

Zrcadla (v) pohledu: Michel Foucault a Josef König ad marginem teorie vidění obrazu¹

Tomáš Murár

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

tomas.murar@ff.cuni.cz

Abstract:

Seeing (in) Mirrors: Michel Foucault and Josef König ad marginem the Theory of Seeing the Image

This study, with the help of Michel Foucault's texts from the late 1960s and early 1970s and with notes on the mirror from the late 1930s by Josef König, investigates the topos of the mirror in selected works of art, by the means of which it points to the epistemological transformations in modern thinking in relation to the image and its seeing by the viewer. Foucault opened up the meaning of the mirror in relation to the issue of gaze and image in *The Order of Things* (1966) and also, fragmentarily, in the lecture *Of Other Spaces* (1967) and in texts on paintings by Eduard Manet (1971) and René Magritte (1968/1973). König dealt with mirrors as a metaphor for the relationship between thinking and being in his habilitation thesis from 1937 and subsequently in his posthumously published notes from the same period. The present study argumentatively synthesizes these texts as a metatheory of the image, and on this basis offers an archaeology of a gaze through its separation from the principle of the imitation of external reality and a viewer's position in it. The aim of the study is to show the meaning of the phenomenon of a mirror reflection as a deliberate theory of seeing the image that is not understood as a reflection of the seen or a revelation of the invisible, but as the questioning of the meaning of seeing itself.

Keywords: Michel Foucault, Josef König, mirror, image theory, seeing, painting

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2025.4r.631>

Belgický malíř René Magritte v díle *Zakázaná reprodukce* (*Le reproduction interdite*) z roku 1937 zobrazil dvě postavy otočené k divákovi zády,² přičemž divák je veden k jejich identifikaci jako jedné osoby zobrazením rámu zrcadla: naše běžná zkušenost se zrcadly totiž napovídá, že v okamžiku pohledu

1 Tato práce vznikla za podpory projektu „Za hranice bezpečnosti: role konfliktu v posilování odolnosti“, reg. č.: CZ.02.01.01/00/22_008/0004595, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

2 K Magrittovu dílu viz Lipinsky, L., *René Magritte and the Art of Thinking*. London, Routledge 2019, zejm. s. 61–84.

do zrcadla nevidíme někoho druhého, ale toho, kdo se do zrcadla dívá.³ Nicméně předpoklad, že se jedná o zrcadlo, a s ním dispozice jednoznačné identifikace dvou postav jako jedné osoby prohlížející si svůj odraz, je v Magrittově díle narušen ukázáním „v zrcadle“ nikoli tváře postavy, ale opakujícího se motivu zad, který vidíme v prvním plánu malby. Náš pohled na Magrittovo dílo se tak nesetkává s *odrazem v zrcadle*, jak jsme na něj navyklí z naší každodenní zkušenosti, ale s pohledem na *obraz zrcadla* – v tom nevidíme pohled postavy do zrcadla otočené k nám zády, ale opakující se divákův pohled na to, co vidíme v prvním plánu malby. Jinými slovy, v Magrittově zrcadle vidíme *odraz divákova pohledu na obraz*. Snaha o uchopení významu této zkušenosti je cílem předkládané studie.

* * *

Magrittovův obraz z roku 1937 vyvolává tázání se po významu toho, co vidíme, předpokládáme-li, že vidíme obraz muže stojícího před zrcadlem, jenž neodráží jeho tvář, jak bychom to očekávali na základě naší zkušenosti se zrcadly z běžné skutečnosti; je možné uvažovat, že takový *obraz zrcadlového odrazu* záměrně uchvacuje divákův pohled a stává se jeho vstupem do jiného prostoru, jenž spojuje běžnou skutečnost jako *heterotopii* a *utopii*, jak o nich v roce 1967 uvažoval Michel Foucault;⁴ ten byl přesvědčen, že „v zrcadle se vidím tam, kde nejsem, v neskutečném, virtuálním prostoru, který se otevírá za povrchem zrcadla; jsem tam, kde nejsem, jakýsi stín, který mi poskytuje

3 Kdyby nebyl v obraze naznačen rám zrcadla, mohli bychom předpokládat, že se díváme na dvě postavy, které jsou například dle poslední módy totožně oblečené (jako v Magrittově obraze *Golconda* z roku 1953). O nejednoznačnosti dvou postav jako identické osoby, o to více jako „anti-portrétu“ Magrittova patrona, básníka E. Jamese, uvažuje R. Konersmann. Německý filosof se zabýval zejména kontextem Magrittova díla a jeho zájmem o paradox zrcadlového ne-odrazu, který může vypovídat o formě zobrazeného, aniž by se podobal tomu, k čemu se vztahuje. Konersmann svou tezi rozvedl v diskuzi s H. Nibbrigem, který Magrittovův obraz zahrnul do svých spekulativních úvah o zrcadle v malířství a literatuře 19. a 20. století. Viz Konersmann, R., *René Magritte. Die verbotene Reproduktion. Über die Sichtbarkeit des Denkes*. Frankfurt a.M., Fischer Verlag 1991, s. 52–53; Nibbrig, H., *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1987, s. 296–301.

4 Utopie, jak Foucault dovozoval, byla místa neskutečná, na rozdíl od heterotopie, jež byla odrazem a převrácením skutečných míst. Na pomezí těchto neexistujících a jiných míst Foucault umístil zrcadlo. To bylo utopií proto, že zobrazovalo místo, které neexistuje v okamžiku pohledu na něj – zrcadlový odraz skutečnosti je neskutečný, není možné do takového prostoru vstoupit, respektive když se otočíme, obraz vytvořený v odrazu zrcadla zmizí. Heterotopii je pak zrcadlo z toho důvodu, že i přes neexistenci prostoru v odrazu je možné se v běžném prostoru konfrontovat se zrcadlově vytvořeným obrazem. Neboť samo zrcadlo, na rozdíl od utopie, existuje ve skutečnosti, je v jeho prostoru objektem, a jako takové zrcadlo působí zpět na běžnou skutečnost tím, že reflektuje prostor její existence. Viz Foucault, M., *O jiných prostorech*. In: *týž, Myšlení vnějšku*. Přel. Č. Pelikán – M. Petříček – S. Polášek – P. Soukup – K. Thein. Praha, Herrmann a synové 2003, s. 71–86, zejm. s. 76–77.

mou vlastní viditelnost, který mi umožňuje, abych se viděl tam, kde nejsem přítomen.“⁵

O možnostech a důsledcích takového prostoru si francouzský filosof s belgickým malířem korespondovali na konci šedesátých let minulého století.⁶ Magritte v reakci na vydání *Slov a věcí* Foucaultovi napsal, že myšlenka obrazu, i když je sama o sobě neviditelná, je v každém obraze evidentní, neboť se právě obrazem ukazuje pohledu;⁷ tento argument Magritte podpořil příkladem z dějin malířství, neboť, „*Las Meninas* jsou viditelným obrazem Velázquezova neviditelného myšlení“.⁸ Tím Magritte odkazoval k Foucaultově argumentaci z první kapitoly *Slov a věcí*; zde Foucault ukázal,⁹ že chceme-li pochopit obraz *Dvorních dam (Las Meninas)* španělského malíře Diega Velázqueze z roku 1656, je nutné věnovat pozornost zrcadlu, které „neodráží vlastně nic, co se nachází ve stejném prostoru jako ono samo“.¹⁰

