

# První kapitola

## Věda jako umění\*

Diskuse Rieglovy teorie umění  
spojená s pokusem aplikovat ji na vědy

*Předběžná poznámka:*

*Následující esej byla napsána po přednesení mé inaugurační přednášky na Švýcarské vysoké škole technické Zürich (ETH Zürich) 7. července 1981. Přednáška sama nebyla ve skutečnosti přednáškou, nýbrž volnou řečí. Při dodatečném sepsání jsem co možná nejvíce zachoval styl této volné řeči.*

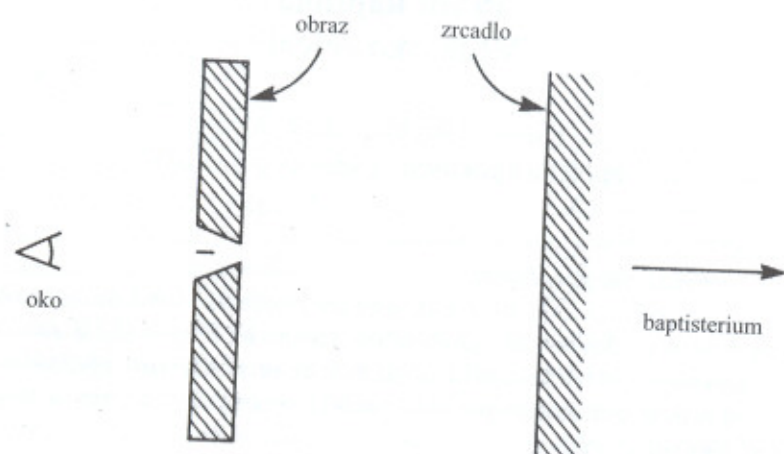
### *I. Renesanční experiment a jeho důsledky*

Ve své biografii Filipa Brunelleschiho podává Antonio Manetti, přítel a obdivovatel velkého stavitele, následující zprávu o jedné události, která se přihodila ve Florencii roku 1425:

V tomto případě perspektivy ukázal nejprve na jakousi tabuli o rozměru asi jedné poloviny lokte čtverečního, na které vyobrazil průčelí chrámu San Giovanni (tj. baptisteria) ve Florencii. Chrám nakreslil tak, jak ho člověk vidí na první pohled zvnějšku. Patrně stál při kreslení asi tři lokte uvnitř středních dveří do Santa Maria del Fiore. A obraz vytvořil s takovou pečlivostí a krásou a tak přesně v barvách bílého a černého mramoru, že by to žádný malíř miniatur nesvedl lépe... a vzal vyleštěné zrcadlo jako pozadí, takže vzduch a přirozené nebe se od něj odrážely a také oblaka, která na toto zrcadlo dopadala a byla poháněna větrem, když zafoukal. U tohoto obrazu dbal malíř na to, aby určil jen jedno místo, odkud ho mohl člověk pozorovat. A aby člověk nemohl při svém pozorování udělat nějakou chybu, neboť se přece musel tento zjev na každém místě pro oko měnit, zhotovil otvor do tabule, na niž byl namalován

---

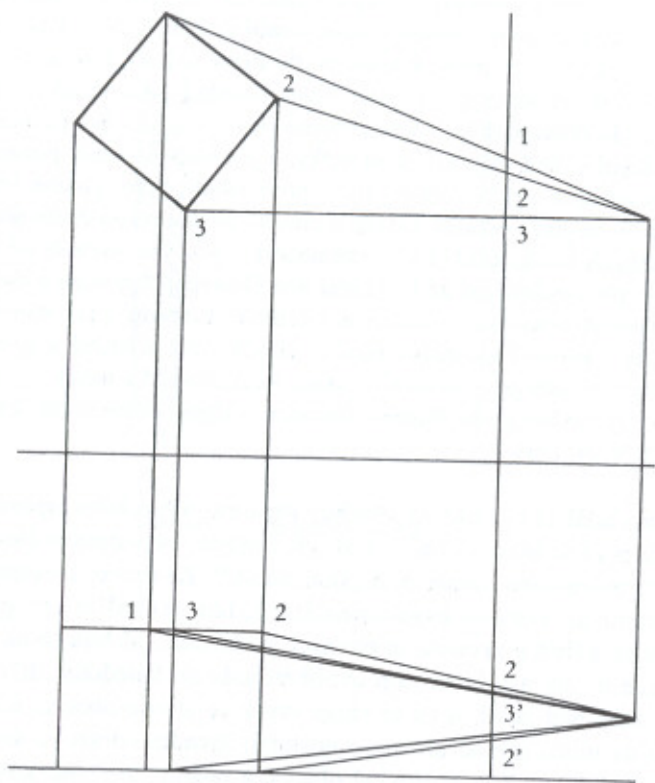
\* Tato kapitola měla být vydána Hansem Peterem Duerrem jako příspěvek ke slavnostnímu spisu pro Mircea Eliadeho, jenž nesl název „Říše středu“. Vzhledem ke svému rozsahu však musela být publikována samostatně.



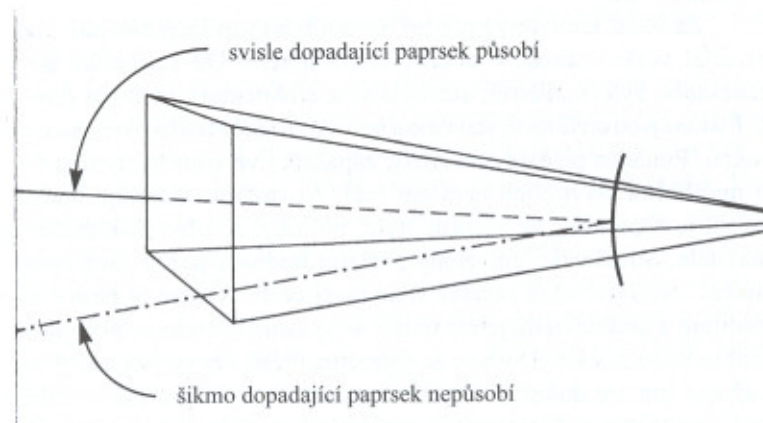
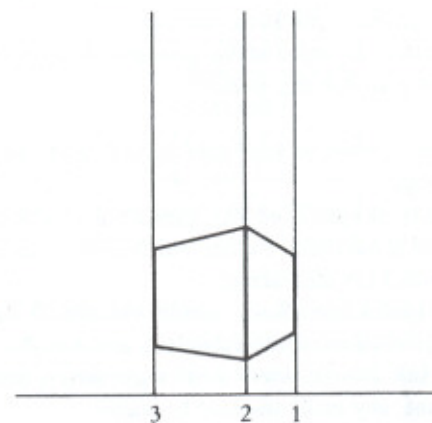
Obrázek 1 – Brunelleschiho experiment

tento obraz, který se nacházel ve vyobrazení chrámu San Giovanni přesně na tom místě, kam pohlédlo oko z místa uvnitř středních dveří Santa Maria del Fiore, na němž stál malíř při kreslení. Po straně byl otvor velikosti čočky a rozšiřoval se jehlanovitě na zadní straně podobně jako dámský slaměný klobouk až do velikosti dukátu nebo o trochu více. Chtěl, aby oko pozorovatele bylo na zadní straně, kde byl otvor velký, a jednou rukou měl pozorovatel směřovat obraz k oku a v druhé ruce, proti tabuli, držet ploché zrcadlo, od něhož by se obraz odrážel. Oddálení zrcadla druhou rukou činilo přibližně tolik krátkých loktů, kolik činila vzdálenost v pravých loktech od místa, na kterém při kreslení stál až k chrámu San Giovanni. Společně s ostatními zmíněnými okolnostmi, vyleštěným zrcadlem, Piazzou a tak dále se při pozorování z tohoto bodu zdálo, jako by člověk viděl skutečně a opravdové baptisterium. Já sám jsem to držel v ruku, vícekrát viděl a mohu proto podat svědectví. (Citováno podle Eugenia Battistini, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart-Zürich 1979, str. 103)

Tato událost vykazovala všechny vlastnosti *vědeckého experimentu*. Za prvé tu šlo o *srovnání* mezi předmětem, vytvořeným člověkem, totiž Brunelleschiho obrazem, a „skutečností“. Za druhé, srovnání není ponecháno na svévůli experimentátora; ten nenahlíží jen prostou skutečností, nýbrž ji zkoumá za přísných podmínek: odebírá se na přesně vyměřené místo, asi devět stop uvnitř vchodu do katedrály, drží aparát asi pět stop nad zemí, dívá se skrze otvor ve středu obrazu, umísťuje zrcadlo na místo přesně určeného odstupu. Zrcadlo odráží ve své dolní polovině obraz, v horní polovině oblaka, a pozorovatel vidí kombinaci umění a skutečnosti. Zrcadlo se oddálí a hledí, pohled se nezmění, ačkoliv nyní je přítomna pouze „skutečnost“. Za třetí není předmět, který má být posuzován, tedy obraz, jen tak jednoduše namalován, nýbrž *zkonstruován podle pravidel*. Tato pravidla, jak se domnívá Krautheimer, pocházejí, za čtvrté, z *praxe* půdorysů a náčrtů (obrázek 2), které byly Brunelleschimu jako architektovi nejlépe známé. Avšak praxe sama nevysvětluje, proč vedla konstrukce k identickému vjemu obrazu a skutečnosti. K tomu ji musíme zkombinovat s určitým pojetím podstaty procesu vidění. Takové pojetí, jak zní velmi věrohodná domněnka Edgertonova (*Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975), spojuje proces vidění podle postupu středověké optiky (Bacon, Peckham) s jehlanem zrakových paprsků. Pouze ty paprsky, které vstupují do oka svisle k jeho povrchu, jsou účinné. Vytvářejí dvourozměrný obraz té strany předmětu, která je přivrácena k oku. Za páté dospějí Brunelleschiho postupy, jež jsou stále ještě velice intuitivní, záhy k rozsáhlé a také poněkud doktrinální *teorii* malířství.



