

# ZROZENÍ PERSPEKTIVY Z DUCHA DIVADLA

Ke knize Ladislava Kvasze  
*Prostor mezi geometrií a malířstvím*<sup>1</sup>

Knih *Prostor mezi geometrií a malířstvím* rozšiřuje záběr Kvaszova ambiciózního projektu, který komentuje ve svém příspěvku Vojtěch Kolman.<sup>2</sup> Do široce rozvržené rekonstrukce dějin matematiky je nyní začleněn vztah geometrie a dějin malířství, a to počínaje „objevením perspektivy“ (23),<sup>3</sup> které kniha datuje do blíže nedefinovaného „období renesance“ (22). Přesná datace se váže až ke konkrétním dílům počínaje Ducciovou *Poslední večeří* z let 1301–1308 a Giottovým *Oplakáváním Krista* z roku 1306, přičemž kapitola věnovaná renesanci končí Leonardovým olejem *Mona Lisa* (1505) a Dürerovým *Autoportrétem* (1500). K roli této úvodní kapitoly se vrátím níže. Důležité je, že sám Kvasz chápe výklad daných renesančních obrazů jako přípravu, která mu umožní „rozšířit analýzu vztahu malířství a geometrie i za hranice renesance“ (23). Vlastní přínos knihy spočívá tedy v aplikaci pečlivých formálních analýz na pozdější období až do nástupu abstraktní malby na přelomu 19. a 20. století.

Následující řádky nemohou představit Kvaszovu knihu v její bohatosti. Soustředím se proto na tři odlišné momenty. Nejprve je nutné připomenout Kvaszovu práci s pojmem „formy zobrazení“, zejména pokud jde o jeho roli při vytváření (ale též ilustrování) paralel geometrie a malířství. V tomto ohledu je třeba zdůraznit, že obrazy, které kniha analyzuje, patří do řady období, přičemž pouze v jednom z nich – během vrcholné renesance – se geometrie, v podobě lineární perspektivy, stává *tématem* či součástí tématu některých obrazů. V ostatních případech, tedy v počátcích renesance a později v dějinách malby od baroka do

---

<sup>1</sup> L. Kvasz, *Prostor mezi geometrií a malířstvím. Vývoj pojetí prostoru v geometrii a jeho zobrazování v malířství od renesance po 20. století*, Praha 2020. Kurzíva v citacích je výhradně Kvaszova.

<sup>2</sup> Viz V. Kolman, *Zrození Kvaszova absolutního idealismu z ducha geometrie*, str. 189–202 v tomto čísle časopisu.

<sup>3</sup> Čísla v závorkách odkazují k paginaci Kvaszovy knihy.

20. století, má vztah malby a geometrie podobu *paralely*.<sup>4</sup> Právě tato paralela je pro Kvasze důležitější než snaha o nový výklad pozdně renesanční *výslovné* práce s lineární perspektivou, jakkoli zároveň platí, že skrze výklad renesančních obrazů je čtenář do celkového Kvaszova podniku uveden. Výsledný výklad nekopíruje uměnovědné výklady zvolených obrazů, ale nabízí alternativní sérii *modelů*, které se odvíjejí od různých geometrických forem zobrazení. Kvasz se logicky omezuje na „malý počet výtvarných děl“, která jsou zajímavá z hlediska geometrie, avšak „v dějinách malířství nerovnoměrně rozptýlená“ (16). Tyto obrazy se neliší jen růzností formálních rekonstrukcí, jimž se propůjčují, ale též různým stupněm *názorné* přítomnosti malířských postupů v obraze samém. Tyto postupy ve své pestrosti přesahují paralelu s geometrií (viz například podíl barvy na konstrukci malířského prostoru) a dle autorova vlastního doznání nejsou zachytitelné v rámci projektu „formální epistemologie“. Otázkou nicméně zůstává, jaký dopad mají meze formálního modelu na to, co se v knize dozvídáme o *vztahu* mezi malířstvím a geometrií, jenž je (až do velmi důležitých Dodatků) vykládán v rámci převážně lineárního vývoje v čase.

Jakkoli kniha nenabízí faktické dějiny umění, její obsah od nich není ostře oddělen. Odtud druhý moment, jemuž bych se rád věnoval, moment zachycený Kvaszovým výchozím tvrzením, že „malířství, stejně jako geometrie, je založeno na nepochopitelné záhadě, jakou je zrak“ (15). Vystává proto otázka, zda by snad tematizace vývoje optiky a teorií vnímání ve třináctém až čtrnáctém století (zhruba od latinského překladu Ibn al-Hajthamovy *Velké optiky*) nepomohla „formální epistemologii“ obsáhnout další ohledy malířského umění, a to alespoň v období rané renesance, v jehož počátcích nacházíme souhru optického a taktilního rozměru, jež je stejně významná jako ta, kterou Kvasz shledává u Cézanna. Nechci tím říci, že optika čili „přirozená perspektiva“ a její dobové souvislosti v Kvaszově schématu „chybí“. Jde mi naopak o možné využití či rozvinutí Dodatků Kvaszovy knihy, jež zavádějí tři „dodatečné“ formy zobrazení (narrativní, scénickou a koordinativní), díky nimž lze překročit striktně historickou periodizaci a vykročit k faktické složitosti malířských zobrazení z různých epoch.

Třetí moment následujícího textu spočívá v nutně stručném rozvedení podnětů, které nabízejí Kvaszovy Dodatky. V daném případě bych se rád

<sup>4</sup> Na tomto místě se mírně odchyluji od Kvaszovy periodizace tím, že odlišuji nejrannější jím analyzované obrazy od „zbytku“ renesance. Význam této „odchylky“ se ukáže ve druhém oddíle v souvislosti s návratem k Giottovu *Oplakávání Krista* a zejména ke *Zvěstování* Ambrogia Lorenzettiho z roku 1344.

soustředil na roli scénické formy zobrazení, jež nás spolu s formou narativní a formou koordinativní vyzývá k sestupu před renesanční malbu a současně k úvaze o tom, jak dalece se s jejich neoddělitelnými projevy setkáváme po celé dějiny malířství. Hlavní důraz bude nicméně kladen na roli scénické formy v „příběhu“ malířství, jenž je v Kvaszově pojetí též „příběhem aktivity subjektu“ (212) a součástí divákova duchovního života.

## 1. K otázce formálních paralel (a jejich průniku s historií)

Již v Předmluvě zdůrazňuje Kvasz návaznost nové knihy na výklad vývoje moderní geometrie z knihy *Patterns of Change*.<sup>5</sup> Přejímá-li z této práce historickou posloupnost forem zobrazení (doplněnou o „koordinativní“ a „narativní“ formu zobrazení jazyka geometrie), rozvíjí přitom i dlouhodobé východisko, které mu skýtá Wittgensteinova obrazová teorie významu. Řečeno jednodušeji, základem Kvaszova zkoumání je i nadále specifická práce s některými tezemi *Traktátu*, počínaje Wittgensteinovým rozlišením mezi vyslovováním a ukazováním, z něhož Kvasz přímo odvozuje klíčovou hypotézu: „v každé jazykové promluvě existuje kromě toho, co se vyslovuje, ještě další rovina – to, co se pouze ukazuje“ (9). Aby však mohl s touto hypotézou pracovat na poli *dějiny* geometrie, musí Kvasz provést dva netriviální kroky, které shrnuje Úvod nové knihy a jejichž původ sahá až do závěrečného oddílu článku *Dějiny geometrie a vývoj formy jejího jazyka* z roku 1998.<sup>6</sup> Za prvé, je třeba opustit redukci na *jedinou* formu zobrazení, kterou nelze v jazyce vyjádřit (viz *Traktát* 2.172). Za druhé, máme-li co činit s mnohostí forem zobrazení, je třeba předpokládat, že formu zobrazení F1, nevyjádřitelnou v jazyce J1, lze vyjádřit v jazyce J2, jenž sám nemůže vyjádřit „svou“ konstitutivní formu zobrazení F2 (20). Odtud možnost historické *posloupnosti* forem zobrazení, v jejímž rámci „vyšší“ jazyk vyslovuje

<sup>5</sup> L. Kvasz, *Patterns of Change. Linguistic Innovations in the Development of Classical Mathematics*, Basel 2008.