Podle Foucaulta je to totiž reprezentace prostoru, který sám o sobě není možné zobrazit jinak než jako něco jiného, jelikož je něčím jiným než zobrazeným prostorem. Proto, aby malíř upozornil na virtualitu prostoru královské reprezentace – neboť vytváří svým společenským postavením jiné místo, nežli je běžný prostor pohledu –, Veláquez podle Foucaulta narušil reprezentaci jako odraz skutečnosti a vytvořil obraz pro uchvácení divákovy pohledu,¹¹ aby ukázal, že pohled již v obraze neplatí jako nekonfliktní potvrzení běžné skutečnosti, ale je obsahem, jenž si pro svou existenci prostor obrazu přebírá a vytváří jeho odraz.¹² Obraz tak podle Foucaulta v polovině 17. století přestává být vůči pohledu pasivní, neboť si jej podmaňuje, aby mohl jeho

5 Tamtéž, s. 76.

6 Viz *Two Letters by René Magritte*. In: Foucault, M., *This is Not a Pipe*. Transl. by J. Harkness. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press 2008, s. 57–58.

7 Tamtéž, s. 58.

8 Tamtéž, s. 57.

9 Foucault, M., *Slova a věci*. Přel. J. Rubáš. Praha, Computer Press 2007, s. 9–18.

10 Tamtéž, s. 12.

11 Specifická koncepce pohledu mohla pramenit ve Velázquezově znalosti italské teorie umění 16. a 17. století, jejíž traktáty o malířství byly součástí jeho knihovny. Ty pojednávaly o platónské ideji jako významu umělecké činnosti, přičemž zejména F. Zuccari definoval komplementární vztah mezi vnitřní a vnější kresbou (*disegno interno* a *disegno esterno*) ve významu zjevoování božské ideji v umělcově myšlení na jedné straně, a v jeho díle na straně druhé. Pouze malíř měl možnost uvidět neviditelné, tedy božskou myšlenku, kterou následně mohl zachytit v materiálu, aby ji zviditelnil ve vnějším světě. Zuccariho myšlenky do španělského uměleckého prostředí 17. století přenesl ve svém traktátu *Arte de la Pintura* Velázquezův učitel a tchán, Francisco Pacheco. Viz Zuccari, F., *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. Roma, Marco Pagliarini 1768, s. 11–20; Pacheco, F., *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* (1649). Edición, introducción y notas: Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra 1990. Viz také Tolnay, Ch., *Velázquez' Las Hilanderas and Las Meninas (An Interpretation)*. *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, Nr. 1, s. 21–38.

12 C. Justi na konci 19. století upozornil na přímé využití zrcadel při malování obrazu, tedy předložil tezi, že za královským párem stojícím před malířem bylo umístěno veliké zrcadlo, aby byl Veláquez schopen pojmut celou scénou tak, jak ji zachytil na svém plátně. Viz Justi, C., *Velázquez und sein Jahrhundert*. Zürich, Phaidon 1933, s. 710–718.

prostřednictvím ukázat evidentní neviditelnost struktury toho, co zobrazuje, tedy odraz skutečnosti, kterou sám není.¹³

Velázquezův obraz jako tuto evidentní neviditelnou strukturu prostoru ukazuje královský pár, poněvadž ten umožňuje viditelnost daného prostoru nejen tím, že se Velázquezův ateliér nachází v královském paláci,¹⁴ ale rovněž proto, že je to královský pár, který i přes svou nepřítomnost vždy uplatňuje svou konstitutivní moc nad každým prostorem.¹⁵ To je podle Foucaulta zřejmé umístěním královského páru do zrcadla, které se nachází jednak v úrovni pohledu malíře hledícího na diváka, jednak vedle vchodu, ve kterém stojí muž – stejně jako je on zastaven v pohybu mezi vnějším a vnitřním prostorem, tak zrcadlo zachycením odrazu a přetvořením jej jako nezávislého obrazu odhaluje proniknutelnost mezi skutečným a virtuálním místem.¹⁶

Dvorní dámy proto mohou nabízet obdobný zrcadlový odraz pohledu diváka jako jeho záměrné uchvácení, jaký nacházíme v Magrittově *Zakázané*

13 Foucaultova interpretace byla následována širokou debatou, jejíž všechny argumenty zde není možné uvést. Za nejvýznamnější autory lze považovat L. Steinberga a S. Alpersovou. Steinberg zdůraznil odraz královského páru v zrcadle v okamžiku pohledu diváka jakožto situujícího krále a královnu vedle diváka. Tato pozice je pro Steinbergovu interpretaci důležitější, nežli je tomu pro Foucaulta v jeho zájmu o vzájemnou záměnu moci pohledu diváka a královského páru – pohled na plátno podle Steinberga neustále mění centrum samotného obrazu a tím i jeho významu. Alpersová ukázala, že re-representace má své vlastní hodnoty již pro okamžik samotného pohledu, jenž je v obraze reprezentován; obraz mluví již tím, že je viděn. Proto Alpersová zdůraznila nový modus reprezentace, který obrací princip malby jako okna na svět, čímž je otevřena možnost uvažovat o reprezentaci skutečnosti jako ukázání jejich společenských podmínek. Viz Steinberg, L., *Velázquez' „Las Meninas“*. October, 19, 1981, s. 45–54. Dostupné na: <https://www.jstor.org/stable/778659>; [cit. 24. 10. 2025]. Alpers, S., Interpretation without Representation, or, The Viewing of Las Meninas. Representations, 1, 1983, s. 30–42. Dostupné na: <https://www.jstor.org/stable/3043758>; [cit. 24. 10. 2025].

14 Viz Orso, S. N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton, NJ, Princeton University Press 1986, s. 32–117.

15 Zájem o prostor a o jeho geometrickou rekonstrukci v diskuzi s Foucaultovou interpretací nabídl: Snyder, J., „Las Meninas“ and the Mirror of the Prince. *Critical Inquiry*, 11, 1985, No. 4, s. 539–572. Podle Snydera se v zrcadle odráží dvojportrét na plátně, u něhož stojí malíř. V českém prostředí na Snydera a další interprety vymezující se vůči Foucaultovu výkladu kriticky navázal L. Kvasz. Ten propojením poznatků neeukleidovské geometrie formu obrazu vyložil jako neúběžníkový prostor poukazující na možnost sebeuvědomování si diváka skrze sebe-uzavření reprezentace ve smyslu otevřeného prostoru pro pohled. Tyto interpretace lze nahlížet jako důležité doplňky k výkladu smyslu Velázquezova obrazu, zbavující jej jeho paradoxu vidění, který nabízí Foucault; tímto způsobem Snyder i Kvasz ukazují, že smyslem obrazu zrcadla je alegorizace Velázquezova umění. Viz Kvasz, L., *Prostor mezi geometrií a malířstvím. Vývoj pojetí prostoru v geometrii a jeho zobrazování v malířství od renesance po 20. století*. Přel. B. Kamrlová. Praha, Slovart 2019, s. 104–111.

