaké modalitativní řádu byly uznávány, kladeny a svázaný s prostorem a časem, aby mohly tvořit pozitivní podklad poznání takového, jaké se projevovalo v gramatice a filologii, v přírodní historii a biologii a ve zkoumání bohatství a v politické ekonomii. Je zjevné, že taková analýza není dějiny idejí či věd: je to spíše průzkum, jenž se pokouší nalézt to, co poznání a vědy teprve umožnilo, podle jakého prostoru řádu se vědění konstitovalo, na základě

jakého historického a priori a v živlu jaké pozitivivity se ideje mohly objevit, vědy se konstituovat, zkušenost se mohla reflektovat v různých filosofích a racionality se formovat snad jen proto, aby se zase brzy rozpadly a zmizely. Nebude tedy žádné řeči o popisu poznání v jeho vývoji k objektivitě, v níž by se konečně mohla současná věda poznat. My chceme odhalit epistemologické pole, epistémé, kde poznání nahlížené mimo jakékoli kritérium odkazující na jeho racionální hodnotu nebo na jeho objektivní formy prohloubí svou pozitivitu, a odhalí tak dějiny, jež nejsou dějinami podmínek možnosti. V tomto vyprávění se v prostoru vědění musí objevit konfigurace vědění, jež dávají příležitost různým formám empirického poznání. Spíše než o dějiny v tradičním slova smyslu se jedná o „archeologii“¹.

Toto archeologické pátrání ukázalo v epistémé západní kultury dvě velké diskontinuity: jedna zahajuje klasický věk (kolem poloviny 17. století), druhá, na začátku 19. století, značí počátek naší modernity. Řád, na jehož základě myslíme, nemá stejný způsob bytí jako řád klasického věku. Můžeme nakrásně mít pocit téměř nepřerušovaného vývoje evropského ratio od renesance až do současnosti, můžeme si nakrásně myslet, že Linného klasifikace může mít více či méně upravená i nadále určitou platnost, že teorie hodnot u Condillaka se částečně nachází v marginalismu 19. století, že Keynes správně cítil příbuznost svého myšlení s analýzami Cantillona nebo že výroky Obecné gramatiky (jak se s nimi setkáváme u autorů z Port-Royal nebo u Bauzéeho) nejsou naší současné lingvistice zas až tak vzdálené – všechna tato kvazi-kontinuita idejí a témat je bezpochyby pouze povrchním jevem. Na archeologické úrovni vidíme, že se na přelomu 18. a 19. století systém pozitivit silně proměnil. Ne proto, že by rozum učinil nějaký pokrok, ale proto, že způsob bytí věcí a řádu, jenž tím, že je seskupuje, je nabízí vědění, se hluboce proměnil. Pokud stojí Tournefortova, Linného a Buffonova přírodní historie ve vztahu k něčemu jinému než k sobě samému, potom ne k biologii, ke Cuvierově srovnávací anatomii nebo k Darwinovu evolucionismu, nýbrž k Bauzéeevě všeobecné gramatice, k analýze peněz a bohatství, kterou najdeme u Lawa, Vérona de Fortbonnais nebo u Turgota. Možná že poznání obohacuje jedno druhé, ideje se transformují a působí na sebe navzájem. (Ale jak? Historikové nám to dosud ještě nepověděli). Jedna věc je každopádně jistá: totiž že archeologie tím, že se obrací na všeobecný prostor vědění, na jeho konfiguraci a na způsob bytí věcí, jež se v něm vyskytují, definuje systém simultaneity stejně jako sérii mutací nezbytných a dostatečných k ohraničení počátku nové pozitivity.

A tak analýza mohla ukázat koherenci, jež v průběhu klasického věku existovala mezi teorií reprezentace a teoriemi řeči, přírodních řádů, bohatství a hodnot. Právě toto rozvržení se od 19. století naprosto proměňuje. Teorie reprezentace

¹ Metodické otázky takové „archeologie“ budou prozkoumány v dalším díle.

jakožto obecný základ všech možných řádů mizí. Řeč jakožto spontánní tabulka a prvotní rastr věcí, jakožto neodmyslitelná zastávka mezi reprezentací a jsoucnými mizí také. Do nitra věcí vstupuje hluboká historicita, izoluje je a definuje je v koherenci jim vlastní, vnucuje jim formy řádu, jež vyplývají z kontinuity času. Analýzu směny a peněz nahrazuje studium produkce, analýza organismu se mění na zkoumání taxonomie a především řeč ztrácí své privilegované postavení a stává se útvarem koherentní historie v těžkopádnosti své minulosti. Ale v té míře, v jaké se věci do sebe uzavírají tím, že opouštějí prostor reprezentace a samy se stávají principem své vlastní inteligibility, vstupuje poprvé člověk do prostoru západního vědění. Je podivné, že člověk – jehož poznání platí naivnímu pohledu od dob Sókrata za nejstarší zkoumání – není nepochybně ničím víc než určitou trhlinou v řádu věcí, rozvržením v každém případě vykresleným novým uspořádáním, které nedávno převzal do vědění. Odtud pramení všechny chiméry nového humanismu, všechny výhody „antropologie“, pod níž se rozumí obecné, napůl pozitivní, napůl filosofické úvahy o člověku. Přesto je však útěchou a hlubokým ulehčením myslet si, že člověk je pouze nedávným objevem, útvarem, kterému nejsou ještě ani dvě století, pouhou vráskou na našem vědění, která zmizí, jakmile na sebe vědění vezme novou formu.