<sup>6</sup> Týž, *History of Geometry and the Development of the Form of Its Language*, in: *Synthese*, 116, 1998, str. 141–186 (viz zejména oddíl *Wittgenstein's Picture Theory of Meaning and Epistemology*, str. 181–184). K oběma krokům viz též text Vojtěcha Kolmana, kde je zdůrazňována pozoruhodná blízkost výsledného schématu vývoje forem zobrazení Hegelovu překonání transcendentalismu. Viz V. Kolman, *Zrození Kvaszova absolutního idealismu z ducha geometrie*, str. 192.

to, co bylo na rovině „nižšího“ jazyka možné jen ukázat. Tak vznikají dějiny, v nichž se jazyky mohou nejen *ohlížet* za formami zobrazení předešlých jazyků, ale dokáží o těchto formách smysluplně *vypovídat*: „co je v jistém stadiu implicitní, bude v následujícím stadiu explicitně zabudováno do jazyka“ (21).

Jak postupně zjistíme, toto vykročení za půdorys *Traktátu* nelze chápat jako posun k *Filosofickým zkoumáním* a jazykovým hrám. Kvaszovi jde o reálnou posloupnost různých forem zobrazení, díky čemuž plně vstupuje do dějin, ale neztrácí možnost vystoupit z nich a přejít do wittgensteinovského světa, jenž by obsáhl nehistorický a *nehierarchický* přehled všech forem zobrazení daných v momentálně úplném půdorysu geometrie. V takovém světě – souhrnu výslovně artikulovaných geometrických vět – lze „cestovat“ libovolným směrem, tak jako běžně cestujeme v dějinách malířství, k nimž patří anachronismus jako jejich ústrojná a nikoli vnější součást: souběžnost různých forem zobrazení je ve faktických dějinách umění – i v rámci jednoho obrazu – nesrovnatelně častější než *výslovná* práce s jedinou formou, jež by přitom *ukazovala* své meze.<sup>7</sup> Již zmíněné dodatečné formy zobrazení, zavedené v poslední kapitole knihy, jsou pootevřením dveří k takovému cestování i na poli geometrie; každopádně si díky nim jasněji uvědomíme důležitost volby konkrétních obrazů, skrze něž lze modelovat dané stadium vývoje geometrie. Už jsme upozornili, že vztah mezi zvolenými obrazy a danou formou zobrazení jazyka geometrie není vždy stejný a osciluje mezi přímým předvedením (zejména v případě lineární perspektivy) a analogickým naznačením. Zvláštní roli navíc hrají obrazy, které Kvasz tematizuje na konci každé kapitoly jako projevy „porušení“ dané formy zobrazení, jímž je anticipována forma historicky následující. Na jedné straně přitom Kvasz tvrdí, že „abstraktní, nenázorné a často pouze obtížně pochopitelné matematické myšlenky nacházíme v malířství vyjádřeny v konkrétní, názorné a intuitivně uchopitelné podobě“ – příkladem je propojení Kleinova „oddělení *struktury* prostoru od jeho *ontologického nosiče*“ s impresionistickým malířstvím (9). Na druhé straně však Kvasz toto „propojení“ označuje za paralelu a zdůrazňuje, že „paralely, které předkládaná kniha odhaluje mezi vývojem geometrie a dějinami malířství, jsou tak paralelami formálními“ (10). Obě tato hlediska (jiné

<sup>7</sup> K otázce anachronismu a postupování forem zobrazení viz např. G. Didi-Huberman, *Před časem*, přel. M. Hybler, Brno 2008; A. Nagel – Ch. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010; K. Moxey, *Visual Time. The Image in History*, Durham (N.C.) 2013; D. Karlholm – K. Moxey (vyd.), *Time in the History of Art. Temporality, Chronology, and Anachrony*, New York 2018.

vyjádření téže myšlenky a formální paralela) jsou propojena klíčovým historickým ohledem, vyjádřeným v šestém a posledním z „jednoduchých principů“, z nichž kniha vychází: „Paralela mezi vývojem geometrie a některými obrazy, které popisujeme v předkládané knize, se opírá o paralelu historické posloupnosti forem zobrazení v geometrii a malířství“ (11).

Tato formulace naznačuje něco více než prostou paralelu forem znázornění v oboru geometrie a forem znázornění v praxi západního malířství: výraz „historická posloupnost“ by mohl znamenat, že obě oblasti se vyvíjejí ve stejném rytmu a stejnou rychlostí. Otázkou přitom zůstává, do jaké míry tento dojem buď podporuje, či naopak oslabuje výběr „některých obrazů“, které jsou pro postup knihy zásadní a v řadě případů nenahraditelné jinými ze stovek soudobých zobrazení. Na rozdíl od výše naznačené možnosti opustit vývojové schéma a vrátit se k wittgensteinovskému světu, v němž by náleželo stejně významné místo jakémukoli obrazu jako formě zobrazení *nezávislé* na paralele s formou geometrickou, zde přichází ke slovu pečlivě sestrojená exemplarita, která bude bližší zájemcům o vývoj geometrie než těm, kdo se detailně věnují dějinám umění. Autorův rámcový projekt formální epistemologie je navíc nesen silným optimismem ohledně poznatelných zákonitostí vývoje lidského ducha, čímž se odlišuje od opatrnosti typické pro historická i kunsthistorická zkoumání posledních desetiletí.<sup>8</sup> Odtud snad autorovo odhlédnutí od novějších zkoumání perspektivy a spřízněných témat.<sup>9</sup> Větším překvapením může být rozhodnutí nevykládat texty, v nichž geometrické prvky malířského zobrazení komentují sami malíři, včetně těch nejznámějších, jimiž jsou Leon Battista Alberti (*O malířství*, 1435–1436), Piero della Francesca (*O perspektivě v malířství*, ca. 1474–1480), Albrecht Dürer (*Návod ke konstrukcím s užitím kružítka a pravítka*, 1525; *Čtyři knihy o lidské proporci*, 1528) nebo Leonardo da Vinci (zejména různé pasáže z *Deníků*). V případě Albertiho však

<sup>8</sup> K tomuto optimismu a teleologickému rozvrhu formální epistemologie viz L. Kvasz, *Formálna epistemológia a spoločenské vedy. Odpoveď Markéte Patákovéj*, in: *Teorie vědy*, 37, 2015, str. 327–360.

<sup>9</sup> Z knih, jejichž intence je zcela jiná, než jakou je vedeno Kvaszovo zkoumání, stojí za zmínku H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987; J. Elkins, *The Poetics of the Perspective*, Ithaca (N.Y.) 2008. Bližší Kvaszově knize je svým zaměřením na dobovou matematiku a optiku D. Raynaud, *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries*, Cham 2016. Z česky psané literatury viz P. Ingerle, *Příběh perspektivy. Dějiny jedné ideje. Od renesance k modernímu umění*, Brno 2010.

