

EPISTEMOLOGICKÉ ASPEKTY DEJÍN MALIARSTVA

LADISLAV KVASZ, Katedra Humanistiky MFF-UK, Bratislava

KVASZ, L.: Epistemological Aspects of the History of Painting
FILOZOFIA 53, 1998, No 10, p. 658

The geometrical principles of perspective have been thoroughly analysed and well understood. Nevertheless it is strange, that also the question of the relationship between painting and geometry is thus considered to be exhausted. The aim of the paper is to push the study of the analogies between painting and geometry further, through mannerism to baroque. Its basic thesis is, that some paintings of the high baroque as *Les Meninas* of Diego Velázquez or some of the illusionistic decorations painted by Andrea Pozzo have the same pictorial form (in the sense of Wittgenstein's *Tractatus*) as the picture embodied in the texts on non-Euclidean geometry (Lobachevsky, Beltrami). Thus the basic technical innovations, which were used by Lobachevsky and Beltrami in their discovery of the non-Euclidean geometry, were more than a century earlier developed by the baroque painters.

Maliarstvo rovnako ako geometria sa zakladá na onej nepochopiteľnej záhade, ktorou je zrak. Maliar rovnako ako geometer sa odkrytosti sveta zraku zmocňuje pomocou ikonického jazyka, ktorého schémy majú svoj pôvod v štruktúrach subjektivity. Subjektivitu pritom nechápeme ako opak objektivity. Subjektom rozumieme epistemický subjekt, ako sa s ním stretávame v reprezentáciách sveta - či už vedeckých, alebo umeleckých. Môže mať podobu hľadiska (teda stredú premietania alebo stanoviska rozprávača), interpretačného odstupu (tvoriaceho základ modelu, ale aj ironie) alebo integratívneho či konštitutívneho prístupu. Subjektivita znamená princíp, pomocou ktorého sa skúsenosť organizuje do zmysluplného celku výpovede. Týmto princípom môže byť to, že sa všetky prvky skúsenosti koordinujú vo vzťahu k jedinému význačnému bodu - hľadišku. Ako sme ukázali na vývine geometrie [10], takýchto organizačných princípov existuje viac. To, akú konkrétnu formu subjektivity maliar použije, je otázkou, ktorou sa tu chceme zaoberať. V tej najzákladnejšej, existenciálnej rovine je maliarstvo rovnako ako geometria vyrovnávaním sa človeka s danosťou zraku. Preto je pravdepodobné, že medzi vývinom geometrie a dejinami maliarstva budú existovať určité paralely. Základné vývinové štádiá, ako sme ich odhalili vo vývine geometrie, sa pokúsime uviesť do súvislosti s dejinami maliarstva. Pokúsime sa teda nájsť paralely s perspektivistickou, interpretatívnou, integratívnou, konštitutívnou a lingvistickou formou jazyka geometrie v maliarstve. Aby však nevznikli nedorozumenia, považujeme za dôležité predoslať niekoľko poznámok, ktoré umožnia lepšie pochopiť hranice nášho podujatia.

Na rozdiel od geometrie, ktorá je čisto formálnou disciplínou, maliarstvo pracuje okrem geometrickej formy aj s ďalšími rovinami (expresívnou, gestickou, námetovou, symbolickou) a používa prostriedky (osvetlenie, farba, kontrast), ktoré nemajú v geometrii žiadny priamy protipól. Geometrický text nemá expresívnu silu

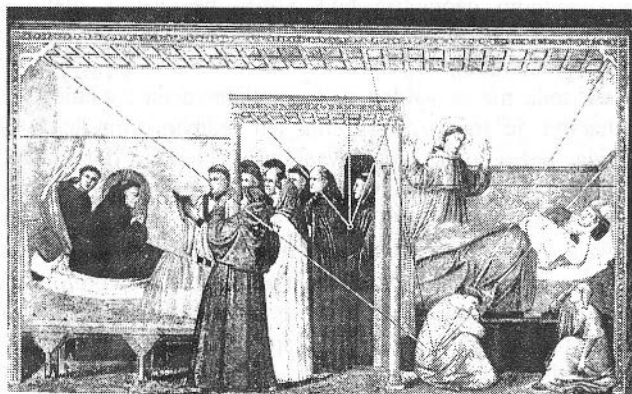
a usporiadanie čiar na obrázku nemá gestický význam. Geometer nepoužíva ani farebné kontrasty, hru svetla a tieňa či harmóniu a disharmóniu v kolorite. Maliarstvo má pomerne bohatší repertoár výrazových prostriedkov ako geometria, preto je väčšina maliarskych diel inovatívna spôsobom, pre ktorý neexistuje paralela v geometrii. Len vo výnimočných obdobiach, akými boli renesancia či kubizmus, sa forma zobrazovania dostáva do centra pozornosti, a tak maliarske diela, ktoré sú zaujímavé aj pre geometriu, hrajú centrálnu úlohu aj v dejinách maliarstva. V iných obdobiach, keď stálo v popredí emocionálne pôsobenie, nová estetika farebnej kompozície, nová symbolika či expresivita, paralely s vývinom geometrie buď vôbec neexistujú, alebo sa týkajú diel z hľadiska maliarstva menej významných. Preto sa paralela s vývinom geometrie týka len pomerne malého počtu maliarskych diel.

Naším cieľom teda nie je výklad dejín maliarstva na základe vývinu formy zobrazovania. V maliarstve je forma zobrazovania len jedným z mnohých aspektov, preto nemôže ísť o nič viac než o dotyk, o mapovanie určitých miest dotyku medzi geometriou a maliarstvom. Očakávať od tohto textu viac by bolo prejavom nepochopenia, a to ako geometrie, tak aj maliarstva. Nehľadáme v maliarstve vývinovú líniu paralelnú s vývinom geometrie. Aj napriek týmto vážnym obmedzeniam chceme však preskúmať paralelu vývinu formy jazyka geometrie a dejín maliarstva, a to preto, že veríme, že táto (fragmentárna, lokálna a viacznačná) paralela predsa len odкрýva mnoho z našej situovanosti vo svete. Maliar aj geometer napriek spomenutým rozdielom sú konfrontovaní s rovnakou existenciálnou situáciou, so situáciou vidiacej bytosti. Bytosti, ktorá je vo svojom svete situovaná prostredníctvom zraku. Preto veríme, že existuje hlboká súvislosť medzi vývinom geometrie a dejinami maliarstva, založená práve na tejto spoločnej situovanosti a podmienená jej premenami. Premenami toho, ako rozumieme sami sebe, ako rozumieme svojmu svetu a ako sa do neho začleňujeme. Snaha redukovať vývin maliarstva a geometrie na spoločný (psychologický, sociologický, antropologický, kognitívny či dialektický) základ, ale rovnako aj ochota stiahnuť sa pred aroganciou takýchto redukcií a s tým spojená ochota zrieť sa vzájomnej konfrontácie vedy a umenia nás ochudobňuje o to najzaujímavejšie, čo kultúrna koexistencia umenia a vedy ponúka. O možnosť pýtať sa, hľadať a snažiť sa porozumieť. Porozumieť tomu druhému a porozumieť aj sebe v zrkadle toho druhého. Cieľom tejto state je práve pokus o takéto porozumenie. A tak opustíme oblasť geometrie, kde nás chránila odborná erudícia, a vydáme sa do oblasti maliarstva.

1. Perspektivistická forma a renesančné maliarstvo

O vzájomnom vzťahu geometrie a maliarstva v období renesancie existuje rozsiahla literatúra ([7]; [9]; [15]). V týchto prácach sa vývin renesančného maliarstva analyzuje z hľadiska použitých zobrazovacích techník. Je však zaujímavé, že obdobím renesancie sa téma vzájomného vzťahu maliarstva a geometrie považuje za vyčerpanú. Ako keby maliari po renesancii z hľadiska geometrie už nepriniesli nič nového, ako keby sa po renesancii cesty umenia a matematiky opäť rozišli. Domnievame sa, že tento explicitne nikdy nevyslovený, ale implicitne vo väčšine teoretických prác prítomný názor je nesprávny. Podľa nášho názoru dialóg medzi maliarstvom a geometriou trvá

dodnes, len neprebíha vždy na zjavnom, technickom povrchu maliarstva, ako to bolo v období renesancie. Naším zámerom je preto sledovať skrytý, implicitný dialóg maliarstva a geometrie aj po období renesancie a vystopovať ho podľa možnosti až po 20. storočie. Preto sa v období renesancie nezdržíme príliš dlho. Téma je už štandardne spracovaná a všeobecne známa. Naším cieľom nie je obohatiť teoretickú analýzu renesančného maliarstva o nové podrobnosti, chceme sa pokúsiť predĺžiť analýzu vzťahu maliarstva a geometrie aj za hranice renesancie. Z obdobia renesancie uvedieme preto len niekoľko vybraných obrazov, na ktorých budeme ilustrovať metódu našej analýzy.



Obr. č. 1

Vo väčšine kníh o dejinách umenia sa dielo florentského maliara Giotto di Bondoneho (1266-1337) radí k vrcholnému stredoveku a nemožno popierať, že námietmi a ikonografiou do stredovekého umenia aj patrí. Na druhej strane v ňom možno nájsť prvky typické pre renesanciu. Ide predovšetkým o geometrické aspekty jeho obrazov, v ktorých badať snahu zachytiť reálny priestor a rozmiestnenie objektov v tomto priestore. Keďže predmetom nášho záujmu sú práve geometrické aspekty maliarstva, ako prvú ilustráciu princípov renesančného maliarstva uvedieme Giottovu fresku *Zjavenie bratovi Augustínovi a biskupovi* (okolo 1325, obr. č. 1), ktorá sa nachádza v kostole Santa Croce vo Florencii ([2], 117; [7], príloha V). Ako vidno z pomocných čiar doplnených F. Kadeřávkom, Giotto už vedel, že na vyvolanie ilúzie rovnobežných čiar treba namaľovať čiary zbiehajúce sa k spoločnému úbežníku. Na druhej strane však úbežník priamok prislúchajúcich miestnosti ako celku sa odlišuje od úbežníka priamok prislúchajúcich baldachýnu. Zdá sa preto, že obraz má dva hlavné body (t.j. úbežníky priamok idúcich do hĺbky) a aj dva horizonty. To znamená, že u Giotta je perspektíva akoby "lokálna", rôzne prvky architektúry sú zakreslené v rôznych pohľadoch.