16 Rovněž U. Eco odlišil mezi reálným a virtuálním obrazem zrcadla, přičemž počítá s lidským návykem „čist“ zrcadlo, tedy chápání předpokladu jeho obrácení, které není v důsledku vlastností zrcadla, ale našeho návyku ozkoušeného pohybem těla vůči povrchu zrcadla, respektive reálného obrazu vůči obrazu virtuálnímu. Podle Eco svým reálným obrazem těla vnímáme virtuální prostor obrazu, a tím jsme schopni orientovat se v zrcadlovém obrazu jako znaku, kterým zrcadlo není, ale o kterém víme, že se v něm vyskytuje prostor skutečný, jenž znaky využívá ke své (slovní jako obrazové) konstrukci. Viz Eco, U., *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Přel. V. Mikeš – V. Valentová. Praha, Mladá fronta 2002, s. 13–50.

reprodukcí: v díle španělského malíře je role pohledu diváka zdůrazněna umístěním infantky se členy dvora vedle malíře, přičemž jejich portrét obraz ukazuje, aniž by jej malíř hledící na diváka maloval. Malíř totiž vytváří jejich portrét v prostoru, v němž je inscenováno tvoření portréту královského páru, který je viditelný pouze v odrazu zrcadla; tím je obraz zrcadlem pohledu, neboť malíř, hledící na diváka, vidí to, co vidí divák v odrazu zrcadla jako samostatný obraz – malíř maluje infantku takovým způsobem, že hledí na diváka jako na královský pár, kterým divák není, stejně jako není viditelná malba, na níž by měla být malována reprezentace královského páru. Namísto ní je viditelný portrét infantky – a královský pár je obrazem v zrcadlovém odrazu, na nějž divák hledí jako na samostatný obraz. Skutečnost prostoru infantky jako malovaného portrétu je tudíž reflektována pohledem diváka uchváceného pohledem malíře, který ze skutečnosti vytváří jiný prostor ve svém díle. V tomto prostoru divák není královským párem, stejně jako obraz není viditelným zrcadlem skutečnosti, i když se jí může podobat. Proto, jak píše Foucault, „místo toho, aby kroužilo kolem viditelných předmětů, překračuje zrcadlo celé znázorněné pole, nedbá ničeho, co by mohlo zachytit, a navrácí viditelnost tomu, co setrvává mimo jakýkoli pohled“.¹⁷

Zrcadlo proto „dává za sebou vzniknout jinému prostoru“,¹⁸ který je hranicí mezi tím, co je v obraze zobrazeno jako jeho podstata, a tím, co jako odraz běžného prostoru, neboť, „obraz vcelku pozoruje výjev, pro který je on sám výjevem“.¹⁹ Jinými slovy, podle Foucaulta lze ve Velázquezově zrcadle sledovat dialektický proces oddělení se obrazu a odrazu jako tematizování jiného prostoru, který uzavírá skutečnost do vlastních struktur pohledu. „Funkcí tohoto zrcadlení,“ jak zakončil francouzský filosof svou studii o *Dvorních dámách*, „je vtáhnout dovnitř obrazu to, co je intimně cizí: pohled, který ho organizuje, a pohled, před kterým se rozprostírá“.²⁰

Blízkost Foucaultova a Magrittova myšlení nad obrazy následně vykrytalizovala v roce 1973 do Foucaultovy eseje o Magrittových malbách dýmky, která není dýmku.²¹ Pro úvahu o zrcadle jako vstupu do jiného prostoru

17 Foucault, M., *Slova a věci*, c.d., s. 12.

18 Tamtéž, s. 16.

19 Tamtéž, s. 17.

20 Tamtéž, s. 18.

21 Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*. Paris, Fata Morgana 1973. Foucault psal o Magrittově obraze z roku 1929 nazvaném *Zrada obrazů* či *Toto není dýmka* (*La trahison des images / Ceci n'est pas une pipe*), a následně o variantě tohoto díla z roku 1966 nazvaném *Dvě záhady* (*Les deux mystères*). Magritte v těchto dílech zdvojnásobil význam obrazu jako odhalení principu, čímž obraz není, a to navzájem korespondujícími obrazy jednak dýmky, jednak nápisu, že se nejedná o dýmku. Jak Foucault upozornil, malíř je záměrně postavil do juxtaopozice vzájemného odrazu, v němž obraz dýmky i obraz nápisu jsou si navzájem dvojníky, kteří si nejsou jisti, zdali hledí na sebe samotného, či na někoho druhého, neboť jejich zrcadlová korelace podle Foucaulta umocňuje význam obrazu jako něčeho, čím sám není, i přesto, že jeho způsob zobrazení umožňuje reflexi předmětu, který zobrazují. Viz Prange, R., *Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte*. Freiburg, Rombach 2001.

pohledem diváka je však důležitější méně reflektovaná souvislost mezi Foucaultem a Magrittem, totiž to, že se Foucault na přelomu šedesátých a sedmdesátých let věnoval dílu Eduarda Maneta,²² kterým se v padesátých letech zabýval i Magritte, jak na to filosofa upozornil v jejich vzájemné korespondenci z konce šedesátých let. Oba dva autory na Manetově díle z konce 19. století zajímalo zdůraznění zkušenosti pohledu diváka jako obsahu obrazu.

Magritte k dopisu adresovanému Foucaultovi 23. května 1966 přiložil reprodukce svých obrazů *Perspektiv*, mimo jiné *Manetova balkónu* (*Perspective II: Le Balcon de Manet*) z roku 1950. Na původním Manetově díle *Balkón* (*Le balcon*) z roku 1869 sledujeme skupinu dvou žen v bílých šatech sedících na balkóně a hledících na ulici před nimi; co konkrétně upoutalo jejich pohled, není divákovi jasné. Za ženami stojí muž v černém obleku. Nachází se v kontrastně rámovaném tmavém prostoru interiéru pokoje, v němž v levém rohu prochází mladý chlapec. Magritte v roce 1950 zopakoval tuto kompozici, avšak namísto figur na balkón i do interiéru umístil dohromady čtyři rakve. O této záměně pak Magritte Foucaultovi v dopisu ze 4. června 1966 prozradil, že to byl význam dekorativního charakteru balkónu, který mu umožnil na místě, do kterého Manet umístil bledé postavy, postavit rakve s tím, že tato záměna by byla hodna vědeckého zhodnocení, kterého ale on sám není schopen.²³