Kvasz nabízí zajímavou analýzu jeho kresby znázorňující perspektivní konstrukci pavimenta, kterou vykládá jako první krok k deskriptivní geometrii a obdobné projekci se dvěma hledisky užitě Gaspardem Mongem v díle *Géométrie descriptive* (62–64). Dürer je pak zastoupen stejně významnou rytinou z *Návodu ke konstrukcím*, která zobrazuje malíře v procesu tvorby vizuálního zobrazení: toto zdvojení hlediska je chápáno jako základ projektivní geometrie, spjaté s dílem Richarda Desarguese (60–62 a 227). V Albertiho i Dürerově případě jsou tedy zvolená zobrazení anticipací *pozdějších* forem geometrického zobrazení, přičemž rozdíl činí více než sto let v případě druhém a téměř čtyři staletí v případě prvním. Citovanou „paralelu historické posloupnosti“ tento fakt nijak nenarušuje. Zřejmě však je, že vytyčení této paralely může připomínat současný výstup po dvojím různém schodišti.

Přítomnost rozdílných dějinných rytmů není žádným překvapením a Kvasz jí rozhodně nezneužívá. Může ji koneckonců uzнат jako fakt, aniž by se tím zavázal k modifikaci svého schématu. Historicky kontingentní fakta týkající se datace toho či onoho uměleckého díla pak nemají dopad ani na dosud nezmiňný, nicméně klíčový prvek Kvaszova výkladu, jímž je „epistemický subjekt“ navazující s formami zobrazení v malířství i geometrii těsné vztahy. V celkových osmi formách zobrazení, která v dějinách geometrie rozlišuje, nachází Kvasz *pravidelné* střídání forem, které subjekt sjednocují v něm samém a nechávají ho tuto jednotu nově zakusit, a forem, které subjektu umožňují překonat svou zkušenost otevřením se vůči zkušenosti jiných. Citovat diagram forem (229, obr. 102) je bez autorova průvodního výkladu zbytečné. V tomto vrcholu celé knihy se nejjasněji manifestuje přiznaně spekulativní charakter Kvaszova podniku, včetně textem prosvítajícího přesvědčení, že ontogeneze čili rozvoj individuální subjektivity opakuje fylogenezi forem zobrazení v dějinách geometrie. Toto přesvědčení je doloženo korelací konceptuální formy zobrazení (Cantor, Hilbert a Tarski jako paralela abstraktní malby) a zrodu „konceptuálního subjektu“, „jenž je zatím nejhlubší strukturou subjektivity identifikovanou v dějinách geometrie“ (230).

Výklad konceptuální formy zobrazení, a tedy abstraktní malby začátku dvacátého století, je tak vyvrcholením dosud napsané části Kvaszových dějin: logicky jde o nejpropracovanější syntézu subjektivního a teleologického hlediska. Nástup abstraktní malby je vyložen skrze spontánní vyvstání následující paralely: „Když si uvědomíme, že jedním ze základních rysů teorie množin je její schopnost spojovat do jednoho celku prvky, které spolu nijak nesouvisí, okamžitě nás napadá analogie s abstraktním malířstvím“ (172).

Citovaný náhled ztělesňuje historicky nejnovější posun od subjektivního já k širšímu my a v množném čísle také text promlouvá (autor těchto řádek zkroušeně přiznává, že ho daná analogie nenapadla a spatřoval by ji spíše v bohatě figurativní než abstraktní malbě). Ani zde výklad nehledá oporu v textech umělců, kde by ji v daném případě našel. Kvaszův přístup ke Kandinskému, jehož *Obraz s černým obloukem* z roku 1912 komentuje na str. 173–174, se blíží malířovým úvahám o syntetické povaze „bezpředmětné“ formy a sdílí přesvědčení, že „kompoziční zákonitosti přírody by neměly být pro umělce zdrojem vnějšího napodobování, i když právě v něm často vidí hlavně smysl studia přírody, ale měly by ho inspirovat k tvorbě obdobných zákonů pro umění“.<sup>10</sup> Toto přesvědčení není nové: odpovídá původnímu smyslu *miméisis* jako nápodoby nikoli hotových výtvorů přírody, nýbrž způsobů, jimiž příroda tyto předměty vytváří. Zásadně nový je ovšem důraz na subjektivní korelát bezpředmětné formy, jenž „oslovuje ještě hlubší rovinu zrakové zkušenosti, než je rovina taktilní, kterou vnesl do hry Cézanne a na níž vystavěl své obrazy kubismus“ (174). Sám Kandinsky mluví o korelaci mezi „tajnou duší“ viditelných věcí a „vnitřním pohledem“;<sup>11</sup> Kvasz identifikuje tento pohled jako prvotní živel svobodné radosti ze zázraku samotného vidění.

Tuto svobodu vnímá Kvasz jako analogickou svobodě matematiky, o níž mluví Georg Cantor. Svoboda ovšem nemá *svůj vlastní* formální výraz a její vstup do Kvaszova příběhu, v němž nahrazuje znázorněný předmět, vyvolává jisté napětí. Předložené schéma totiž zůstává otevřeno dalšímu vývoji geometrie, avšak malířské paralely konceptuální formy zobrazení zároveň budí dojem, že další krok za dosaženou bezpředmětnost je z formálního hlediska na poli malby těžko myslitelný, lépe řečeno obtížně *představitelný*.<sup>12</sup> Rozšířením malířských konfigurací, které odpovídají Kvaszovu „konceptuálnímu subjektu“, lze dojít až k abstraktní malbě padesátých let minulého století, ale u ní by tato etapa cesty skončila. Z hlediska geometrických forem zobrazení je tato časová mez nahodilá; zbývá však nikoli nahodilá otázka, zda by další proměna na poli geometrie nemusela svou uměleckou paralelu hledat jinde než

<sup>10</sup> W. Kandinsky, *Bod – linie – plocha*, přel. A. Pelánová, Praha 2000, str. 96.

<sup>11</sup> Viz M. Lamač (vyd.), *Myšlenky moderních malířů*, Praha 1989, str. 199–200.

<sup>12</sup> Tato otázka nás vrací k již zmíněné (a Vojtěchem Kolmanem rozvinuté) paralele Kvaszova schématu a Hegelovy filosofie ducha. K této filosofii, abstraktní malbě a pohybu ke svobodě viz alespoň R. B. Pippin, *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, in: *Critical Inquiry*, 29, 2002, str. 1–24.

na poli malířství. Téměř jistě kladná odpověď není z hlediska vývoje malířství žádnou hrozbou pro jeho další formální zajímavost. Jde vlastně o to, že Kvaszem zdůrazněný svobodný sestup od předmětů vnímání k pramenům vnímání, které nelze plně vyjádřit na čistě vizuální rovině, můžeme vnímat jako završení, jež nás vrací až *před* historický moment, v němž se geometrie spolu s optikou staly výslovným tématem některých *předmětných* zobrazení.

Tento moment nastal v první polovině patnáctého století, a v Kvaszově knize je tedy součástí období, jež autor souhrnně označuje za renesanci a pojednává v první kapitole. Ve skutečnosti jsou zde zahrnuta dvě různá období, přičemž ve starším z nich (první polovina čtrnáctého století) hrají významnou úlohu narativní, scénická a částečně i koordinativní forma zobrazení, tedy tři formy, které Kvasz zavádí v Dodatku a jimiž lze postihnout širší historický horizont (ve směru sestupu skrze středověk až k antice) i formálně složitě obrazy, v nichž máme co činit s řadou hledisek i horizontů (Kvaszovým příkladem je na str. 224–226 Veroneseho *Hostina v domě Leviho* se sedmi hledisky a pěti horizonty). Další dva oddíly tohoto příspěvku upozorňují na to, že sestup v čase umožněný zavedením narativní formy zobrazení i ohled k mnohosti v podobě koordinativní formy mohou být úzce propojeny v malířské praxi od antiky až po čtrnácté století, přičemž do tohoto propojení přirozeně zasahuje i forma scénická. Následující oddíl se zastavuje ve čtrnáctém století; závěrečný oddíl nabízí stručný sestup k počátkům vztahu (i rozdílu) geometrie a malířství v antice. Jakkoli se v obou případech vydáme za meze formální epistemologie, dveře k tomuto výletu jistě otevírá sama Kvaszova kniha.