Obr. č. 2

Ďalší obraz, na ktorom chceme ilustrovať postupné objavovanie princípov perspektívy, pochádza od sienského maliara Ambrogia Lorenzettiho (1285-1348). Obraz má názov *Zvestovanie* (1344, obr. č. 2) a nachádza sa v sienskej pinakotéke ([13], príloha 28; [7], príloha VII). Z geometrického hľadiska je na obraze zaujímavá dlažba, pomocou ktorej Lorenzetti vyvoláva ilúziu hĺbky priestoru. Bočné hrany dlaždíc sa zbiehajú do jediného bodu, ktorý je súčasne aj hlavným bodom obrazu (t.j. obraz je maľovaný z frontálneho pohľadu). To je v súlade s geometrickými princípmi. Keď však do siete dlaždíc zakreslíme uhlopriečky, zistíme, že tvoria krivku. Z geometrického hľadiska je to nesprávne, lebo v skutočnosti je diagonálou priamka a pri stredovom premietaní sa musí zobrazit' opäť na priamku. Preto čiara tvorená uhlopriečkami dlaždíc na obraze by mala byť priamkou. Otázka, ako správne zobrazit' dlažbu, predstavovala vážny technický problém. Vidíme, že Lorenzetti už vie, že dlaždice na obraze sa musia postupne zmenšovať, ale ešte nevie, podľa akého pravidla. Pravidlo, podľa ktorého sa majú dlaždice na obraze zmenšovať, objavil až Alberti a my sa k tomuto problému vrátime v nasledujúcej kapitole.



Obr. č. 3

Dokonalá znalosť princípov perspektívy umožňuje tieto princípy nielen dômyselne využiť, ale aj ich miernym porušením stupňovať pôsobivosť obrazu. Vo Florentskom Dóme sa nachádza freska Paola Ucella (1397-1475) *Jazdecký pomník Sira Johna Hawkwooda* (1436, obr. č. 3). Freska je z geometrického hľadiska zaujímavá tým, že podstavec je zobrazený z pomerne príkreho podhľadu, kým samotná jazdecká socha je zobrazená z priameho bočného pohľadu. To celý obraz odľahčuje a súčasne mu dodáva dôstojnosť. Keby celá freska, teda nielen podstavec, ale aj jazdec, bola zobrazená z podhľadu, socha by dominovala priestoru. Naproti tomu tým, že z podľadu je zobrazený len podstavec, dosiahol Ucello vznešenosť sochy bez akéhokoľvek negatívneho pôsobenia. O tejto freske je známe, že jej prvú verziu odmietli a správa florentského Dómu primäla Ucella k tomu, aby fresku zničil a namaľoval znova. Nemožno preto vylúčiť, že v pôvodnej verzii znázornil aj jazdca z nápadného podhľadu, čo vyvolalo nevôľu predstaviteľov správy ([16], 261). Vysvetlenie rozštiepenia pohľadu ako dôsledku nedbalosti pri premaľovaní však nie je plauzibilné. Ucello až príliš dobre poznal perspektívu na to, aby sa dopustil takejto chyby. Veď ako o ňom napísal Giorgio Vasari: "... bol od prírody nadaný hlbavým a bystrým duchom, a tak nepoznal iné potešenie než skúmať obtiažne a neriešiteľné otázky perspektívy... objavil spôsob, ako maľovať kríženie a oblúky klenieb, skracujúce sa stropy s ubiehajúcimi trámami a oblé stĺpy na stenách perspektívne aj napriek ostrým rohom tak, že sa tieto rohy stratili a vyrovnali..." ([17], 235-243). Preto je pravdepodobnejšie, že rozštiepenie pohľadu na freske je zámerné a že odmietnutie prvej verzie fresky bolo len podnetom na to, aby Ucello tento pôsobivý trik objavil. Samozrejme, z čisto geometrického hľadiska tu ide o porušenie pravidiel perspektívneho zobrazovania. Ale toto porušenie sleduje jasné estetické ciele. Vnáša do obrazu napätie, lebo nám bráni jednoznačne fixovať pohľad a núti nás neustále prechádzať medzi podhľadom a priamym pohľadom. Tým zjemňuje dominanciu sochy a zvýrazňuje jej dôstojnosť.



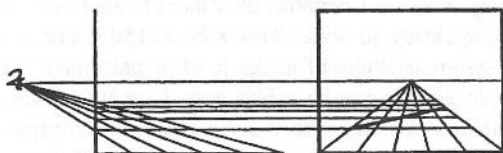
Obr. č. 4

Ako v mnohých iných aspektoch maliarskeho umenia aj v jemnej hre perspektívy dosiahol vrcholné majstrovstvo Leonardo da Vinci (1452-1519). Skvelou ilustráciou porušenia princípov perspektívy je obraz *Mona Lisa* (1505, obr. č. 4), ktorý sa nachádza v Louvri v Paríži. Z geometrického hľadiska je však zaujímavá jedna zvláštnosť. "*Obzor na ľavej strane ako by ležal omnoho nižšie než obzor na strane pravej. Ak sústredíme pozornosť na ľavú stranu obrazu, vyzerá žena vyššia alebo vzpriamenejšia, než keď sa sústredím na pravú stranu. A s touto zmenou našej východiskovej pozície sa mení aj jej tvár.*" ([4], 240). Takto nám vlastne ambivalencia polohy horizontu na obraze bráni zaujať jednoznačný pohľad. Je to efekt pripomínajúci Ucella, Leonardo ho však dosiahol omnoho jemnejšími prostriedkami. Aj tu obraz vyvoláva neustále kolísanie pohľadu medzi jemným podhľadom a priamym pohľadom, ale omnoho jemnejšie než u Ucella, takže si ho neuvedomuje. To, že horizont bráni našim očiam spočinúť na jednoznačnej úrovni a že neustále pohľadom kolíšeme medzi dvoma polohami, vnímame ako nejednoznačnosť pohľadu samotnej *Mony Lisy*, čo dodáva obrazu tajomnosť a príťažlivosť.

Samozrejme, toto nie je jediný prvok, ktorý Leonardo použil na vyvolanie estetického účinku svojho obrazu, a možno nie je ani najdôležitejší. Z hľadiska geometrie je však nesmierne zaujímavý, lebo ukazuje, že geometrické princípy sú v maliarstve v hre aj po úplnom zvládnutí geometrickej stránky perspektívy. V hre sú však nepriamo, ako nástroje na dosiahnutie estetických zámerov. A práve táto estetická rovina nám umožní sledovať paralelu s vývinom geometrie aj tam, kde už priame a bezprostredné kontakty nebadať, a to predovšetkým v baroku. Skúmanie geometrických prostriedkov estetického pôsobenia obrazov odhalilo jednu dôležitú okolnosť. Horizont aj úbežník sú totiž prvkami formy jazyka. Keď sa preto obmedzíme na geometrickú stránku veci, možno povedať, že práve forma jazyka predstavuje nástroj estetického pôsobenia. Nie je to síce prekvapujúce, pretože vieme, že forma jazyka spája subjekt, ktorý je nositeľom jazyka, so svetom tohto jazyka. Preto je prirodzené, že ak chce maliar pôsobiť na subjekt prostriedkami geometrie, používa na to práve formu jej jazyka. Ako sme už uviedli v úvode k tejto kapitole, geometrické aspekty maliarstva sú len jedným z mnohých prostriedkov, ktoré má maliar k dispozícii. Preto naša "geometrická estetika" asi teoretikom výtvarného umenia nepovie veľa nového. Domnievame sa však, že je zaujímavá pre porozumenie vzájomného vzťahu geometrie a maliarstva, lebo umožňuje sledovať geometriu v maliarstve aj po tom, čo geometria ustúpila do úzadia. Musíme sa len sústrediť na geometrické aspekty estetického pôsobenia a neustále pritom hľadať formu jazyka.

2. Partitívna forma a teória perspektívy

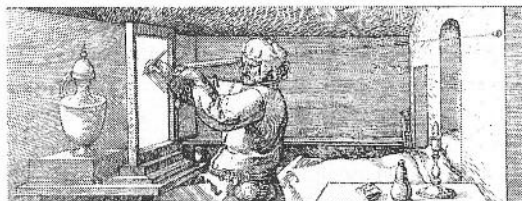
V súvislosti s Lorenzettiho obrazom sme spomenuli problém kresby dláždenia. Lorenzetti použil približnú metódu, ktorá pre bežné potreby postačuje. Pravdepodobne by sme si nikdy nevšimli, že na jeho obraze niečo nie je v poriadku. Pri konštrukcii zložitejších obrazov je však dôležité poznať presnú teóriu, umožňujúcu správne znázorňovať prvky architektúry. A táto teória pochádza od Leona Battistu Albertiho (1404-1472), ktorý ju vyložil v knihe *De Pictura* z roku 1435 (obr. č. 5). Pri objasňovaní princípov perspektívy použil Alberti obrázok, ktorý je z geometrického hľadiska veľmi zaujímavý.



Obr. č. 5

Zvláštne na tomto obrázku je to, že ten istý obraz je na ňom prítomný dvakrát. Raz pri pohľade z boku, raz pri pohľade spredu. To znamená, že aj prvky formy jazyka (horizont, hľadisko, pozadie) sú na obrázku zobrazené dvakrát. Horizont sa síce pri priečnom reze obrazom zvrhne na jediný bod, to však nie je podstatné. Podstatné je to, že na obraze je prítomný dvakrát. Raz ako bod, druhý raz ako čiara. Ďalšou zvláštnosťou Albertiho obrazu je to, že samotný obraz je plochý. Alberti sa nesnaží vyvolať v nás ilúziu hĺbky. Namiesto šikmej polohy, ktorá by umožnila zachytiť hĺbku priestoru, kreslí len čelný rez. V obraze, ako sme uviedli, je hľadisko zdvojené, sú v ňom teda prítomné dve hľadiská. Práve vďaka tomu, že situáciu kreslenia dlaždenia zobrazil na svojom obrázku dvakrát, môže odvodiť svoje pravidlo. Oko maliara, ktoré je nakreslené na obrázku vľavo, ako sa z boku pozerá na obraz, je totiž **to isté oko** ako oko, z hľadiska ktorého je namalovaný druhý obraz nakreslený na obrázku z čelného pohľadu. Pritom v oboch prípadoch je **to ten istý obraz**. Na obrázku vľavo je znázornené, ako vidí oko jednotlivé kocky dlažby. Je to však to isté oko ako oko, ktoré sa pozerá na obraz vpravo, preto musia byť aj odstupy dlaždíc v oboch pohľadoch rovnaké. Alberti teda najskôr zakreslí v priečnom reze, ako oko vidí dlaždice, a potom ich rozostupy preniesie do pohľadu čelného. To je jadro Albertiho metódy.