Magritte zároveň Foucaultovi napsal, že obraz může tematizovat možnost *uvidět neviditelné* ve skutečnosti, poněvadž viditelnost mohla být podle malíře skryta ve skutečnosti různými způsoby – na rozdíl od neviditelnosti, která se dává pohledu ve své úplnosti pouze v malířském díle.²⁴ Magritte, jak zmínil, z tohoto důvodu díla jiných malířů přetvořil, aniž by se věnoval jejich původním záměrům, neboť ty jsou skryté v mysli jejich tvůrců. Proto to bylo pozorování Manetova díla a přepracování jeho plochého prostoru do „perspektiv“ s rakvemi, které byly Magrittovým myšlením nad Manetovým dílem, zviditelňujícím principy jeho vlastního uvažování – tento koncept na sebe navázaných pohledů viditelného obrazu jako jeho obsahu je patrný ve Foucaultově vlastním výkladu Manetova *Balkónu*; Foucault charakterizoval plošnost celého výjevu, podpořenou absencí stínů ve tvářích jednotlivých postav, které byly fixovány v černém prostoru, do něhož ale nepatří, jelikož

22 Foucault se Manetovými obrazy zabýval při různých příležitostech v přednáškách mezi lety 1967–1971. Viz Bourriaud, N., Michel Foucault: Manet and the Birth of the Viewer. In: Foucault, M., *Manet and the Object of Painting*. Transl. by M. Barr. London, Tate Publishing 2011, s. 7–20. Manet byl znalcem Velázquezova díla. Viz Tinterow, G. – Lacambre, G. (eds.), *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*. New Haven – London, Yale University Press 2003.

23 Two Letters by René Magritte, c.d., s. 58.

24 V Magrittově argumentaci tak můžeme nacházet obdobný důraz, který byl důležitý pro teorii malířství v 17. století, jak ji popsal Zuccari a jak byla pravděpodobně známá Velázquezovi. Viz výše pozn. č. 11.

je jim zamezen vstup do jeho hloubky. To bylo podle Foucaulta způsobeno výstavbou obrazu v jeho opakování rozměrů plátna, tvořící ohraničenou plochu neprostupné černé barvy namísto iluze hloubky vybízející pohled k proniknutí do jeho prostoru. Proto jsou podle Foucaulta v Manetově obrazu „tři postavy zavěšeny mezi tmou a světlem, mezi interiérem a exteriérem, mezi místností a denním světlem“.²⁵

Tyto figury se totiž nacházejí na hranici dvou prostorů, od kterých jsou odděleny, ale současně jsou do nich i začleněny povrchem okna, jenž může být nahlížen jako *topos* zrcadla, které nevytváří odraz, ale vlastní obrazy pohlcující pohled za účelem reflexe prostoru pohrávajícího si „se svými čistými a jednoduchými vlastnostmi, se svými materiálními vlastnostmi“.²⁶ Dvě ženy stojí před tímto oknem a muž se ukazuje pouze v něm, a proto se podle Foucaulta stává obrazem; může se tedy jednat o hru pohledů za účelem tematizace vidění obrazu jako jiného prostoru. O století později pak Magritte mohl pokračovat v takto tvořené perspektivě pohledů a zaměnit postavy za rakve, neboť pohled na obraz zaniká v okamžiku, kdy splyne zcela se svým odrazem. To může být evidentní, když si Foucault hlediskem Magrittovy verze v Manetově obrazu všimá, že „je to skutečně tato hranice života a smrti, světla a tmy, která se zde projevuje prostřednictvím těchto tří postav; těchto tří postav, o nichž by se navíc dalo říci, že i ony k něčemu vzhlížejí, že intenzivně hledí k něčemu, co nevidíme“.²⁷

Princip *pohledu k něčemu, co nevidíme*, Foucault vymezil i jako obsah Manetova jiného obrazu, *Baru ve Folies-Bergère* (*Un Bar aux Folies-Bergère*) z roku 1882.²⁸ Při pohledu na něj je divák podle Foucaulta znejistěn ve své pozici vůči malovanému prostoru znázorněním zrcadla, které se nachází za zády ženské postavy stojící za barem. Ve filosofově interpretaci Manet pomocí zrcadla definuje pohled diváka jakožto zájem samotného díla, neboť za ženou sledujeme odraz jejích zad, a současně v tomto odraze divák vidí muže, jenž stojí těsně před tváří ženy. Muž se dává vidět pouze v tomto odrazu zrcadla; figura, jež by měla stát těsně před tváří ženy na základě běžné

25 Foucault, M., *Manet and the Object of Painting*, c.d., s. 70.

26 Tamtéž, s. 71.

27 Tamtéž.

28 Tamtéž, s. 73–78. Doposud určující interpretaci tohoto obrazu předložil Clark, T. J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. New York, Alfred A. Knopf 1985, s. 205–258. Na Clarka navázali autoři představující „New Art History“. Viz Collins, B. R. (ed.), *12 Views of Manet's Bar*. Princeton, NJ, Princeton University Press 1996. Kritickou revizi těchto výkladů nabídl Duve, T., *How Manet's 'A Bar at the Folies-Bergère' Is Constructed*. *Critical Inquiry*, 25, 1998 No. 1, s. 136–168. Duve poukázal na Manetovu pragmatickou hru se zrcadly za účelem znejistění pohledu na obraz, a tím na poukázání na nejistotu plynutí času v běžné skutečnosti; podle Duveho Manetovým cílem nebylo zachycení paradoxu vidění, nýbrž přirozenosti fragmentarizace vnímání.

zkušenosti se zrcadlem, se v obraze nenachází. Jedná se tak svým způsobem o obrácený paradox, než který ukazuje Magrittvův obraz z roku 1937 – v Manetově díle z roku 1882 sledujeme odraz tváře muže, aniž bychom viděli zdroj tohoto odrazu; v Magrittvě obraze naopak sledujeme zdroj odrazu v zrcadle, aniž bychom viděli samotný odraz tváře. Zrcadlo v dílech těchto malířů – obdobně jako tomu bylo podle Foucaulta ve Velázquezově díle z roku 1656 – tudíž namísto toho, aby diváka ujišťovalo o rozložení iluzivního prostoru jako běžného prostoru, narušuje jeho konstituci a ukazuje, že odrazy zrcadla v obraze jsou recipročně jinými prostory, které – i přes svou výstavbu na základě běžné skutečnosti – nemusí být řízeny jejími pravidly.