Je zjevné, že toto zkoumání poněkud jako ozvěna odpovídá záměru napsat dějiny šílenství v klasickém věku. Ty se v průběhu času vyjadřovaly stejným způsobem, počínají na konci renesance a na začátku 19. století dosahují prahu moderny, ze které jsme dosud nevyšli. Zatímco v dějinách šílenství jsme zkoumali způsob, jakým kultura může klást obecným a masivním způsobem jinakost, jež ji ohraničuje, zde jde o to, vypořadovat způsob, jakým zakouší blízkost věcí, jakým vytváří systém příbuznosti, jež je spojuje, a řád, jehož prostřednictvím jich má dosáhnout. Jedná se zkrátka o dějiny podobnosti: za jakých podmínek mohlo klasické myšlení myslet vztah podobnosti a ekvivalence mezi věcmi, který zakládá a ospravedlňuje slova, klasifikace a směnu? Na základě jakého historického a priori bylo možno definovat velkou šachovnicí rozličných identit, jenž se etabluje na mlhavém, nedefinovaném, beztvárném a jakoby lhostejném základě diferencí? Dějiny šílenství byly dějinami Jiného – toho, co je určité kultuře zároveň niterné a cizí, a co tedy má být vyloučeno (aby se zažehnilo vnitřní nebezpečí) tím, že bude uzavřeno (aby se redukovala jeho jinakost). Dějiny řádu věcí jsou potom dějinami Stejného – toho, co je pro určitou kulturu zároveň rozptýlené a navzájem příbuzné, a co je tudíž nutno rozlišit pomocí značek a shromáždit v identitě.

Pomyslíme-li, že nemoc je zároveň zmatek, chorobná jinakost v lidském těle zasahující až do nitra života, ale také přirozený fenomén s vlastní pravidelností, podobností a typologií – uvidíme, jaké místo by mohla mít archeologie lékařského pohledu. Od hraniční zkušenosti Jiného až po konstitutivní formy lékařského vědění

a od nich až po řád věcí a k myšlení Stejného se archeologické analýze nabízí celé klasické vědění, anebo spíše onen počátek, jenž nás dělí od klasického myšlení a ustavuje naši modernu. Na tomto počátku se poprvé objevuje onen podivný útvar vědění, jenž se nazývá člověk a jenž otevřel vlastní prostor humanitním vědám. Tím, že se pokusíme znovuodhalit tuto hlubokou brázdou západní kultury, přeneseme její zlomy, nestálost a prolákliny na naši poklidnou a naivně nehybnou půdu a ji naše kroky vyruší z klidu.

I.

PRVNÍ KAPITOLA

DVOŘANÉ

Malíř lehce poodstoupí od obrazu a krátce pohlédne na model. Možná že už zbývá udělat jen poslední tah štětce, ale možná že na plátně ještě není jediná linie. Paže, která drží štětec, směřuje doleva směrem k paletě. Na půl cesty mezi plátnem a barvami na okamžik znehybní. Tato zručná ruka se zavěsí na pohled. A pohled naopak spočívá na strnulém gestu. Mezi jemnou špičkou štětce a na ocel ztvrdlým pohledem odhalí tento výjev svůj obsah.

Nikoli však bez subtilního systému úskoků. Malíř trochu poodstoupí a postaví se vedle díla, na kterém pracuje. To znamená, že z pohledu diváka stojí napravo od obrazu, jenž se nachází zcela vlevo. K divákovi je obraz postaven zády: divák může spatřit pouze jeho zadní stranu s obrovským podstavcem. Můžeme naopak vidět celou malířovu postavu. Každopádně ho už nezakrývá vysoké plátno, které ho možná za okamžik zcela pohltní, až k němu přikročí a pustí se znovu do práce. V tuto chvíli však náhle vystoupil z této svého druhu virtuální kobky, vyrůstající z prostoru, který maluje, a objevuje se před divákovými zraky.

Teď ho však můžeme zahlédnout v okamžiku znehybnění, v nehybném středu této oscilace. V jeho tmavé postavě a jasné tváři se stýká viditelné a neviditelné. Vychází zpoza plátna, které nám uniká, a povstává pro naše oči. Ale jakmile udělá krok doprava, zmizí našim pohledům a bude přímo před plátnem, které maluje. Vstoupí do této krajiny, kde bude jeho obraz, na chvíli pozapomenutý, znovu viditelný a bez stopy stínu a zamlčení. Jako kdyby malíř nemohl být zároveň viděn na obraze a vidět obraz, na kterém se snaží něco znázornit. Pohybuje se na rozmezí těchto dvou neslučitelných viditelností.

Malíř se dívá, s tváří lehce podmračenou a s hlavou schýlenou k rameni. Upírá zrak na neviditelný bod, ale my diváci můžeme tento bod lehce identifikovat, protože tento bod jsme my sami: naše těla, tváře, oči. Představení, které malíř sleduje, je takto dvojnásob neviditelné: protože není reprezentováno v prostoru obrazu a protože se nachází přesně v onom slepém bodě, v oné bytostné skrýši, ve které se nám samým ztrácí náš vlastní pohled ve chvíli, kdy se díváme. A přesto – jak bychom tuto

neviditelnost mohli nevidět, zde, přímo před našima očima, neboť ona sama má na obraze svůj smyslový ekvivalent, svou vtělenou podobu? Skutečně bychom mohli uhodnout, na co se malíř dívá, kdybychom se mohli podívat na obraz, který maluje; ale z toho vidíme pouze rastr, horizontální vzpěrky a vertikální příčku stojanu. Velký monotónní čtverec, který zabírá celou levou stranu skutečného obrazu a který představuje rub znázorňovaného plátna, na ploše vyjadřuje to, co umělec pozoruje v hloubce: tento prostor, kde jsme, jací jsme. Z malířových očí k tomu, co pozoruje, vede panovačná linie, které bychom my, kteří se díváme, nemohli uhnout: protíná reálný obraz a vystupuje z něj do místa, odkud vidíme malíře, jenž nás pozoruje. Tento úběžník nás neomylně dostihuje a spojuje nás s tím, co obraz znázorňuje.