Možno povedať, že na Albertiho obrázku sú prítomné dve vnútorné hľadiská. (Vnútorný znamená prislúchajúci tomu, čo je na obraze zobrazené, vonkajší znamená prislúchajúci tomu, ako sa na obraz pozeráme.) Domnievame sa, že idea spojiť dva obrazy daného predmetu do jediného obrázku je kľúčovou ideou celej deskriptívnej geometrie, preto možno povedať, že Albertiho spôsob zobrazenia priemetu dlažby je prvým krokom na ceste k deskriptívnej geometrii. Mongeovo premietanie sa zakladá na podobnom princípe zdvojenia obrazu zobrazovaného predmetu ([15], 135).



Obr. č. 6

Predjime k obrázku od Albrechta Dürera (1471-1528) z jeho knihy *Underweysung der messung mit dem zirckel vn richt scheyt* z roku 1525 (obr. č. 6). Vidíme, že aj na

tomto obrázku ide o zdvojenie hľadiska. U Dürera je však jedno hľadisko vnútorné (má podobu oka maliara, t.j. stredu premietania), kým druhé hľadisko je vonkajšie (je to hľadisko, z ktorého sa konštruuje perspektíva celého obrázka). Ako sme uviedli v našej stati o dejinách geometrie [10], Dürerov obrázok predstavuje východiskovú konfiguráciu, na ktorej stojí celá projektívna geometria.



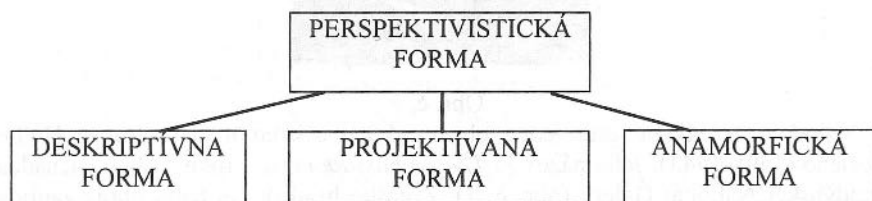
Obr. č. 7

Na záver uvedieme ešte jeden obraz od nemeckého maliara Hansa Holbeina mladšieho (1498-1543). Jeho názov je *The Ambassadors*, je z roku 1533 a nachádza sa v Londýnskej National Galery (obr. č. 7). Z nášho hľadiska je tento obraz zaujímavý tým, že aj v ňom je prítomné zdvojenie hľadiska. V tomto prípade sú však obe hľadiská vonkajšie, týkajú sa teda toho, ako sa máme na obraz pozerieť. Z jedného hľadiska, ktoré sa nachádza priamo pred obrazom, vidíme dvoch veľvyslancov v miestnosti. Pri frontálnom pohľade vidíme pri nohách veľvyslancov zvláštnu škvrnu. Aby sme pochopili, čo táto škvrna znázorňuje, musíme zaujať druhé hľadisko, ktoré sa nachádza na ľavej strane obrazu tesne pri jeho ráme. Keď sa na obraz pozrieme z tohto extrémne ostrého uhla, škvrna sa premení na obraz lebky [11].

Keď sme v dejinách maliarstva hľadali paralelu pre formu jazyka neeuklidovskej geometrie, najprv sme si mysleli, že to bude práve anamorfické zobrazenie, ktorého významným reprezentantom je práve tento Holbeinov obraz. U Lobačevského podobne ako u Holbeina ide totiž o dve vzájomne neredukovateľné hľadiská. Ukázalo sa však, že tento prvotný nápad nebol správny. Jednak je rozdiel v tom, že u Lobačevského je jeden epistemický subjekt vnútorný (stred premietania), kým druhý je vonkajší, zatiaľ čo u Holbeina sú obe hľadiská vonkajšie. Dôležitejšia je však druhá odlišnosť. Lobačevskij totiž priniesol zásadne nový charakter vonkajšieho subjektu. Máme tu na mysli interpretatívny odstup, pomocou ktorého kreslí na euklidovský papier euklidovskou ceruzkou neeuklidovský trojuholník. Ako vieme, z tohto interpretatívneho odstupu sa u Beltramiho stane preklad medzi vnútorným a vonkajším jazykom modelu. Naproti tomu u Holbeina sú obe hľadiská iba obyčajné perspektivistické hľadiská. Nie je medzi nimi žiadny interpretačný posun ani preklad.

Forma jazyka Holbeinovho obrazu sa zakladá na epistemickom subjekte chápanom ako bod, z ktorého sa na svet pozeráme. Preto sa nám javí zmyslupnejšie založiť výklad Holbeinovho obrazu na tom, že ho položíme vedľa Albertiho a Dürera. Nóvum Holbeinovho obrazu teda vyložíme ako zdvojenie hľadiska. Kým u Albertiho sú pritom obe hľadiská vnútorné, u Dürera je jedno vnútorné a druhé vonkajšie a u Holbeina sú obe

hľadiská vonkajšie. Takto forma jazyka Holbeinovho obrazu krásne zapadla vedľa Albertiho a Dürera a dopĺňa ich o tretiu možnosť, ktorú máme pri zdvojení hľadiska k dispozícii. Naše obrázky predstavujú tri možnosti, ako nadviazať na perspektívu. Dürera sme použili ako východisko pri výklade projektívnej geometrie. Zdá sa, že podobnú úlohu, akú má kompozícia Dürerovho obrázka z hľadiska projektívnej geometrie, možno pripísať aj Albertiho obrázku z hľadiska geometrie deskriptívnej. Nejde pritom o technické detaily, ale o zásadný epistemologický charakter tohto obrázku, spočívajúci v tom, že sa na jeden obrázok umiestnia dva vhodne koordinované obrazy určitého predmetu. Aj keď každý z týchto dvoch obrazov vzatý osobitne zachytáva len určité aspekty zobrazeného predmetu, oba obrazy vďaka ich vhodnej koordinácii umožňujú rekonštruovať úplnú informáciu o zobrazenom predmete. A práve takáto reprezentácia obsahujúca úplnú informáciu o zobrazenom predmete je cieľom deskriptívnej geometrie.



Na perspektívnu maľbu teda možno nadviazať troma rôznymi spôsobmi: Albertiho, Dürerovým a Holbeinovým, preto asi bude vhodné odlišiť formu jazyka samotného perspektivistického maliarstva, ktorá sa zakladá na jednom vonkajšom perspektivistickom hľadisku, od foriem jazyka týchto troch spôsobov nadviazania na perspektívne maliarstvo, ktoré majú zdvojené hľadisko. Po tomto upresnení budeme **perspektivistickou formou** nazývať formu jazyka renesančných obrazov, ktoré majú jediné vonkajšie perspektivistické hľadisko. Prechod na ďalšiu formu jazyka spočíva v tom, že sa perspektivistické hľadisko rozdvojí. Pritom, ako sme ukázali, existujú tri možnosti tohto rozdvojenia.

Pod **projektívnou formou** budeme rozumieť formu jazyka Dürerovho obrázka, v ktorej je jedno hľadisko vnútorné, priamo prítomné na obraze, kým druhé je vonkajšie. Zabudovanie tejto projektívnej formy do jazyka u Desargua znamená zrod projektívnej geometrie. Keď sme v našej stati o vývine geometrie hovorili o Desarguovi, konfrontovali sme ho výlučne s Dürerovým obrazom, a celá predošlá analýza teda ostáva v platnosti. Mení sa len terminológia. Zavádzame rozlíšenie perspektivistickej a projektívnej formy. Po tomto rozlíšení Dürerovu rytinu už nezahŕňame do perspektivistickej formy, ale predstavuje jeden z prvých obrazov s projektívnou formou.

Druhý spôsob, ako nadviazať na perspektivistickú formu jazyka, predstavuje anamorfické maliarstvo. Aj v ňom sa hľadisko zdvojuje, ale na rozdiel od projektívnej formy zostávajú obe hľadiská vonkajšie. Prvý doklad o **anamorfickej forme** pochádza z poznámkového zošita Leonarda da Vinciho a predstavuje detskú tvár nakreslenú z extrémne ostrého uhlu pohľadu. Aby sme ju mohli uvidieť nedeformovanú, musíme priložiť oko až k okraju papiera ([11], 10). Najvyššiu úroveň dosiahol anamorfické

maliarstvo v 17. storočí, v období manierizmu. V 18. storočí sa poznatky anamorfického zobrazenia využívajú pri výzdobe interiérov, ale samotné anamorfické maliarstvo upadá.

Kým anamorfická forma jazyka bola naďalej súčasťou umenia, tretia forma jazyka, ktorá nadväzuje na perspektivistickú formu, **deskriptívna forma**, postupne splynula s technickým kreslením a stala sa významnou súčasťou prípravy architektov, stavebných inžinierov a mnohých ďalších odborníkov s technickým zameraním. Na rozdiel od predošlých dvoch foriem sa vyznačuje tým, že obe hľadiská, na ktoré sa perspektivistické hľadisko rozštiepi, sú vnútorné. Na Albertiho obrázku je jedno hľadisko priamo nakreslené v tvare oka, ktoré sa pozerá na obraz vľavo. Druhé hľadisko, ktoré prislúcha obrazu vpravo, sa nachádza pred týmto obrazom vo vzdialenosti, ktorá sa rovná vzdialenosti oka nakresleného vľavo od priečneho rezu ľavého obrazu. Aj toto druhé hľadisko je vnútorné, lebo sa od nás nechce, aby sme sa pozerali na Albertiho obrázok z tohto hľadiska. Práve naopak, musíme rozumieť, že toto hľadisko je tiež okom maliara, ktorého pozorujeme pri maľovaní, len raz je situácia nakreslená zboku, a druhý raz zozadu (spoza maliarovho chrbta). Vnútorné hľadisko teda neznamená hľadisko nakreslené na obrázku. Vnútorné sa tu myslí z hľadiska jazyka. Vnútorné hľadisko je hľadisko, ktoré jazyk dokáže vyjadriť. Vhodným otočením situácie sa toto hľadisko dostane priamo na obrázok, ako vidno na ľavej časti Albertiho obrázku. Vonkajšie hľadisko, teda hľadisko, z ktorého sa máme pozeráť na obrázok, sa nikdy nemôže stať súčasťou obrazu. Môže sa k nemu približovať, ako napríklad v anamorfickom maliarstve, ale vždy musí byť určitý odstup. Inak by sme nič nevideli. Hľadiská na Albertiho obrázku podobne ako hľadiská na obrázkoch deskriptívnej geometrie sú vnútorné. Nie sú to hľadiská, **z ktorých** sa máme na obrázok pozeráť (práve v tom je rozdiel medzi deskriptívnou a anamorfickou formou jazyka), ale hľadiská, **o ktorých** obrázok vypovedá.