Zrcadlo zobrazené v obraze tak ve Foucaultových interpretacích Velázquezova i Manetova díla pohlcuje skutečný prostor diváka jeho znejistěním v okamžiku pohledu na něj, mísí jej s heterotopii malovaného zrcadla a vytváří z nich paradox pohledu na utopický prostor obrazu. Ten se v pohledu stává zlomem chápání obrazu jako odrazu skutečnosti; tento zlom je pro pohled vytvořen zobrazením zrcadla, jež nerespektuje jeho vlastnosti, které divák předpokládá na základě vlastní zkušenosti se zrcadly v běžné skutečnosti. Zrcadlo tím jako součást obrazu ztrácí svou funkci „obrazu-objektu“, což byla bezpochyby základní podmínka, abychom se konečně jednoho dne mohli zbavit reprezentace a dovolit prostoru, aby si pohrával se svými čistými a jednoduchými vlastnostmi, se svými materiálními vlastnostmi“.²⁹

O ztrátě významu zrcadla jako „obrazu-objektu“ v okamžiku pohledu na něj uvažoval rovněž göttingenský filosof Josef König ve své habilitační práci *Bytí a myšlení* z roku 1937, poprvé publikované v roce, kdy Magritte namaloval *Zakázanou reprodukci*.³⁰ König upozornil, že samotný koncept „zrcadlového odrazu“ (*Spiegel-bild*) je problematický, a to o to více, jedná-li se o obraz tohoto zrcadlového odrazu (*Bild des Spiegelbilds*).³¹ Zrcadlo je totiž podle Königa obrazem (*Bild*), jako jím je malba (*Gemälde*) či fotografie; avšak s tím rozdílem, že existuje pouze v okamžiku, „když v zrcadle něco vidíme“.³²

To znamená, že zrcadlový odraz (*Spiegelbild*) je obrazem zrcadla (*Bild des Spiegels*) ve smyslu vlastnosti zrcadla obsáhnout a podržet obraz, který se nabízí našemu pohledu na ploše zrcadla v jeho odrazu. Není to ale podle Königa takto vzniklý obraz zrcadla, jenž je konstituující vlastností zrcadla pro

29 Foucault, M., *Manet and the Object of Painting*, c.d., s. 79.

30 König, J., *Sein und Denken. Studien im Grenzgebiet von Logik, Ontologie und Sprachphilosophie*. 2. Aufl. Tübingen, Max Niemeyer 1969.

31 V německém jazyce se setkáváme v obou případech s pojmem „das Bild“, které pro jasnost rozlišuji českými „odraz“ a „obraz“. Toto rozlišení je důležité pro Königovo odlišení „obrazu zrcadla“ (*Bild des Spiegels*) jakožto samostatně existujícího obrazu v okamžiku zrcadlení „zrcadlového odrazu“ (*Spiegelbild*).

32 König, J., *Sein und Denken. Studien im Grenzgebiet von Logik, Ontologie und Sprachphilosophie*, c.d., s. 67.

náš pohled, jelikož takový obraz zrcadla se vztahuje k zrcadlenému předmětu; vlastností zrcadla pro pohled je podle Königa samotný okamžik zrcadlení. König v této úvaze vycházel z předpokladu, který si poznamenal do svých poznámek v roce 1936 – zrcadlo je z pozice své autenticity více než jen předmětem o sobě či zrcadleným předmětem, jelikož překonává svou předmět-nost a omezuje předmětnost zrcadleného předmětu okamžikem zrcadlení, jímž vytváří zrcadlový odraz.³³ Jak si König poznamenal, tímto způsobem může skutečnost zrcadlit rovněž vyleštěný kov či hladina vody. Avšak zrcadlo je nástroj vytvořený k tomu, aby vytvářelo obraz zrcadla, tedy za účelem zachycení odrazu jako obrazu v okamžiku zrcadlení. Zrcadlo je proto podle Königa definováno poznáním, že se v něm něco zrcadlí, je tedy zkušeností vidění toho, co je zrcadleno ve vztahu zrcadla jako obrazu a zrcadleného předmětu jako odrazu v tomto obrazu. Proto „to, že ‚v zrcadle‘ vidíme věc samu, nás učí něco o samotném vidění“.³⁴

Takový vztah, v němž vzniká obraz zrcadla, König definoval z pozice „přechodné autenticity“ (*in mittlerer Eigentlichkeit*).³⁵ Ta pro Königa označovala spojitost mezi samotným předmětem a vztahem k předmětu, přičemž v tomto vztahování se, které je omezeno okamžikem daného vztahu, je vytvořena jeho autenticita.³⁶ König tento vztah ilustroval na příkladu zrcadlového odrazu krále, který je pro naše vidění přítomností krále (ve smyslu

33 Jedná se o posmrtně vydané poznámky, které si König zapsal po přednášce psychoanalytičky L. Andreasové von Salomé. Viz König, J., *Der Spiegel: Das Spiegeln als Spiegelndes* (10. 9. 1936). In: Blasche, S. – Gutmann, M. – Weingarten (Hrsg.), *Repraesentatio Mundi. Bilder als Ausdruck und Aufschluss menschlicher Weltverhältnisse. Historisch-systematische Perspektiven*. Bielefeld, Transcript 2004, s. 301–302. Psychoanalytické využití zrcadla pro identifikaci já předložil později J. Lacan v rámci tzv. „zrcadlového stadia“ dítěte ve věku šestého až osmého měsíce života, kdy se dítě učí rozeznávat svou vlastní podobu ve světě jako utvářenou mezi symbolickým a imaginárním pojmáním sebe sama. Viz Lacan, J., *Écrits. A Selection*. Transl. by B. Fink. New York – London, W. W. Norton and Company 2002, s. 75–81.

34 König, J., *Der Spiegel: Das Spiegeln als Spiegelndes*, c.d., s. 304.

35 König, J., *Sein und Denken. Studien im Grenzgebiet von Logik, Ontologie und Sprachphilosophie*, c.d., s. 68; s. 175–179. König pracoval s pojmem *Eigentlichkeit* v návaznosti na Heideggerův předpoklad bytí (*Dasein*) podléjícího se na vytváření sebe-obsažnosti svého já ve vztahu k okolnímu prostoru. König tento koncept převzal do svého uvažování o důslednosti myšlení jako předpokladu sebe-potvrzení autenticity já vůči sobě jako myslícímu já. Viz Kümmel, F., Josef König. Versuch einer Würdigung seines Werkes. *Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften*, Bd. 7, 1990/1991, s. 200. König, jak se o tom zmínil v korespondenci s H. Plessnerem, byl uchváten Heideggerovými přednáškami v Marburgu. Heideggerovým myšlením se pak zabýval ve svých vlastních přednáškách. Viz König, J. – Plessner, H., *Briefwechsel. 1923–1933*. Hrsg. von H. U. Lessing – A. Mutzenbecher. Freiburg, Karl Alber 1994. – König, J., *Die offene Unbestimmtheit des Heideggerschen Existenzbegriff (1935)*. *Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften*, Bd. 7, 1990/1991, s. 279–288.