Obrázek 2 – Princip konstrukce podle Krautheimera



Obrázek 3 – Optický jehlan

V pojednání *Della pittura* od Leona Battisty Albertiho se nachází následující definice: „Obraz je průřez optickým jehlanem.“

Vytvoření obrazu se proto stává geometrickým problémem. Tento problém lze vyřešit, říká Alberti, neboť:

Nyní existují nové principy, které nám dovoluují znázornit vztahy v rovině, ze které vychází jehlan.

Funkce malíře (však) je následující: vyznačit rovinu liniemi a odstínovat barvami tak, že pokud je nahlížena z určité vzdálenosti a z určité pozice, pak se zcela vyrovná znázorněným předmětům.

Naše předpisy (pokračuje Alberti ve svém výkladu: *Della pittura*, začátek třetí knihy), v nichž je vyloženo úplně a absolutní umění malby, snadno pochopí geometr, nikoliv však člověk, který není s geometrií obeznámen. Proto zdůrazňuji, že je nutné, aby malíř studoval geometrii.

Malířství je tedy věda, která se organicky včleňuje do struktury ostatních věd.

Za šesté, tento nový pohled na malířství vzniká proto, aby malířství zjednal větší vážnost v oblasti věd a umění. Od starověku do doby renesance bylo malířství, stavitelství a architektura pouhým řemeslem. U Platóna jsou architekti, stavitelé a ševci společně klasifikováni jako dělníci rukou. Pindaros píše ódy na atlety, zápasníky ve volném stylu, politiky – o malířích a stavitelích není ani řeči. Aristofanés zmiňuje hudebníky, básníky, zápasníky ve volném stylu, politiky, nikoliv však malíře nebo stavitele. Středověké university zařazují hudbu a poesii mezi svobodná umění, malířství však zůstává stále mezi cechy. Giotto je patrně prvním malířem a architektem, jehož umění si vysloužilo stejnou důstojnost jako hudba nebo poesie. Dodnes si nejrozmanitější obory pokoušejí zjednat vážnost tím, že dokazují své akademické vazby, nebo jak se také říká, svoji vědeckost. Astrologové, například, vydělávají spoustu peněz – spokojeni s tím však nejsou. Ani jim nestačí, že mnoho lidí sleduje jejich úsilí s téměř religiózní úctou – chtějí být vědci. Vědeckost zjednávala důstojnost již v Albertiho době, protože se také on pokoušel ukázat, že malířství a architektura mají vědecké základy. Jeho úsilí mělo úspěch – Vasari založil ve Florencii záhy první Akademii umění, *Accademia del Disegno*. Netrvalo dlouho a objevily se stížnosti na strnulost akademického malířství. Existuje lepší důkaz vědeckosti celého tohoto vývoje? Stížnosti předcházely, za sedmé, věcné kritice principů nového malířství. Od Eukleida převzal Alberti tento princip:

Čím je úhel oka ostřejší, tím menší se jeví viděná věc.

Tento princip sehrál po Keplerovi a Descartovi v západní optice důležitou roli. Vyjádřeno moderním způsobem to znamená, že tak identifikujeme zorné pole a fyzikálně-optický prostor. Leonardo toto ztotožnění kritizoval. Upozornil na jev, který se dnes v psychologii nazývá jevem konstantnosti. Především však Leonardo zdůrazňoval, že zákony, které předložil Alberti, platí pouze za zcela určitých a velmi omezených podmínek, totiž za podmínek, které vytýčil při svém experimentu již Brunelleschi. Malíř však nemaluje pro jednooké s nepohyblivou, pevně přišroubovanou hlavou, maluje pro lidi, kteří se před jeho obrazem volně pohybují. Má-li se tento obraz jevit takovým pozorovatelům přirozeně a nikoliv pokřivený, pak musí být vystavěn podle jiných zákonů.

## II. Posouzení epizody

Analýza této epizody, jejich podmínek a důsledků vedla k zajímavým zjištěním o vztahu umění a vědy.

Podívejme se však nejprve na výklad, který je obecně rozšířený, modernímu člověku se jeví jako velmi přirozený a který také zastává a zastávat zcela jistě ještě dlouho bude celá řada historiků umění a věd.

Podle tohoto výkladu je člověk zasazen do uspořádaného světa, žije v čemsi, čemu se říká *kosmos*. Zprvu to nevidí, a když začne sám pomalu rozpoznávat obrysy světa, scházejí mu často prostředky, aby své poznání správně vyjádřil. Člověk se však učí. Pozvolna vylepšuje svoji situaci. Omyly a hrubosti mizejí, na jejich místo nastupují přirozené a věcně přiměřené způsoby zobrazení. Tak postupují jak umění, tak též vědy, od určitého nedokonalého ke stále lepšímu poznání a zachycení světa.

Příklad takového výkladu nalézáme v knize Giorgia Vasariho *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, které byla poprvé publikována v roce 1550, druhé vydání 1568, citováno podle překladu Wackernagelova 1916.<sup>1</sup>

V prvním a nejstarším období jsme viděli tři umění (architekturu, malířství a stavitelství) dosud vzdálená své dokonalosti. Pokud ze sebe i vydala jednotlivé statky, pak to bylo provázeno tolika nedokonalostmi, že jistě nebyla na místě žádná chvála. Ve druhém období jsme poté viděli, že tato umění se viditelně vylepšila, jak ve svých rozvrzích, tak ve svých provedeních, které se děly prostřednictvím lepší kresby, manýry a větší svědomitosti.



Obrázek 4 – Font-de-Gaume (částečné vyobrazení)



Obrázek 5 – Magdalénská škola



Obrázek 5a – Mezolit, východošpanělský styl

Nyní tedy již zmizel onen patriarchální rez a ona nedějinnost a neforemnost, kterou umění trpěla kvůli neschopnosti starší doby... Záleží totiž ve zvláštní povaze a podstatě umění, že vycházejí z nízkého počátku, aby se více a více zlepšovala, až konečně dosáhnou vrcholu dokonalosti... Tak vidíme, jak řecký sloh nejprve díky Cimabueho postupu, pak prostřednictvím požadavku, který vznesl Giotto, brzy zcela odumřel a umožnil tak jinému slohu, který chce nazvat slohem Giottovým, aby zaujal jeho místo ... v tomto slohu nalézáme překonané ony obrysové linie, jimiž člověk kdysi obtahoval tvary, široce rozevřené oči, nohy na špičkách, zešpičatělé ruce, nepřítomnost stínu a jiné hrubé nedostatky řeckých malířů, místo nich pak přívětivý půvab hlav a lehce tónovaný kolorit. A obzvláště Giotto propůjčil svým tvarům lepší postavení, poprvé ukázal něco ze životnosti hlav, zřasením svých rouch přiblížil se přírodě více než všichni předcházející a také objevil již něco z perspektivy a zmenšení postav. Mimo to se první pokusil o zobrazení pohnutek mysli, takže u něj jaksi rozpoznáme výraz strachu, naděje, vzteku, lásky. Jemnost jeho způsobu malby nahradila dřívější tvrdý a neohrabaný styl.

Tolik Vasari o uměních, jejichž dějiny vypráví. Mnohá pojednání o dějinách věd sledují stejné schéma. Podobné schéma však není možné udržet v jednotě s historickými poznatky, které dnes máme.

Je pravda, že „počátky umění“, jak je známe dnes, „jsou vzdálené své dokonalosti“, pokud dokonalostí stejně jako Vasari rozumíme přirozenost a životnost. Podle A. Leroi-Gourhama existovala před klasickým obdobím umění doby kamenné, které přirozeností a životností překonávalo mnohé pozdější formy zobrazování (obrázek 4a 5), období s abstraktními a neforemnými obrazy. Situace se však postupně nezlepšovala, jak to popisuje Vasari. Životnost klasického období není nahrazena obdobím realističtějším, nýbrž postupující schematizací. Detaily chybí, na obraze dominují obrysové linie (obrázek 5a).