Zdánlivě je toto místo neproblematické. Je čistou reciprocitou. Díváme se na obraz, ze kterého nás malíř pozoruje. Nic víc než stanutí tváří v tvář, než dva páry očí, které se střetly, než dva přímé pohledy, které se protínají a splývají jeden s druhým. A přesto tato malá linie viditelnosti obsahuje celou složitou síť nejistoty, výměn a úskoků. Malíř se k nám obrací jen v té míře, v jaké se nacházíme na místě jeho motivu. My ostatní, diváci, my jsme tu navíc. Jsme vítáni tímto pohledem a jsme jím zaháněni, když nás nahradí to, co tu celou dobu bylo před námi – model sám. Malířův pohled směřovaný mimo obraz do prázdna, jež je před ním, naopak zase přijímá tolik modelů, kolik je zde diváků. A právě v tomto přesném, avšak libovolném bodě si pozorovatel a pozorovaný neustále vyměňují role. Žádný pohled není stálý, anebo spíše v neutrální brázdě pohledu, která prochází napříč plátnem, si subjekt s objektem a pozorovatel s modelem neustále vyměňují role, až do nekonečna. A velké odvrácené plátno zcela nalevo obrazu zde vykonává svou další funkci: tím, že zůstává tvrdohlavě neviditelné, zabraňuje tomu, aby byl vztah pohledů někdy zjistitelný či definitivně ustanoven. Temná stálost, které na jedné straně dává vládnout, činí na druhé straně navždy nestálou hru metamorfóz, která se ustavuje mezi divákem a modelem. Protože vidíme pouze zadní stranu plátna, nevíme, kdo jsme, ani co děláme. Jsme pozorováni, anebo se sami díváme? Malíř právě fixuje místo, které nepřestává co chvíli měnit svůj obsah, formu, podobu a identitu. Ale pozorná nehybnost jeho očí odkazuje jiným směrem, jenž už často sledovaly a kterým se – o tom nelze pochybovat – brzy znovu pustí: k nehybnému plátnu, na němž možná už dlouho maluje portrét, který už nikdy nikdo nesmaže. Takže suverénní pohled malíře generuje virtuální trojúhelník, jehož průběh definuje tento obraz obrazu: na vrcholu jediný viditelný bod – oči umělce. Základna pak probíhá z jedné strany od neviditelného umístění modelu k postavě pravděpodobně načrtnuté na odvráceném plátně.

Ve chvíli, kdy si malířovy oči umístí diváka do zorného pole, uchopí ho, přinutí ho vstoupit do obrazu, přidělí mu místo zároveň privilegované i závazné, vtáhnou na něj světelný a viditelný prostor a promítnou ho na nepřístupnou plochu odvráceného plátna. Divák zakouší, jak se jeho vlastní neviditelnost stává pro malíře

viditelnou a jak se převádí v obraz pro něj neviditelný definitivně. Je zde však ještě jedna léčka, která toto překvapení znásobuje a činí ještě více nevyhnutelným. Z pravého okraje na obraz dopadá světlo oknem, které je znázorněno ve velmi zvláštní perspektivě: vidíme z něj pouze výklenek, takže proud světla se rozlévá stejně velkoryse po dvou sousedních objektech, překrývajících se, ale vzájemně nereducovatelných: po ploše plátna s prostorem, který znázorňuje (tj. ateliér malíře či místnost, ve které rozložil plátno) a před touto plochou skutečný prostor, který zaujímá divák (nebo také myšlené stanoviště modelu). A při průchodu místností zprava doleva odnáší mohutné zlaté světlo jednak diváka k malíři a jednak model k plátnu. Světlo zároveň osvětluje malíře, a tak ho činí divákovi viditelným a dává zářit jako zlatým linkám v očích modelu rámu tajemného plátna, kde bude jeho obraz uzavřen. Toto okno na okraji, jakkoli fragmentární a s těžší naznačené, odhaluje celý smíšený prostor, jenž slouží jako společné místo reprezentace. Vyvažuje neviditelné plátno na opačné straně obrazu: stejně jako ono tím, že se odvrací od diváka, ustupuje proti obrazu, jenž ho reprezentuje, a formuje tím, že ho nastaví tak, aby byla na nosném obraze viditelná pouze jeho zadní strana, místo pro nás nedosažitelné, odkud probleskne výsostná Podoba, tak i okno pouze proto, že je otevřené, odhaluje prostor stejně tak zjevný jako je ten druhý tajemný. Prostor ve stejné míře společný malíři, postavám, modelům a divákům, v jaké je ten druhý osamělý (neboť nikdo se do něj nedívá, ani malíř sám). Zprava se otvírá skrze neviditelné okno mohutný proud světla, který činí viditelný celý výjev. Nalevo se rozprostírá plocha, která se vyhýbá z druhé strany z příliš viditelného rámu kompozici, kterou představuje. Světlo zaplavuje scénu (myslím teď stejně tak na místnost stejně jako na plátno, místnost znázorněnou na plátně a místnost, kde je plátno umístěno), ovíjí postavy a diváky a odnáší je pod dohledem malíře na místo, kam je jeho štetec namaluje. Ale toto místo nám je zapovězeno. Sledujeme to, co malíř vidí a co mu učinilo viditelným stejně světlo, které to umožňuje vidět nám. A ve chvíli, kdy se jako do zrcadla podíváme na nás samé tak, jak nás zachytil malířův štetec, spatříme pouze zasmušilý rub obrazu. Odvrácenou stranu psyché.