## 2. Optika: kontrast nekonečna a lidského prostoru

Volba konkrétních obrazů, v nichž Kvasz hledá geometrické formy znázornění, nevyhnutelně ovlivňuje způsob, jímž čtenář vnímá jeho výklad. Jde-li o „ilustrace, které v žádném případě neaspirují na úplnost“ (173), jejich užší pedagogická role tím není oslabena. Každá ilustrace si však podržuje i jistou nezávislost, neboť geometrie je pro malbu jen jedním z prostředků, jimiž dosahuje svého účinku. Tuto situaci lze doložit na dvou ilustracích z první kapitoly: Giottové *Oplakávání Krista* z roku 1306 (25, obr. 1) a Lorenzettiho *Zvěstování* z roku 1344 (29–30, obr. 5 a 6). Ke druhému z těchto obrazů se Kvasz vrací opakovaně a v knize *Patterns of Change* jej užívá jako jednoho z příkladů „implicitní varianty



perspektivistické formy“.<sup>13</sup> V nové knize je výklad rané renesance bohatší, mimo jiné i díky využití dalších obrazů, jimiž jsou Ducciova *Poslední večeře* z let 1301–1308 a zmiňované Giottovo *Oplakávání Krista*. Tato Giottova freska má přitom v Kvaszově výkladu zvláštní postavení. Na rozdíl od jiných obrazů totiž není předmětem geometrické analýzy, ale slouží k obecnému vystižení „hluboké duchovní proměny v západní civilizaci“, k níž mělo dojít „počátkem 14. století“ a díky níž se smyslový svět stává legitimním „námětem náboženského obrazu“ (24). K této proměně patří i „nové renesanční zobrazení prostoru, se kterým se poprvé setkáváme u Giotta“ a které je „vyjádřením nového vztahu člověka ke světu, k sobě a k duchovnímu rozměru lidského života“ (25). Tento nový vztah není výslovným předmětem dalšího výkladu, Kvasz však zdůrazňuje, že popisované změny geometrických forem zobrazení chápe „jako projev hlubokých proměn spontánního prožívání skutečnosti“ (tamt.).

K fresce *Oplakávání Krista*, která slouží jako první okno do nového prostoru, je třeba dodat, že – jak sám Kvasz upozorňuje – tvoří součást cyklu maleb v padovské Cappella dell’Arena známé též jako Cappella degli Scrovegni (bankéř Enrico Scrovegni byl iniciátorem celého cyklu). Freska tak čerpá svůj význam z komplexní výzdoby kaple: v nejširším smyslu představuje jedno ze zastavení na cestě k Poslednímu soudu, k jehož frontálnímu zobrazení fresky na dvou bočních stěnách kaple směřují. V tomto nejširším rámci patří freska ke sledu maleb soustředěných na život Marie a Krista. Nad tímto cyklem vidíme sytě modrou hvězdnou oblohu a pod ní sérii monochromních panelů, na nichž se personifikace Ctností a Neřestí střídají s nefigurativními mramorovanými panely. Výjevy ze života Marie a Krista přitom nejsou jen ilustracemi biblického textu. Jejich sled, kompozice a užití architektonických prvků nápodobují vyprávění, známé dobovým divákům z her o Kristově umučení a zmrtvýchvstání: „nástěnné malby v Assisi a Cappella dell’Arena, dlouho pokládané za formativní modely všech následných narativních zobrazení v západním renesančním umění, nebyly zřejmě motivovány primární snahou znázornit iluzi ‚skutečného života‘, ale spíše snahou nově stvořit iluzi divadelního dekoru soudobých zázračných her“.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> L. Kvasz, *Patterns of Change*, str. 114–116. Lorenzettiho *Zvěstování* zdobí i obálku této knihy.

<sup>14</sup> S. Y. Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Ithaca (N.Y.) 2009, str. 18. Edgerton v této knize prohlubuje a modifikuje výklad ze své starší práce *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, New York 1975.

Využití rozšířenosti a oblíbenosti dobových mystérií a miráklů ne snižuje originalitu Giottova přístupu, jenž pracuje s různorodostí látkového i duchovního prostředí, v němž se rodí konkrétní „živé obrazy“ jako emocionálně bohaté, nově teatrální malířské výjevy. Tuto pestrost obohacuje i vývoj reflexí na téma „přirozené perspektivy“, což je dobové označení pro optiku jako disciplínu poskytující teoretický výklad zrakového vnímání. Jakkoli je zpětně nemožné rekonstruovat případný vliv některých teoretických textů na vlastní malířskou praxi čtrnáctého století, přísně vědecká optika i miráklly určené nejširšímu publiku mají v novém vztahu mezi geometrií a malířstvím své stejně důležité místo. Kvaszův výklad tak můžeme doplnit shrnutím této situace z pera Dali-bora Veselého:

„Náboženská dramata doprovázela procesí městem, často až k jeho bráně, kde byl někdy předváděn vstup do Jeruzaléma. Význam městského divadla a procesí úzce souvisel s vertikální hierarchií středověkého světa, jež zdůrazňovala napětí mezi lidskou a božskou rovinou skutečnosti. Živá vizualizace božského řádu prostřednictvím divadla pomáhala idealizovat každodenní život města a pozdvihovala tak celé město k úrovni nebeského Jeruzaléma. Tato idealizovaná scéna byla původním předobrazem perspektivy, stejně jako ideálního renesančního města. Nejdůležitějším zdrojem perspektivního myšlení byl však vývoj ve středověké filozofii světla a v optice, označované tehdy jako *perspectiva naturalis*.“<sup>15</sup>

Dva takto určené zdroje nového vztahu geometrie a malířství netvoří jednoduše uchopitelnou jednotu. Poukaz na to, že ve zdánlivě naturalizovaném zobrazení biblických výjevů máme co činit s rekonstrukcí divadelních kulis, přitom posiluje vztah nové malířské praxe k tradici formalizace *vnímaného* prostoru na poli divadelní scénografie. Tento moment bude důležitý v příštím oddíle; na tomto místě je třeba zastavit se u způsobu, jímž malíři jako Giotto či Ambrogio Lorenzetti uchovávají ve svých obrazech „záračný“ rozměr zobrazení, přičemž užívají postupů obdobných novým poznatkům z oboru „přirozené perspektivy“. Máme-li složité téma maximálně zjednodušit, můžeme říci, že díla těchto malířů vedou divákovu mysl dvojím opačným směrem, pokaždé však

---

<sup>15</sup> D. Veselý, *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*, přel. P. Kratochvíl, Praha 2008, str. 79–80 (kapitola Perspektivní transformace středověkého světa).

za horizont figurálně jasného dění na kvazi-divadelní scéně. Na jedné straně směřují k tomu, co se smyslovému vnímání vymyká, tedy k tomu, co již daná, opticky legitimní forma zobrazení nedokáže znázornit, ale může naznačit. Na druhé straně vedou diváka blíže k obsahu *jakékoli* formy, a to natolik, nakolik je takovým obsahem hmatatelná látka, z níž je tvořen smyslový svět. V obou případech máme co činit s přesahem přes vizuální rozměr obrazu; v jednom případě jsme orientováni mimo smyslový svět, v druhém jsme vedeni hlouběji do jeho látkového základu.