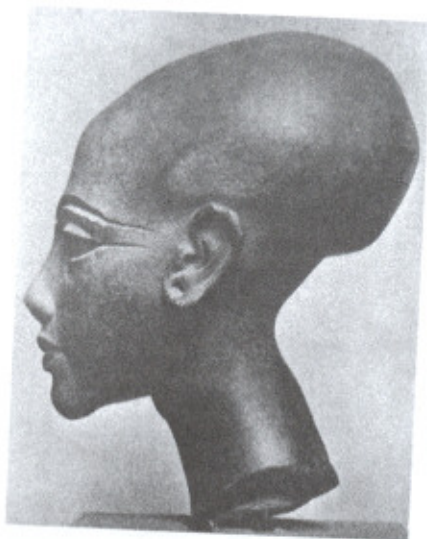
Takový vývoj lze nazvat úpadkem často jen s velkou dávkou násilnosti. Sokol na paletě krále Naarmera (první dynastie, přibližně 2900) je v pohybu a velice životný (obrázek 6), sokol na stéle krále Uta (také první dynastie) je strnulý, stylizovaný, chybí mu životnost, kterou Vasari tak zdůrazňuje – a přesto tu nebudeme hovořit o nějakém úpadku. Umělecké provedení je vynikající, strnulost není nedostatkem, nýbrž znakem nejvyššího soustředění. Později, v dílně Thutmose v el-Amarně (starém Achetatonu), se nacházejí realistické masky živých modelů, se všemi vyvýšeninami a prohlubněmi kostního povrchu hlavy (obrázek 9), vedle toho ale také mnoho jednodušších forem. Extrémní příklad tvoří zcela hladká a vzadu vyholená hlava úřednice (obrázek 8).



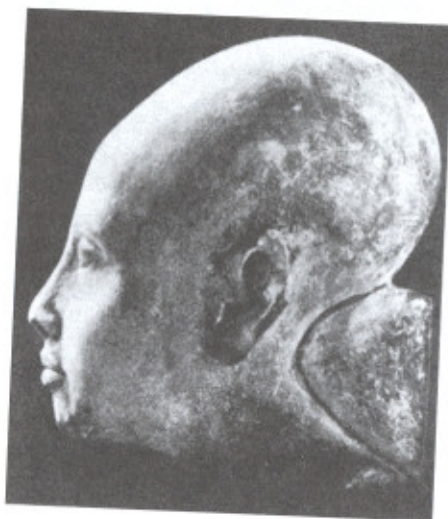
Obrázek 6 – Líc palety krále Naarmera (Egyptské muzeum, Káhira)



Obrázek 7 – Stéla krále Uta, Vedžóje neboli Hada (Louvre, Paříž)



Obrázek 8 – Hlava úřednice, Amarna, Státní muzeum Berlín



Obrázek 9 – Hlava princezny, Amarna, Státní muzeum Berlín

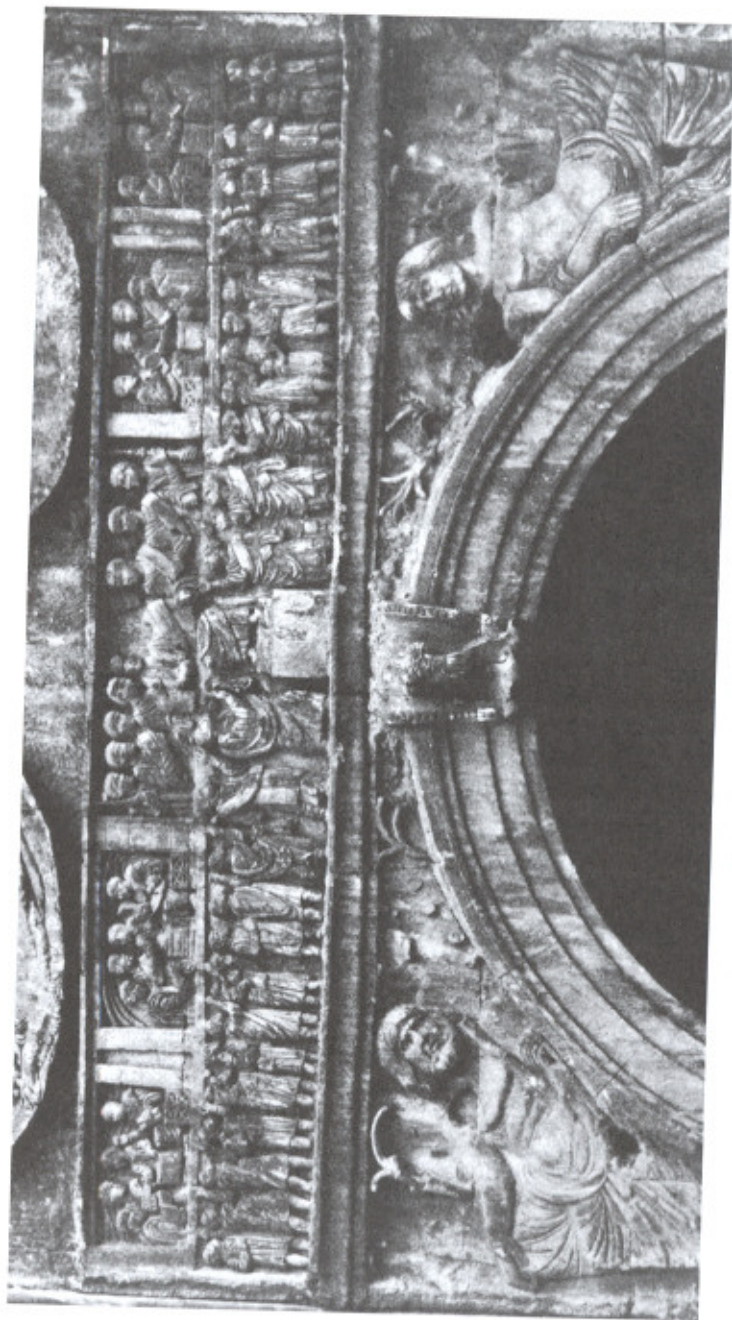
To dokazuje, že „přinejmenším někteří umělci se vědomě chovali vůči přírodě samostatně“ (H. Schäfer, *Von Ägyptischer Kunst*, Wiesbaden 1963, str. 63). V období vlády Amenhotepa IV. (1364–1347), který nahradil staré kněžské náboženství kultem slunce a strnulé formy tradičního umění značně divokým expresionismem, se způsob zobrazování proměnil hned dvakrát. První výše popsaná změna přišla pouze čtyři roky po jeho nástupu na trůn. *Existovalo tedy* jak oko, které mělo smysl pro určitý styl, který se lišil od stylu tradice, tak též technická schopnost jeho provedení. Konec určitého stylu zkušenosti světa a technické dovednosti proto vyžaduje zvláštní argumenty, není samozřejmý a často vede na scestí. Na scestí vede především tehdy, ovlivňují-li průběh umění (a věd) vnější podmínky (příklad: umělecká pravidla tridentského koncilu a následné proměny církevního umění).

Podobné úvahy vedly k jistému pojetí vývoje umění, které se základním způsobem liší od pojetí Vasariho: V umění neexistuje pokrok ani úpadek. Existují však rozdílné stylové formy. Každá stylová forma je v sobě dokonalá a je tvořena v souladu se svými vlastními zákony. Umění je produkcí stylových forem a dějiny umění jsou dějinami jejich sledu. Toto pojetí vytvořil a velice pronikavě rozvinul Alois Riegl ve své knize *Spätromische Kunstindustrie*, která byla poprvé publikována v roce 1901 (nový tisk Darmstadt, Vědecká knižní společnost 1973).

Riegl založil své pojetí na zkoumání starého křesťanského umění, které bylo všeobecně považováno za úpadkový jev. Staré křesťanské umění není, jak se říkalo, pozitivním jevem, nýbrž jen jakýmsi zbytkem. Není ničím jiným než antickým uměním, které člověk urážlivě zbavil jeho výsadních znaků a posléze je nedostatkem talentu a řemeslné dovednosti nedokonale napodobil. Riegl píše:

Je tedy příznačné, že se nikdy nikdo nepokusil blíže prozkoumat onen údajný proces násilného zničení klasického umění barbary. Hovořilo se pouze obecně o barbarizaci a podrobnosti samotné zůstaly zahaleny neproniknutelnou mlhou, jejíž rozptýlení tuto hypotézu ovšem nijak nepotvrdilo. Čím bychom ji však také mohli bývali nahradit, když přece platilo za dané, že pozdní římské umění nemůže být pokrokem, nýbrž pouze úpadkem? (Riegl, str. 7)

Riegl zkoumá architekturu, sochařství a malířství této epochy a zjišťuje, že jako umění odpovídají určitým *zákonům stylu*: materiál je zpracováván a pořádán zcela svěbytným způsobem.



Obrázek 10 – Řím, Konstantinův oblouk. Reliéf s rozdváním peněz

V uměleckém díle se věcem dostává plně trojrozměrnosti. Tím se zdá být přiznána též existence prostoru, ovšem jen potud, pokud se dotýká hmotných individuí, to znamená, jako neproniknutelně uzavřený, kubicky měřitelný prostor, nikoliv jako nekonečný prostor hloubky mezi hmotnými jednotlivostmi. (str. 34)

To, co je architektuře pozdního Říma vlastní, spočívá v jejím vztahu k problému prostoru. Prostor uznává jako kubicky-hmotnou velikost – v tom se liší od staroorientální a klasické architektury; neuznává jej však jako nekonečně beztvárovou velikost – v tom se liší od novější architektury.