Na zadní stranu místnosti, přímo naproti divákům – nám samým – však malíř namaloval několik obrazů. A jeden z nich září zvláštním leskem. Má větší a tmavší rám než ostatní, avšak jedna jemná bílá linka ho vtahuje do místnosti tím, že na celou jeho plochu rozlévá těžko uchopitelný jas. Ten se totiž nemůže brát odnikud, pokud ovšem nepochází přímo z prostoru, který je uvnitř samotného obrazu. V tomto zvláštním jasu se objevují dvě postavy a nad nimi jen lehce vpředu těžký purpurový závěs. Ostatní obrazy ukazují nanejvýš několik skvrn bledších, než je hranice bezedné noci. Tento obraz se však naopak otvírá prostoru, kde dominují zřetelné postavy v jasu, který patří pouze jemu. Mezi všemi ostatními elementy kompozice, jejichž smyslem sice je něco ukázat, ale jejichž umístění nebo vzdálenost

tento smysl zároveň popírají, uhýbají před ním a zcizují ho, je tento obraz jediným, který ve vši počestnosti nechává vidět to, co má ukazovat, a to i navzdory stínu, jenž ho obklopuje, i vzdálenosti od centra kompozice. Ale ve skutečnosti to není obraz, je to zrcadlo. Jako jediné nám nabízí ono okouzlení ze zdvojení, jež nám upřely jak vzdálené malby, tak světlo v prvním plánu s ironickým plátnem.

Ze všech vyobrazení na obraze je jediným skutečně viditelným. Přesto se na něj nikdo nedívá. Malíř stojící u svého plátna upírá pozornost na model, takže nemůže vidět zrcadlo, které se jemně třpytí za ním. Také ostatní postavy na obraze se většinou obracejí k tomu, co se odehrává před nimi – k jasné neviditelnosti lemující obraz, k této záplavě světla, v němž musí vidět ty, co je pozorují, a ne do temného kouta, jenž uzavírá místnost, kde jsou zobrazováni. Někteří z nich jsou sice zachyceni z profilu, ale nikdo z nich nemůže toto ubohé zrcadlo, tento malý zářící čtverec, který není nic jiného než viditelnost, ovšem bez jakéhokoli pohledu, který by se jí mohl zmocnit, aktualizovat ji a radovat se z pojednou zralého ovoce výjevu, na konci místnosti vidět.

Je třeba uznat, že tato lhostejnost postav se vyrovná pouze lhostejnosti samotného zrcadla. To neodráží vlastně nic, co se nachází ve stejném prostoru jako ono samo: ani malíře, který se k němu obrací zády, ani postavy uprostřed místnosti. Jeho hluboký jas se nezaměřuje na viditelné. V holandském malířství existovala tradice, že zrcadla měla za úkol zdvojovat: opakovala to, co už bylo jednou na obraze dáno, ovšem uvnitř prostoru neskutečného, změněného, zúženého a pokřiveného. Bylo v nich vidět, totéž, co v hlavním plánu obrazu, jenom rozložené a znovu složené podle jiného zákona. Zde ale zrcadlo neříká nic, co by už bylo řečeno. Přesto je jeho postavení téměř ústřední: jeho horní okraj leží přesně na horizontální ose, která dělí obraz na dvě poloviny, a na zadní stěně místnosti, kde visí (alespoň na její viditelné části) se nachází přesně uprostřed. Měly by jím tedy procházet stejné perspektivní linie jako samotným obrazem. Mohli bychom očekávat, že v něm podle stejného vzorce bude rozmístěn stejný ateliér, stejný malíř a stejné plátno: mohla by zde být dokonalá kopie.

Přesto v něm není nic, co by samotný obraz znázorňoval. Jeho nehybný pohled zachytil postavy rozmístěné v prostoru před obrazem, v této nezbytně neviditelné oblasti, jež z ní činí neviditelný protějšek. Místo toho, aby kroužilo kolem viditelných předmětů, překračuje zrcadlo celé znázorněné pole, nedbá ničeho, co by mohlo zachytil, a navrací viditelnost tomu, co setrvává mimo jakýkoli pohled. Avšak tato neviditelnost, kterou překonává, není neviditelností skrytého: zrcadlo se nevyhýbá žádné překážce ani nezakřivuje perspektivu, ale upíná se přímo k tomu, co je neviditelné v důsledku samotné struktury obrazu a v důsledku jeho existence jakožto malby. To, co se v něm odráží, je to, na co se všechny postavy obrazu dívají s pohledem upřeným přímo před sebe. Je to tudíž to, co bychom mohli vidět, kdyby

se obraz prodloužil více dolů tak, aby zachytil i postavy, které slouží malíři za model. Ale právě proto, že plátno končí právě tam, kde končí, umožňuje vidět malíře a jeho ateliér, který je vně obrazu, v té míře, v jaké je obrazem, tzn. pravouhlym fragmentem linií a barev, jejichž funkcí je něco jakémukoli možnému pozorovateli zobrazovat. Ze zrcadla v zadní části místnosti neočekávaně září postavy, na které se malíř při své práci dívá (malíř ve své zobrazené a objektivní realitě malíře při práci); ale tyto postavy zároveň pozorují malíře (malíře v té materiální realitě, jakou mu linie a barvy na plátně daly). Tyto postavy jsou jedna jako druhá rovněž nedosažitelné, ale každá jiným způsobem: jedna v důsledku kompozice obrazu, druhá v důsledku zákona, který ovládá samu existenci každého obrazu obecně. V tomto případě hra reprezentací spočívá v tom, že jedno je přivedeno na místo druhého v nestabilním převrstvení těchto dvou forem neviditelnosti – a vzápětí se každá z nich dá na jinou stranu obrazu – v onom pólu, který je zobrazen v nejvyšší míře: z hloubky odrazu v zrcadle do prázdné hlubiny obrazu. Zrcadlo zajišťuje transpozici viditelnosti, jež ukrajuje zároveň prostor znázorněný na obraze a jeho povahu reprezentace. Dává vidět přímo uprostřed plátna to, co je na obraze nezbytně dvojnásob neviditelné.