Rozlíšenie troch rôznych foriem jazyka, ktoré nadväzujú na perspektivistickú formu, nám pomôže lepšie pochopiť vývin geometrie. Na jednej strane je to dôležitý príklad **vetvenia formy jazyka**, ktorý ukazuje, že naša koncepcia sa neobmedzuje len na opis lineárneho vývinu, ale umožňuje opísať aj zložitejšie vývinové procesy. Vidíme, že všetky tri varianty - Alberti, Dürer, Holbein - nadväzujú na perspektivistickú formu rovnako - zdvojením hľadiska. Preto navrhujeme nazvať deskriptívnu, projektívnu a anamorfickú formu spoločným termínom **partitívne formy**. Vidíme tiež, že tieto varianty vyčerpávajú všetky možnosti, ktoré máme pri takomto zdvojení k dispozícii. Domnievame sa, že takto by mohla vyzeráť všeobecná teória vývinu vedy. Vychádzala by z analýzy vývinu formy jazyka vedy. Obsahovala by opis bodov vetvenia, ďalej podľa možnosti úplný prehľad variantov, ktoré sa pri vetvení otvárajú, charakterizáciu spoločných vlastností jednotlivých variantov a nakoniec charakterizáciu teórií, ku ktorým viedli jednotlivé varianty. Táto koncepcia by mohla nahradiť lineárne opisy evolúcie ako smerovania k nejakému cieľu. V našom opise je cieľov viac. Každá línia má svoje vlastné smerovanie. Niektoré línie, napríklad anamorfické maliarstvo, po čase samé odumrú. Iné, napríklad deskriptívna geometria, môže po čase vytlačiť inú formu jazyka (počítačová grafika). A nájdú sa aj také línie, ktoré pretrvávajú až do súčasnosti.

3. Interpretatívna forma jazyka a barok

Cieľom tejto kapitoly je ukázať, že interpretatívna forma jazyka, pomocou ktorej Lobačevskij, Bolyai a Gauss objavili neeuklidovskú geometriu, má svoju paralelu v maliarstve baroka. Táto téza je v rozpore s tým, ako sa vzťah neeuklidovskej geometrie a maliarstva bežne interpretuje. Historici výtvarného umenia kladú neeuklidovskú geometriu väčšinou do súvisu s kubizmom a ranými štádiami abstraktného umenia ([6]; [1]). Vychádzajú pritom priamo z výrokov maliarov ako Braque, Malevič, Kandinskij alebo Duchamp, z rôznych manifestov kubizmu, futurizmu a suprematizmu, ako aj z dobových teoretických reflexií, v ktorých možno nájsť priame odvolávky na neeuklidovskú geometriu. Domnievame sa však, že tieto paralely, aj keď vyslovené samotnými maliarmi, sú povrchné a zavádzajúce. Ich základom je náhodná historická okolnosť, že neeuklidovskú geometriu v dobe jej objavu (v 20-tych rokoch 19. storočia) odborná verejnosť neprijala. Tridsať rokov ju matematici ignorovali. Až po Gaussovej smrti roku 1855, keď sa sprístupnili jeho denníky, sa zistilo, že kráľ matematikov bral možnosť neeuklidovskej geometrie úplne vážne. Aj keď verejne sa o neeuklidovskej geometrii nikdy nevyjadril, zo súkromnej korešpondencie a denníkov jasne vysvitá, že o jej existencii nemal žiadne pochybnosti. Aj samotný termín *neeuklidovská geometria* pochádza od Gaussa. Gaussova autorita viedla k prehodnoteniu postoja k neeuklidovskej geometrii a k znovuobjaveniu zabudnutých prác Lobačevského a Bolyaia.

Do povedomia širšej verejnosti začína neeuklidovská geometria prenikať až v 80-tych rokoch minulého storočia a presadzuje sa až v prvej dekáde nášho storočia v súvislosti s teóriou relativity. Neeuklidovská geometria vyvolala búrlivé diskusie a v ovzduší týchto diskusií sa formovali názory spomínaných maliarov. To znamená, že neeuklidovská geometria a kubizmus či futurizmus sa vzájomne dotýkali v podstate iba vďaka retardačnému pôsobeniu, ktoré o pol storočia zabrzdiло prijatie neeuklidovskej geometrie. Maliarov muselo fascinovať, keď sa dopočuli o možnosti novej geometrie. Ich nadšenie pre novú geometriu, ako aj ich chápanie vlastných snáh prekonať tradície a vytvoriť nové formy maľovania ako analógie s úsilím tvorcov neeuklidovskej geometrie o prelomenie medzí euklidovskej tradície, sú plne pochopiteľné. Podľa nášho názoru by však nové geometrie rovnako nadšene uvítal Blake alebo Turner, keby preniknutie neeuklidovskej geometrie do povedomia širšej verejnosti nezbrzdila Gaussova opatrnosť a nepochopenie odborných kruhov. V každej dobe žijú maliari, ktorí hľadajú nové výrazové prostriedky, a je len prirodzené, že sa cítia byť spriaznení s matematikmi usilujúcimi o čosi podobné.

Problém však spočíva v tom, že neeuklidovský svet sa, prísne vzaté, nedá namaľovať. Preto paralela medzi neeuklidovskou geometriou a nejakým prúdom v maliarstve, nech už maliari hovoria čokoľvek, nemôže byť priama. Paralela sa nemôže týkať toho, čo je na obraze namaľované, ale jedine toho, ako je to namaľované. Paralela sa môže týkať jedine formálnych prostriedkov. Keď popierame existenciu paralely medzi neeuklidovskou geometriou a kubizmom, nechceme tým znižovať originalitu kubizmu. Práve naopak, v našej interpretácii sa hĺbka a novosť kubizmu ešte viac zvýraznia. Pokúsime sa ukázať, že jeho paralelou je topológia, čo je prúd ešte abstraktnejší než neeuklidovská geometria.

3.1. Geometria barokového maliarstva



Obr. č. 8

Ako sme už uviedli, základnou tézou, ktorú chceme zdôvodniť je téza, že barokové maliarstvo predstavuje z epistemologického hľadiska prechod k interpretatívnej forme jazyka, a že teda obsahuje črty paralelné s neeuklidovskou geometriou. Náš výklad založíme na analýze obrazov vrcholných predstaviteľov baroka. Prvý obraz, ktorý chceme analyzovať, je od Diega Velázqueza (1599-1660). Sú to *Las Meninas* (Dvorné dámy), je z roku 1656 a nachádza sa v Madridskom Prade (obr. č. 8). Obraz zobrazuje samotného maliara v ateliéri pri práci. Spočiatku nevidíme, čo vlastne maliar maľuje. Až po chvíli si uvedomíme, že na zadnej stene ateliéru visí zrkadlo, v ktorom sa odrážajú postavy kráľa a kráľovnej, ako sedia modelom.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že obraz je paralelou k Dürerovej rytine, ktorá tiež zobrazuje maliara pri práci. Po krátkej úvahe však pochopíme, že to tak nie je. Na Dürerovej rytine je totiž jedno z dvoch hľadísk vnútorné. Rytina znázorňuje samotný proces zobrazovania, vedúci od predlohy cez priesvitnú fóliu až do maliarovho oka. Naproti tomu Velázquez neznázorňuje to, ako maliar vidí. Vďaka zrkadlu síce vieme, na čo sa maliar pozerá, ale, prísne vzaté, to, ako to vidí, na obraze zachytené nie je. Pre vonkajšie hľadisko (z ktorého sa pozeráme na celý obraz) sú totiž postavy kráľa a kráľovnej skryté. Preto nemôžeme sledovať proces zobrazovania, spájajúci predlohu, obraz a oko maliara. Velázquezov obraz pripomína Dürerovu rytinu, na ktorej váza (tentoraz nahradená kráľovským párom) vypadla zo zorného poľa. Každý obraz zachytáva len to, čo je pred divákom. To, čo sa nachádza za jeho chrbtom, na obraze prítomné nie je. A práve kráľovský pár, ktorý vypadol zo zorného poľa vonkajšieho hľadiska, prináša Velázqueza na obraz pomocou zrkadla. Zrkadlo teda predstavuje určitý **fragment** sveta, ktorý obraz nedokáže priamo zobrazit', fragment **vnorený** do obrazu. Zrkadlo však nesúvisí s pohľadom maliara. Je za jeho chrbtom, preto ho maliar nevidí. Výjav v zrkadle, aj keď znázorňuje kráľovský pár, na ktorý sa maliar pozerá, nie je súčasťou maliarovho zorného poľa, nevzťahuje sa k jeho hľadisku. Maliar nevidí zrkadlo, preto výjav v zrkadle nie je reprezentovaný z hľadiska maliara, t.j. z vnútorného hľadiska.

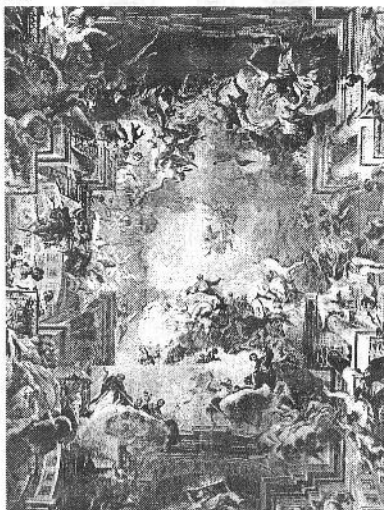
Zrkadlo je tam pre nás, vidíme ho z vonkajšieho hľadiska, z hľadiska, z ktorého sa pozeráme na celý obraz. Preto oko maliara, predstavujúce vnútorné hľadisko, je na obraze nepodstatné. Nie je tým, čo integruje obraz do jednotného celku. Keby na maliarovom mieste stál služobník s karafou vína (obsluhujúci kráľovský pár), obraz by svoj zmysel nestratil. Išlo by o prestávku v maľovaní, kedy sa kráľ a kráľovná občerstvujú. Aj keď sú mimo obrazu, zrkadlo by nám stále umožňovalo porozumieť celkovej scéne. Ak by sme však podobnú zámenu maliara za sluhu spravili v Dürerovej rytine, tá by zmysel stratila. Zrušenie vnútorného hľadiska, ktoré spája obraz s predlohou, Velázquezovmu obrazu neuškodí, kým Dürerovmu áno. Preto náš pokus vyložiť Velázquezov obraz pomocou Dürerovej rytiny nebol správny. Velázquezov obraz nepoužíva vnútorné hľadisko, nie je to oko maliara, čo obraz zjednocuje.