Abychom nahlédli tyto vztahy v jejich plné jasnosti, stačí, abychom vedle sebe v myšlenkách postavili římskou centrální stavbu, řecký chrám a gotický vesnický kostelík. Půdorys centrální stavby (panteonu) budeme dnes [1901!] vnímat jednoznačně ostře a naléhavě; to by mohlo být udivující, když vezmeme v úvahu, že přece i náš moderní umělecký názor spočívá v pohledu do dálky, lze to však vysvětlit tím, že římská centrální stavba hledá veskrze individuální uzavření sama v sobě. My naproti tomu vyžadujeme smyslové vyjádření jednoty individuální stavby s okolním prostorem, a nacházíme proto zalíbení v útlé kostelní věži, která směle proniká vzdušným prostorem. Ale též řecký chrám nalézá v našich očích zalíbení tím, jak se přísně odděluje od prostoru, neboť hledá přinejmenším spojení s přílehlavou (ideální) základnou. Takové spojení určité umělecké formy se dvěma prostorovými dimenzemi nám stačí, abychom překonali zklamání z nedostatečného propojení se třetí dimenzí. Římská centrální stavba se sice také zcela nevzdala propojení s rovinou, ale přece jen tento moment, alespoň při bližším pozorování, podstatně oslabila. Výsledná izolace v nás tváří v tvář tomuto stavebnímu typu vyvolává odmítavý postoj. Zcela izolován je nyní jiný pozdně římský stavební typ: bazilika (str. 68 a další).

Sochařství odpovídá stejným stylovým zákonům. Aby to dokázal, analyzuje Riegl mimo jiné reliéfy konstantinského oblouku (obrázek 10), který byl vztyčen kolem roku 315:

jednotlivé části postav [jsou] od sebe izolovány rýhami, které vytvářejí hluboké stíny, což dochází výrazu zvláště zřetelně v pojednání vlasů a drapérií. Stejně jako postavy k celku nejsou k sobě údy a roucha na jedné straně a postavy na straně druhé ve vztahu hmatatelného propojení, nýbrž ve vzájemné optické izolaci (str. 89).



Pozdně římský malíř si ostatně klade za úkol:

postavit divákovi před oči rovnoměrně všechny části svých postav, namísto toho, aby vycházel z jejich počtu v prostoru, to znamená, aby je nechal pohltit světlem nebo hlubokými stíny (str. 237).

Jak je možné tváří v tvář takovým dílům, jako jsou mozaiky ze San Vitale, hovořit o „úpadku“, je záhadou, neboť každá linie tu svědčí o jasné úvaze a pozitivní vůli. Abychom plně ocenili případný portrétní účinek hlav v jejich uměleckém významu, musíme si uvědomit, že to samé, když odhlédneme od obrysů, se zdá být zavedeno zcela podstatně toliko charakteristikou třpytu (kromě několika lineárních stínů). Naproti tomu zde odpadá jakékoliv modelování svalových ploch v polostínech, v čemž spočívala uměleckost portrétního umění před Marcem Aureliem. Pokud nás tyto justiniánské portréty přesto plně neuspokojují, pak je to pouze nedostatkem prostorové jednoty v obraze: každá postava (a každá část postavy) je opticky pojata sama o sobě, bez ohledu na vedlejší postavy, které s ní stojí ve stejném prostorovém výřezu, protože musíme tyto postavy z obrazu odečítat jednotlivě, pokud se z nich chceme správně těšit. Umění pozdního Říma (a byzantské) ovšem neusilovalo o moderní prostorovou jednotu ... (str. 252)

... což je patrné na ostrých barevných kontrastech v případě mozaiky (obrázek 12) nebo v knižní malbě, na obrysových liniích, nad nimiž se tolik pohoršoval Vasari, na visutém držení nohou a na mnoha dalších aspektech.

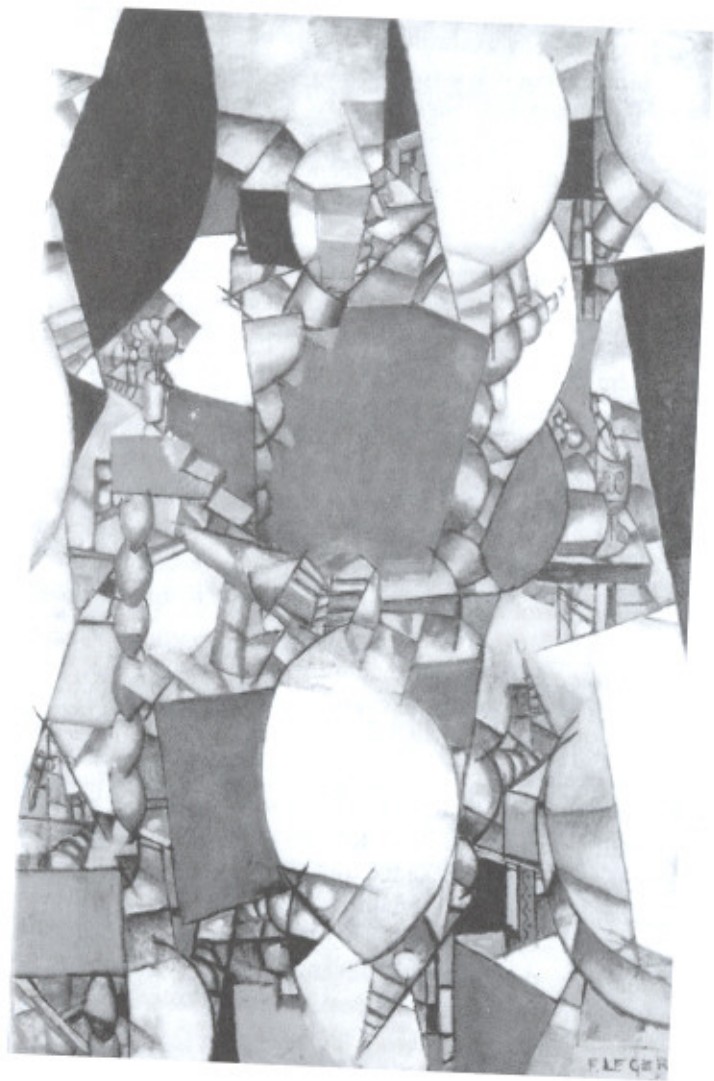
Riegl charakterizuje stylové zákony pozdního římského umění následujícím souhrnem:

Pozdní římská umělecká vůle tak stojí na společné půdě s uměleckou vůlí celého předcházejícího starověku tím, že je jako dříve orientována na čisté zachycení jednotlivých individuálních forem v jejich bezprostředním materiálním zjevu... *odlišuje se...* od oněch raných uměleckých epoch starověku... tím, že se již nespokojuje s nahlížením jednotlivých forem v jejich dvou- a trojrozměrném rozsahu, nýbrž chce ty samé formy vidět předvedené v jejich trojrozměrné, plně prostorové uzavřenosti. To si vynutilo i oddělení jednotlivých forem z univerzální roviny vidění (základ) a jejich izolaci vůči této základní rovině a vůči ostatním jednotlivým formám. Při tom se však neosvobodily jen samy jednotlivé formy, nýbrž i jednotlivé základní intervaly mezi nimi, které byly dříve propojeny ve společné základní rovině (rovina vidění); naprostá izolace jednotlivé formy tak měla zároveň za následek určitou *emancipaci intervalů*, překonání dosud neutrálního, beztvareho základu v uměleckou, to znamená individuální jednotu uzavřené potence formy (str. 389 a další).

Nový styl se tedy zcela jistě odlišuje od stylu klasického umění. Rozdíl ovšem nespočívá v tom, že by se klasické umění rozpadlo nebo že by mu člověk cosi *odejmul*. Nové stylové zákony, které zmiňuje dokonce i Vasari ve své diatribě, čímž je uznává (obrysové linie, absence stínu, strnulost atd.), jsou řádně určené, prozrazují pozitivní záměr, nebo jsou výrazem nové a specifické *umělecké vůle*, jak to formuluje Riegl.

Pokusme se aplikovat tento výsledek na experiment, který jsem popsal v prvním odstavci! V souladu s myšlenkou pokroku představuje tento pokus a z něj vycházející Albertiho zevšeobecnění důležité stádium v nepřetržitém vývoji, který vede ke stále lepším a pravděpodobnějším způsobům zobrazení reality. Podle Riegla tu však nejde o pokrok, nýbrž o pouhé proměny. Nový perspektivistický styl vykazuje stejný stupeň vnitřní dokonalosti jako ona *maniera Greca*, kterou tolik hanil Vasari – odpovídá však jiným stylovým principům. Experiment ukázal, že tyto principy můžeme uskutečnit různými způsoby, prostřednictvím dobře zkonstruovaných obrazů na plátně, které ovšem musíme pozorovat velmi nepřirozeným způsobem, stejně jako velmi nepřirozeným pozorováním trojrozměrných věcí, příkladně onoho baptisteria. Pečlivá příprava nasvědčuje tomu, že ani v posledním případě se neoddáváme jen tak nějaké „realitě“, nýbrž se pokoušíme prosadit nové stylové principy i v optickém prostoru. Experiment totiž srovnává *dvě umělecká díla*. Jedno umělecké dílo představuje obraz baptisteria, druhé je baptisterium samotné, nikoliv však tak, jak je „samo o sobě“, nýbrž tak, jak se *jeví* pozorovateli, který je určitým způsobem situován a zároveň uvyklý na svébytnost perspektivy. Žádné uměním nedotčené „skutečnosti“ jsme se tak ani nepřiblížili, ani nevzdálili.