Je to zvláštní doslovné uplatnění, i když pozměněné, rady, kterou, jak se zdá, dal starý Pachero svému žáku, když působil v sevillském ateliéru: „Obraz musí vystoupit z rámu.“

II.

Ale možná je již na čase konečně pojmenovat tento obraz, který se objevuje v zrcadle a který malíř pozoruje v prostoru před zrcadlem. Možná že stojí za to, jednou provždy stanovit identitu přítomných či naznačených postav, abychom se pořádkem do nekonečna neutápěli v neurčitých, trochu abstraktních označeních, která jsou vždy náchylná k dvojnáčnosti: „malíř“, „postavy“, „modely“, „diváci“, „obrazy“. Místo abychom nadále mluvili jazykem, který je fatálně neadekvátní tomu, co je vidět, stačilo by říci, že Velasquez maluje obraz. Že na tomto obraze znázornil sám sebe, jak ve svém ateliéru anebo v nějaké místnosti v Escorialu maluje dvě postavy, které právě pozoruje infantka Marguerita obklopená guvernankami, komornými, dvořany a trpaslíky. Že mnohým z této skupiny dokážeme přiřadit jméno: tradice zde rozeznává doňu Marii Augustinu Sarmiente, Nieta a vepředu italského šaška Nicolase Pertusata. Stačilo by dodat, že žádná z postav, které stojí modelem, není vidět, alespoň ne přímo. Ale že je můžeme spatřit v zrcadle. A že se bezpochyby jedná o krále Filipa IV. a královnu Mariannu.

Tato vlastní jména by sloužila jako užitečné značky, díky nimž bychom se mohli vyhnout dvojsmyslným označením. Každopádně by nám řekli, co malíř a s ním většina postav na obraze vlastně pozorují. Ale vztah mezi řečí a malbou je

vztahem nekonečným. Nikoli proto, že by mluva byla nedokonalá v tváři tvář viditelnému, které se marně snaží dosáhnout. Můžeme nakrásně říkat to, co vidíme ale to, co vidíme, nespočívá nikdy v tom, co říkáme. A můžeme nakrásně ukazovat prostřednictvím obrazů, metafor a přirovnání to, co zrovna říkáme, ale místo, kde se tyto obrazy nacházejí, není tím, které by bylo přístupné lidskému zraku, ale místem, které definuje syntax. Takže v této hře mohou být vlastní jména jediným úskokem: umožňují nám ukázat prstem, tj. podvodně vydávat prostor, o kterém mluvíme, za prostor, na nějž se díváme, tj. pohodlně je uzavřít jeden do druhého jako by si navzájem odpovídaly. Ale pokud chceme udržet vztah mezi řečí a viditelným otevřen, pokud chceme mluvit nikoli v protikladech, nýbrž z hlediska jejich neslučitelnosti tak, abychom zůstali co možná nejbližší jednomu i druhému, musíme se vyhnout vlastním jménům a setrvat v nekonečnosti tohoto úkolu. Možná že právě prostřednictvím tohoto šedivého jazyka, anonymního, puntičkářského a stále se opakujícího, protože příliš širokého, může malba postupně a po malých krůčcích prosvítit svou jasnost.

Musíme tedy předstírat, že nevíme, co se odráží v zrcadle, a tázat se po tomto odlesku v jeho holé existenci.

Předně je to rub velkého plátna namalovaného nalevo. Rub anebo spíše líc, protože ukazuje to, co otočené plátno vidět neumožňuje. Pak je to protějšek okna, jehož přítomnost posiluje. Jakožto takové je průsečíkem obrazu a toho, co je mu vnější. Avšak okno neustále rozlévá světlo, které zprava doleva spojuje postavám, malíři a obrazu výjev, jenž pozorují. Okno jediným prudkým a překvapivým pohybem v mžiku nachází v prostoru před obrazem to, co je pozorováno, ale není viditelné, aby to v hloubi místnosti učinilo viditelným, ale zároveň pro všechny pohledy lhostejným. Fiktivní linie načrtnutá mezi odrazem a tím, co odráží, prochází po kolmici proudem bočního světla. A nakonec – a to je třetí funkce tohoto zrcadla – sousedí s otevřenými dveřmi, které se stejně jako zrcadlo nachází v zadní stěně. Ty také oddělují jasný obdélník, jehož matné světlo nezasahuje do místnosti. Byla by to pouze pozlacená plocha, kdyby neukazovaly ven, na vyřezávané křídlo dveří, na ohyb závěsu a stín několika schodů. Zde začíná chodba. Ale namísto toho, aby se ztrácela ve stínu, září žlutým leskem, ve kterém světlo víří, aniž by vstoupilo do místnosti. Z tohoto podkladu vystupuje vysoká postava muže. Je vidět z profilu, jednou rukou se opírá o čalounění, každá noha stojí na jiném stupni schodiště a jedna z nich se ohýbá v kolenně. Možná vstoupí do místnosti. Možná že se omezí na to, že bude naslouchat tomu, co se děje v místnosti, spokojen s tím, že může pozorovat, aniž by ho někdo spatřil. Podobně jako zrcadlo pozoruje tento muž rub scény. A stejně tak mu nikdo nevěnuje žádnou pozornost. Nevíme, odkud přichází. Můžeme předpokládat, že spleť chodbami obešel místnost, kde jsou postavy shromážděny a kde pracuje malíř. Možná, že ještě před