K uchopení tohoto pohybu na Giottově fresce musíme vzít v úvahu její umístění mezi nebeskou modří stropu (jež je rytmizována figurativními medailony včetně Madony s dítětem) a sledem monochromních panelů včetně „mramorů“, jež nepatří ke znázorněnému příběhu, ale ztělesňují, spíše než zobrazují, tajemnost beztvare látky, z níž vystupují hmatatelné reliéfy s podobami Ctností a Neřestí. Cyklus se tak odvíjí jako paralela příběhu a alegorie, přičemž alegorie odkazuje za obzor viditelného světa dvojím způsobem: skrze neviditelný význam a skrze hmatatelnou látku, v níž je zachycena (ve smyslu polapení spíše než zobrazení).<sup>16</sup> Jak bylo řečeno, sám Kvasz užívá této fresky jako ilustrace duchovního klimatu raného čtrnáctého století a nesnaží se na ní ukázat paralelu s určitou geometrickou formou zobrazení. Při zpětném pohledu, po přečtení Kvaszovy knihy, si ovšem snadno uvědomíme, že Giottoův obraz nabízí souhru typickou pro koordinativní zobrazení, přičemž jeho začlenění do celého cyklu svědčí také o přítomnosti formy narativní a scénické. Kompozice *Oplakávání* navíc experimentuje s nakloněným horizontem a obrácenou perspektivou: jediným architektonickým motivem je zde zeď, která se napříč celým obrazem svažuje k dočasně mrtvému, a tedy těžkému tělu. Dojem vyvolaný tímto svažováním má sám o sobě výrazný taktilní rozměr, dále posílený blízkostí současně modelovaných a malovaných reliéfů Ctností a Neřestí pod výjevy z života Marie a Krista. Tento reliéf je velmi plochý a neodděluje figurální motivy od jejich pozadí, jeho přítomnost je však součástí způsobu, jímž zde viditelné tvary vystupují z temné látky.

Prozářenost světa, jehož části přijímají řadu forem skrze světlo, hraje v malbě tohoto období výraznou úlohu: úlohu v silném smyslu formální, tedy formující, ale nepřevoditelnou na jednu konkrétní formu geometrickou. Bez ohledu na náš postoj k možnému vztahu malby čtrnáctého

---

<sup>16</sup> K Giottoovým „mramorům“ z Cappella dell’Arena včetně jejich vztahu k rétorické tradici viz G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990, str. 66–69.

století ke křesťanským interpretacím novoplatonismu bezpochyby platí, že obrazy, o nichž zde mluvíme, kódují formující roli světla v podobě symbolů čili setkání různých rovin reality: „Symboly mají schopnost překlenout napětí mezi viditelným a neviditelným světlem, které odpovídá napětí mezi naší smyslovou a rozumovou zkušeností.“<sup>17</sup> Tato podvojnost je jedním z důvodů, proč Erwin Panofsky ve známé, Kvaszem komentované práci vykládá perspektivu jako *symbolickou formu*, spojující duchovní význam s látkově realizovaným znakem. V pojetí Ernsta Cassirera fungují „symbolické formy“ jako kulturní obdoba kantovského schematismu a jejich půdorys je zároveň společenský i psychologický, za současného důrazu na techniky různých zobrazení, vyrůstajících převážně z půdy *přirozeného* jazyka. Panofského užití tohoto pojmu k diskusi geometricky inspirovaných malířských technik je metodologicky nejasné a není divu, že Kvasz výslovně upřednostňuje Wittgensteinův pojem formy zobrazení: „Pojem formy zobrazení zachycuje stabilní systém konvenčních spojení mezi smyslově vnímatelnými znaky jazyka a jejich ‚duchovním‘ smyslem. Opírá se však o zásadní Wittgensteinův vhléd, že to ‚duchovní‘ je v jazyce *nevyjádřitelné*, pouze se v jazyce *ukazuje*“ (48).<sup>18</sup>

Tento poslední moment jsme zdůraznili již v úvodní diskusi Kvaszovy knihy. Až tváří v tvář Giottovým či Lorenzettiho obrazům ale jasně vidíme, jak důležitý je krok, jímž Kvasz formy zobrazení *zmnožuje*. Podobně jako Giottova freska, i další Kvaszova ilustrace skvěle dokládá, jak komplexní může být malířská obdoba toho, co je konstrukcí obrazu *vyjádřeno*, a toho, co se v této konstrukci díky setkání různých forem zobrazení *ukazuje*. Touto ilustrací je tedy Lorenzettiho *Zvěstování*, jehož komentáře – včetně výslovných poznámek Kvaszových – se obvykle soustředí na černobílou šachovnicovou dlažbu, v řadě ohledů podobnou té, která se už o dva roky dříve objevila na Lorenzettiho *Uvedení Páně do chrámu*. Na této dlažbě, budící dojem lineární perspektivy, spočívají postavy anděla i Marie; sama dlažba i tyto postavy jsou však součástí složitějšího celku, v němž opět najdeme prvky nepředmětné i prvky reliéfní. Kromě Lorenzettiho dlažby tak musíme věnovat pozornost dalším

<sup>17</sup> D. Veselý, *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*, str. 82.

<sup>18</sup> K „symbolické formě“ podle Cassirera a Panofského viz např. E. Alloa, *Could Perspective Ever Be a Symbolic Form? Revisiting Panofsky with Cassirer*, in: *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2, 2015, str. 51–72. Důležité je, že pojem symbolické formy činí hranici mezi vnímatelnými znaky a nevnímatelným smyslem hranicí prostupnou, nemluvě o Cassirerově sporném rozlišení jazyka jako základu vědy (včetně matematiky) a mýtu jako základu náboženství a umění.

prvkům zobrazení, a tím i *mnohosti forem* zobrazení, které jsou v daném obraze implikovány.

Začněme Kvaszovým výkladem šachovnicové dlažby, jenž následuje starší komentáře Panofského a Kadeřávka: dlažba vyvolává iluzi hloubky díky tomu, že „boční strany dlaždic se sbíhají do jediného bodu, který je současně hlavním bodem obrazu (obraz je namalován z čelního pohledu)“ (29). Podle Panofského se zde „hloubkové přímky základny poprvé všechny a bez jakýchkoli pochybností s plným porozuměním sbíhají v jediném bodu. Objev úběžníku jako obrazu nekonečně vzdáleného bodu všech hloubkových čar je současně konkrétním symbolem pro objev samotného nekonečna“ (citováno tamt.). Do dlaždic se zde promítá nový, souřadnicový systém prostorových hodnot. Kadeřávek a po něm Kvasz však upozorňují, že když nesledujeme boční strany dlaždic, ale vedeme skrze dlaždice úhlopříčku, výsledkem není přímka, nýbrž křivka (30, obr. 6). Tento fakt je chápán jako nedokonalost, kterou překoná o necelých sto let později geometrická konstrukce lineární perspektivy provedená Filippem Brunelleschim. Od Brunelleschiho nedochovaného obrazu, zřejmě vytvořeného pomocí zrcadla, pak Kvasz přechází k Masacciově *Svaté Trojici* z roku 1425, jejíž zobrazení monumentálního architektonického prostoru se řídí pokročilejší lineární perspektivou (30–32 a obr. 7).