Keďže obe hľadiská, to z ktorého vidíme dvorné dámy a celý ateliér, ako aj to, z ktorého sa pozeráme na kráľovský pár v zrkadle, sú hľadiská vonkajšie, mohlo by sa zdať, že tu ide o paralelu k Holbeinovu obrazu. Čoskoro si však uvedomíme, že ani tento výklad neobstojí. U Holbeina sú totiž hľadiská, z ktorých sa pozeráme na dvojicu veľvyslancov, resp. na lebku, rôzne. Musíme prejsť až k rámu obrazu, aby sme lebku zahliadli v správnej perspektíve. Naproti tomu u Velázqueza je hľadisko, z ktorého sa pozeráme do ateliéru, totožné s hľadiskom, z ktorého sa pozeráme na zrkadlo. Je to ten istý bod. Velázquez podobne ako Beltrami teda **stotožňuje dve hľadiská**. Lahko si to uvedomíme, keď si predstavíme, že by sme zrkadlo na zadnej stene ateliéru nahradili obrazom, na ktorom by bola namaľovaná kráľovská dvojica presne v takej póze, akú vidíme v zrkadle. Inými slovami, obsah zrkadla by sme preložili do jazyka vonkajšieho hľadiska (z ktorého vidíme celú zadnú stenu ateliéru). Obraz by tým stratil svoj epistemologický zmysel. Už by sme nemohli zistiť, čo maliar znázornený na obraze maľuje. Obraz zavesený na zadnej stene ateliéru neumožňuje usudzovať na predlohu, ktorú maliar maľuje. Podstatné teda nie je len to, čo je znázornené v zrkadle (lebo obraz by mohol znázorniť ten istý výjav), ale aj skutočnosť, že to je zrkadlo a že vieme, že to je zrkadlo. Domnievame sa, že tu máme do činenia s **prekladom**. To, že vieme, ako funguje zrkadlo, nám umožňuje pochopiť, že výjav, ktorý na ňom vidíme, predstavuje postavy, ktoré sa nachádzajú mimo obrazu. To znamená, že informáciu, ktorú vidíme v zrkadle, interpretujeme ako zobrazenie toho, čo sa nachádza pred obrazom. A prenos informácie z jedného interpretačného rámca (obraz na zadnej stene ateliéru) do druhého interpretačného rámca (obraz v zrkadle) je prekladom. Preto zrkadlo na zadnej stene ateliéru pripomína kruh z Beltramiho modelu. Podobne ako Beltrami vo vnútri svojho kruhu dokáže zobrazit' neeuklidovský svet, ktorý **vypadol** zo štandardných "euklidovských obrazov", aj Velázquez v zrkadle zobrazuje časť sveta, ktorý **vypadol** z obrazu.

Preto aj keď Velázquez, samozrejme, nezobrazuje žiadnu neeuklidovskú geometriu, na jeho obraze možno nájsť množstvo prvkov, ktoré použili Lobačevskij a Beltrami na vytvorenie modelu neeuklidovského sveta. Ako u Beltramiho aj u Velázqueza ide o **fragment** (vnútro kruhu, zrkadlo) **vnorený** do vonkajšieho obrazu (euklidovskej roviny, obrazu ateliéru). V oboch prípadoch ide o fyzické **stotožnenie dvoch hľadísk** (hľadiska premietania a prekladu u Beltramiho, hľadiska, z ktorého sa pozeráme do ateliéru, a hľadiska, z ktorého sa pozeráme na zrkadlo). V oboch prípadoch sa toto stotožnenie hľadísk kompenzuje **prekladom**. Beltrami prekladá z jazyka euklidovskej

geometrie kruhu do jazyka neeuklidovskej geometrie roviny. Podobne na pochopenie Velázquezovho obrazu musíme interpretovať výjav v zrkadle ako výjav pred obrazom (teda napríklad vymeniť pravú stranu za ľavú, odhadnúť približnú vzdialenosť na základe veľkosti postáv atď.). A konečne, Beltrami i Velázquez používajú túto novú formu jazyka ako nástroj na zobrazenie toho, čo sa priamo zobraziť nedá. Buď preto, že je to za naším chrbtom, a teda to vypadlo z nášho zorného poľa, alebo preto, lebo to je "za Euklidovým chrbtom" a systematicky to vypadáva z každého "euklidovského zorného poľa".

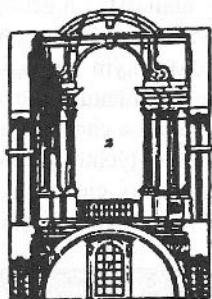
Samozrejme, medzi Beltramiho modelom a Velázquezovým obrazom je obrovský rozdiel vo význame toho, čo prinášajú. Kým Beltramiho model otvára nové obdobie v dejinách geometrie, Velázquezov obraz je len jedným z mnohých jeho plátien. Napriek tomu alebo možno práve preto tento príklad umožňuje lepšie porozumieť forme jazyka. Tá istá forma jazyka sa dá použiť na vyjadrenie veľmi rozdielnych obsahov. To, že interpretatívna forma jazyka sa v geometrii spája s objavom neeuklidovskej geometrie, neznamená, že v iných oblastiach kultúry (napríklad v maliarstve) ju nemožno použiť na niečo zásadne iné. Interpretatívna forma barokových maliarov nijako nesúvisela s ich túžbou objaviť nejakú novú geometriu. Cheeli skôr prekonať rozpoltenosť, ktorú priniesla projektívna forma, a vytvoriť vyššiu, duchovnú jednotu obrazu. To len ukazuje, že paralela medzi dejinami maliarstva a geometriou sa netýka obsahu, ale len formy, netýka sa cieľov, ale len prostriedkov. Ak ju pochopíme takto, dokážeme lepšie porozumieť prekvapujúcim epistemologickým analógiám medzi Beltramiho modelom a Velázquezovým obrazom (vnorenie fragmentu, stotožnenie hľadísk, preklad) bez toho, že by sme tieto analógie nadinterpretovali a chceli z nich vyvodit' nejaké obsahové paralely či hlbší zmysel dejín. Základom týchto paralel je vývin subjektu v dejinách európskej kultúry, a nie nejaký metafyzický cieľ či zmysel. Ak sa uspokojíme s týmto výkladom, môžeme sa z analýzy dejín geometrie či maliarstva dozvedieť veľa o nás a o našich duchovných dejinách.



Obr. č. 9

Druhé dielo, na ktorom chceme ilustrovať paralely medzi formou jazyka neeuklidovskej geometrie a barokovým maliarstvom, je freska *Alegória misionárskej činnosti jezuitov* z roku 1694 od jezuitského mnícha, maliara, architekta a teoretika perspektívy Andrea Pozza (1642-1709), ktorá sa nachádza v kostole sv. Ignácia v Ríme (obr. č. 9). Táto freska je jedným z vrcholných diel iluzionistického baroka. Kostol sv. Ignácia je jedným z najvýznamnejších kostolov rádu jezuitov a bol postavený v rokoch 1626 - 1650. Pôvodne mal mať vysokú kupolu, dominikáni, ktorí mali v susedstve nového kostola svoju knižnicu, sa však obávali, že vysoká kupola by obrala knižnicu o príliš veľa svetla. Roku 1684 sa dospelo ku kompromisu, podľa ktorého kostol nebude mať skutočnú kupolu, ale len iluzionistickú, namaľovanú na strope kostola. Andrea Pozzo, ktorý už mal skúsenosti v tejto oblasti, bol poverený jej realizáciou. V knihe *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*, vydanej roku 1693 v Ríme, Pozzo podrobne vysvetľuje metódu, pomocou ktorej vyzdobil strop kostola sv. Ignácia a vytvoril jeho iluzionistickú kupolu.

V tejto knihe sa nachádza aj tento obrázok:



Spodná tretina obrázka, znázorňujúca polkruhový klenbu kostola, zobrazuje skutočne existujúcu architektúru. Naproti tomu vrchné dve tretiny obrázka, označené číslom 2, zobrazujú fiktívnu architektúru neexistujúcej kupoly. Pozzo aj túto neexistujúcu kupolu detailne naprojektoval a vyzdobil freskami. Zatiaľ sa obrázok nelíši od bežných projektov, aké sa používajú pri prestavbe či rozšírení budov, keď sa už existujúca architektúra budovy spojí s novou časťou. Pri tomto bežnom použití je projekt neexistujúcej časti budovy jednoducho plánom pre stavbu. V Pozzovom obrázku je to však inak. Pozzo vie, že kupola sa nebude nikdy stavať. Jeho obrázok nie je plánom pre staviteľa, ale návodom pre maliara. Namiesto toho, aby projekt odovzdal staviteľovi, premietol celú fiktívnu architektúru na polkruhový klenbu kostola. V tomto zmysle možno v Pozzovom obrázku vidieť istú paralelu s Desarguom, lebo aj tu ide o obraz obrazu. Pozzo premieta obraz výzdoby kupoly (ktorá v skutočnosti neexistuje) na klenbu. Domnievame sa však, že Pozzo ide ďalej než Desargues a že jeho obrázok predstavuje paralelu k obrázku, pomocou ktorého Lobačevskij odvodil trigonometrické vzorce neeuklidovskej geometrie.