chvilí se sám nacházel v prostoru před scénou, v této neviditelné oblasti, kterou sledují oči všech postav z obrazu. Může být podobně jako postavy, které vidíme v zrcadle, vyslancem tohoto zjevného a zároveň skrytého prostoru. Přesto je zde rozdíl. Je to muž z masa a kostí, přichází z vnějšku a stojí na prahu znázorněného prostoru, je nezpochybnitelný – nejde pouze o pravděpodobný odraz, ale je zde fyzicky přítomen. Zrcadlo tím, že ukazuje i to, co se děje před obrazem dokonce až za zdmi ateliéru, kmitá ve svém vertikálním rozměru mezi vnitřkem a vnějškem. Dvojnásobný návštěvník s jednou nohou na schodu a celý v profilu zároveň vstupuje a odchází v nehybné oscilaci. Opakuje na místě, ale v temné realitě svého těla, neustálý pohyb obrazů, které procházejí místností, pronikají zrcadlem, odrážejí se v něm a objevují se jako viditelné objekty, nové a přesto identické. Tyto bledé a zmenšené postavy v zrcadle jsou odmrštěny vysokou a pevnou postavou muže, který se objevil ve výklenku dveří.

Ale musíme se vrátit z hloubi obrazu do oblasti před scénou. Musíme opustit tento ohoz, který jsme právě prošli kolem dokola. Pokud vyjdeme z pohledu malíře, který vlevo tvoří něco jako odsunuté centrum obrazu, všimneme si nejprve rubové strany plátna, potom vystavených obrazů se zrcadlem uprostřed, pak otevřených dveří, dalších obrazů, které jsou k nám však natočeny ve velmi ostrém úhlu, takže z nich vidíme jenom tlusté rámy, a nakonec úplně vpravo okno, nebo spíše výřez, kterým se do místnosti vlévá světlo. Tato spirála nabízí celý okruh reprezentací: pohled, paletu a štětec, neposkvřené plátno (což jsou všechno materiální nástroje reprezentace), obrazy, odrazy světla, skutečný člověk (završená reprezentace, ale jakoby oproštěná od iluzorního či skutečného obsahu, který jim je přiřazen). Pak už reprezentace mizí. Vidíme pouze rámy a světlo, které zalévá zvnějšku obrazy, které ale obrazy musí rekonstituovat na svůj vlastní způsob zcela tak, jako kdyby přicházelo odjinud a procházelo rámy z tlustého dřeva. A toto světlo vidíme na obraze, který jako by vyvěral z mezery v rámu. A odtud dospívá k čelu, lícním kostem, očím a pohledu malíře, který jednou rukou drží paletu, druhou jemný štětec... A tady se uzavírá kruh, anebo tu spíše začíná.

Tento začátek už není tím, který s sebou přinesly otevřené dveře z hloubi obrazu. Je to naopak celá šíře obrazu a pohledy, které tu procházejí, nepatří vzdálenému návštěvníku. Vlys, který zabírá první a druhý plán obrazu, představuje, pokud ovšem malíři dobře rozumíme, osm postav. Pohledy pěti z nich s hlavou více či méně sklopenou, pootočenou nebo nachýlenou směřují kolmo z obrazu ven. Uprostřed skupiny je malá infantka ve světlorůžových šatech. Princezna otáčí hlavu k pravé straně obrazu, zatímco její tělo a volány šatů směřují lehce vlevo. Pohled však směle směřuje přímo k divákovi, jenž se nachází před obrazem. Osa rozdělující obraz na dvě stejné části by procházela přímo mezi jejíma očima. Obličej princezny je ve výšce jedné třetiny obrazu. Zde se bezpochyby nachází hlavní téma kompozice, zde máme

hlavní objekt obrazu. Jako kdyby to chtěl ještě více potvrdit a zdůraznit, uchýlil se malíř k dost tradiční figuře: hned vedle ústřední postavy umístil ještě jednu, která klečí na kolenou a dívá se na ni. Podobně jako modlíci se donátor nebo jako anděl, který zdraví Pannu Marii, natahuje klečící guvernanta ruce k princezně. Její obličej tu máme v dokonalém profilu. Je na úrovni obličej princezny. Guvernanta se dívá na princeznu a nedívá se na nic jiného. Trochu napravo je jiná společnice, stejně jako první otočená k infantce a lehce nad ní nakloněná. Oči ale upírá jasně dopředu tam, kam se již dívají malíř a princezna. Nakonec tu jsou dvě skupinky po dvou postavách: jedna je trochu vzadu, druhá sestávající z trpaslíků je hned v přední části. Z každé dvojice se jedna postava dívá přímo dopředu, druhá doprava nebo doleva. Postavením, které zaujmají, i výškou si navzájem odpovídají a tvoří dubletu: vzadu dvořaně (žena vlevo se dívá doprava), vpředu trpaslíci (chlapec úplně vpravo hledí do vnitřku obrazu). Takto rozmístěný soubor postav může podle pozornosti obrazu věnované anebo podle referenčního centra, jaké bylo vybráno, utvořit dva obrazce. Jeden bude velké X: v horním levém vrcholu pohled malíře, v pravém pohled dvořanky. Na dolních vrcholech je nalevo cíp plátna znázorněného z rubové strany (přesněji pata podstavce), zprava trpaslík (jeho noha na zádech psa). V průsečíku těchto dvou přímk, uprostřed X, je obličej dítěte. Druhý obrazec bude spíše široký oblouk. Mezníky budou tvořit malíř nalevo s dvořankou napravo. Nejnižší bod oblouku mnohem více vpředu bude spadat v jedno s obličejem princezny a s pohledem, který k ní míří guvernanta. Tato prohnutá linie vykresluje tvar misky, která zároveň uzavírá a osvobozuje místo, kde je namalované zrcadlo.