Potud dvě extrémní pojetí role centrální perspektivy a vývoje v umění. Kterému pojetí dát přednost a v čem jeho přednosti spočívají?



Obrázek 11 – Fernand Léger, Dáma v modrém



Obrázek 12 – Mozaika v San Vitale, Ravenna



Obrázek 13 – Michael Faraday (1791–1867), kresba G. Richmonda

### III. „Skutečnost“

Ve druhém odstavci jsem krátce popsal následující teorii vývoje lidského poznání a umělecké dovednosti: člověk je zasazen do uspořádaného světa, žije v čemsi, čemu se říká *kosmos*. Zprvu to nevnímá, a když začne sám pomalu poznávat skutečnost, často mu scházejí prostředky, aby své poznání správně vyjádřil. Člověk se ovšem učí. Pozvolna vylepšuje svoji situaci. Omyly a hrubosti mizejí, na jejich místo nastupují přirozenější a věcně přiměřenější způsoby zobrazení. Člověk nalézá „pravdu“. Stejně tak postupují jak umění tak vědy – od určitého nedokonalého ke stále lepšímu poznání a zachycení světa.

Člověku, jehož myšlení odpovídá této teorii, zní Rieglovy myšlenky velice neobvykle. Mezi Légerovou *Dámou v modrém* (obrázek 11) a Faradayovou portrétní kresbou od George Richmonda (obrázek 13) spočívá zajisté velký rozdíl. Oba obrazy mohou být z jistého formálního pohledu stejně dokonalé. Nelze však popřít, že jeden z nich zachycuje nadto ještě skutečný předmět, totiž osobu, která kdysi žila, jejíž rysy nyní máme před sebou a můžeme je podle obrazu rozpoznat, zatímco druhý je čistou kombinací barev bez věcného významu. Pokud bychom stáli, jak to učinil Riegl, že oba obrazy a mnohá jiná umělecká díla mohou stát bez konfliktu vedle sebe, pak jako bychom současně říkali, že umění nemá se skutečností nic společného. Neboť skutečnost, jak zní základní myšlenka tohoto argumentu, je jen jedna, a může jí proto odpovídat pouze jeden způsob zobrazení.

Tento argument nabývá věrohodnosti prostřednictvím podobných vztahů i na poli věd. Také zde existuje jistá činnost, která spočívá v rozvíjení forem toliko s ohledem na jejich vnitřní dokonalost – a sice čistá matematika.

Čistá matematika je vědeckým analogonem Rieglova umění. Stejně jako dává Rieglovo umění umělcům svobodu, dává čistá matematika vědci obrovskou volnost při konstruování zdánlivých světů. Soustředíme-li se však výslovně na poznávání skutečnosti, již zde taková svoboda neexistuje – ano, nejednou jsme si povšimli, že se skutečností se dostáváme do kontaktu pouze oklikou prostřednictvím údajně nepotřebných nástrojů chápání a zobrazování. Příležitostně jsme považovali nástroje za skutečnost a nepokoušeli jsme se je ověřovat srovnáním s jinými nástroji (stylovými formami, myšlenkovými formami). Proto jsme také neobjevili ony rysy skutečnosti, které byly zobrazovacími prostředky zakryty a snad zcela zničeny. Čistá matematika a Rieglovo umění takové objevy umožňují – jsou tedy důležitými pomocnými prostředky postupujícího



Obrázek 14 – Raffael, Aténská škola

výzkumu skutečnosti. Tento výzkum však spočívá v tom, že člověk *vybír* z nabízené plnosti forem na základě srovnání se skutečností několik málo, a v ideálním případě, pouze jednu formu. Umění, které si klade za úkol prozkoumat skutečnost a zachytit ji, nemůže být tedy s tímto Rieglovým relativismem spokojeno.

Abychom tento argument bližším způsobem prozkoumali, rozvineme Rieglovo stanovisko následujícím způsobem. Připustíme, že umění vytváří různé umělecké formy a že každá umělecká forma usiluje o dokonalost, které též příležitostně dosahuje. Ne každá umělecká produkce nám umožní poznat zákony dané umělecké vůle – existují i takové věci jako je nedostatek talentu, nedostatečná technická schopnost, neobratnost, omyly. Existují ovšem díla, která dávají těmto zákonům vyniknout s velkou jasností. Překročíme Rieglův horizont v tom smyslu, že budeme tvrdit, že umělec chce zároveň také zachytit skutečnost – vnitřní dokonalost a zobrazení skutečnosti, to jsou dvě rámcové podmínky, které provázejí jeho tvorbu.

V souladu s těmito novými teoriemi se jak staré křesťanské umění, tak i renesanční stylové formy rozvinuly do velké vnitřní dokonalosti. Staré křesťanské umění však při tomto pokusu odmítá zachycovat reálný prostor, který by byl nezávislý na tělesnosti. V architektuře se to daří např. Brunelleschimu (volný přechod vnitřního prostoru nalezince v náměstí, které je před ním), v malířství Raffaelovi (prostor v *Aténské škole* neulpívá na tělech, není jimi rozdělen na pevné prostorové bloky, naopak jim umožňuje, aby se volně pohybovala všemi směry – obrázek 14). Tato teorie je velmi věrohodná a vysvětluje mnohé historické epizody. Poznamenávají ji však teoretické nesnáze a existují události, které se s ní naprosto neshodují.

Teoretické nesnáze se začínají otázkou: Kde se bere ona skutečnost, na kterou je umělec údajně zaměřen? V čem spočívá tento prvek srovnání, jímž se řídí jeho činnost, a jak jej dokáže identifikovat? Má nástroje, ideje, přesvědčení, má určité technické dovednosti, má cvičené oko, které vidí svět určitým způsobem, nemá před sebou jen díla starších umělců a jejich současníků, má před sebou také ještě díla vědců, teologů, politiků – a to vše má nyní poměřovat jedinou, na lidském díle nezávislou instancí, totiž „skutečností“. Takový požadavek je nemožný. Vyžaduje totiž, aby člověk vystoupil ze své přirozenosti a ze svých dějin a obě posoudil ze stanoviska, které nezaujímá a nebude moci nikdy zaujmout. Pokud však vynese soud, nebo zaujme nějaké stanovisko, vztahuje se tak buď k již jsoucímu lidskému dílu, nebo takové dílo produkuje aktem souzení a s ním spojeným jednáním. Požadavek pravdivosti nebo realističnosti uměleckého díla či vědeckého názoru buď nemá vůbec smysl,

„skutečnost“  
Výpověď  
vystoupí  
ně z  
dějin  
a zach



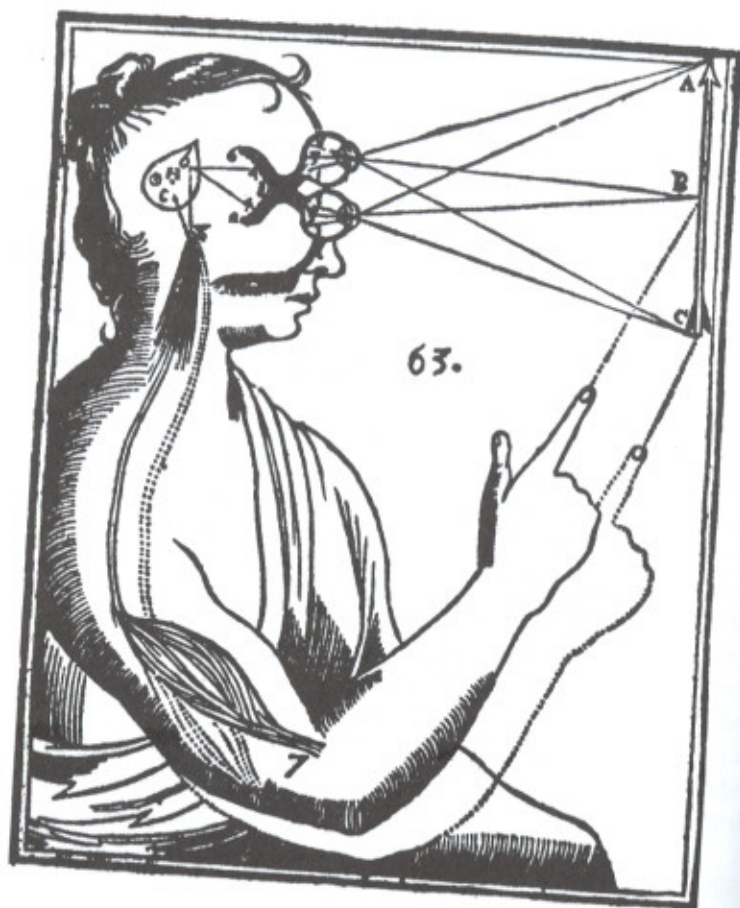
Obrázek 15 – Ilustrace z učebnice anatomie od Giulia Casseria, kolem roku 1600

nebo vyžaduje, aby bylo umělecké dílo či určitá teorie přizpůsobeny buď již existujícímu nebo teprve vytvářenému lidskému dílu.

Lidské dílo je ovšem mnohotvárné. V malířství, plastice, v básnickém umění, a též ve vědách existuje obrovský počet velmi rozdílných tradic (srov. znovu obr. 6 s obr. 7, obr. 12 s obr. 13, stejně jako obr. 4 a 5 s obr. 5a). Zdá se, že navzdory našim tvrzením o vazbě ke skutečnosti se znovu ocitáme u stanoviska Rieglova.

