

Speculum animæ: Sonda do kultúrnych dejín katoptrickej imaginácie

Anton Vydra

Anton Vydra: Speculum animæ: Sonda do kultúrnych dejín katoptrickej imaginácie [Speculum animæ: A Probe into the Cultural History of the Catoptric Imagination]. In: *Ostium*, vol. 20, 2024, no. 2.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Speculum animæ: A Probe into the Cultural History of the Catoptric Imagination

This paper focuses on the issue of the development of the metaphor of mirrors in introspective judgements in European culture. In early antiquity mirrors were iron plates with a high degree of sheen, but, unlike glass mirrors, they were quite unclear and imperfect. That is why mirrors played a somewhat different role as metaphors, for example, in the apostle Paul's speech about the *speculum*, by which humans can know God and his signs in the world. After the 3rd century AD glass mirrors were made more often, and the idea of moral mirrors gradually became a typical feature of European ethical thought. A gaze oriented toward the mirror was seen as a means to self-knowing, but also to self-admiration and self-accusation as in the case of the myth about Narcissus and Wilde's story of Dorian Gray. Mirrors also played a different role in various medieval drawings of *Prudentia*, who is often seen holding a convex mirror in her hands as a symbol of circumspection. There are many ways in which mirrors have served as tools for moral judgements in European culture, and even if today they have lost much of their symbolic force, they still remain a cultural step in introspective thinking of current age.

Keywords: Mirror, Looking Glass, Speculum, Catoptrics, Narcissism, Introspection

Zrkadlová tematika je fascinujúcim lákadlom intelektuálov z rôznych oblastí, ktorí jej venovali časť svojich výskumov na poli kultúrnych dejín, filozofie, psychológie či estetiky. Opakovane sa vracia do diskurzu o heterogénnych kultúrnych formách sebazoznania. Pri tejto téme sa obzvlášť nedá odhliadnuť od etymologických súvislostí, ktoré spájali zrkadlo (*speculum*) so špekulatívnymi a teoretickými výkonmi myslenia. *Intellectus speculativus* ako nahliadajúci intelekt bol napríklad súčasťou veľkej témy filozofického stredoveku, resp. stredovekého aristotelizmu.^[1] Pohľad do zrkadla však nemal vždy rovnaký akcent.

Zatiaľ čo ešte v ranokresťanských časoch strieborné zrkadlo alebo vyleštený kov odrážali okolité veci iba nejasne, sklenené zrkadlá, ako ich poznáme dnes, sa stali devízou až v 15. storočí. Sabine Melchior-Bonnetová vo svojej knihe o dejinách zrkadiel uvádza, že sklenené zrkadlá sa prvýkrát datujú až okolo 3. storočia nášho letopočtu a používali sa vtedy zrejme len ako amulety alebo šperky.^[2] Prvé sklenené zrkadlá neboli z priehľadného skla, ale mali domodra či dozelena zakalené sfarbenie, ktoré zakrátko zoxidovalo. Od 13. storočia sa začala pozornosť sústreďovať na čo najpriehľadnejšie sklo, no najväčšie úspechy v tom dosahovali až Benátky 15. storočia. Benátske

zrkadlá s krištáľovo čistého skla sa stali vecou prepychu a - ako dodáva Melchior-Bonnetová - boli také vzácne, že zrkadlo v bohato zdobenom striebornom ráme stálo viac než Raffaelov obraz. Konkrétne: cena za zrkadlo sa vyšplhala na 8 000 libier, zatiaľ čo Raffaelo iba na 3 000.[3]

Ak chceme lepšie rozumieť zmene dejinného akcentu pri imaginatívnom pohľade do zrkadla, treba si všimnúť nielen to, že zrkadlo vystupuje ako metafora v nejakom texte, ale aj sémantickú rolu zrkadiel v rôznych obdobiach. Napríklad slávny verš z Pavlovho Prvého listu Korinťanom (1 Kor 13, 12) - či už v gréckom origináli alebo v latinskej Vulgáte - znel inak v neskorej antike, inak v stredoveku a inak znie dnes: *Videmus nunc per speculum in ænigmatibus: tunc autem facie ad faciem*. Apoštol Pavol v tom verši hovorí, že teraz síce vidíme Boha a jeho prejavy akoby prostredníctvom zrkadla (δι' ἑσόπτρου), len veľmi nejasne, no neskôr ho vraj uvidíme z tváre do tváre. Tým je určený vtedajší špecifický telesný postoj v pohľade do zrkadla. Malý vyleštený kúsok kovu alebo kameňa naozaj nebol zrkadlom v našom ponímaní. Sám pozorujúci v ňom niekedy len sotva videl jasné kontúry vlastnej tváre. Také zrkadlo niečo skôr len vágne naznačovalo, než jednoznačne ukazovalo.

Grécky výraz pre *speculum* je *esoptron* alebo *katoptron*, pričom išlo naozaj skôr o nie vždy dokonale vyleštený kov alebo striebornú dosku, ktoré iba veľmi rozostrene odrážali okolitý svet, no znásobovali efekt odrazeného jasu a trblietania sa. Tak to čítame aj v knihe Exodus (38, 8), keď Beselél, syn Uriho, vyrobil umývadlo z medených zrkadiel posluhujúcich žien, alebo u Jóba (37, 18), kde sa zrkadlo spomína ako pevné z bieleho kovu. Pozerať sa však na niečo *per speculum* neznamenal hľadieť na trblietajúcu sa plochu, ale vidieť niečo na spôsob matného odrazu z povrchu kovovej platne. Grécke ἐν αἰνίγματι pritom neoznačovalo iba videnie cez nejasnosť, ale aj reč na spôsob hádanky - tajomné znamenia, slová, ktoré boli zastreté alebo zahmlené. Neprekvapuje nás potom, keď Aurelius Augustinus prevzal od Ciceróna definíciu pojmu *ænigma* ako figúry reči, ako jeden z literárnych trófov, ktoré patrili k alegórii, čiže k určitému druhu pripodobňovania. A preto Pavlovo zrkadlo a ono *ænigma* vysvetľuje Augustin tak, že apoštol ním chcel označiť určité podobnosti, ktoré by podľa neho mohli byť v rámci možností prístupné ľudskému chápaniu Boha.[4]

Ak Pavol vraví, že neskôr bude vidieť Boha priamo, z tváre do tváre, potom ho v tej chvíli vidí len ako siluetu, veľmi neostrý obraz niečoho prítomného, čoho javenie je rozostreté a fluidné. Za Pavlovými slovami sa ukazuje túžba po jasnom videní a takisto latentná antropológia človeka ako bytosti, ktorá v tomto stave nemôže chápať tie najdôležitejšie veci nikdy jasne a je odkázaná na domýšľavú nejasnosť, rozmazané videnie či vágnosť.

