

Michel Foucault

Slova a věci



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 rasti, horizontální vzpěrky a vertikální příčku stojanu. Veliký 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.

Zdánilivě 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 zjištělný či definitivně ustanoven. Těmná stálost, které na jedné straně dává vládnout, činí na druhé straně navzdý 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 zároven privilegované i závažné, vrátí ho 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 neredukovatelných: 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 stěží 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 výostná 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 vyhybá 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 stejné 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 psýché.

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 blá 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 záves. Ostatní obrazy ukazují nanejvýš několik skvrn bledších, než je hranice bezedné noci. Tento obraz se však naopak otevírá 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 zcižují 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 jedině 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 ne dívá. Malíř stojící u svého plátna upírá pozornost na model, takže nemůže vidět zrcadlo, které se jemu 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 jí a radovat se z pojednou zralého ovoce výjevu, na konci místnosti vidět.

Je třeba uznat, že tato lhotejnost postav se vyrovná pouze lhotejnosti 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 zdvojit: 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, pokračuje zrcadlo celé znázorněné pole, nedbá ničeho, co by mohlo zachytit, a navrácí viditelnost tomu, co setrvává mimo jakýkoli pohled. Avšak tato neviditelnost, kterou překonává, není neviditelností skrytého: zrcadlo se nevyhýbá žádné překážce ani nezakrývá 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. pravouhlým fragmentem linií a barev, jejichž funkcí je něco jakémukoli možnému pozorovateli zobrazovat. Ze zrcadla v zadní části místnosti neočekávané 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 reprezentaci 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 prázdny 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 pozmeněné, 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 nekonečna neutápěli v neurčitých, trochu abstraktních označeních, která jsou vždy náchylná k dvojnárodnosti: „malíř“, „postavy“, „modely“, „diváci“, „obrazci“. 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 infanta Marguerita obklopená guvernantkami, komorními, 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

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 práhu znázorněného prostoru, je nepochoybnitelný – 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. Dvojznačný 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 blede 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 ochoz, který jsme právě prošli kolem dokola. Pokud vyjdeme z pohledu malíře, který vlevo tvoří něco jako odsunutě 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, neposkvrněné plátno (což jsou všechno materiální nástroje reprezentace), obrazy, odrazy světla, skutečný člověk (završená reprezentace, ale jakoby oprostěná od iluzorního či skutečného obsahu, který jim je přiřazen). Pak už reprezentace mizí. Vidíme pouze rámy a světlo, které zalévá vnějšíku 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 světleřůžových 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

vztahem nekonečným. Nikoli proto, že by mluva byla nedokonalá v tváři tvář viditelnému, které se marně snaží dostihnout. Můžeme nakrásně říkat to, co vidíme, ale to, co vidíme, nespocívá 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 jediné 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 prosvitit 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 otočeně 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 koleně. 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 spleťtými chodbami obešel místnost, kde jsou postavy shromážděny a kde pracuje malíř. Možná, že ještě před

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 klčí na kolenu 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 obličje princezny. Guvernanta se dívá na princeznu a neví 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 dvořané (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, vytvořit dva obrazy. Jeden bude velké X: v horním levém vrcholu pohled malíře, v pravém pohled dvořanky. Na dolních vrcholech je nalevo cíp plátina 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. Mezničky budou tvořit malíř nalevo s dvořankou napravo. Nejnížší 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 osvozuje 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. Princizna 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 přímka. Ta, co vychází ze zrcadla, prochází celou znázorněnou hloubkou (a vede ještě dál, protože zrcadlo prodávělo 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 obrazy a navíc potvrzen dalšími přílehlými přímkami, které z obrazu rovněž vycházejí.

Co se tedy na tomto dokonalé 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 odrážejí nejprve na zřítelnicích infantky, pak malíře a dvořanů a nakonec ve vzdálené záti 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 svázané ve dvou úhlech obrazu: vlevo odvrácené plátno, skrze něž se vnější vrchol stává čistým výjevem. Vpravo ležící pes, jediný prvek na obraze, který se ani neví, 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 uhadnout již na základě utváření pohledů ostatních a úzasu 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 záchvát světla by stačily, aby zmizely. Ze všech zpodobněných postav jsou nejvíce přehlíženy, protože nikdo si nevíšmá odrazu, který se plíží za zády všech ostatních a tiše se krade netušeným prostorem. V té míře, v jaké jsou viditelné, jsou tvarem nejkréhčím 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 oblékají infantku do svátečních šatů. Od odvráceného plátina vede prohnutá křivka k infantce a od ní k trpaslíkům úplně vpravo (nebo také: opisuje dolní ramena X), aby kráľi a kráľovně uspořádali celou dispozici obrazu a aby ukázali skutečné centrum kompozice, kterému jsou pohled infantky i obraz v zrcadle na konec podřízeny.

Toto centrum je symbolicky vůdčí nahodile, neboť ho zaujímá kráľ 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 jediné 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 dvojníka 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 stejné 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 funkci 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, nemožou 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, dovířovalo se a znovu se ve světle rozpadalo. Kruh byl dokonalý. Naproti tomu linii, které protínají hloubku obrazu, nejsou kompletní, všem jim chybí jedna část. Tento hiát je způsoben nepřítomností krále – nepřítomností, která je malířovou lstí. Ale tato lest 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, bytnost 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 vládcí, k svému autoru, stejně jako k tomu, komu se nabízí obětí, je nezbytně přeruš. Nikdy nemůže být bezezbýtku 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 zviditelňují, 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 podobnost. Tento subjekt sám – jenž je tentýž – byl vypuštěn. A volný konec tohoto vztahu, který ho zřetělil, zobrazení se může dát jako čistá reprezentace.