Sám poukáz na skutečnost, že tradice nenalézáme jen tak vedle sebe, nýbrž je pořádáme podle toho, jak se blíží skutečnosti, tento problém neřeší. Neboť stejně jako existuje mnoho rozdílných tradic, existuje také mnoho různých principů uspořádání. Každá tradice, jež dosáhla dostatečného stupně obecnosti, posuzuje věci svým vlastním způsobem. Fotografii domu nebo perspektivistickou kresbu vnímáme jako přirozené. Člověk, který však není s perspektivou obeznámen, vidí hroící se budovy. Mnoho lidí považuje Faradayův portrét za přirozený a Légerovu *Dámu v modrém* za šílenost (kde je ona dáma?) – ale i zde se na to celé můžeme dívat zcela jinak, totiž jako na pokus proniknout od povrchního zobrazení, které zachycuje přátelskou sociální slupku určité dávno minulé epochy, k určité (lehce ironické) skice aspektů průmyslového věku. A nezapomínejme, že přechod mezi aristotelským pojetím světa k obrazu světa moderní fyziky a biologie povýšil výše kritizovanou šílenost na pravdivostní princip: barvami hýřící a mnohotvárný svět běžného vědomí je nahrazen hrubou schematizací, ve které neexistují ani barvy, ani vůně, ani pocity ani samo běžné plynutí času – a tato karikatura nyní platí za skutečnost.

Velice hezky rozkrývají vývoj a konflikt, který tento vývoj zavinil, učebnicové ilustrace. Obvykle je vytvářeli umělci, kteří se na jedné straně pokoušeli prezentovat nová vědecká „fakta“, na druhé straně starou „skutečnost“ (obrázek 15, 16), i když i to ve stále menší míře. Opravdu tu nejsme příliš vzdáleni modernímu umění. Je sice pravda, že vědecké karikatury nám pomáhají uchopovat svět, za prvé však nefungují ve všech případech (velké mezery v psychologii, sociologii, medicíně, kde úspěch akupunktury odkazuje na starší pojetí skutečnosti, a v chápání našich bližních), a za druhé je ovládnutí přírody jen jedním principem uspořádání mezi mnoha jinými. Lidi můžeme buďto ovládat, emocionálním nátlakem nebo za pomoci argumentů, nebo se pokusit zvětšit míru jejich svobody (a tak zmenšit jejich ovladatelnost a předvídatelnost). Nebo je můžeme mít rádi a pokusit se do nich vcítit, a tak zcela změnit vlastní přirozenost, která zahrnuje i principy uspořádání. Podobně mnohotvárné jsou možnosti našeho chování k přírodě, a podobně mnohotvárná je také „skutečnost“,



Obrázek 16 – Ilustrace z Descartova „Pojednání o člověku“, publikováno r. 1664

kteřou v ní spatřujeme. Okolnost, že v současnosti převládá pouze jeden pohled na přírodu, nesmí svádět ke konstatování, že jsme koneckonců přece dosáhli „určité“ skutečnosti. Znamená to pouze, že ostatní formy skutečnosti nemají prozatím odběratele, přátele či obránce. A to nikoliv proto, že tyto formy nemají co nabídnout, nýbrž proto, že je buďto neznáme, nebo nemáme zájem o jejich produkty.

Výsledek: Rieglovo pojetí nelze odstranit tím, že je doplníme kritériem skutečnosti. Kdybychom se o takové doplnění pokusili, brzy zjistíme, že i ono samo je podřízeno Rieglovu pojetí. To znamená, že neexistují jen formy umění, nýbrž také formy myšlení, pravdivostní formy, formy racionality a především formy skutečnosti. Vždyť kam se obrátíme, nalézáme namísto Archimédova bodu jen nové a nové styly, tradice a principy uspořádání.

Je poučné, když tyto důsledky předvádíme nejenom abstraktně, nýbrž i dokreslené na příkladech. Pripusťme tedy, že poukaz na skutečnost může být jen poukazem na lidské dílo a položíme si otázku: které již existující nebo teprve vznikající lidské dílo přichází se skutečností, které by se měl umělec držet?

Renesanční umělec, jakým byl Alberti, ale také mnozí umělci, filosofové a vědci, kteří přišli po něm, odpovídá na tuto otázku následujícím způsobem: skutečnost je to, co nám vědci jako skutečnost představují.

Přečtěme si nyní následující odstavec z *Knihy božské útěchy* od Mistra Eckharta:

Mimo to by měl člověk také vědět, že v přírodě je působení a vliv této první a nejvyšší podstaty pro každou takovou (bytosť) rozkošnější a radostnější než její vlastní podstata a bytosťný způsob. Voda teče následkem své vlastní přirozenosti dolů do údolí, a v tom také spočívá její bytnost. Avšak působením a vlivem Měsíce na obloze popírá a zapomíná na svoji vlastní přirozenost a teče vzhůru do výšky. A je to pro ni mnohem lehčí, než když teče dolů. Z toho by měl člověk usoudit, zda je pravda: že by mu bylo rozkošnější a příjemnější opustit a popřít svoji přirozenou vůli a zcela se zbavit svého já ve všem, co chce Bůh, aby člověk vytrpěl. A to měl náš Pán také opravdu na mysli, když řekl: „Kdo chce jít za mnou, zapři sám sebe, vezmi svůj kříž a následuj mne.“ (Matouš 16, 24), to znamená: má odložit a odčinit vše, co je křížem a utrpením. Neboť jistě: kdo by popřel sám sebe a kdo by se zcela zbavil svého já, pro toho by nemohl být kříž, ani bolest, ani utrpení ničím; vše by mu bylo blažeností, radostí, rozkoší srdce, a takový by přišel a následoval Boha pravdivě. (Citováno podle *Německých kázání a traktátů Mistra Eckharta*, Mnichov 1978, str. 126 a dále)

V tomto citátu narážíme na pojetí skutečnosti, které se zcela zásadně liší od pojetí moderních věd. Skutečnost se zde sestává ze dvou oblastí, z přirozené a nadpřirozené. Člověk může být účasten obou těchto oblastí. Pokud je účasten oblasti nadpřirozené, pak se proměňuje také jeho přirozená část, samotné jeho tělo. Jeho duše však nachází smír v Bohu. Toto pojetí není jen deklarováno, je i zdůvodněno. Při tomto zdůvodnění hrají roli: Písmo svaté, myšlenky církevních otců, rozhodnutí papežských koncilií a lokálních synodů, filosofické úvahy. Je tu využito i zkušeností jako je třeba uzdravení smrtelných nemocí, pozvolna se pozdvihující veselá mysl po dlouhém utrpení a jiné nádherné události. Je to zdůvodnění humánní a demokratické v tom smyslu, že člověk, který vyžaduje důvody, nemusí nejprve projít školením, které ho dovede k moudrosti toho, kdo vytváří tyto důvody, nýbrž pro každého člověka a pro každé pochopení existuje vysvětlení, které tomuto pochopení učiní věc věrohodnou: existují legendy pro zbožné a jednoduché lidi, „důkazy“ pro notorické pochybovače, filosofické argumenty pro intelektuály, cesty mystického přiblížení pro lidi, kteří dokážou po těchto cestách kráčet. Lidé jsou bráni takoví, jací jsou, pozornost je tu věnována každému zvláštnímu lidskému bytí, protože Kristus zemřel za všechny lidi a nikoliv jen za profesory. Tyto argumenty odpovídají požadavkům moderního vědeckého zdůvodnění pouze částečně – to však není námitka. Skutečnost, o které mluví Mistr Eckhart, přece není skutečnost materiálního světa, o které by vědy měly správnou představu, nýbrž oblast, která se od této skutečnosti naprosto liší. Pokud bychom tuto oblast odmítli s poznámkou, že není přístupná vědám, pak bychom použili argument stejného druhu jako je odmítnutí gotického kostela s poukazem na to, že není vystavěn podle románských stylových principů. Pokud namítneme, že gotický kostel existuje, nadpřirozený svět Mistra Eckharta ovšem nikoliv, pak odpověď zní, že pro fanatického zastánce starších stylových principů přece také neexistuje gotický kostel, to znamená řádně vystavěný boží dům. Pro něj existují kostely a ty jsou románské, anebo jsou to znetvořené hromady kamení. Pokud spolu s Rieglem namítneme, že gotický kostel má přece svébytnou strukturu, kterou poznáme a můžeme ji popsat, pokud máme náležité vzdělání, pak také nemůžeme popřít božskou oblast, neboť i ona je dostatečně zjevným způsobem přítomná pro ty, kteří se vzdělávali. Věc se tedy nemá tak, že by „skutečnost“ věd stála nad říší zdání. Spíše tu máme co činit se dvěma preludy nebo se dvěma skutečnostmi, přičemž obě jsou vystavěné podle svébytných principů. Pokud konečně namítneme, že vědecké teorie nám přece pomáhají dosáhnout jistých věcí – můžeme

létat na měsíc, opakovat experimenty, léčit nevléčitelné choroby –, pak odpověď zní, že to samé platí i pro onen náboženský protějšek. I zde podnikáme cesty, ač jen v duchovních oblastech, i zde se člověk uzdravuje, ač jen z hříchů nebo z bolestí lpění na pozemských věcech. Rieglovo stanovisko jsme tím však nijak nepřekonali.