Z hľadiska kultúrnych dejín totiž existuje nezanedbateľný rozdiel v tom, či zrkadlá predstavujú odrazený obraz jasne (*clara*), alebo naopak nejasne (*in ænigmatibus*), a to o to väčšmi vtedy, keď slúžia ako metafora pohľadu na seba a svoje činy. V každom prípade tu však možno súhlasiť s Nikolajom Savickým, že „už v antike získali zrkadlá všetky dôležité roly, ktoré im prisúdi vývoj západnej civilizácie nasledujúcich dvoch tisícročí“.[5] V tomto príspevku sa budeme venovať niektorým kultúrnym významom zrkadiel v európskych imaginatívnych dejinách, ktoré sa výrazne podpísali aj pod naše súčasné symbolizácie zrkadiel ako introspektívnych metafor.

Od spovedných zrkadiel k sebaopozorovaniu

Keď Sókratés v Platónovom dialógu *Štát* hovoril o umelcovi, ktorý dokáže veľmi jednoducho vytvárať kópie či napodobneniny vecí tohto sveta, odkazoval pritom na zrkadlá, ktoré stačí nastaviť, a dielo sa vykoná rýchlo a samo.[6] Zrkadlo je pre Sókrata nástrojom lži, lebo vo svojej nejasnosti (stále to bol onen vyleštený kov) ukazuje iba napodobneninu skutočnosti a stáva sa tým, čo on sám nazýva *mimésis miméseós* - napodobneninou napodobneniny, keďže nedokáže odrážať skutočné idey, ale iba vonkajší svet, ktorý sám je v platonizme odrazom autentickej reality ideí.

Existuje však aj iný pohľad, podľa ktorého bol Platón napriek ostrému odsúdeniu zrkadiel cez postavu Sókrata zrkadlovou metaforou ovplyvnený a prinajmenšom rétoricky zrkadlá vnímal ako nástroje

reflexie a introspekcie. Jednu z prvých zmienok by sme našli v *Alkibiadovi I* (132C - 133a), kde je reč o pohľade do oka druhého, v ktorom sa ukazuje ako v zrkadle samo oko dívajúceho sa - a teda jeho „najlepšia časť“. Ešte to nie je celkom introspekcia, ale len analógia k nej, pretože duša sa môže podľa Sókrata takto spoznávať až pohľadom do božskej časti druhého, čiže do jeho duše, čo pokladá za najkrajšie zrkadlo (133c).

A trochu inak o tom zas čítame u Diogena Laertskeho v jeho *Životoch, názoroch a výrokoch slávnych filozofov*, keď práve pri Platónovi spomína, že zvykol odporúčať opilcom, aby sa na seba pozreli do zrkadla (κατοπτρίζεσθαι), lebo vďaka tomuto pohľadu by ihneď upustili od zvyklostí, ktoré ich tak veľmi znetvorili.^[7] No Diogenove slová treba brať s veľkou rezervou, keďže v ňom máme do činenia so životopiscom, ktorého od Platóna delí sedem storočí, pričom Diogenes nepatrí medzi najkritickejších zberateľov historiek. Zdá sa, že Diogenova historka je typická skôr pre neskoršie časy než pre 4. storočie pred Kristom. Diogenes (žijúci na prelome 2. a 3. storočia nášho letopočtu) totiž na rozdiel od Platóna už pozná zrkadlá, ktoré ukazujú svoje obrazy presnejšie. Táto zmena viedla časom k využívaniu zrkadiel ako metafor pre nahliadnutie ľudí do seba samých, čo sa najviac prejavilo po Augustinovom zdôrazňovaní introspekcie ako metódy hľadania pravdy a Boha vo svojom osobnom vnútri. Zo zrkadla s jeho kozmetickou funkciou na obzeranie sa je tu skôr zrkadlo ako lekárske speculum, malé medicínske zrkadielko, ktorým sa dá sledovať vnútorný priestor (napríklad ľudských orgánov). Analogicky k tomu už nebolo ďaleko k chápaniu zrkadiel ako nástrojov na preskúmanie svojej morálky.

Neskôr, v Írsku 6. storočia vznikli aj pod týmto vplyvom knihy, ktoré sa nazývali *penitenciály*. Obsahovali zoznamy hriechov a tresty za nich pre penitentov, hriešnikov, ktorí sa rozhodli pristúpiť k sviatosti zmierenia, k spovedi. Pôvodne boli určené mníchom v stredovekých kláštoroch. Hoci sa tento typ náboženských knižných pomôcok nazýval spovedným zrkadlom - *Beichtspiegel* - až od 18. storočia, zrkadlovej metafore nijako neunikal. Na základe jednoduchých otázok, sledujúcich základné vieroučné dogmy, ukazujú spovedné zrkadlá penitentovi, v čom vo svojom náboženskom živote uspel, alebo presnejšie, v čom zlyhal. Autorstvo knihy s názvom *Speculum peccatoris* (Zrkadlo hriešnikov) sa dokonca dlho pripisovalo aj Aureliovi Augustinovi, no preskúmanie kritickými metódami ukázalo, že kniha nemohla vzniknúť skôr než v 10. storočí.^[8]