Podobnosť spočíva v tom, že ak u Desargua, aj keď ide o obraz obrazu, sledujeme postupnosť premietaní, nakoniec sa nám vždy podarí dospieť k nejakému skutočnému predmetu, ktorý je na obrázku zobrazený. To znamená, že u Desargua je síce **referencia jazyka** sprostredkovaná viacerými medzistupňami, ale nakoniec vždy skončí v realite. Naproti tomu u Lobačevského ani u Pozza sa k žiadnej skutočnosti nedostaneme. Neeuklidovský svet ani fiktívna kupola kostola jednoducho neexistujú alebo, presnejšie, existujú len v našich predstavách. U Pozza aj u Lobačevského sa teda **stretávajú dva svety** - skutočný a neskutočný. V oboch prípadoch sú pritom tieto dva svety spojené prostredníctvom **premietania**. Lobačevskij premieta euklidovský trojuholník na neeuklidovský podobne, ako Pozzo premieta neexistujúcu kupolu na existujúcu klenbu. Tak ako Lobačevskij **prenáša** pomocou tohto premietania trigonometrické formuly z euklidovskej hraničnej plochy na neeuklidovskú rovinu, aj Pozzo prenáša vzájomné vzťahy jednotlivých architektonických prvkov z neexistujúcej kupoly na existujúcu klenbu kostola. Keď si uvedomíme, že trigonometrické formuly aj vzájomné proporcie architektonických prvkov reprezentujú vlastne metrickú štruktúru, možno povedať, že Lobačevskij i Pozzo prenášajú metrickú štruktúru z jedného sveta do druhého.

Vo výslednom obraze dosiahol Pozzo spojitý prechod architektonických prvkov bočných stien kostola do prvkov architektúry iluzionistickej kupoly. Celú kupolu vyzdobil množstvom postáv, sediacych na rôznych rímсах, portáloch, arkádach alebo voľne sa vznášajúcich v priestore. U týchto postáv sa tak stretávame s dvojsituovanosťou, ktorá je typická pre interpretatívnu formu jazyka. Podobne ako v Beltramiho modeli má každý prvok dva významy - určitú úsečku možno interpretovať jednak z hľadiska vonkajšieho jazyka, ako tetivu euklidovského kruhu, alebo z hľadiska vnútorného jazyka ako priamku neeuklidovskej roviny. Analogickú **dvojsituovanosť** nachádzame aj u postáv na Pozzovej freske. Z hľadiska vonkajšieho jazyka (hľadiska, ktoré odmieta prijať hru ilúzie a vstúpiť do imaginárneho sveta neexistujúcej kupoly) sú to jednoducho postavy namalované na strope kostola. Naproti tomu z hľadiska vnútorného jazyka (hľadiska, ktoré prijme hru a vstúpi do sveta ilúzií) sú to postavy sediace na arkáde kupoly kostola, čnejúceho do výšky. Podobne ako u Beltramiho aj u Pozza je tak postava situovaná súčasne na dvoch pozadiach. Jedným je pozadie skutočného stropu, ktorý je paralelou k euklidovskej rovine, na ktorej sa konštruuje Beltramiho model. Okrem toho je však postava situovaná aj na pozadí fiktívnej kupoly, ktorá je analógiou neeuklidovského pozadia Beltramiho modelu.

Dalo by sa namietat, že každý obraz, ktorý niečo znázorňuje, má vlastne dva spôsoby čítania - jednak to, čo je skutočne na plátne, a jednak to, čo sa pomocou toho namalovaného prvku vyjadruje. Vždy môžeme odmietnuť hru, na ktorú nás obraz pozyva, teda odmietnuť ilúziu hĺbky pri perspektíve, a tvrdošijne trvať na tom, že to, čo je na obraze, nie sú žiadne bočné steny povaly, ale jednoducho zbiehajúce sa úsečky. Domnievame sa však, že to, s čím sme konfrontovaní v prípade Pozzovej fresky, je o niečo jemnejšie. Tu nejde o hrubú alternatívu "prijatť, alebo odmietnuť" hru obrazu. Táto alternatíva nespočíva v našom rozhodnutí vyjsť z obrazu alebo doň vstúpiť. U Pozza sú obe alternatívy vo vnútri obrazu. Samotný obraz pripúšťa dva výklady, pričom neodmieta jeho obrazový charakter. Najlepšie to vidno, keď sa vzdialíme od bodu, z hľadiska ktorého je ilúzia dokonalá, a prejdeme bližšie k oltáru. Ilúzia kupoly sa

rozpadne, ale strop je napriek tomu celkom pekne vyzdobený. Štruktúru vnútorného jazyka teda možno rozbiť, obraz však neprestane byť obrazom. Postavy sa aj naďalej budú vznášať nad našimi hlavami, aj naďalej budú umiestnené medzi prvkami architektúry, ktorá si zachová svoju lokálnu presvedčivosť, ale celok, iluzívny svet kupoly sa už nezachová.

Pozzovi ide o niečo viac než len o znázornenie hĺbky priestoru. Používa túto hĺbku na to, aby do nej umiestnil kupolu, a až na túto iluzionistickú kupolu namaľuje výzdobu. Keď sa ilúzia kupoly rozpadne, priestor, v ktorom bola vytvorená, tu zostáva a postavy zdobiace kupolu stále existujú v hĺbke priestoru. Zaniká len jedna rovina významu obrazu, nie celá jeho obrazovosť. Táto dvojsituovanosť v samotnom jazyku obrazu je to, čo Pozza spája s Beltramim. Beltrami spojil euklidovské a neeuklidovské pozadie (ktoré boli u Lobačevského ešte oddelené - mali tvar hraničnej plochy, na ktorej platila euklidovská geometria, a roviny, na ktorej platila geometria neeuklidovská), a tým získaval dvojsituovanosť. Získal ju aj vďaka tomu, že stotožnil vnútorné hľadisko, tvorené stredom premietania (pomocou ktorého Lobačevskij premietal hraničnú plochu na rovinu) s implicitným vonkajším hľadiskom (majúcim u Lobačevského povahu interpretačného odstupu prekonávajúceho priepasť oddeľujúcu euklidovský a neeuklidovský svet). A podobné stotožnenie vonkajšieho a vnútorného hľadiska, ktoré sme u Beltramiho vyjadrili konštatovaním, že sa na Lobačevského obrázok pozrel zo streda premietania (vonkajšie hľadisko, odkiaľ sa na obraz pozerá, teda preniesol do hľadiska vnútorného, určujúceho stred premietania), možno nájsť aj u Pozza. Aj Pozzo stotožňuje vonkajšie hľadisko, teda bod, z ktorého sa máme pozerieť na jeho fresku, aby sme zazreli iluzórnu kupolu, s vnútorným hľadiskom, teda stredom premietania, z ktorého projektoval kupolu na strop kostola. Krásne to vidno, keď v kostole opustíme miesto, z hľadiska ktorého sa máme na klenbu pozerieť (toto miesto je v kostole s iluzionistickou architektúrou vyznačené krížikom vyrytým do dlažby alebo dlaždicou odlišnej farby). Ilúzia sa rozpadne a my začneme jasne rozlišovať dve pozadia.

Rozpadnutie ilúzie, ktoré bolo pre maliarov len technickou nepríjemnosťou, nadobúda tak v našej interpretácii epistemologický zmysel. Ilustruje totiž stotožnenie vonkajšieho a vnútorného hľadiska, ktoré je nevyhnutné na dosiahnutie dokonalej ilúzie, a tak na rozpade ilúzie najlepšie vidno, že forma jazyka iluzionistickej architektúry sa skutočne zakladá presne na tom istom triku, na ktorom sa zakladá Beltramiho model - na tom, že sa na obraz pozrieme z hľadiska streda premietania. Zážitok rozpadu ilúzie si môže čitateľ ľahko overiť vo viedenskom Jesuitenkirche, ktorého fresku na strope maľoval tiež Andrea Pozzo. Nie je už tak bohato zdobená ako v kostole sv. Ignácia, je to už len viac menej holá architektúra kupoly bez množstva postáv, ale o to lepšie možno sledovať postupný rozpad ilúzie. Keď vstúpime do kostola a urobíme pár krokov až po bielu dlaždicu, označujúcu miesto dokonalej ilúzie, zazrieme nad sebou krásnu kupolu týčiacu sa do výšky. Keď však prejdeme úplne dopredu, až k oltáru a obzrieme sa dozadu na strop, kde sme predtým videli kupolu týčiacu sa do výšky, zazrieme vnútro akejsi padajúcej veže. Keď budeme pomaly prechádzať od vstupnej brány až k oltáru, uvidíme, ako sa pomaly ilúzia rozpadá. Ilúzia teda vyžaduje stotožnenie vonkajšieho a vnútorného hľadiska, presne tak ako v Beltramiho modeli. Keď sa na Lobačevského obrázok pozeráme z ľubovoľného iného bodu než zo streda premietania, obrázok je

chybný. Neeuklidovský svet sa nedá nakresliť. Iba z jediného bodu je obrázok korektný, z bodu, z ktorého sa kryjú euklidovské a neeuklidovské útvary. Keď sa Beltrami či Pozzo dostanú mimo stred premietania, ilúzia na ktorej sa zakladajú ich obrazy, sa rozplýva.

To znamená, že základný rozdiel medzi projektívnou a interpretatívnou formou jazyka spočíva v tom, že interpretatívna forma využíva rozštiepenie hľadiska, ku ktorému došlo v rámci projektívnej formy, ale obe verzie rozštiepeného subjektu umiestňuje do toho istého bodu. Vďaka tomu môže získať odstup od seba samej. Projektívna forma (napríklad na Dürerovej rytine) vytvára odstup tým, že umiestni jeden exemplár rozštiepeného subjektu priamo na obraz a potom sa z odstupu pozerá, čo to ten subjekt vlastne pri maľovaní robí. V interpretatívnej forme sa odstup získava inak, nie ako vonkajší pohľad na seba samého. Interpretatívna forma stotožní vonkajšie a vnútorné hľadisko a toto stotožnenie, toto "zlisovanie odstupu do jediného bodu" otvára vstup do iných, iluzívnych svetov. Už sa nepresúvam von, mimo seba, aby som sa zvonka uvidel a pochopil. Zotrvávam sám v sebe a odstup udržujem len pomocou interpretácie. Práve preto, že v tom jedinom bode, odkiaľ sa pozerám na svet, sedia teraz akoby dve hľadiská (teda epistemický subjekt je **zdvojený** - a nie rozdvojený ako u Dürera, Holbeina, či Albertiho), môže u nich dôjsť k posunu významu. Posun sa už netýka toho, odkiaľ sa pozerám, ale toho, čo vidím. Táto schopnosť **simultánneho dvojitého videnia**, vonkajšieho a vnútorného, faktického a iluzionistického, to je to nové, čo prináša barok a čo ho spája s neeuklidovskou geometriou.