Vezměme si druhý příklad! Podle Riegla se prostor starého křesťanského umění sestává z prostorových bloků. Tyto bloky prostoru závisejí na tělech, která prostor zaujímají. To dokonale odporuje aristotelskému pojetí prostoru. Podle Aristotela není místem předmětu část nějakého obklopující média, které náhodně proniká předmětem, nýbrž vnitřní hranice věcí, které předmět obklopují. (*Fyzika* 212a20). Tím nechci v žádném případě říci, že rané křesťanství umělci četli Aristotela – to není při jejich sociálním postavení dost dobře možné, mimo to nebyla Aristotelova *Fyzika* na Západě tehdy známa. Aristotelská definice prostoru však přece nebyla myšlena jako nějaká důvtipnost, odtržená od běžného života, nýbrž jako výsledek pokusu převést široce rozšířené, avšak neartikulované pojetí, které tvořilo základ všedního myšlení, do jasných pojmů. Při pokusu posuzovat a měřit umělecké styly „objektivně“, což v tomto případě znamená spojením se „skutečností“, která je vědami údajně fixována, opět nenalzáme kýžený Archimédův bod, nýbrž znovu jen další styly. Nejedná se ovšem o styly umělecké, nýbrž o styly myšlení. Rieglovský relativismus není omezený, rozšiřuje se i na vědy.

To, že problém skutečnosti vědy a umění nerozděluje, nýbrž naopak navzájem přibližuje, dokazují četné průniky, z nichž zde chci velmi skicovitě předvést pouze některé.

Jak jsem již poznamenal, byl prostor nezávislý na předmětech zaveden (po jistých přípravách v teologii) více než 250 let před Newtonem (srov. odstavec 14 a 15) a zkonstruován na základě jednoduchých pravidel. Identifikaci tohoto prostoru se zorným polem, jež v optice přetrvávala až do 19. století a byla příčinou mnoha potíží (teprve Ronchi a jeho škola tuto identifikaci ve 20. století zcela odstranila), kritizoval již Leonardo. Básnické umění, epos a drama rozvinuly prostředky k zobrazení individuálních svébytností a sociálních zákonů dávno předtím, než se celé věci ujaly psychologie a sociologie. A dodnes jsou v pojetí a zobrazení subjekt-objektového napětí daleko před těmito disciplínami: nikoliv náhodou označuje Aristotelés básnické umění za filosofičtější než je historie (*Poetika* 1451b5). Sama základní logická schémata, jako *modus tollens*, která vzkvétají a prosperují v nejvyprahlejších oblastech formální logiky,

se poprvé objevují v tragédii za účelem konstrukce a zauzlení dramatické zápletky a ta sama je výsledkem konfliktu nesjednotitelných tradic: Orestés musí pomstít otce a zabít tak svoji matku. Zároveň ji však zabít nesmí, neboť je matka pokrevní příbuznou.

Již jsem se zmínil, že obránci *určité* pravdy a *určité* skutečnosti se na tomto místě odvolávají na principy uspořádání, které vědy od umění nejen *oddělují*, nýbrž vědy a obecněji racionální myšlení samo *vykazují jako předmětně orientované*. Tím není popřena možnost výše zmíněných předpokladů – ty však postihují skutečnost teprve po určitém přetvoření ve smyslu principů uspořádání. Na tuto námítku jsem již také odpověděl: neexistují jen vědecké (racionální) principy uspořádání, nýbrž také mnohé jiné. Druhá odpověď by zněla tak, že ani ve vědách neexistuje tradice, která by se výhradně a vždy vztahovala na dané principy uspořádání: rozum je jen vzácně rozumný.

Abychom zdůvodnili druhou odpověď, položíme si otázku, jaké podmínky musí splňovat určitý výtvar, aby mohl platit za zobrazení „určité“ skutečnosti nebo jako výraz „určité“ pravdy.

Pokud vím, hrály v dějinách myšlení důležitou roli především dvě podmínky, totiž

- abstraktní pojmy a
- přísný postup ověřování.

Podívejme se nyní poněkud blíže na první podmínku.

#### IV. Abstrakce; „určitá“ pravda

Zavedení abstraktních pojmů na řeckém Západě je jednou z nejpozoruhodnějších kapitol v dějinách naší kultury. V eposech, které této události předcházejí, jsou bohové, lidé, historické danosti a kosmologické skutečnosti charakterizovány nikoliv definicemi nebo teoriemi, nýbrž prostřednictvím *vypravování*. Tato metoda je známa z románů, krátkých povídek, legend, divadelních her, ale také z dějin, pokud se nespokojují s pouhým výčtem skutečnosti. Je totiž nejlépe uzpůsobena k tomu, aby osvětlovala předmět z mnoha stran, přičemž je občas zřejmé, že daná informace není ani úplná ani „objektivní“ – přirovnává se tu asi tak, jako se sám vytváří obraz Othella ze zpráv Brabanzia, Desdemony, Cassia, Jaga, z jejich chování a z chování Othella samého, aniž by byl tento obraz kdy jednoznačně dán a určen (to dokazuje množství možných inscenací této a jiných divadelních her). Expozice může být velmi dlouhá, může se však vykreslit též prostřednictvím zkratky, asi jako charakteristika Heddy Gablerové na začátku hry: ještě než vystoupí, víme již přesně, jakého tu potkáme člověka. V epose a v mýtech, které se vyvíjely nezávisle, jsou bohové, lidé a vztahy mezi nimi charakterizovány přesně tím samým způsobem, ovšem s tou výjimkou, že se zde jedná o zakusitelné skutečnosti, nikoliv o fikce. Mnoho učenců (novější příklad: W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 1977, str. 199) popíralo tuto vazbu ke skutečnosti na základě poněkud povrchního pohledu na vztah zkušenosti a tradice. Nietzsche zde viděl mnohem jasněji. O této věci píše:

Sebe samého je si přece bdící člověk jasně vědom pouze prostřednictvím pevného a pravidelného pojmového přediva toho, že bdí, a právě proto občas věří, že sní, když je ono pojmové předivo najednou...zprětrháno. Pascal měl pravdu, když tvrdil, že když k nám každou noc přichází ten samý sen, zaobíráme se jím stejně jako věcmi, které vidíme každý den...Bdělý den jednoho myticky probuzeného národa, totiž starých Řeků, je díky neustále působícímu zázraku, jak jej předpokládá mýtus, ve skutečnosti podobnější snu než dni vědecky střízlivých myslitelů. Když najednou může strom promluvit jako nymfa nebo když může nějaký bůh pod převlekem býka odvléci panny, když je náhle spatřena sama bohyně Athéna, jak se projíždí s krásným spřežením v doprovodu Pisistratua po aténském trhu –, pak je v jednom okamžiku možné vše jako ve snu, a celá příroda člověka obletuje, jako by byla jen maškarádou bohů... (*O pravdě a lži v mimomorálním smyslu*, in: F. Nietzsche, *Spisy o teorii poznání*, Frankfurt 1968, str. 109)



Stejně myšlenky jsem detailně rozvinul ve své knize *Against Method (Rozprava proti metodě)* (kapitola 17, obzvláště str. 244, německé vydání s názvem *Wider den Methodenzwang* str. 335). Mýtus a eposy artikulují zkušenost, o které mluví Nietzsche, a předávají ji tak následujícím generacím. Jsou to jedinečné formy objasňování a zobrazování, které jsou právy tomuto fenoménu. Používají se ještě dlouho po svém překonání – vzpomeňme jen, jak často přichází Platónův Sókratés s „mýtem“ namísto argumentu, a to nikoliv jen tak mimochodem, nýbrž s plným vědomím, že se opírá o zvláštní formu vysvětlování, která se odlišuje od filosofického argumentu.

V 6. a 5. století se najednou postupně vkrádají zcela odlišné formy objasňování a zobrazování. Říkám, že se vkrádají, neboť její představitelé tak činí, jako by vše předešlé bylo pouhou floskulí, kterou by člověk mohl při trochu větší obezřetnosti dávno nahradit poznáním. Nenavrhují nějakou novou formu poznání. Namlouvají nám, že z důvodu nedostatečně jasného myšlení dosud žádné poznání neexistovalo. Změny, které (mimo jiné) nastaly jako důsledek této pomluvy, jsou učenci obvykle popisovány *obsahově*. To znamená, že vypočítávají, jaké nové pojetí boha a nové ideje duše nahrazují ideje eposu a starších mýtů. Mimo jiné tak připouštějí, že rozumové myšlení sehrálo při tomto přechodu bytostnou roli. Například podle Mircea Eliadeho „dlouhý proces eroze nakonec zbavil homérické mýty a bohy jejich původního významu“<sup>2</sup>, zatímco „bystrá“ Xenofanova kritika a objev kulovitého tvaru Země („*tehdy se již vědělo, že Země má podobu koule*“<sup>3</sup> – str. 189, proloženo mojí kurzívou) sehrály velmi důležitou roli: myšlení začíná u mýtu a přispívá alespoň částečně k jeho překonání. Je to stejné myšlení, předtím, potom, tehdy, dnes, bylo však se vši rozhodností (nedostatkem inteligence?) použito teprve v 6. století. Zde máme tedy důležitou součást pojetí skutečnosti, které musí podle názoru mnoha učenců a umělců doplnit Rieglovo stanovisko. Podává nám však takové pojetí správný popis onoho „erozivního procesu“? Myslím, že ne.