Postupne sa ideou morálneho sebaopoznania vlastných prehreškov, resp. dobrých skutkov (ak sa zohľadnili aj pozitíva ľudského konania), stalo sebaopozorovanie, ktoré nadobudlo celkom novú podobu. Dívaj sa na seba v zrkadle je totiž situácia, ktorá nesie mnoho významov. Prvý, ktorý je azda najrozšírenejší, nám pripomenie Narcisa nakloneného nad vodnou hladinou, ako obdivuje svoju vlastnú tvár. Narcisovo sebaopozorovanie je sebaobdivom. Jeho odvrátenou stránkou je večne sa obviňujúci Narcis, upútaný svojou vlastnou mizériou a hľadaním vlastných chýb. Sebaobviňovanie nie je protikladom márnivého sebaobdivu, upriamuje iba pozornosť nie na krásu, ale na vlastné zlyhania. Zatiaľ čo sebaobdivujúceho Narcisa jeho pohľad na seba samého privedie k prílišnej sebavedomej arogancii, tak sebaobviňujúceho Narcisa doženie k tomu istému, ale cez obranný cynizmus, ktorým si v konečnom dôsledku zamedzí aj prístup k poznaniu seba samého.

Narcis však nie je prototypom sebaopoznávajúcej bytosti, jeho presvedčením nie je antické grécke *gnóthi seauton* (poznaj sám seba), pretože mu pri jeho pohľade chýba kritický rozmer. Emocionálne je celý sústredený len na jednu časť svojho Ja - dobrú alebo zlú, krásnu alebo škaredú, cnostnú alebo nerestnú.

Narcis z tretej knihy Ovídiových *Premien* zomiera zahľadený do čiernej vody rieky Styx, pretože nevie odpútať svoju pozornosť od odrazu svojej vlastnej tváre.^[9] Caravaggiov Narcis sa nakláňa nad mŕtvu stojatú vodu, ktorá Narcisa čochvíľa odvedie do záhrobia. Dalího Narcis celý skamenie od údivu nad sebou samým. Láska k sebe rovnako ako sebanenávisť znemožňuje Narcisom vidieť ostatných. Sú figúrou, ktorá akoby ani nemala pozadie. Presnejšie, oni sú voči tomu pozadiu

nevšímaví, ženú sa do katastrofickej (alebo katoptrickej) izolácie, ktorá sa končí v šialenstve a smrti.

„Zrkadlo je *Kriegspiel* útočnej lásky,“ hovorí Gaston Bachelard pri tematizovaní aktívneho narcizmu a pokračuje: „Každému človeku pred zrkadlom môžeme položiť dvojakú otázku: za koho na seba pozeráš? proti komu na seba pozeráš? Uvedomuješ si svoju krásu, alebo svoju silu? Už len tieto stručné poznámky poukazujú na pôvodne komplexný charakter narcizmu.“^[10] Tieto riadky mu pomáhajú otvárať problematiku narcizmu a zrkadiel aj nevšedným spôsobom. Bachelard si uvedomuje, že voda ako zrkadlo tu zohráva silnejšiu materiálnu rolu než bežné zrkadlá, ktoré mu pripadajú priveľmi umelé a geometrické, a preto cituje francúzskeho filozofa a spiritualistu Louisa Lavella, že keď si predstavíme Narcisa pred zrkadlom, uvidíme človeka, ktorý naráža na odpor skla alebo kovu (podľa toho, z čoho je zrkadlo vyrobené). Narcis pred zrkadlom je vážnom nemenného obrazu, zatiaľ čo voda v studničke, dodáva Lavelle, je preňho otvorenou cestou, že jeho krása nie je ustálená, ale ju ešte treba dovŕšiť. Voda je zrkadlo, ktoré sa chveje.

To vedie Bachelarda k tomu, aby narcizmus označil za prirodzenú katoptromanciu, za veštenie pomocou zrkadla ponoreného do vody, ktoré ešte v antických časoch praktizovali takzvaní *specularii*, kňazi zodpovední za katoptromantické veštby. No ak sa vrátíme k Bachelardovej citácii z Lavella, vidíme, že jeho vnímanie Narcisa nie je celkom typické pre antický mýtus. Ovídiiov Narcis obdivoval vo svojej vlastnej tvári svoju krásu alebo silu – a tým aj jej dokonalosť. Nepýtal sa – ako sa zdá – na to, či by mohla byť tá tvár ešte dokonalejšia. Takýto postoj zodpovedá skôr dandyizmu 18. a 19. storočia a Lavelle mohol čerpať svoje predstavy o Narcisovi práve z neho. Sabine Melchior-Bonnetová píše, že „dandy žije pred zrkadlom preto, lebo monitoruje svoj zjav, kultivuje svoju výnimočnosť a hľadá iba odkazy na seba samého... Na rozdiel od Narcisa nie je milencom zvedeným vlastným odrazom... Pozoruje svoj obraz preto, aby ho upravil. Uchováva si od neho odstup a nikdy ho neprestane hľadať v pohľade iných zvecnených v zrkadle.“^[11] Skrátka, dandy sa na seba pozerá práve preto, aby pracoval na svojom zdokonaľovaní pred inými.

Najtypickejším predstaviteľom romantického dandyho je nepochybne Dorian Gray, pre ktorého je jeho portrét „najmagickejším zrkadlom“, ktoré by mu mohlo ukázať nielen jeho telo, ale aj dušu.^[12] Portrét-zrkadlo neklame o jeho veku, no Dorian by si prial vyzeráť nadčasovo, nemenne. Neobdivuje v portréte to, čo na ňom postupom času vidí, obdivuje svoju idealizovanú podobu. Dandystický Narcis sa obdivuje v tom, keď je obdivovaný inými – a opäť: buď pre svoju krásu, alebo pre svoju silu. No nie je toto aj naša dnešná, úplne bežná prax používania zrkadiel? Nedívame sa do nich preto, aby sme sa upravili predtým, než vstúpime do spoločnosti medzi ostatných? Aby sme z našich tvári odstránili nedokonalosti alebo ich zakryli, a to tak, aby ich iní nezbadali, resp. aby si všimli práve to, čo im ukážeme?