Máme zde tedy co činit s dvěma centry, která mohou obraz organizovat, podle toho, jestli se divákova pozornost upne buď k jednomu, anebo k druhému. Princezna stojí v průsečíku ramen svatoondřejského kříže, který se kolem ní otáčí ve víru dvořanů, společnic, zvířat a trpaslíků. Ale toto kolotání je strnulé. Strnulé v důsledku podívané, která by byla naprosto neviditelná, kdyby nám ty samé postavy, pojednou nehybné, neutvořily průzor nad ohybem oblouku, kterým se můžeme podívat do zrcadla na dvojnásob nečekaný výjev toho, co vidí. Ve směru hloubky stojí princezna před zrcadlem. Ve vertikálním směru se odraz v zrcadle nachází nad jejím obličejem. Ale díky perspektivě spolu bezprostředně sousedí. Z obou vychází nutná přímk. Ta, co vychází ze zrcadla, prochází celou znázorněnou hloubkou (a vede ještě dál, protože zrcadlo proděravělo zeď a dává za sebou vzniknout jinému prostoru). Druhá je mnohem kratší. Vychází z očí dítěte a protíná pouze první plán obrazu. Tyto orientované linie konvergují ve velmi ostrém úhlu a jejich průsečík se nachází před obrazem přibližně v těch místech, odkud se na něj díváme. Je to nejistý bod, protože my ho nevidíme, zároveň ale nevyhnutelný a dokonale definovaný, protože je utvořen těmito dvěma vládnoucími obrazci a navíc potvrzen dalšími přílehlými přímkami, které z obrazu rovněž vycházejí.

Co se tedy na tomto dokonale nepřístupném, protože obrazu vnějším, avšak zároveň všemi kompozičními liniemi vytvořeném místě vlastně nachází? Co je to za podívanou, co je to za tváře, které se odráží nejprve na zřítelnicích infantky, pak malíře a dvořanů a nakonec ve vzdálené záři zrcadla? Ale otázka se vzápětí zdvojuje: tvář, kterou zrcadlo odráží, je zároveň ta, jež se na ni dívá. To, co pozorují postavy z obrazu, jsou zároveň postavy v očích toho, komu se nabízejí jako scéna k pozorování. Obraz vcelku pozoruje výjev, pro který je on sám výjevem. Jde o čistou reciprocitu, kterou vyjadřuje zrcadlo, zároveň pozorující a pozorované, a jejíž dva momenty jsou svázány ve dvou úhlech obrazu: vlevo odvrácené plátno, skrze nějž se vnější vrchol stává čistým výjevem. Vpravo ležící pes, jediný prvek na obraze, který se ani nedívá, ani nehýbe, neboť ve své plastičnosti a ve světle hrajícím si s jeho hedvábnou srstí má jedinou úlohu být objektem k pozorování.

Jediný pohled na obraz nám stačí, abychom pochopili, kde má tento výjev-v-pohledech svůj zdroj. Jsou to dva panovníci. To můžeme uhodnout již na základě uctivých pohledů ostatních a úžasu dítěte a trpaslíků. Můžeme je poznat v těch dvou malých postavách, které se zrcadlí v hloubi obrazu. Mezi všemi pozornými tvářemi a nazdobenými těly jsou nejvíce bledé a nejméně skutečné. Jediný pohyb či malý zážeh světa by stačily, aby zmizely. Ze všech zpodobněných postav jsou nejvíce přehlížené, protože nikdo si nevšimá odrazu, který se plíží za zády všech ostatních a tiše se kradě netušeným prostorem. V té míře, v jaké jsou viditelné, jsou tvarem nejkřehčím a nejvíce vzdáleným realitě. Naopak v té míře, v jaké jsou vypuzeny do bytostné neviditelnosti tím, že se nacházejí mimo obraz, pořádají kolem sebe celé vyobrazení. To vůči nim všichni stojí tváří v tvář, to k nim se otáčí, to na jejich příkaz oblékli infantku do svátečních šatů. Od odvráceného plátna vede prohnutá křivka k infantce a od ní k trpaslíkům úplně vpravo (nebo také: opisuje dolní ramena X), aby králi a královně uspořádali celou dispozici obrazu a aby ukázali skutečné centrum kompozice, kterému jsou pohled infantky i obraz v zrcadle nakonec podřízeny.

Toto centrum je symbolicky vůdčí nahodile, neboť ho zaujímá král Filip IV. a jeho žena. Především je však ústřední v důsledku trojí funkce, kterou vykonává. V něm se přesně překrývají pohled modelu ve chvíli, kdy ho malíř maluje, pohled diváka, když pozoruje scénu, a pohled malíře ve chvíli, kdy maluje obraz (ale ne toho, který je sám znázorněn na obraze, ale toho, který je před námi a o němž hovoříme). Tyto tři „pohledové“ funkce se protínají v jediném bodě mimo obraz: tzn. v bodě ideálním vzhledem k tomu, co je znázorněné, ale dokonale reálném, protože jedině díky němu je kompozice vůbec možná. V této realitě samé nemůže nebyť neviditelný. A přesto je tato realita projektována do obrazu – projektována a difraktována do tří postav, které odpovídají třem funkcím tohoto ideálního a reálného bodu. Jsou to: vlevo malíř držící paletu (autoportrét malíře obrazu), vpravo návštěvník jednou

nohou stojící na schodu a chystající se vstoupit do místnosti, uprostřed odraz krále a královny, okrášlených a nazdobených, v pozici trpělivých modelů.