36 Viz Gutman, M., *Metapher und Bild. Zur Tätigkeitstheoretischen Deutung von Gegenständen mittlerer Eigentlichkeit*. In: Blasche, S. – Gutmann, M. – Weingarten (Hrsg.), *Repraesentatio Mundi. Bilder als Ausdruck und Aufschluss menschlicher Weltverhältnisse. Historisch-systematische Perspektiven*, c.d., s. 221–265, zejm. s. 241–250.

německého *Urbild*), na rozdíl od malovaného obrazu krále, který je pro naše vidění jeho zpřítomněním (ve smyslu německého *Abbild*).³⁷ To znamená, že zrcadlení krále v zrcadle je prezencí krále okamžikem zrcadlení, na rozdíl od malovaného obrazu krále, který je reprezentací, nikoli prezencí krále pro pohled – vidění zrcadlení krále předpokládá, že král je zde, můžeme se jej dotknout za předpokladu, že se odvrátíme od jeho zrcadlového odrazu: fyzicky se totiž nenacházíme před tělem krále, stejně jako při pohledu na samy sebe v zrcadle nestojíme před naším vlastním tělem, ale před předmětem, které naše tělo zrcadlí.³⁸ Naopak malovaný obraz krále je fyzicky přítomný jako obraz, a je tedy možné s ním zacházet jako se zástupným tělem krále, jak to bylo běžné v evropských monarchiích zejména od 12. do 18. století. Na tento fakt upozornili např. Ernst H. Kantorowicz, Louis Marin a v případě Velázquezových portrétů španělského krále Filipa IV. rovněž Victor Stoichita.³⁹

Proto v okamžiku, kdy malíř zahrne do svého malovaného obrazu zrcadlový odraz krále, takový obraz odrazu zrcadla záměrně nereflektuje prostor na povrchu plochy zrcadla jako zrcadlení ve smyslu prezence zrcadleného, ale existuje mimo tento prostor, v němž je více než předmětem zrcadlení; jinými slovy, obraz zrcadlového odrazu (*Bild des Spiegelbilds*) dává za sebou vzniknout jinému prostoru v prostoru obrazu, v němž je re-representován jako obraz zrcadla (*Bild des Spiegels*), tedy jako přechodná autenticita zrcadlení, jež se v pohledu stává stále přítomným obsahem na základě zkušenosti pohledu do zrcadlového odrazu (*Spiegelbild*). Při pohledu na obraz zrcadlového odrazu proto vzniká paradox prezence a reprezentace zrcadlení, jímž je tematizován samotný význam pohledu vzhledem k tomu, že pouze pohled definuje přechodnou autenticitu zrcadlového odrazu jako obrazu zrcadla. Jak König napsal již ve své dizertační práci z roku 1926, „vidící (*der Sehende*) a viděné (*das Gesehene*) jsou jedním celkem (*Ein Zusammen*). Toto viděné nevzniká skrze vidění (*Sehen*); ale fakticky ,bez‘ něj (*ohne es*) není, není ,bez‘ toho, kdo vidí.“⁴⁰

37 König, J., *Der Spiegel: Das Spiegeln als Spiegelndes*, c.d., s. 303. Viz také Weingarten, M., *Die ausnehmende Besonderheit des Spiegelbildes. Bemerkungen zu einer Metapher im Anschluss an König und Leibniz*. In: Blasche, S. – Gutmann, M. – Weingarten (Hrsg.), *Repraesentatio Mundi. Bilder als Ausdruck und Aufschluss menschlicher Weltverhältnisse. Historisch-systematische Perspektiven*, c.d., s. 99–101.

38 König, J., *Der Spiegel: Das Spiegeln als Spiegelndes*, c.d., s. 310.

39 Kantorowicz, E. H., *Dvě těla krále. Studie středověké politické teologie*. Přel. D. Orlando. Praha, Argo 2014. – Marin, L., *Le portrait du roi*. Paris, De Minuit 1981. – Stoichita, V., *Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez*. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, Nr. 2, s. 177–182.

40 König, J., *Der Begriff der Intuition*. Halle, Max Niemeyer 1926, s. 4. V nástupní přednášce na univerzitu v Göttingenu v roce 1954 König tuto koncepci vzájemné difference pohledu v prolínání vidoucího a viděného aplikoval na verš „denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht“ z Rilkeho básně „Archaické torzo Apollóna“ (Přel. V. Holan. In: Rilke, R. M., *Překlady*. Praha – Litomyšl,

Pro takto určenou autenticitu pohledu na obraz zrcadlového odrazu (*Bild des Spiegelbilds*) tudíž platí, že se nejedná o zobrazení zrcadla jako předmětu běžné skutečnosti, ale o vztahování se k re-prezentaci zrcadla, která nově vytváří pohled, jenž se stává vlastností celého obrazu určovaného přechodnou autenticitou vztahu obrazu zrcadla (*Bild des Spiegels*) a zrcadlového odrazu (*Spiegelbild*).⁴¹ To znamená, že vidíme-li zrcadlový odraz (např. krále) jako malovaný obraz, náš pohled je znejistěn jinou konstrukcí prostoru, než v jakém bychom vnímali zrcadlový odraz (krále) v běžné skutečnosti. Můžeme proto uvažovat, že obraz zrcadlového odrazu (krále) je záměrným tematizováním pohledu, neboť umožňuje pojímat rozdíl mezi zrcadlovým odrazem (*Spiegelbild*) a obrazem zrcadlového odrazu (*Bild des Spiegelbilds*) jako jiné skutečnosti ve vztahu k běžné skutečnosti v okamžiku samotného pohledu.

Je-li tomu tak, pak je možné na obraz zrcadlového odrazu nahlížet jako na teoretický predikát pohledu, respektive jako na teorii vidění formulovanou okamžikem pohledu na takový obraz.⁴² Tím je možné obraz zrcadlového odrazu považovat za horizont vidění z pozice jeho vymknutí se osvětí (*Umwelt*), jak jej pojímal Edmund Husserl,⁴³ a to proto, že v autenticitě pohledu na zrcadlový odraz je definován pohled nikoli jako součást osvětí, ale jako součást jiného prostoru v přechodu heterotopie a utopie, řečeno s Foucaultem, neboť zrcadlo je součástí tohoto osvětí dokud se nestane samostatným obrazem vztahem k zrcadlenému, jak upozornil König.⁴⁴ Vztah *zrcadlového odrazu a obrazu zrcadla* jako *obrazu zrcadlového odrazu* – stejně jako tomu bylo pro Königa ve vztahu myšleného k bytí jako procesu myšlení bytím⁴⁵ –

Paseka 2007, s. 76–77). Viz König, J., Die Natur der ästhetischen Wirkung. In: König, J. – G. Patzig (Hrsg.), *Voträge und Aufsätze*. Freiburg – München, Karl Alber 1978, s. 256–257. K tomuto viz také Bollnow, O. F., Über den Begriff der ästhetischen Wirkung bei Josef König. *Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften*, Bd. 7, 1990/1991, s. 18–19.

41 Na difference vytvářející vztah ke stejnému v Königově filosofii upozornil J. H. Mohanty. Viz Mohanty, J. N., The Central Distinction in Josef König's Philosophy. *Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften*, Bd. 7, 1990/1991, s. 230–249.

42 Jedná se o vztah mezi determinovanou a modifikovanou autenticitou jakožto predikátem jejich vztahu k sobě navzájem. Tyto predikáty König převzal z Husserlových *Logických zkoumání* a ve vztahu k jeho pojímání zrcadla je lze chápat jako pravdivé. Tento pravdivý predikát se ale vztahuje pouze k pohledu na zrcadlo jakožto obsahu zrcadla. Viz Kümmel, F., Josef König. *Versuch einer Würdigung seines Werkes*, c.d., s. 181–182.