Konvexná rozvážnosť

Sebapozorovanie nemusí nevyhnutne skončiť iba v narcizme alebo dandystickom zdokonaľovaní svojho vlastného obrazu. Morálka zrkadiel mala totiž v dejinách kultúry aj inú podobu.

V Kaplnke rodiny Scrovegniovcov v Padove, ktorú vymaľoval Giotto Bondone, sa po jej stranách nachádzajú obrazy siedmich cností a nerestí. Hneď prvou z cností je Rozvážnosť, Prezieravosť alebo Obozretnosť (*Prudentia*). Giotto ju zobrazil ako ženu, ktorá sa díva do zrkadla. Na prvý pohľad by sa zdalo, že márnivosť nemá s rozvahou nič spoločné. No zrkadlo Rozvážnosti je konvexné. Rozvážnosť v ňom teda nesleduje primárne seba, ale pomocou neho obozretné pozoruje svet okolo nej a za ňou. V ruke drží kružidlo a pred sebou má otvorenú knihu. Jej náprotivkom v sústave Giottových nerestí je Hlúposť alebo Bláznovstvo.

Prudentia sa zvykla zobrazovať s jánusovskou dvojtvárou, aj u Giotta vidieť, že na zátylku hlavy má mužskú tvár, čo symbolizuje jej schopnosť pozeráť sa nielen pred seba, ale aj za seba, do minulosti. (Vyrušujúca otázka: Je prítomnosť slepou škvrnou Jánusovho pohľadu?) Napokon, od boha Jánusa sa

aj preto odvodzuje prvý mesiac roka, ktorý spája starý aj nový rok. Prudentia s dvomi tvármi je teda personifikáciou minulého, prítomného a budúceho času. Takto ju v mužskom prevedení zobrazil napokon aj Tizian – ako starca, muža v strednom veku i mladíka. Vidíme tak pred sebou zjednotenie troch vekov ľudstva, ktoré bolo typické pre trojkráľovú tematiku na gotických a renesančných obrazoch. Holistický charakter ľudskej skúsenosti je odrazom holistického pohľadu do vypuklého zrkadla, v ktorom sa neukazuje len odraz dívajúceho sa, ale celý priestor, ktorý ho obklopuje.

Najznámejším prípadom použitia konvexného zrkadla je zrejme holandský maliar Jan van Eyck a jeho *Manželia Arnolfiniovci* z roku 1434. Na zrkadle za oboma manželmi vidíme pár od chrbta a takisto ich hostí. No vypuklé sú aj menšie pašiové obrázky v okrúhlom ráme zrkadla. Konvexné zrkadlo však nájdeme aj na obrazoch iných umelcov: *Zlatník vo svojej dielni* od Holandána Petra Christusa z roku 1449, *Bankár so ženou* na obraze flámskeho umelca Quentina Matsysa z roku 1514, Parmigianino na autoportréte v roku 1524, Willem van Haecht vložil takéto zrkadlo do detailu obrazu z roku 1628 alebo *Rosamunda a kráľovná Eleanor* od Edwarda Burne-Jonesa z roku 1862. Takýto zoznam by mohol narastať a bol by iba ukážkou toho, ako maliari využívali tento jednoduchý trik na to, aby na svojich obrazoch zachytili aspoň v náznakoch buď celý priestor scény, ktorú maľovali, alebo odvrátenú časť tváre svojich postáv. Zvlášť má však miesto v práci s konvexnými objektmi Maurits Cornelis Escher.

Escher sa vypuklým zrkadliacim predmetom (guliam) venoval viackrát, najmä v 40. a 50. rokoch 20. storočia. Prvýkrát to bolo v roku 1934 na litografii *Zátišie so zrkadliacou guľou*, ktorá je v skutočnosti guľatou fľašou odrážajúcou na svojom povrchu celú miestnosť, v ktorej maliar pracuje, a takisto knihu, noviny a vtáka s ľudskou hlavou, ktoré spolu s ňou tvoria zátišie. Napriek tomu, že miestnosť je presvetlená dvoma obrovskými oknami, pozadie zátišia je čierne. Zrkadlový obraz vyvoláva rovnaký efekt ako konvexné zrkadlá. O rok nato zhotovil Escher litografiu *Ruka so zrkadliacou guľou* s tou istou guľatou fľašou, no keďže je hrdlo fľaše obrátené na opačnej strane, maliarova ruka akoby naozaj držala sklenú guľu. Escher o tomto obraze napísal: „Kresliar v tomto zrkadle vidí omnoho úplnejší obraz svojho okolia, než by ho videl priamo. Na malom povrchu gule je sústredný, hoci skreslene, skoro celý priestor okolo – štyri steny, podlaha aj strop jeho izby. Jeho hlava, presnejšie bod medzi jeho očami, je v centre. Nech sa otočí akokoľvek, vždy zostane stredom. Ego je nemenným jadrom jeho sveta.“^[13] Dalo by sa povedať, že z hľadiska morálky zrkadiel je Escher prevrátením Giotta naruby.

V skúmaní zrkadlového obrazu pokračoval Escher aj o dekádu neskôr litografiou *Tri gule*, kde jednu naplnil vodou, druhá bola rovnaká ako tie z prvej polovice 40. rokov a tretia bola matná. Eschera vtedy zaujala technika mezzotinty, a tak ňou pripraví slávnu grafiku *Okno*, ktoré pôsobí ako vypuklé zrkadlo a odráža lebku ako symbol smrti a márnosti (*vanitas*). V roku 1948 sa ešte raz vráti ku konvexnému zrkadlu na mezzotinte *Kvapka rosy*. Približne polcentimetrová kvapka na dvojcentimetrovom liste plní rolu zrkadla, v ktorom vidíme okno. Napokon, pohrávanie sa s konvexnými a konkávnymi tvarmi Eschera sprevádzalo počas celej jeho umeleckej dráhy.