Odras ukazuje naivně a ve stínu to, co všichni pozorují v prvním plánu. Jako kouzlem dává to, co každému pohledu chybí: malíři dává model, jehož dvojnásobek maluje na plátno. Králi ukazuje jeho portrét, který vzniká na odvrácené straně plátna a který nemůže ze svého místa vidět. Divákovi ukazuje skutečné centrum kompozice, jehož místa se zmocnil jakoby krádeží. Ale možná že zrcadlo tuto velkorysost pouze předstírá. Možná že skrývá stejně nebo i více, než ukazuje. Místo, kde trůní král se svou manželkou, je stejné místo, jaké zaujímá divák i umělec. V zrcadle by se mohla objevit – měla objevit – anonymní tvář kolemjdoucího i Velasquezova. Neboť funkce tohoto zrcadlení je vtáhnout dovnitř obrazu to, co je mu intimně cizí: pohled, který ho organizuje, a pohled, před kterým se rozprostírá. Ale protože jak umělec, tak návštěvník už jsou na obraze vlevo a vpravo přítomni, nemohou zaujmout místo v zrcadle: právě tak, jako se král objevuje v zrcadle právě proto, že nepatří do obrazu.

Ve velké spirále, která prochází ateliérem malíře, jeho palety a na okamžik strnulé ruky až k dokončenému obrazu, zobrazování vznikalo, dovršovalo se a znovu se ve světle rozpadalo. Kruh byl dokonalý. Naproti tomu linie, které protínají hloubku obrazu, nejsou kompletní, všem jim chybí jedna část. Tento hiát je způsoben nepřítomností krále – nepřítomností, která je malířovou lstí. Ale tato lesť pokrývá a označuje prázdnotu, která je bezprostřední: prázdnotu malíře a diváka, když se dívají na obraz. Možná, že na tomto obraze, stejně jako na každém zobrazení, jehož, abychom tak řekli, bytost je ukázána, hluboká neviditelnost je solidární s neviditelností toho, kdo se dívá – navzdory zrcadlům, odrazům, napodobeninám a portrétům. Po celém obvodu scény jsou rozmístěny znaky a sukcesivní formy reprezentace. Ale dvojí vztah reprezentace k modelu a ke svému vládci, k svému autoru, stejně jako k tomu, komu se nabízí obětí, je nezbytně přerušen. Nikdy nemůže být bezzbytku přítomen, ať už třeba v reprezentaci, která by se sama dávala jako výjev. V hloubce, která prochází plátnem, ji fiktivně prohlubuje a projektuje dopředu sebe samé. Není možné, aby čistý úspěch obrazu nabídl někdy v plném světle vládce, který zobrazuje, a panovníka, kterého zobrazuje.

Možná že v tomto Velasquezově obraze máme před sebou zobrazení klasického zobrazení a definici prostoru, který otvírá. Pokouší se v něm totiž zobrazit ve všech sobě vlastních elementech, s obrazy, s pohledy, kterým se dává, tvářemi, které zviditelňuje, a gesty, kterým dává vzniknout. Ale právě zde v tomto rozptylu, který skládá a prostírá všechno dohromady, se ze všech stran naléhavě ukazuje na podstatné prázdno: nutné zmizení toho, co toto zobrazení zakládá – toho, komu se podobá, a toho, v jehož očích je pouze podobností. Tento subjekt sám – jenž je tentýž – byl vypuštěn. A volný konec tohoto vztahu, který ho zřetězil, zobrazení se může dát jako čistá reprezentace.

PRÓZA SVĚTA

I. ČTYŘI PODOBNOSTI

Až do konce 16. století hrál pojem podobnosti ve vědění západní civilizace zásadní úlohu. Právě na jeho základě se vedla exegeze a interpretace textů, to on organizoval hru symbolů, umožnil poznání viditelných i neviditelných věcí a vedl umění jejich zobrazování. Svět zobrazoval sebe sama: země opakovala nebe, tváře se zrcadlily ve hvězdách a rostliny v sobě skrývaly tajemství, která sloužila člověku. Malířství napodobovalo prostor. A reprezentace, ať už byla svátkem či věděním, se považovala za opakování: divadlo života či zrcadlo světa – takový byl nárok každého jazyka, za to se vydával a odtud čerpal své právo na existenci.

Musíme se na chvíli zastavit v té době, kdy princip podobnosti přestává náležet vědění a alespoň zčásti mizí z horizontu poznání. Jak na konci 16. a ještě na začátku 17. století lidé o podobnosti přemýšleli? Jak mohla organizovat útvary vědění? A pokud je pravda, že věci, které se navzájem podobají, je nekonečně mnoho, můžeme alespoň určit formu, na jejímž základě se věci navzájem podobaly?

Sémantické pole podobnosti je v 16. století neobyčejně bohaté: *Amicitia, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia), Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Conjunctio, Copula*². A existují ještě další pojmy, které se na povrchu myšlení přetínají, překrývají, navzájem se posilují a ohraničují. Pro tuto chvíli však stačí uvést hlavní útvary, které určují jejich artikulaci ve vědě o podobnosti. Čtyři z nich jsou dozajista ústřední.

Convenientia. Vztah dvou míst označený tímto slovem je mnohem silnější než podobnost. „Konvenující“ jsou takové věci, které se k sobě přiblíží natolik, až se začnou dotýkat, přimknou se k sobě, okraj jedné znamená počátek druhé. Takto na sebe přenáší pohyb, vlivy, vášně a také vlastnosti v takové míře, že na styčných

² P. Grégoire, *Syntaxum artis mirabilis* (Kolín nad Rýnem, 1610), str. 28.