Setrváme-li místo rychlého kroku do následujícího století u Lorenzettiho obrazu, jistě si povšimneme jeho dalších rysů. Ponecháme-li stranou zobrazení Marie a Gabriela s velmi neobvyklými dvěma páry křídel (nové zobrazení nekonečna vyžaduje větší rychlost i lepší manévrovací schopnosti),<sup>19</sup> za zvláštní pozornost stojí juxtapozice sbíhajících se dlaždic na podlaze se zlatým pozadím působícím dojmem stěny, jež zastavuje ubíhající perspektivní linie. Architektonická pozice zlaté plochy je nejistá, a to i vzhledem k vertikálnímu sloupu, jenž dělí obraz na pravou

---

<sup>19</sup> Kvůli neobvyklosti dvou párů křídel byl roztažený pár pokládán za nepůvodní. Ve prospěch autentičnosti obou párů viz jasně N. E. Muller, *Ambrogio Lorenzetti's Annunciation. A Re-Examination*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 21, 1977, str. 1–12. Gabriela se čtyřmi křídly je třeba odlišit od cherubů se dvěma páry křídel, které známe například z asyrských pečeti, a jistě též od bytostí se čtyřmi křídly a čtyřmi tvářemi, které výmluvně popisuje první kapitola knihy *Ezechiel*. Lorenzettiho anděl je pozoruhodný i díky gestu, jímž ukazuje za sebe, a také díky palmové ratolesti, která by mohla Marii oznamovat její budoucí smrt (viz palmová ratolest v Ducciově *Zvěstování smrti Panny Marie* z let 1308–1311). Na rozdíl od pozdějších zobrazení zde palmová ratolest není symbolem vítězství; viz R. Tarr, *Visibile parlare. The Spoken Word in Fourteenth-Century Central Italian Painting*, in: *Word and Image*, 13, 1997, str. 240 a pozn. 72.

a levou polovinu a nese dva dřevěné, zlaté oblouky, jimiž je spojen s rámem obrazu. Daného počtu perspektivně zobrazených dlaždic můžeme jistě užít k tomu, abychom zhruba spočítali vzdálenost mezi sloupem v popředí celého výjevu a zlatou plochou tvořící jeho pozadí. Vizuální dojem z celkové kompozice se však takovému výpočtu vymyká, zejména proto, že sloup tíhne ve své horní části k optické asimilaci do zlaté plochy, aniž by zcela ztratil svou reliéfní výraznost. Ve zlaté horní části navíc tento vertikální sloup zakrývá úběžník bočních stran podlahových dlaždic.<sup>20</sup> Celkově lze říci, že obraz je konfrontací dvou odlišných způsobů zobrazení: jeho dolní část předjímá další vývoj lineární perspektivy, jejímž prostředím budou uměle vytvořené architektonické prostory; horní část perspektivu rozpouští a silně připomíná odlišné a nefigurativní způsoby představení nekonečna. Zlatá plocha má obdobnou funkci jako monochromní element ikon, které jsou pro Kvasze „zpřítomněním metafyzické skutečnosti“ (213) a „*místem setkání*, scénou pro modlitbu“ (214). Odtud tematizace ikon ve výkladu scénické formy zobrazení, která je jistě relevantní i v případě Lorenzettiho *Zvěstování*. Také zde je ve hře zpřítomnění „metafyzické skutečnosti“ a ani zde není tato skutečnost evokována lineární perspektivou. Její užití v Lorenzettiho obraze je přesto významné, neboť se skrze ni vytyčuje mez, v jejímž směru lze lidský zrak zaostřit a toto zaostření názorně artikulovat.

Součinnost více forem zobrazení v daném obraze plyne tedy z toho, že „metafyzická skutečnost“ není perspektivní, neboť nemůže být předmětem smyslového vnímání. Různá zobrazení spolupracují na ukázání kontrastu mezi ontologicky různými obory skutečnosti. A zatímco zlatá plocha v horní části obrazu se vymyká pravidlům vnímání, které formuluje optika („přirozená perspektiva“), dolní a figurativní část téhož obrazu nám připomíná, že právě optika jako věda o zrakovém vnímání včetně jeho fyziologie hraje v Lorenzettiho době ústřední roli a ovlivňuje též vývoj reliéfního, hmatového zobrazení. Ohledem k optice lze vysvětlit i „nedokonalost“, spočívající v zakřivení úhlopříčky, jež vede napříč černobílými dlaždicemi. Zatímco pozdější perspektivní zobrazení, jimiž se zabývá „zbytek“ Kvaszovy první kapitoly, jsou čistěji geometrická a nechtějí předvést vnímání s jeho fyziologickým rozměrem, pozdě antické a středověké optice jde o vysvětlení *jevů* spjatých s vnímáním, k čemuž patří též snahy reprodukovat pomocí zakřivených linií zakřivení vjemů na sítnici. Diskuse rozdílu mezi perspektivním a sítnicovým obrazem

<sup>20</sup> K této roli sloupu viz podrobněji H. Damisch, *L'origine de la perspective*, str. 104.

(jenž zakládá zobrazení, které Panofsky označuje za subjektivní či „zakřivenou“ perspektivu) bude pokračovat i v mnohem novějších dobách, třeba v *Příručce fyziologické optiky* Hermanna von Helmholtze (1910).<sup>21</sup>

Lorenzettiho přímá inspirace dobovou optikou je nejistá; o vztahu mezi teoretickými spisy a malířskou praxí čtrnáctého století nevíme ani to, zda byl vůbec navázán. Diskuse na téma vnímání, včetně analogií tělesného vidění a duchovního zraku, jsou nicméně natolik bohaté, že mohly uměleckou tvorbu lokálně ovlivnit, mimo jiné díky průnikům malby s architekturou a sochařstvím. Různorodý soubor relevantních témat nebyl ani zdaleka omezen na otázku umělé perspektivy, důležitou pro *dvojozměrné* zobrazení *trojrozměrného* prostoru. Překlad Ibn al-Hajthamovy *Velké optiky* pod názvem *Perspectiva (De Aspectibus)* měl ohlas na více kulturních rovinách, od roviny filosofické až po rovinu praktických experimentů v klášterních dílnách. Vedle překladu latinského se dochoval též italský překlad *Prospettiva* z roku 1341, jenž svědčí o významu díla i mimo universitní kruhy. Rozplétat síť vlivů al-Hajthamova díla, jež oživilo některá témata antických teorií vnímání, přesahuje naše možnosti i schopnosti; snad stačí konstatovat, že významným místem, do něhož se tento vliv promítá, je sochařský reliéf, jenž se od dvanáctého století vyděluje z architektonického prostoru.<sup>22</sup> Vliv sochařské praxe na Lorenzettiho modelování prostoru i jednotlivých figur je zcela zřejmý a přispívá k typické rozmanitosti různých stylů zobrazení v rámci jednoho obrazu. Tato rozmanitost předjímá i pozdější malířskou praxi, s výjimkou právě těch zobrazení, jejichž *tématem* bude lineární perspektiva spolu s postupem své konstrukce. U většiny obrazů bude naopak stále platit, že lineární perspektiva není jejich celkovým rámcem, ale postupem, jenž je do tohoto rámce začleněn jako jeho část.<sup>23</sup>

Cílem tohoto připomenutí není doplnit Kvaszův výklad o samostatný historický výlet. Mým záměrem je zdůraznit teoretický přínos i praktickou výhodnost tří „dodatečných“ forem zobrazení z poslední části Kvaszovy knihy. Souhra narativní, scénické a koordinativní formy zobrazení umožňuje vyvážit zřejmě – byť historicky kontingentní – spříznění mezi samotným *pojmem* formy zobrazení převzatým z Wittgensteinova

<sup>21</sup> Na Helmholtzův text odkazuje E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in: *týž, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1998, str. 130, pozn. 9.