Vráťme sa však na začiatok k Giottovi a jeho freskám cností a nerestí v Kaplnke Scrovegniovcov v Padove. John Ruskin koncom 19. storočia navštívil toto miesto a k Giottovej Prudentii si v druhom zväzku *Kameňov benátskych* z roku 1853 poznamenal, že umelec „vyjadril jej bdelosť a jej presné odmeranie či odhad všetkých vecí tým, že jej namaloval jánusovskú hlavu a nechal ju dívať sa do vypuklého zrkadla s kružidlom v pravej ruke. Vypuklé zrkadlo ukazuje jej moc vidieť veľa vecí aj na ploche vyznačenej maličkým kružidlom. No predvídavosť alebo anticipácia, vďaka ktorým – bez ohľadu na väčšie či menšie prirodzené schopnosti – sa jeden človek stáva rozvážnejší než iný, nie je premyslená či symbolizovaná dostatočne.“^[14] V knihe *Giotta a jeho dielo v Padove* (1854) k tomu Ruskin pridáva opis zberateľa umenia lorda Alexandra Lindsaya, ktorý sa domnieval, že mužská tvár Prudentie symbolizuje Sókrata,^[15] keďže ten bol v stredovekej typológii postáv centrálnou figúrou rozvážneho filozofického myslenia.

Giotto umiestnil svoje cnosti a neresti po oboch stranách kaplnky. V strede medzi nimi sa nachádza majestátny výjav Posledného súdu. Cnosti sa nachádzajú po Kristovej pravici, kde sú zobrazení tí, ktorým bude patriť večná sláva, neresti sú zas naľavo, pretože ich údelom sú pekelné ohne. Každá z cností má tak na opačnej strane kaplnky svoj náprotivok. Prvou z nich je Rozvaha a prvou na strane nerestí je *Stultitia* (Hlúposť či skôr Tuposť).

Kružidlo, kniha či zápisník a konvexné zrkadlo – v celkovej kompozícii Kaplnky Scrovegniovcov sa dá predpokladať, že Giotto si predstavoval celú scénu tak, že Rozvaha myslí na všetko, vidí celý tento priestor, čiže jánusovsky vidí celé dejiny spásy. Kým jej sókratovska tvár sa pozerá opačným smerom než na Posledný súd (smerom k minulosti alebo k prvým príčinám všetkých vecí), jej ženská tvár je síce obrátená k veľkolepej freske, teda k eschatologickému času, ku koncu dejín, no *per speculum* vidí aj všetko ostatné, čo je za ňou. Kružidlo a zrkadlo sú symbolmi vedecky založenej mysle, „geometrického ducha“, ak by sme použili slávny výraz Blaisa Pascala. Keďže geometria bola popri aritmetike, astronómii a hudbe jednou z disciplín kvadrívnia, odkazovala celkom jednoznačne na vzdelávanie a otvorenosť voči technickým prostriedkom, ktoré ešte pred Giottom zaujíмали takých duchov ako Petra Abélarda v 12. storočí či Rogera Bacona v 13. storočí.

No pre pochopenie významu konvexného zrkadla v ruke Giottovej Rozvahy si treba všimnúť aj jej náprotivok v rade nerestí: Hlúposť. Tá v rukách drží akurát tak akýsi kyjak alebo budzogán a oblečená v odeve z vtáčích pier pripomína nejakého Indiána alebo šamana. Tribalistický vzhľad Hlúposti je dobovou črtou nevzdelaného človeka, lepšie povedané, primitíva, divocha, ktorý nemá poňatia o geometrii, mierach a váhach. Výborný príklad, ktorý dobre ilustruje tento absolútny protiklad Rozvahy a Hlúposti, nájdeme v Shakespeareovej *Búrke* a ako uvidíme, bude súvisieť aj s morálnymi zrkadlami.

Glazúrovaná morálka

Hlavným protagonistom Shakespeareovej *Búrky* je Prospero, učený muž, kedysi kráľ, neskôr vládca na ostrove vzdialenom od civilizovaného sveta. Žije tam so svojou dcérou Mirandou medzi knihami (tie zvykne nazývať odvážnymi nástrojmi, *brave utensils*) a v Shakespeareovej hre je vlastne strojom a režisérom celej drámy. Je predvídavý, vzdelaný, obozretný – typický predstaviteľ rozvážnosti. Jeho opakom je Kaliban, rybe podobný ľudský tvor s temnou myslou, lotor a divoch, syn čarodejnice Sycorax, ktorého meno má nápadne pripomínať kanibala. Je typickým predstaviteľom giottovskej tuposti. Prospero z neho spravil svojho otroka a naučil ho rozprávať po anglicky, čo mu Kaliban vyčíta a privoláva naňho najrozličnejšie infekcie sveta. Kalibanov pôvod odkazuje na jeho vieru v čary a čiernu mágiu svojej matky, ktorej moci sa Prospero dokázal zbaviť. Prospero sa dokonca zdráha Kalibanovi pripísať ľudské vlastnosti a ku koncu hry ho nazve skôr „tou temnou vecou“ (*this thing of darkness*). No medzi hlavné postavy tejto romancy patrí aj Prosperova dcéra Miranda.

Mirandino meno odkazuje na latinský výraz *mirandus* (obdivuhodný) a vracia nás tak k slovesám *mirare* a *mirari*, ktoré stoja v základe anglického slova *mirror*. Prospero (doslova Predvídavý) a Miranda môžu byť v určitom zmysle pochopení ako jedna a tá istá postava s jánusovskou tvárou starca (minulosti) a mladej ženy (budúcnosti). Dvojica Prospero-Miranda sú ako stredoveká Rozvaha so zrkadlom v ruke, ktoré jej okrem starého známeho sveta ukazuje aj celý *brave new world*.