43 Viz Langrebe, L., *Major Problems in Contemporary European Philosophy. From Dilthey to Heidegger*. Transl. by K. F. Reinhardt. New York, Frederik Ungar Publishing 1966, s. 68.

44 König, J., *Sein und Denken. Studien im Grenzgebiet von Logik, Ontologie und Sprachphilosophie*, c.d., s. 98–102.

45 Pro Königa byl obraz zrcadla metaforou vztahu mezi podstatou myšlení a samotným procesem myšlení (*Sein-Denken* a *Sein-Denken*). Rozlišoval vzájemné vztahování se myšlení a bytí ve významu pohybu mezi podstatou a jejím odrazem, jenž je ukázán ve smyslu přivedení do světa (*hervorbringen*) obrazu skutečnosti. Tento obraz je vytvářen viděním v okamžiku vidění, stejně jako myšlení ve smyslu konání bytí je smyslem bytí jako stavu přivedeného do světa procesem myšlení; proto byla pro Königa příhodná metafora zrcadla, jelikož v okamžiku vytvoření obrazu

tudíž není definován předmětem zrcadla, ale jeho vlastností zrcadlení, kterou získává pouze v okamžiku pohledu na něj.⁴⁶ Divák proto v obrazu zrcadlového odrazu vidí samotné vidění, neboť si uvědomuje svůj pohled jakožto přechodnou autenticitu takového obrazu; a je to právě tento princip, který lze nacházet jako význam (nejen) Magrittovy *Zakázané reprodukce*.⁴⁷

Na tuto souvislost v Magrittově obraze může upozorňovat kniha v pravém rohu malby, *Příběhy Artura Gordona Pyma* od Edgara Allana Poea z roku 1837.⁴⁸ Tato kniha je na rozdíl od figury zrcadlena způsobem, na který jsme navyklí z běžné skutečnosti; důvodem může být význam, který Poe ve svém textu přisuzuje právě principu zrcadlení ve vztahu k identifikaci jedince pohledem na vlastní tvář, kterou (ne)vidí. Poe ve svém raném díle popsal mořskou plavbu, během které je nalezen neznámý ostrov, na němž Pym a posádka lodi vítají černí domorodci. Mořeplavci je při prvním setkání vezmou na svou loď, v jejímž podpalubí se domorodci vedle pušek a děl setkávají i se zrcadly. Pym ve svém deníku popisuje hrůzu a zároveň úžas náčelníka Tu-wita, když poprvé vidí svůj odraz v zrcadle, a líčí, jak se do něj domorodec odmítá podívat znovu. Stejný úžas následně Pym popisuje, když poprvé prochází se svými druhy cizím ostrovem – nacházejí zde totiž vodu, která „nebyla bezbarvá a neměla také jedinou určitou barvu – když tekla, míhala se před očima celou škálou nachových odstínů tak, jako duhové barvy měňavého hedvábí. Způsob, jakým se odstíny měnily, v nás vyvolal právě takový úžas, jako zrcadlo v mysli Tu-witově.“⁴⁹

Účinek zrcadlového odrazu je Poem přirovnán ke zkušenosti s barevnou vodou jako nemožnosti pohledu na sebe sama, poněvadž tím, že je barevná,

(Pokrač. pozn. č. 45) zrcadla jako předpokladu uvidění obrazu, který mizí – jakmile se změní úhel pohledu, je určující pro to, co vidíme v okamžiku pohledu. Viz König, J., *Sein und Denken. Studien im Grenzgebiet von Logik, Ontologie und Sprachphilosophie*, c.d., s. 28–29; s. 113–114. Zdůraznění procesu bytí jakožto myšlení ve významu uskutečňování svého bytí je převzatým konceptem z *Lebensphilosophie* raného 20. století, rozpracovaného W. Diltheyem. König byl studentem G. Mische, blízkého Diltheyova studenta a zetě. Viz König, J., „Georg Misch als Philosoph. In: *Nachrichten von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*. I. Philosophisch-Historische Klasse Jg. 1967, Nr. 7, s. 151–243; Soboleva, M., „Hermeneutische Logik“. *Georg Misch und Josef König. Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 59, 2011, Nr. 4, s. 519–537.

46 Viz König, J., *Sein und Denken. Studien im Grenzgebiet von Logik, Ontologie und Sprachphilosophie*, c.d., s. 114–115. K tomu viz také: Idem, *Notizen bei der Redaktion der Habilitationsschrift* (15. 9. 1936). In: Blasche, S. – Gutmann, M. – Weingarten (Hrsg.), *Repraesentatio Mundi. Bilder als Ausdruck und Abschluss menschlicher Weltverhältnisse. Historisch-systematische Perspektiven*, c.d., s. 315–318.

47 Konersmann upozornil na to, že cílem Magrittovy malby bylo „zviditelnění myšlení“ (*das Denken Sichtbar zu machen*). Viz Konersmann, R., *René Magritte. Die verbotene Reproduktion. Über die Sichtbarkeit des Denkes*, c.d., s. 38. Je ale možné uvažovat i o tom, že cílem Magrittových maleb bylo spíše zviditelnění vidění.

48 Na Poeovu knihu v Magrittově obraze upozornil i Konersmann, avšak pouze v souvislosti s oblibou Poeových detektivních příběhů v surrealistickém hnutí. Tamtéž, s. 44–45.

49 Poe, E. A., *Příběhy Arthura Gordona Pyma*. Přel. J. Schwarz. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959, s. 162.

nenabízí domorodému kmeni pohled na svou vlastní tvář v jejím odraze, jak jsou na něj zvyklí evropští cestovatelé. Proto zrcadlový odraz v podpalubí lodi je pro náčelníka domorodého kmene děsivým zážitkem vytvářejícím obraz někoho druhého, stejně jako je barevná voda pro Pyma a jeho druhy překvapením z toho důvodu, že v ní nevidí svůj vlastní odraz – oběma pohledům je tak ukázán obraz cizího, jiného prostoru, který se neslučuje s jejich běžným vnímáním skutečnosti. Bernhard Waldenfels v tomto ohledu upozornil na cizost pohledu jako na přirozenou součást vnímání skutečnosti, a to proměnou horizontu pohledu, který není negací sebe sama jako polaridy viditelného a neviditelného, ale je svou vlastní znovu-definicí, jak o tom obdobně přemýšlel König.⁵⁰ Waldenfels se ale na rozdíl od Königa vrátil ke konceptu „slepé skvrny“ (*blinder Fleck*) vidění, který předpokládá,⁵¹ že oko nemůže vidět sebe samo, respektive není možné uvidět vidění.⁵² Proto je dle Waldenfelse slepá skvrna vidění nárokem cizího pohledu, který proniká do zkušenosti a definuje viděné ve významu vyrovnávání se s tímto cizím ve smyslu vylučování jiných možností, které jsou rovněž cizí, ale neviditelné pro pohled. Gottfried Boehm z obdobného stanoviska koncepci slepé skvrny vidění předložil jako východisko moderního malířství ve spojení s dílem francouzského malíře Paula Cézanna z přelomu 19. a 20. století, neboť je dle Boehma v Cézannově díle patrné, že jako diváci jsme schopni „definovat neviditelnost pouze jako to, co je zakotveno ve viditelném jako slepá skvrna vnímání. Neviditelnost je nevyhnutelným důsledkem této slepé skvrny, která se stává viditelnou uprostřed samotného vidění a stanovuje jeho nutnou hranici.“⁵³