<sup>22</sup> K tomuto důležitému vývoji viz zejména Ch. R. Lakey, *Sculptural Seeing. Relief, Optics, and the Rise of Perspective in Medieval Italy*, New Haven 2018.

<sup>23</sup> Srv. J. Elkins, *The Poetics of Perspective* (str. 53–63) o mnohosti perspektiv v jednom obraze, kterou opakovaně zdůrazňuje Vasari ve svých *Životech*.

*Traktátu* a strukturou obrazů z patnáctého a šestnáctého století, které „perspektivistické zobrazení“ přímo tematizují. Kvasz na toto spříznění sám upozorňuje a dodává, že má „jeden nepříjemný důsledek: *předre-nsanční geometrii nelze pomocí Wittgensteinova pojmu formy zobrazení (kterou nazýváme formou zobrazení jazyka geometrie) interpretovat*“ (187). Odtud potřeba zavést formy, v nichž není korespondence mezi jazykem a světem vyjádřena z jednoho pevného hlediska. Odtud identifikace narativní formy zobrazení, kterou je „konstituce obrazů pomocí příběhu“ (188). Zavedení této formy se opírá o dva odlišné soubory obrazů: středověká malířská díla a „obrázky obsažené v textu Eukleidových *Základů*“, k nimž neoddělitelně náleží jejich popis (tam.). Narativní forma, „která dokáže vyřešit i problémy s interpretací antické geometrie“ (191), neobsahuje horizont, ale slučuje místa bez ohledu na pojem homogenního prostoru. Byzantské ikony, jimiž Kvasz ilustruje tuto formu zobrazení, seskupují budovy a jiné části reálného světa za současné proměny jejich reálných prostorových vztahů a jejich měřítka. Toto přemísťování za účelem narativního sjednocení lze uchopit pomocí další dodatečné formy zobrazení, jíž je forma scénická, která doplňuje narativní formu ohledem k aktivní účasti diváka na sjednocujícím zobrazení. Také tuto formu ilustruje Kvasz byzantskými a pravoslavnými ikonami (212–214), její geometrický ekvivalent však nachází v obrázcích z egyptského matematického papyru (214–216). Tento postup jako by předjímal třetí dodatečnou formu zobrazení, formu koordinativní, schopnou sjednotit velké množství hledisek, ať už v zobrazení kartografickém nebo v již zmíněné Veroneseho *Hostině v domě Leviho* (218–226; k tomuto plátnu viz níže).

Otevřený charakter dodatečných forem zobrazení může připomínat posun od *Traktátu* k *Filosofickým zkoumáním*, už ale víme, že nejde o to naroubovat na pojem formy zobrazení volnější období jazykových her. Kvasz v Úvodu připomíná, že Wittgenstein zavedl pojem jazykové hry „pro zachycení různorodosti možného fungování jazyka“ (18), sám však setrvává u různosti ve smyslu vícera forem zobrazení. V Dodatcích je přesto patrný zájem o setkání různých forem na jedné scéně, jejíž rozvrh propojuje původně odlišné obrazy. Zejména narativní a scénická forma nás přitom odkazují až k doslovně „scénickému“ průniku geometrie, teorie vnímání a výtvarného umění v antickém divadle. Tento průnik je historicky nejasný, avšak i kdyby byl jen zpětně stvořeným mýtem, jeho vliv na dějiny malířství (včetně jeho vztahu ke geometrii) je nepopíratelný. V úvaze nad Kvaszovou knihou proto můžeme vzít motiv „scény“ doslovněji, než to činí sám autor, jenž připomíná, že „tvorba divadelních *scén* ve starověkém Řecku vedla k prvním náběhům na



perspektivistické zobrazení prostoru“ (212), ovšem odlišuje tento typ „scény“ od scénického zobrazení. Nemají však obě zobrazení společného víc, než se zdá?

### 3. Obraz a scéna

Významy slova „scéna“ ukazují daleko za meze „scénické formy zobrazení“. Ke sblížení obojího nás přesto vybízí raný vývoj řecké *skéné*. Původně šlo o primitivní stavbu v pozadí prostoru, na němž se odehrávalo představení, tedy jednoduchou chatrč či stan, v němž se herci převlékali a měnili své masky. Postupně se však tato stavba posunula do popředí a proměnila v opravdové divadelní kulisy, které se staly integrální součástí dramatu. Tento posun, jímž se sama „scéna“ stává nápadná, si vynutil teoretičtější přístup k tomu, jak se bude divákům *jevit*. Odtud slavná a velmi různě vykládaná pasáž z Vitruviových *Deseti knih o architektuře*:

„Agatharchos jako první zanechal pojednání o dekorační výzdobě, kterou vytvořil jako jevištní pozadí (*scaenam fecit*), když Aischylos nacvičoval v Athénách svou tragédii. Z tohoto popudu psali o témž námětu Démokritos a Anaxagorás, totiž jak je nutno vzhledem k zrakové činnosti očí a k rozbíhavosti světelných paprsků vést přirozeným způsobem z daného ústředního bodu linie (*certo loco centro constituto*), aby reprodukce konkrétních předmětů ve scénických malbách vyvolávaly skutečně dojem tohoto konkrétního předmětu a aby se zdálo, že věci nakreslené na rovném a plošném průčelí scény jednak ustupují do pozadí, jednak že vystupují do popředí.“<sup>24</sup>

Co přesně Agatharchos vytvořil (*fecit*), se nikdy nedozvíme, a nedochovaly se ani Démokritovy a Anaxagorovy texty o vnímání a optice (víme jen, že Démokritos napsal spis *Aktinographia*, což lze přeložit jako „Popis paprsků světla“ či „Kreslení paprsků světla“).<sup>25</sup> Odtud pokračující

<sup>24</sup> Vitruvius, *Deset knih o architektuře*, přel. A. Otoupalík, Praha 1979, předmluva VII. knihy, str. 232. Srv. tamt., I,2, č. překl. str. 37, o architektonických nákresech obecně: „Prostorový pohled (*scaenographia*) pak je nástin průčelí a ustupujících boků, ve kterém všechny linie směřují ke středu naznačenému kružítkem.“

<sup>25</sup> K Démokritovi a teoriím vidění viz K. Rudolph, *Democritus' Perspectival Theory of Vision*, in: *Journal of Hellenic Studies*, 131, 2011, str. 67–83. K pasáži z Vitruvia ve filosofickém kontextu viz M. F. Burnyeat, *All the World's a Stage*

interpretační spor o to, zda můžeme tvrdit, že máme co činit s antickou anticipací renesanční *lineární* perspektivy. Mezi moderními interprety převažuje opatrnost a někteří z nich – včetně Panofského – se domnívají, že konstrukce lineární perspektivy implikuje typ projekce, s nímž antická optika nepracuje právě proto, že předpokládá sférické pole vidění a zakřivené linie. Z metodologického hlediska je tato úvaha chvályhodně opatrná; na druhou stranu ovšem nevíme, zda vůbec Agatharchos aplikoval poznatky teoretické optiky své (před-eukleidovské) doby.<sup>26</sup> Důležité každopádně je, že v teoreticky-perspektivistickém rámci chápala antickou scénografii renesance a divadelní prostor sehrál ve vývoji renesanční i manýristické perspektivy netriviální úlohu, která přesahuje roli pouhé ilustrace. Divadelní prostor se stává vzorem, a v posledku výchozím půdorysem celé formy perspektivního zobrazení.