Aby bola imaginácia zrkadiel v *Búrke* úplná, je tu ešte Prosperov pomocník, duch Ariel, ktorý svojím menom pripomína anjela Uriela, ktorý sa neraz písal aj s majuskulou A na začiatku a v gnostických textoch vystupoval ako demiurg, tvorca temného sveta. Ako to súvisí so zrkadlami?

Shakespeareov súčasník John Dee, ktorý pôsobil ako astrológ na dvore kráľovnej Alžbety, údajne raz videl vo svojom okne anjela U(A)riela, ktorý mu priniesol čierny vyleštený kameň schopný ukazovať budúcnosť. V skutočnosti išlo o aztécke zrkadielko z obsidiánu. Do Európy ho priniesol Hernando Cortéz alebo niekto z jeho výpravy do Mexika. Zrkadielko Aztékovia naozaj používali na veštenie

a praktizovanie mágie a Dee veril, že sa jeho prostredníctvom dokáže spojiť s anjelmi podobne ako vraj kedysi kňazi Izraela, ktorí takto dostávali svetlo na objasnenie temných vecí.[16] Odvtedy sa zrkadlu hovorí takisto Deeovo *speculum*. A bol to práve John Dee, ktorý sa pravdepodobne stal aj predlohou Shakespeareovej postavy Prospera.

Shakespeare je zrkadlami posadnutý. A ak nie zrkadlami, tak tieňmi, ktoré uňho plnia podobnú rolu ako zrkadlový obraz. Lenže táto posadnutosť nie je u Shakespeara ani zďaleka osobná; má výrazne kolektívny charakter. Renesancia predstavuje nutkanie vysvetľovať všetko cez zrkadlá. A toto nutkanie má svoje prípravné dejiny v antike a stredoveku, ktorý priniesol množstvo kníh, ktoré vo svojom názve niesli slovo *Speculum*.

Marjorie Garberová v knihe *Coming of Age in Shakespeare* upozorňuje na to, čo všetko predchádzalo Shakespeareovmu záujmu o zrkadlá. Okrem Platónovho dialógu *Štát* a Pavlovho Prvého listu Korinťanom spomína Terentiovu a Cicerónovu definíciu komédie ako *speculum consuetudinis*, Cassiodorovo porovnanie mysle a zrkadla, Gowerovo *Speculum meditantis*, satiru Nigela Wirekera na mníšsky život *Speculum stultorum*, stredovekú encyklopédiu Vincenta z Beauvais *Speculum naturale, historiale, doctrinale* a tak ďalej.[17] To všetko s veľkou pravdepodobnosťou mohlo ovplyvniť, ak nie bezprostredne, tak nepriamo aj Shakespeara a jeho divadelných kolegov. Po tomto výpočte Marjorie Garberová ukáže všetky výskyty zrkadiel u Shakespeara, pričom zisťujeme, že najčastejším výrazom pre ne je okrem slova *mirror* aj výraz *glass* (odvodené od vtedy bežného výrazu pre zrkadlové objekty: *looking glass*). Slovo *glass* malo priamy súvis s francúzskym *glace*, ktoré označovalo v tom čase celkom bežne nielen ľad, ale aj zrkadlové sklo alebo glazúru. A keďže angličtina vyrástla z francúzštiny ako z jedného zo svojich jazykových koreňov, je táto lexikálna príbuznosť ešte jasnejšia.

Presne tak to vidíme aj u Mirandy, keď v rozhovore s Ferdinandom, ktorý obdivuje jej krásu v porovnaní so všetkými ženami, aké kedy videl, povie, že ona to porovnať nevie, pretože dosiaľ nevidela nikoho zo svojho pohlavia, iba svoju vlastnú tvár: „from my glass“. *Glass* tu bude len sotva pohárom či skielkom, keďže Ofélia v *Hamletovi* takisto hovorí o *glass of fashion* a zjavne ním má na mysli malé zrkadielko zo ženskej hygienickej výbavy. No ako poznamenáva Garberová, zrkadlo ako metafora sa v Shakespeareových časoch primárne vnímalo ako „príklad“ alebo „model“, a preto je Buckingham v *Henrichovi VIII* „zrkadlom všetkej zdvorilosti“ alebo Henrich V „zrkadlom všetkých kresťanských kráľov“.[18]

Tieto zrkadlá ako príklady cnostného života mali, pochopiteľne, aj svoju odvrátenú stranu, takže popri nich existovali aj falošné či pokrivené zrkadlá všetkých hlavných Shakespeareových zloduchov, napríklad Richarda III. Ten sa na samom začiatku hry ešte ako vojvoda z Gloucesteru pozoruje a vraví, že nebol stvorený pre športové finty ani pre dvorné milostné zrkadlo. A k zrkadlu sa vracia aj neskôr, keď si chce zaobstaráť také, ktoré mu ukáže jeho vlastný tieň. Ak si uvedomíme, že už sám herec je u Shakespeara definovaný ako tieň, tak táto zrkadlová tieňohra nadobudne osobitný reiteratívny, opakujúci sa charakter.

Mirroring

Dotkli sme sa tu niekoľkých podôb pohľadu do zrkadiel, ktoré súviseli s introspektívnymi skúsenosťami človeka v minulosti. Videli sme zrkadlá antického sveta, ktoré zobrazovali realitu iba nejasne (pre Platóna boli falošnou, rýchlou a neadekvátnou napodobeninou reality ideí, pre apoštola Pavla nejasným a hádankám podobným poukazom cez znaky a znamenia).

Neskôr sme videli premenu zrkadlových obrazov, keď sa počnúc 3. storočím stávali zo zrkadiel metaforické nástroje alegórie alebo sebapoznania, z ktorých sa neskôr vyvinuli všetky formy takzvaných spovedných zrkadiel v zmysle morálnej introspekcie.