Je to akoby znova dosiahnutá jednota, poučená skúsenosťou rozštiepenosti. Alebo skôr rozštiepenosť nahradená zdvojením? Každopádne je to objav zdvojenosti subjektu, ktorý umožňuje zdvojenie sveta, vytvára teda povedľa vonkajšieho objektívneho sveta iluzívny vnútorný svet, svet neexistujúcej kupoly alebo neeuklidovskej geometrie. V maliarstve sa táto snaha prekonať rozštiepenosť subjektu prejavuje snahou **vtiahnuť diváka do vnútorného sveta** obrazu - tento prvok opäť spája barok s neeuklidovskou geometriou. Lobačevskij dobre vedel, že neeuklidovskú geometriu nemožno nakresliť. Ale keď na to na chvíľu zabudneme, keď podľahneme ilúzii jeho obrázkov, otvorí sa nám úplne nový svet. A to nie preto, že by sme sa na niečo pozerali zboku. Tu nejde o získanie odstup, práve naopak, potrebujeme stratiť celý kritický odstup, všetky výhrady rozumu, ktorý vie, že to, čo robí Lobačevskij, je šialenstvo (ako mu to aj jeho súčasníci neraz pripomenuli). Musíme sa oddať ilúzii. Práve zdvojením hľadiska, dvojsituovanosťou subjektu v jedinom bode, z ktorého vníma svet, sa otvára možnosť interpretatívneho odstup. Akoby sme celú vonkajšiu fakticitu presunuli len na jedno z dvojice hľadísk tvoriacich zdvojený subjekt, kým to druhé, umiestnené v tom istom bode, sa oslobodí od ťarchy skutočnosti a vstúpi do sveta ilúzií. Pokiaľ bolo hľadisko rozštiepené, každé hľadisko sa pozeralo na svet z iného bodu a každé nieslo v sebe iný kus fakticity. Až stotožnením pól rov rozštiepeného subjektu sa jeden oslobodzuje spod ťarchy skutočnosti. Veď načo niesť dvakrát ten istý pohľad? Tým sa tento pól otvára pre vstup do iného sveta, otvára sa interpretácii. Zdvojenie hľadiska a ním umožnený vstup do vnútorného sveta je veľkou témou romantiky. Tvorí základ romantickej senzitivity i objavu vnútorného sveta človeka.

3. 2 Poznámky k Foucaultovmu rozboru *Dvorných dām*

Na tomto mieste by sme chceli uviesť ešte niekoľko poznámok k rozboru *Dvorných dām*, ktorým otvára Michel Foucault svoje *Slová a veci*. Foucault venuje rozboru Velázquezovho obrazu takmer 16 strán, až nakoniec dospieva ku svojej téze: "*Na tomto Velázquezovom plátne je možno čosi ako reprezentácia klasickej reprezentácie a určenie priestoru, ktorý sa ňou otvára.*" ([3], 70). Toto tvrdenie vyvoláva pochybnosti. Ako sme ukázali, novoveká geometria nadväzuje na formu Dürerovej rytiny, nie na formu Velázquezovho obrazu. Novoveká geometria bola východiskom geometrizácie sveta a bola základom zrodu vedy v 17. storočí. To je štandardný výklad, ktorý možno nájsť u väčšiny autorov. Preto je prirodzenejšie hľadať "*reprezentáciu klasickej reprezentácie*" u Dürera, a nie u Velázqueza, a je nepochopiteľné, prečo sa Foucault od tohto štandardného výkladu odvracia. Svoju voľbu nijako nezdôvodňuje, preto v nej nemožno vidieť viac než svojvoľné rozhodnutie.

Aby sme pochopili Foucaultove motívy, uvedieme ďalšiu časť jeho textu: "*Reprezentácia sa skutočne podujíma predstaviť sa vo všetkých svojich prvkoch, so svojimi obrazmi, pohľadmi, ktorým sa ponúka, tvármi, ktoré zviditeľňuje, gestami, ktoré ju tvoria. V tomto rozptýlení, zhrňanom a jednotne rozkladanom reprezentáciou, však všetky časti naliehavo poukazujú na podstatné prázdno: na nevyhnutné zmiznutie toho, kto funduje reprezentáciu, toho, komu sa podobá a v očiach koho je iba podobnosťou. Tento subjekt jeden a ten istý bol odstránený. A reprezentácia, konečne zbavená tohto vzäujúceho vzťahu, sa môže vydávať za číru reprezentáciu.*" Z Foucaultovho hľadiska spočíva teda rozhodujúci moment Velázquezovho obrazu v tom, že kráľovská dvojica, ktorá je v skutočnosti stredobodom scény zobrazenej na obraze, a teda reprezentáciu funduje, je neviditeľná. Foucault v tom vidí symbol moci, symbol toho, ako moc zakladá reprezentáciu bez toho, aby sama bola reprezentovaná. Na Dürerových rytinách, ako napríklad na rytine *Zobrazovanie hlavy* ([7], 20), je prítomný ten, kto je zobrazený, ako aj ten, kto zobrazuje. Forma Dürerových rytín je teda priehľadná, nič nie je zamľčané. Už teda chápeme, že pre Foucaulta sú Dürerove rytiny, ktoré podstatne lepšie zobrazujú "*klasickú reprezentáciu*", nepoužiteľné.

Pre Foucaulta je dôležité, že centrom Velázquezovho obrazu je kráľ, teda centrum moci. Takto navodzuje predstavu, že klasická reprezentácia je mocensky centrovaná. Pochybnosti ohľadom voľby Velázquezovho obrazu ako ilustrácie klasickej reprezentácie dostávajú svoje vysvetlenie. Foucaultovi nejde o analýzu formy klasickej reprezentácie, ale o analýzu jej mocenského použitia. Toto poznanie vrhá svetlo na rozdiel medzi Foucaultovou epistémou a našou formálnou epistemológiou. Z hľadiska formálnej epistemológie je úplne jedno, kto tvorí centrum obrazu. To, že ide o kráľa, je z hľadiska epistemologického obsahu obrazu (v zmysle formálnej epistemológie) úplne irelevantné. Foucault neanalyzuje kognitívny, ale mocenský obsah reprezentácie. Nezaujímajú ho geometrické súvislosti, vďaka ktorým dokážeme obrazu porozumieť ako obrazu, ale sociálne vzťahy, ktoré sa na obraze zrkadlia. Preto foucaultovská epistéma predstavuje mocensko-politickú štruktúru poznania. Z hľadiska našej formálnej epistemológie tak spadá do oblasti pragmatiky, do oblasti analýzy spôsobov použitia (a zneužitia) reprezentácie, nie do teórie samotnej reprezentácie.

To, že Foucault napriek šestnástim stranám textu, venovaným rozboru obrazu, nepozornil na to zásadne nové, čo z epistemologického hľadiska Velázquezov obraz prináša, len ukazuje, že epistemológia je užho druhoradá. Zaujímá sa o používanie reprezentácie, nie o reprezentáciu samotnú. To, samozrejme, neznižuje význam toho, čo hovorí, len vedie k potrebe upresniť jeho argumentáciu. Velázquezov obraz nepredstavuje "*reprezentáciu klasickej reprezentácie*", ale práve naopak, po formálnej stránke predstavuje jej kvalitatívne prekonanie. Až vďaka tomu, že sa Velázquez dostal nad formu klasickej reprezentácie, keď do formy obrazu zabudoval interpretatívny subjekt, dokázal na svojom plátne zobraziť viac. Okrem klasickej reprezentácie, ktorá je dostatočne presne a jasne zachytená na Dürerových rytinách, nová forma jazyka umožňuje Velázquezovi vyjadriť aj mocenské použitie klasickej reprezentácie, akési *skrytie sa za obraz*. Tým nepopierame, že Velázquezov obraz má nový mocensko-politický obsah, o ktorom hovorí Foucault, ale tento obsah nijako nesúvisí s formou reprezentácie - ani klasickej, ani žiadnej inej. Súvisí len a len so spôsobom použitia reprezentácie. Velázquezov obraz zachytáva spôsob mocenského použitia klasickej reprezentácie, pričom Velázquez dokázal toto použitie zobraziť práve preto, lebo samotný jeho obraz svojou formou už klasickú reprezentáciu prekračuje. Velázquezov obraz sa teda týka klasickej reprezentácie iba svojím námetom, ale nie svojou formou.

Jadrom našej kritiky Foucaultovej analýzy je teda jeho neodlíšenie reprezentácie od jej mocenského použitia. Uvedomujeme si, že Foucault takto rozlišovať nechce, ale je to jeho **rozhodnutie**. Tým, že ho prijal, tým, že spôsob mocenského použitia reprezentácie prisudzuje samotnej reprezentácii, a nie jej užívateľom, pričom neupozorňuje, že to je jeho slobodné rozhodnutie, robí vlastne to isté, čo pripisuje klasickej reprezentácii. Užívateľa reprezentácie (tentoraz seba samého) a jeho zámary ponecháva mimo obrazu. Nemusíme azda zdôrazňovať, že pre nás nie sú Foucaultove osobné rozhodnutia záväzné. Preto budeme za reprezentáciu klasickej reprezentácie aj naďalej považovať Dürerove rytiny, kým Velázquezov obraz budeme považovať za obraz prekračujúci klasickejšiu reprezentáciu tým, že interpretáciu zabudováva do samotnej formy. Samozrejme, interpretácia je prítomná v každom obraze. Keď chceme pochopiť, čo je na obraze namaľované, musíme interpretovať jeho symboliku. U Velázqueza sa však interpretácia týka formy, toho, **ako** obraz zobrazuje, a nie toho, **čo** je na ňom namaľované. Nech by bol na obraze zobrazený ktokoľvek, na to, aby sme obraz pochopili, musíme vedieť, že na zadnej stene ateliéru visí zrkadlo. A to, že ide o zrkadlo, je vecou interpretačného porozumenia. Keby vzadu visel obraz, všetko by vyzeralo rovnako, ale forma Velázquezovho obrazu by sa rozpadla. Podobne keby sa na obraz pozeral niekto, kto v živote nevidel zrkadlo, nemohol by mu porozumieť. To je podľa nášho názoru z formálneho hľadiska jadro Velázquezovho obrazu. Interpretácia sa týka samotného zobrazenia, nie len zobrazeného námetu.