Tato úloha je současně *zjevná* i textově doložená a není pochyb o tom, že prostor renesanční lineární perspektivy je prostorem divadelním spíše než „přirozeným“. Vynikající ilustraci skýtají četná zobrazení, která mají jasnou pedagogickou roli a v nichž se projektivní divadelní scénou stávají idealizované městské prostory, zejména náměstí. Ať už jde o Piera della Francesku a jeho panel *Ideální město*, o Sebastiana Serlia a jeho dřevoryty *Tragická scéna* a *Komická scéna*, nebo Giacoma Rossiho a jeho rytinu *Campidoglio Antico*, vždy máme co činit se zobrazením, které rozvíjí spřízněnost mezi perspektivou a architekturou, s níž se setkáváme již u Brunelleschiho a Albertiho. Pracuje-li Alberti ve svém pojednání *O malbě* s modelem obrazu jako okna, toto okno ukazuje „scénu“, na níž se divák setká s děním ve světě: „První věc, kterou udělám, když mám malovat na nějaké ploše, je to, že na ni vykreslím pravoúhelník tak veliký, jak se mi líbí, jenž je mi jakýmsi otevřeným oknem, jímž

---

*Painting, Scenery, Optics and Greek Epistemology*, in: *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 52, 2017, str. 33–75, jenž zdůrazňuje epistemologický rozměr Démokritova zájmu o vnímání.

<sup>26</sup> Viz J. Christensen, *Vindicating Vitruvius on the Subject of Perspective*, in: *Journal of Hellenic Studies*, 119, 1999, str. 166 (s odkazy na další literaturu). K eukleidovské optice a perspektivě srv. C. D. Brownson, *Euclid's Optics and its Compatibility with Linear Perspective*, in: *Archive for History of Exact Sciences*, 24, 1981, str. 165–194; W. R. Knorr, *On the Principle of Linear Perspective in Euclid's Optics*, in: *Centaurus*, 34, 1991, str. 193–210. K Vitruviiovi a římské malbě viz J. P. Small, *Circling Round Vitruvius, Linear Perspective, and the Design of Roman Wall Painting*, in: *Arts*, 8, 2019, dostupné online: <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3/118> (navštíveno 2. 10. 2020). Pro vliv Vitruvia na renesanci viz alespoň I. D. Rowland, *Vitruvius and His Influence*, in: R. B. Ulrich – C. K. Quenemoen (vyd.), *A Companion to Roman Architecture*, Oxford 2014, str. 412–425.

má být vidět výjev.<sup>27</sup> Na první pohled se zdá, že konstrukce takového výjevu je velmi vzdálena Kvaszovu příkladu nedivadelního scénického zobrazení, jímž je středověká ikona jako místo setkávání s posvátnem (212–214). Předrenesanční scéničnost ikony a oživenou „scénografií“ renesanční perspektivy však propojuje moment, na který Kvasz klade ve svém pojetí scéničnosti velký důraz a jímž je aktivní účast diváka: „důležitým aspektem scénické formy zobrazení je i aktivní participace čtenáře na ději, jeho vstup na scénu“ (212). Tento vstup je i v případě ikony projekcí, dílem představivosti, díky níž si divák osvojuje zobrazený prostor a zaujímá stanovisko k tomu, co se v něm odehrává. Kvasz mluví v citované větě o „čtenáři“, což je stejně nečekané jako příznačné, neboť jakkoli ikona sama nevypráví příběh, bez znalosti psaného biblického příběhu nemůže dávat smysl.<sup>28</sup>

Umělý perspektivní prostor, jenž odkazuje dějinami své konstrukce až k antickému divadlu, může být prostorem stejně tak sekulárním jako posvátným. Povaha výjevů, s nimiž se v něm setkáváme, připouští obojí, přičemž v obou případech má být perspektiva tím, co nám umožňuje orientaci na divadle světa. Přítomnost budov, které jsou bližší divadelní kulise než reálné architektuře, je tedy již od Giottova cyklu z Padovy důležitou součástí způsobu, jímž malovaný výjev podsouvá divákovi jeho vlastní situovanost. Některé výklady původu a dějin perspektivy zdůrazňují vzájemnost matematické konstrukce perspektivy a divákova hlediska, tedy vzájemnost, která může mít různou míru názornosti: odtud Kvaszův zájem o implicitní projektivní subjekt, s nímž přichází Dürer, když zobrazuje perspektivní zobrazení. Další vývoj malířské perspektivy zahrnuje manipulace divákova hlediska, na něž divák spontánně reaguje. Subjektivita předpokládá v tomto vývoji různost, kterou divadelní scéna nepřináší nutně, ale dokáže se vůči ní otevřít v těch formách zobrazení, v nichž se „na scéně“ ukazuje mnohost hledisek, k nimž divák implicitně přidává své vlastní. Kvaszova kniha dokládá toto ukazování v kapitolách věnovaných manýrismu a baroku, v nichž se zmenšuje distance

---

<sup>27</sup> L. B. Alberti, *O malbě. O soše*, přel. F. Topinka, Praha 1947, str. 41 (překlad upraven; cituji první část delšího souvětí).

<sup>28</sup> Vazbu tohoto typu (kde nejde o znalost literárního textu, ale znalost geometrie a optiky, díky nimž chápeme „příběh“ vzniku obrazu) naruší až monochromní abstraktní malba druhé poloviny dvacátého století, smazávající stopy své vlastní konstrukce (Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt). Ani zde však není toto osamostatnění absolutní a při soustředěném pozorování obrazu se jeho geneze do výsledného povrchu neodbytně vrací.

mezi divákem a výjevem, přičemž se proměňují též operace obraznosti či představivosti, jejichž pomocí do obrazu vždy „obrazně“ vstupujeme.

Připomenutí dlouhé tradice, která konstruuje obraz jako scénu, překračuje užší definici scénického zobrazení. Když však zvážíme častou vazbu této formy na formu narativní a možné začlenění obou těchto forem do formy koordinativní, můžeme tři „dodatečné“ formy nalézt ve spektakulárně „divadelní“ konstelaci, jakou nabízí poslední obraz, který Kvasz ve své knize reprodukuje. Veroneseho *Hostina v domě Leviho* (224, obr. 100), třináct metrů široká olejomalba se dvěma prostupujícími se hledisky, je pozoruhodná již okolnostmi svého vzniku: na výzvu inkvizice, aby plátno nazvané *Poslední soud* přemaloval, reagoval malíř tím, že obraz *přejmenoval*. Formální strukturu zobrazení toto slovní gesto nemění, ovlivňuje však aktivní participaci diváka včetně vnímání figury Krista v poloprofilu. O koordinaci hledisek, jejichž daný počet je kontingentní (226), zde můžeme mluvit i v neformálním smyslu, jenž se týká imaginárního průniku různých epizod z Kristova života. Scéna, kterou zde Veronese s pomocí zobrazené architektury vytváří, je v řadě ohledů jedinečná. Právě tím ale naznačuje, že pojem zobrazení není vyčerpán motivem názornosti: jeho formální rozměr nemá pevně daný vztah k tomu, co je zobrazováno. Ohled k narativní, scénické a koordinativní formě, které se na složitých zobrazeních společně *podílejí*, nám tak připomíná, že Kvaszův výraz „forma zobrazení jazyka geometrie“ je syntakticky dvojznačný: může znamenat „forma, v níž je sám jazyk geometrie zobrazen,“ nebo „forma, skrze níž jazyk geometrie zobrazuje něco jiného“. Tato dvojznačnost je integrální součástí knihy, jež opakovaně přechází mezi výtvořem a tvořením, přičemž obojí je v různé míře *ukázáno* vybranými obrazy.<sup>29</sup>

Karel Thein

---

<sup>29</sup> Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/000/0734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.