Kultúrne dejiny zrkadiel pokračovali tematizovaním seba pozorovania, sebaobdivu či sebaobviňovania, ako sme to videli v prípade Narcisa hľadajúceho do zrkadliacej vody mŕtvej rieky Styx.

Úplne inú podobu zobrazovania morálnych hodnôt nadobudli konvexné zrkadlá, ktoré boli oddávna fascinujúcim úkazom fyzikov a umelcov, zaoberajúcich sa optickými a katoptrickými experimentmi. Aj to bol dôvod, prečo obrazy produkované konvexnými zrkadlami vytvorili imaginatívnu formu Rozvahy (*Prudentia*) ešte v počiatkoch stredoveku a vpísali sa tak do našej kultúrnej pamäti.

Renesančný pohľad na *speculum* bol rozbehom do viacerých strán, pretože zrkadlá nadobúdali čoraz viac polysémie, a to aj pokiaľ išlo o etické hľadiská. Všetky tieto symbolické prístupy k zrkadlám sa začínajú meniť po 18. storočí a v 20. storočí už zrkadlo takmer úplne stráca svoju symbolickú funkciu (tá ostáva v princípe už len doménou literatúry a umenia – obzvlášť silnou literárnou témou sa stali pre Jorgeho Luisa Borgesa). Napriek tomu budú zrkadlá ako nástroje seba poznania fascinovať aj naďalej: psychoanalýzu (Jacques Lacan a jeho zrkadlové štádium pri vývine dieťaťa), fenomenológiu (Maurice Merleau-Ponty), semiológiu (Umberto Eco) či analytickú filozofiu (Richard Rorty).

Keď v 80. rokoch 20. storočia objavili talianski neurovedci okolo Giacomu Rizzolattiho z Parmskej univerzity zaujímavú okolnosť týkajúcu sa makakov, totiž, že sa pri napodobňovaní správania iných makakov alebo ľudí v ich premotorickom kortexe aktivuje skupina neurónov, nazvali ich „zrkadlovými neurónmi“. Rovnaké neuróny následne detegovali u ľudí. Objav potom spojili so schopnosťou primátov vcíťovať sa do iných myslí, čo spôsobilo vlnu aplikácií tejto teórie najmä v psychologických výskumoch empatie. Dieťa napodobňuje to, čo vidí vo svojom okolí, napríklad správanie rodičov alebo príbuzných. Toto napodobňovanie, „mirroring“, si potom osvojuje ako vlastné správanie a identifikuje sa s ním.

Rozšírenie záverov na viacero oblastí viedlo k tomu, že teória zľudovela ako jednoduché vysvetlenie toho, čo by mali deti vidieť, aby to v budúcnosti zrkadlovo napodobňovali. No faktom je, že zrkadlové neuróny vedecká obec neprijala bez výhrad, hoci by sa dali dobre prepojiť s výskumami v iných oblastiach vedy. Napríklad niektorí fenomenológovia im venovali pozornosť pri interpretácii Husserlovho pojmu empatie, vcítania. [19] Dieter Lohmar pripísal tomuto objavu dôležitosť pri potvrdení fenomenológie intersubjektivity. Na druhej strane Dan Zahavi pripomína, že teoretici zrkadlových neurónov zabúdajú na to, že cieľom fenomenologických úvah nie sú len subpersonálne, ale aj personálne úrovne. Obhajcovia zrkadlových neurónov podľa Zahaviho tento rozdiel nie vždy akceptujú a radšej hovoria o tom, že vtelená simulácia je nevedomá, automatická, predreflexívna a založená len na bazálnej skúsenosti, čím vylučujú z hry personálne založený prístup k druhému. Preto sa nazdáva, že teória zrkadlových neurónov nemôže potvrdiť fenomenologický opis fenoménu empatie a tá zase nemôže podporiť hypotézu o zrkadlových neurónoch. [20] Dnes je teória zrkadlových neurónov vystavená novým kritikám, a to do konca z vlastných radov, a týka sa toho, či možno na základe správania neurónov u primátov vyvodzovať záver, že „rozumejú“ tým druhým, ktorých správanie napodobňujú. [21]

Tento stručný prechod kultúrnymi dejinami introspektívnych zrkadiel zaiste nie je ani nechce byť vyčerpávajúci. Jeho cieľom bolo skôr ukázať, ako sa premieňali prístupy k využitiu zrkadlových metafor v európskej kultúre a ako sa tým formovala aj naša súčasná katoptrická imaginácia.

Keď dnes čítame slová súčasného španielskeho fotografa Joana Fontcubertu o zrkadlách, vidíme, že táto téma našu kultúrnu predstavivosť neopúšťa. Fontcubertove zrkadlá sa však opäť trochu zmenili: na kamery a video. Pre všetky tieto novodobé výtvyry vymyslel neologizmus: reflektogram. „Zrkadlá a kamery sú tu, aby definovali panoptickú a skopickú (*panoptic and scopic*) povahu našej spoločnosti: všetko inklinuje k absolútnemu videniu a všetci sa riadia rozkošou z pozerania sa.“ [22] A možno práve túto rozkoš z pozerania sa treba hľadať ako pôvodný motív antropologického a kultúrneho

záujmu o sebazpoznanie cez všetky tie heterogénne symbolické formy zrkadlových obrazov.

Tento text vznikol na Katedre filozofie Filozofickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave ako súčasť riešenia projektu APVV „Filozofická antropológia v kontexte aktuálnych kríz symbolických štruktúr“ (APVV-20-0137).