Zrcadlo, respektive obraz zrcadlového odrazu, jak jsme mohli sledovat výše, toto stanovisko přebírá jako ukazování viditelnosti pro pohled, v níž, „neviditelné tohoto světa vzniká ze sebe-zdvojení vidění, z přebytku vidění ve viděném (...), z vidění, které se vymyká samo sobě.“⁵⁴ V tomto náhledu je

50 Waldenfels, B., *Das Unsichtbare dieser Welt oder: was sich dem Blick entzieht*. In: Bernet, R. – Kapust A. (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. München, Wilhelm Fink 2009, s. 11–28.

51 K možnostem užití tohoto pojmu ve filosofii viz např. Blecha, I., *Fenomenologie a kultura slepé skvrny*. Praha, Triton 2002, s. 72–112.

52 Waldenfels, B., *Das Unsichtbare dieser Welt oder: was sich dem Blick entzieht*, c.d., s. 21.

53 Boehm, G., *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*. In: Konersmann, R. (Hrsg.), *Kritik des Sehens*. Leipzig, Reclam 1997, s. 286. Boehm se obrací k výkladu vztahu viditelného a neviditelného od M. Merleau-Pontyho, který své konceptce vnímání zakládal rovněž na příkladu Cézannova díla. Viz Merleau-Ponty, M., *Cézannovo pochybování*. In: týž, *Oko a duch*. Přel. O. Kuba. Praha, Obelisk 1971, s. 35–52. K základnímu uvedení do problematiky teorie obrazu z této pozice viz Boehm, G., *Die Wiederkehr der Bilder*. In: týž (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München, Wilhelm Fink 1994, s. 11–38. Viz také Blecha, I., *Fenomenologie a kultura slepé skvrny*, c.d., s. 11–39. K recentní revizi dějin teorie obrazu a konceptu vidění viz Falkenhausen, S., *Beyond the Mirror. Seeing in Art History and Visual Culture Studies*. Bonn, Transcript 2020.

54 Waldenfels, B., *Das Unsichtbare dieser Welt oder: was sich dem Blick entzieht*, c.d., s. 21. K této problematice viz také Bernet, R., *Fenomén a neviditelné (pohled)*. In: Chvatík, I. – Kouba, P. (ed.), *Fenomén jako filosofický problém. Sborník prací k filosofii Jana Patočky a Eugena Finka*. Praha, Oikoyemenh 2000, s. 27–40. Pro Berneta je důležité Sartrovo stanovisko, podle kterého

Poeova metafora barevné vody neviditelným principem skutečnosti, který ukazuje odlišný vztah pohledu subjektu a jeho vidění, překypující nikoli poznáním skutečnosti, ale viděním viděného, jako je tomu v Magrittově obrazu z roku 1937; stěžejní roli zde zastává Königem promyšlená přechodná autenticita pohledu, pro niž zrcadlo představuje vztah viděného obrazu a pohledu v okamžiku vidění zrcadlového odrazu.⁵⁵ Cílem obrazu zrcadlového odrazu tak není reflexe neviditelného principu vidění (slepé skvrny, jak ji konceptualizovala teorie obrazu), ale naopak radikální zviditelnění samotného vidění. Je proto možné uvažovat, že v Magrittově obrazu z roku 1937 – obdobně jako ve Velázquezových *Dvorních dámách* či v Manetově *Baru ve Folies-Bergère* – je to vidění obrazu jako sebe-definice pohledu, jehož reprodukce je zakázána, jelikož jeho hranice mají být pro diváka neviditelné, aby mohl být obraz nekonfliktně vnímán jako jiný prostor existující v prostoru diváka; v rozporu s touto nekonfliktností pohledu na jiný prostor lze obraz zrcadlového odrazu pojímat jako záměrný horizont pohledu v přechodu jeho autenticity jako zrcadlového odrazu toho, co vidíme jako obraz zrcadla, tedy pohled v okamžiku zrcadlení, který je iniciací, a tím i smyslem vztahu obrazu a pohledu na něj.

Tuto reflexi *vidění viděním* pomocí obrazů zrcadlových odrazů lze tudíž chápat ve smyslu tematizace viditelnosti jako nikoli odrazu viděného či odhalení neviditelného, ale jako tázání se po smyslu vidění z pozice autenticity vidění sebe sama za účelem reflexe sebe sama, jak na to ve svých poznámkách o zrcadlech poukázali Michel Foucault i Josef König. Jejich myšlení tak může zrcadla v dějinách a teorii malířství nově problematizovat nikoli pouze z hlediska jejich materiálního, mediálního či ikonografického využití,⁵⁶ ale rovněž z pozice teorie *vidění* obrazu.

(Pokrač. pozn. č. 54) „když vnímám pohled, přestávám vnímat oči“ (s. 29). To Berneta vede k základnímu předpokladu, že, „pohled ostatně není neviditelný pouze pro mne, je neviditelný také sobě samému. To neznámá, že by byl slepý, je naopak zcela vidoucí, je to však vidoucí, který má slepou skvrnu. (...) Pohled je tedy neviditelným fenoménem na cestě, ukazuje se v pohybu, probíhá určitou dráhu“ (s. 30). Předpoklad „pohledu na cestě“, respektive jeho existence mezi vidoucím a viděným, je jasněji formulován Königovou koncepcí „přechodné autenticity“. K pohledu viz také Sartre, J.-P., *Bytí a nicota. Pokus o fenomenologickou ontologii*. Přel. O. Kuba. Praha, Oikoyomenh 2006, s. 309–363.

55 Srov. s Waldenfels, B., *Das Unsichtbare dieser Welt oder: was sich dem Blick entzieht*, c.d., s. 18.

56 Nejpodrobnější výzkum zrcadla z pozice jeho praktického, mediálního i ikonografického využití představuje Kacunko, S., *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München, Wilhelm Fink 2010; zde k *Dvorním dámám*, *Baru ve Folies-Bergère* a *Zakázané reprodukci* viz s. 273–293; s. 479–482; s. 561–565. Ke kulturním proměnám využití vlastností zrcadla viz Baltrušaitis, J., *Le miroir. Rélévations, science-fiction et fallacies*. Paris, Editions du Seuil 1978. K základnímu přehledu ikonografie zrcadla ve výtvarném umění viz Hartlaub, G. F., *Zauber der Spiegel: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München, R. Piper und Co. 1951.