3.3 Estetika barokového maliarstva

V renesančnej maľbe maliar vytvára iluzívny svet, ktorý sa odкрýva na obraze, a divák sa tomuto svetu prizera. Divák je tak svedkom výjavu na obraze. Aj keď ho obraz zaujme či očarí, stále si zachováva určitý odstup, z ktorého sa obrazu prizera a z

ktorého ho posudzuje. Perspektíva zobrazuje svet z hľadiska diváka, otvára mu pohľad na krajinu ubiehajúcu do diaľky, a tým súčasne vytvára aj odstup od výjavu na obraze. V barokovom maliarstve ide o narušenie tohto odstupu od obrazu. Tento odstup dodával renesančným obrazom ich vyváženosť a pokoj, ale na druhej strane spôsoboval, že renesančné obrazy nikdy na diváka nepôsobili tak bezprostredne, ako sa o to usiloval barok. Barok sa usiluje o zrušenie odstupu a o priame vtiahnutie diváka do stredu výjavu, ktorý obraz znázorňuje. Maliar má na dosiahnutie tohto efektu veľké množstvo prostriedkov, z ktorých iba malá časť má vzťah ku geometrii. Na druhej strane však samotná snaha zrušiť odstup je záležitosť navýsost' geometrická. Veď ísť proti odstupu znamená ísť proti geometrii alebo aspoň prejsť k inej geometrii, než akú nám otvára renesančná perspektíva.

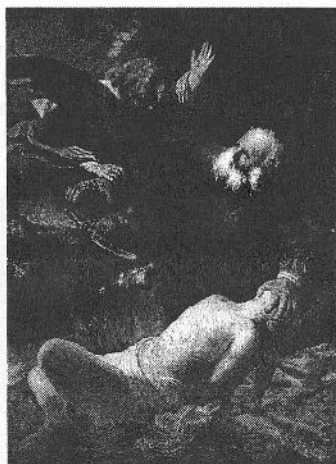
Zrušiť odstup a navodiť pocit blízkosti môže maliar už aj pomocou samotného námetu. Napríklad intímna, mierne eroticky podfarbená téma obrazu vytvára často pocit až fyzickej prítomnosti. Opačnú krajinosť pri voľbe námetu predstavuje vypätá dramatickosť, ktorá nás tak strhne, až zabudneme, že sa pozeráme na obraz, a vstúpime do bezprostredného kontaktu priamo s jeho výjavom. Okrem námetu, ktorý, samozrejme, v geometrii paralelu nemá, existujú aj viaceré geometrické princípy, pomocou ktorých barokoví maliari rušili odstup od obrazu.



Obr. č. 10

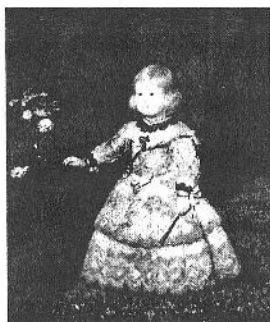
Ako prvý uvedieme obraz *Dávid s hlavou Goliáša* (1607) od Caravaggia (1573-1610), ktorý sa nachádza v Kunsthistorisches Museum vo Viedni (obr. č. 10). Obraz sa vyznačuje tmavým, takmer úplne čiernym pozadím, z ktorého vystupuje postava Dávida akoby von z obrazu. Na renesančných obrazoch boli postavy väčšinou umiestnené v krajine, ktorá ubiehala až k horizontu, alebo v miestnosti, ktorá vymedzovala postavám ich priestorový rámeč. Oko diváka mohlo slobodne sledovať hĺbku, do ktorej ustupoval priestor, a tým v akomsi protipohybe vymedzovať svoju pozíciu voči tomuto priestoru. Krajina obrazu ubiehala pred nami do diaľky, a tak sa súčasne konštituovala aj naša poloha voči tejto krajine a vznikol aj určitý odstup od všetkého, čo bolo v krajine umiestnené. A práve túto spontánnu tvorbu odstupu, založenú na automatickej identifikácii hľadiska voči krajine, Garavaggio rozbíja, keď celé pozadie ponorí do tmy.

Nedáva nám šancu identifikovať sa voči priestoru obrazu, obraz nemá žiadnu hĺbku, do ktorej by sme mohli Dávida odsunúť. Dávid nie je tam niekde vpredu, v krajine, je tu, bezprostredne pred nami.



Obr. č. 11

Ďalším princípom, pomocou ktorého maliari rozbíjali hĺbku obrazu, bolo používanie diagonálne smerujúcich línií. Keď sa pozrieme na obraz *Abraháмова obet'* (1635, obr. č. 11) od Rembrandta Hermesza van Rijna (1606-1669), ktorý sa nachádza v leningradskej Ermitáži, vidíme, že dominujúce línie na obraze (lína Izákovho tela, línia spájajúca anjelovu zdvihnutú ruku s Abrahámovou rukou púšťajúcou nôž, línia vzájomného pohľadu Abraháma a anjela, línia spájajúca padajúci nôž s Izákovým hrdlom) majú diagonálny smer. Renesančné obrazy mali vertikálno-horizontálnu štruktúru, vďaka čomu línie obrazu viedli náš pohľad do diaľky a pomáhali vytvoriť perspektivistický odstup. Naproti tomu diagonálne línie barokového obrazu upútavajú náš pohľad a bránia mu ubiehať do diaľky. Neustále ho strhávajú a odvádzajú od vnímania hĺbky obrazu. Tým sa percepčia hĺbky narúša, aj keď nie až do takej miery ako pomocou čierneho pozadia, a súčasne sa narúša aj tvorba perspektivistického odstupu a obraz nás vtáhuje do seba.



Obr. č. 12

Ďalším prvkom, ktorý maliari často používali na rušenie hĺbky obrazu, boli rôzne drapérie. Dobrou ilustráciou tohto princípu je obraz *Infantka Margarita* (1653) od Diega Velázqueza, ktorý sa nachádza vo viedenskom Kunstistorisches Museum (obr. č. 12). Infantka stojí pred závesom na koberci s bohatou vzorkou. Bočný stôl je tiež prikrytý látkou, takže nášmu pohľadu chýba akýkoľvek záchytný bod, akákoľvek jasná geometrická línia, ktorá by nám umožňovala vytvoriť si určitejšiu predstavu o hĺbke priestoru, v ktorom sa infantka nachádza. Priestor tu nie je úplne zastretý, ako to je pri úplne tmavom pozadí, ani rozrušený súborom diagonál. Skôr možno povedať, že je natoľko neurčitý, že táto neurčitosť nám opäť bráni jasne si vymedziť naše hľadisko.



Obr. č. 13

Ako posledný obraz ilustrujúci barokové úsilie o zrušenie perspektívy uvedieme Rembrandtov obraz *Dáma s vejárom* (1641, Obr. č. 13). Obraz je pozoruhodný tým, že na plátne je namaľovaný obločný rám, cez ktorý prečnieva palec ľavej ruky i vejár zobrazenej dámy. Týmto jemným, takmer nebadaným gestom postava z obrazu ako keby nadväzovala kontakt s nami, ako keby vystupovala z priestoru za obrazom a vstupovala do priestoru pred ním. Je to spôsobené tým, že rám obloka je namaľovaný tak blízko k okraju obrazu, že s ním takmer splýva, a my máme pocit, ako keby prst, vystupujúci z obloka, vystupoval aj z obrazu priamo k nám.

Samozrejme, maliari nepoužívali tieto princípy oddelene, ale v kombinácii, takže výsledný účinok bol ešte komplexnejší, a nedal sa jednoznačne identifikovať. Napríklad Caravaggio v obraze *Dávid s hlavou Goliáša* okrem tmavého pozadia používa aj gesto - Dávid ako keby podával Goliášovu hlavu von z obrazu. Okrem toho obraz obsahuje aj viaceré šikmé línie, z ktorých najvýraznejšia je línia odevu, zahŕňajúca časť Dávidovho nahého tela.

LITERATÚRA

- [1] ADELMAN, L., COMPTON, M.: Mathematics in early abstract art. In: Towards a New Art. Essays on the Background to Abstract Art 1910-1920. London, The Tate Gallery 1980.
- [2] CHASTEL, A., BACCCHESCHIOVÁ, E. (1966): Giotto. Bratislava, Pallas 1991.
- [3] FOUCAULT, M. (1966): Slová a veci. Bratislava, Pravda 1987.
- [4] GOMBRICH, E. H. (1949): Příběh umění. Praha, Odeon 1992.
- [5] GÖTZ, E. (1976): Diego Velázquez. Bratislava, Tatran 1987.
- [6] HENDERSON, L. D.: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton, Princeton University Press 1983.
- [7] KADERÁVEK, F.: Perspektiva. Příručka pro architekty, malíře a přátele umění. Praha, J. Štenc 1922.
- [8] KITSON, M. (1966): Barok a Rokoko. Bratislava, Pallas 1972.
- [9] KLINE, M.: Mathematics in Western Culture. London, Penguin Books 1953.
- [10] KVASZ, L.: Náčrt analytickej teórie subjektu. In: Filosofický časopis 1996, č. 4, s. 617-640.
- [11] LEEMAN, F. (1975): Hidden Images. Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion. From the Renaissance to the Present. New York, Harry N. Abrams 1975.
- [12] LONGHI, R. (1968): Caravaggio. Dresden, VEB Verlag der Kunst 1977.
- [13] PROKOPOVÁ, M. (1984): Lorenzetti. Bratislava, Tatran 1986.
- [14] LOEWINSON-LESSING, V. (1971): Rembrandt Hermesz van Rijn, Paintings from Soviet Museums. Leningrad, Aurora Art Publishers 1987.
- [15] ŠAROUNOVÁ, A.: Geometrie a malířství. In: Pokroky matematiky, fyziky a astronomie 1995, č. 3, s. 130-150.
- [16] TOMAN, R. (ed.) (1994): Umění italské renesance. Praha, Slovart 1996.
- [17] VASARI, G. (1568): Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I. Praha, Odeon 1976.
- [18] ZEMINA, J. (1998): Velázquez, esej o vznešenosti malby. Praha, Kovalam 1998.

Stat' vznikla za podpory Vedeckej grantovej agentúry MŠ SR a SAV v rámci grantovej úlohy 1/4310/97.

Ďakujem Alexandruovi Margineanovi a Danielovi Fischerovi za podnetné diskusie o baroku a manierizme.

RNDr. Ladislav Kvasz
Katedra humanistiky MFF UK
Mlynská dolina
842 15 Bratislava
SR