Literatúra

- BACHELARD, Gaston: *Voda a sny. Esej o obraznosti vody*. Praha: Mladá fronta, 1977.
- COLISH, Marcia L.: *The Mirror of Language. A Study in the Medieval Theory of Knowledge*. New Haven/London: Yale University Press, 1968.
- CLULEE, Nicholas H.: *John Dee's Natural Philosophy: Between Science and Religion*. Abingdon, New York: Routledge, 2013.
- DIOGENES LAERTIOS: *Životy slávnych filozofov*. Preložil M. Okál. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2008.
- ESCHER, Maurits Cornelis: *Grafika a kresby*. Bratislava: Taschen/Slovart, 2003.
- FLEMING, John V.: The Garden of the Roman de la Rose: Vision of Landscape or Landscape of Vision? In: MACDOUGALL, Elisabeth B. (ed.): *Medieval Gardens*. Washington: Dumbarton Oaks, 1986, s. 201 - 234.
- FONTCUBERTA, Joan: The Dance of Mirrors: Identity and Photographic Flows on the Internet. Sprievodný text k výstave *Through the Looking Glass* z roku 2009 v Centre Pompidou v Paríži. Dostupné na URL: <http://nathaliepariente.com/?p=490>.
- GARBER, Marjorie: *Coming of Age in Shakespeare*. London/New York: Routledge, 1997.
- KRAKAUER, John W. et al.: Neuroscience Needs Behaviour: Correcting a Reductionist Bias. In: *Neuron*, roč. 93, 2017, č. 3, s. 480 - 490.
- LOHMAR, Dieter: Mirror neurons and the phenomenology of intersubjectivity. In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. roč. 5, 2006, č. 1, s. 5 - 16.
- LUKAVEC, Jan: *Zneklidňující svět zrcadel*. Praha: Malvern, 2010.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine: *The Mirror: A History*. Oxford/New York: Routledge, 2014.
- PLATÓN: *Štát*. Preložil J. Špaňár. Bratislava: Kalligram, 2009.
- PUBLIUS OVÍDIUS NASO: *Metamorfózy*. Preložil I. Šafár. Bratislava: Tatran, 1979.
- RUSKIN, John: *Giotto and his Works in Padua*. London: Arundel Society, 1854 (Kindle Edition).
- RUSKIN, John: *The Stones of Venice II: The Sea Stories*. New York: Cosimo Classics, 2007.
- SAVICKÝ, Nikolaj: *Záludnosti zrcadlení v dějinách*. Košice: Knižná dielňa Timotej, 1997.
- WILDE, Oscar: *Obraz Doriana Graya*. Preložil J. Mihál. Bratislava: Ján Horáček, 1947.
- ZAHAVI, Dan: *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Poznámky

- [1] Tejto témy sa dotkol vo svojej prierezovej práci o dejinách zrkadiel aj Jan Lukavec. Porov. LUKAVEC, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*. Praha: Malvern, 2010, s. 50 - 52.
- [2] MELCHIOR-BONNET, Sabine: *The Mirror: A History*. Oxford/New York: Routledge, 2014, s. 12.
- [3] MELCHIOR-BONNET: *The Mirror*, s. 30.
- [4] COLISH, Marcia L.: *The Mirror of Language. A Study in the Medieval Theory of Knowledge*. New Haven/London: Yale University Press, 1968, s. 79.
- [5] SAVICKÝ, Nikolaj: *Záludnosti zrcadlení v dějinách*. Košice: Knižná dielňa Timotej, 1997, s. 19.
- [6] Plat. *Resp.* X, 596d-e.
- [7] D.L. *Vitæ*, III, 39.
- [8] Porov. FLEMING, John V.: The Garden of the Roman de la Rose: Vision of Landscape or Landscape of Vision? In: MACDOUGALL, Elisabeth B. (ed.): *Medieval Gardens*. Washington: Dumbarton Oaks, 1986, s. 229. Ako dodáva autor, aj *Román o ruži* Jeana de Meunga na túto tradíciu kníh-zrkadiel nadväzuje, keď sa v jeho úvode píše: „*Ecce quam utile speculum peccatorum.*“

- [9] PUBLIUS OVÍDIUS NASO: *Metamorfózy*. Preložil I. Šafár. Bratislava: Tatran, 1979, s. 69.
- [10] BACHELARD, Gaston: *Voda a sny. Esej o obraznosti vody*. Praha: Mladá fronta, 1977, s. 31.
- [11] MELCHIOR-BONNET: *The Mirror*, s. 180.
- [12] WILDE, Oscar: *Obraz Dariana Graya*. Preložil J. Mihál. Bratislava: Ján Horáček, 1947, s. 145.
- [13] ESCHER, Maurits Cornelis: *Grafika a kresby*. Bratislava: Taschen/Slovart, 2003, s. 13.
- [14] RUSKIN, John: *The Stones of Venice II: The Sea Stories*. New York: Cosimo Classics, 2007, s. 341.
- [15] Porov. RUSKIN, John: *Giotto and his Works in Padua*. London: Arundel Society, 1854 (Kindle Edition).
- [16] CLULEE, Nicholas H.: *John Dee's Natural Philosophy: Between Science and Religion*. Abingdon, New York: Routledge, 2013, s. 207.
- [17] GARBER, Marjorie: *Coming of Age in Shakespeare*. London/New York: Routledge, 1997, s. 180.
- [18] GARBER: *Coming of Age in Shakespeare*, s. 181.
- [19] Pozri LOHMAR, Dieter: Mirror neurons and the phenomenology of intersubjectivity. In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. roč. 5, 2006, č. 1, s. 5 - 16.
- [20] ZAHAVI, Dan: *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford: Oxford University Press, 2014, s. 161 - 162.
- [21] KRAKAUER, John W. et al.: Neuroscience Needs Behaviour: Correcting a Reductionist Bias. In: *Neuron*, roč. 93, 2017, č. 3, s. 480 - 490.
- [22] FONTCUBERTA, Joan: The Dance of Mirrors: Identity and Photographic Flows on the Internet. Sprievodný text k výstave *Through the Looking Glass* z roku 2009 v Centre Pompidou v Paríži. Dostupné na URL: <http://nathaliepariente.com/?p=490>.

doc. Mgr. Anton Vydra, PhD.
Katedra filozofie
Filozofická fakulta
Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23
918 43 Trnava
e-mail: anton.vydra@truni.sk
ORCID 0000-0002-2270-598X