Prozkoumejme nyní, abychom přišli věci na kloub, tento „bystrý“ Xenofanův argument, který zní takto (*Fragmenty II, 15, 16*):

Aithiopové svým bohům nos tupý a černou pleť přiřkli,  
Thrákové svým oči modré a vlasy dávají rusé.<sup>4</sup>

Kdyby však volí a lvi a koně též dostali ruce  
anebo uměli kreslit a vyrábět tak jako lidé,

koně by podobné koním a volí podobné volům  
kreslili podoby bohů a právě taková těla  
jejich by robili, jakou i sami postavu mají.<sup>5</sup>

Tento argument připouští, avšak nedokazuje, že jedno pojetí boha, které se od oblasti k oblasti (od národa k národu) mění, *neplatí nikde*. Je to přijatelné tvrzení a je snad základem tradice (pouze v takovém případě by je bylo možné použít při kritice nějaké tradice)?

U Hérodota (3, 38) nacházíme následující příběh:

Dareios si dal za své vlády zavolat Řeky, kteří byli u jeho dvora, a ptal se jich, za jakou cenu by chtěli pojídat maso svých mrtvých otců; oni odpověděli, že by tak neučinili za žádnou cenu. Potom si dal Dareios zavolat několik Indů z kmene Kalatiů, kteří své rodiče pojídají, a v přítomnosti Řeků, kteří pomoci tlumočnicka rozuměli, o čem se mluví, se jich ptal, za jakou cenu by dovolili, aby jejich otcové po smrti byli spáleni. Oni vzkřikli velikým hlasem a vyzývali ho, aby se nerouhal. Tak tomu je s obyčejí a myslím, že správně pravil v básni Pindaros, že zvyk je králem všech.<sup>6</sup>

Je králem všech – každý si však volí svého krále:

Kdyby totiž předložil někdo všem lidem všechny obyčeje a přikázal jim, aby z nich vybrali obyčeje nejkrásnější, tu by asi po zevrubné prohlídce každý zvolil obyčeje své. Každý národ takto pokládá své vlastní obyčeje za nejlepší ze všech.<sup>7</sup>

Takové přesvědčení není nesmyslné. K chování Kambysese, který strhl chrám a vysmál se obyčejům, poznamenal Hérodotos následující:

Z toho všeho je tedy jasné, že bylo Kambýsovo šílenství veliké, neboť jinak by se byl nepokoušel vysmívat se posvátným věcem a obyčejům.<sup>8</sup>

Přesvědčení, mravy, zákony tedy nejsou obecně přijímány, platí v určitých oblastech, nikoliv však v ostatních, ale jen šílenec by se jim proto vysmíval (všimněme si, že podle tohoto názoru je Xenofanés také takovým „šilencem“).

Též Prótagorás, který zřejmě následoval Hérodota, zdůrazňoval jak relativitu všech mravů a zákonů, tak jejich závaznost. Bez zákonů nemůže člověk přežít a stát fungovat. Lidé, kteří opakovaně porušují zákony,

L1912-4001

mají být tedy „zabití jako nemoc na těle státu“ (Platón, Prótagorás 22d – srov. „racionální“ paralely 31b). Prótagorás také jako zákonodárce jednal – považoval za rozumné zlepšovat zákony města nebo pro ně nové zákony vytvářet.

Pojetí, které je základem těchto citátů a způsobů chování, je přesně tím pojetím, které považoval Xenofanés za směšné: zákony, mravy, životní formy jsou sice „relativní“, jsou v různých oblastech různé, svým způsobem však platí v každé příslušné oblasti. Můžeme rozšířit toto pojetí platnosti na bytí, to znamená na existenci, totiž na existenci bohů?

V Iliadě (15, 187 a další.) čteme:

Tré je nás rodných bratrů, jež Kronovi zrodila Rheie,  
nejdřív Zeus, pak já, pak Hádés, podsvětí vládce.  
V tré jest rozdělen svět, z nás každý vladařství došel  
losy, jež metány byly: já dostal pěnlivé moře,  
abych stále v něm dlel, bůh Hádés temnotu chmurnou,  
Zeus pak nebesa širá, by v nadzduši bydlil a mračnech.  
Země a vysoký Olymp jsou všechněm společny bohům.  
Proto, jak poroučí Zeus, žít nebudu, nýbrž at' klidně,  
třeba byl nadmiru silný, si zůstane v podíle třetím.<sup>9</sup>

Zde je příroda sama rozdělena na oblasti s rozdílnými (přírodními) zákony a každé z oblastí náleží jeden bůh, který nese rysy této oblasti, stejně jako etiopští bohové nesou rysy Etiopanů samých. *Moira* je *prostorová* část oblasti, která je podřízena jednomu bohu, jeho vládě a jeho idiosynkraziím. Moc bohů je ohraničená, žádný z nich se nemůže vyvyšovat, že ovládá celek a ve svém bytí vyjadřuje zákony celku. Též raný smysl slova *nomos* odpovídá tomuto regionálnímu pojetí bytí a platnosti: v *Iliadě* má sloveso *nemein* (svým základem příbuzné s německým *nehmen*) mimo jiné smysl rozdělování, přidělování. Svět *Iliady* je tedy, pokud mám použít krátký a výstižný výraz, *agregátním světem* (podrobnosti znovu v kapitole 17 mé knihy *Against Method*). Xenofanův argument ovšem předpokládá *substanční svět* – zavádí zcela novou kosmologii, *aniž by pro to udával důvody*, vysmívá se ovšem těm, kteří se k této kosmologii nepřipojují. Před sebou tu máme nikoliv „bystrý“ argument, nýbrž mylný předpoklad samozřejmosti jistých kosmologií. Odkud pocházejí tyto kosmologie a proč se zdají být tak samozřejmé?

Xenofanův bůh má následující vlastnosti:

Jeden je bůh mezi bohy a lidmi největší, který smrtelníkům ni tělem ni myslí podoben není.  
Celý on vidí, celý též myslí, celý též slyší.  
Na témže místě stále on zůstává, aniž se pohne;  
nijak mu nesluší, aby snad přecházel tam nebo onam.  
Beze vši námahy všechno on koná myšlenkou ducha.<sup>10</sup>

Všimáme si těchto nelidských, snad až monstrózních rysů, které mnozí učenci chválili jako „zakládající se na vytríbeném pojetí boha“ (Schachermayr, von Fritz a jiní) – není divu, neboť je přece perfektním a věrným obrazem intelektuálů, kteří chtějí řídit svět od svého psacího stolu, „aniž by chodili tam či onam“, prostě jen „silou svého ducha“. Všimáme si též chudoby vlastností tohoto boha. To ho spojuje s jistými tendencemi 7. a 6. století, které se nacházejí již u Platóna. Prozkoumejme tyto tendence a ptejme se po důvodech jejich vzniku!

V *Theaitétovi* (146c3) klade Sókratés tuto otázku

Nuže pověz hezky a přímo: co jest podle tvého zdání vědění?<sup>11</sup>

a dostává se mu odpovědi

Zdá se mi tedy, že obory vědění jsou jednak ty věci, kterým by se kdo mohl naučit u Theodóra, geometrie i ty, které jsi ty právě vypočítal, a na druhé straně že také ševcovství a umění ostatních řemeslníků, všechna dohromady i každé jednotlivé z nich, nejsou nic jiného než vědění.<sup>12</sup>

V *Menonovi* je tento problém ctnosti, a Sókratés se táže (71d):

Avšak co myslíš, probohy, ty sám, Menóne, o zdatnosti, co to jest? Pověz a neodepři mi to...<sup>13</sup>

Menón odpovídá:

Však není těžké, Sókrate, to povědět. Za prvé, jestliže si přeješ zdatnost muže, je nasnadě, že to je zdatnost muže, býti schopen spravovat věci obce a při té činnosti dělat přátelům dobře, nepřítelům zle, a sám se mít na pozoru,

aby se mu nic takového nestalo. Jestliže pak chceš zdatnost ženy, není nesnadné vyložit, že má dobře spravovat dům, opatrujíc věci domácnosti a jsouc poslušna svého muže. A jiná je zdatnost dítěte, děvčete i hochy, a jiná staršího muže, buď svobodného, nebo otroka. A je přemnoho jiných zdatností, takže nepůsobí nesnáze říci o zdatnosti, co jest; neboť v každém oboru činnosti a v každém věku i ke každému úkonu náleží každému z nás zdatnost a právě tak, myslím, Sókrate, i špatnost.<sup>14</sup>

Odpovědi, které podávají Menón a Theaitétos, jsou věcně správné. Ptají se po věcech, které hrají v sociálním chování člověka důležitou roli. To není vůbec jednoduchá otázka, neboť sociální vztahy se mění a často je lze jen stěží prohlédnout. Neprojevují se volně a závisí na okolnostech. Této situaci odpovídají také odpovědi. Vypočítávají příklady a směřují tak pozornost určitým směrem. Osvětlují na příkladech proměnlivou podstatu předmětu a prostřednictvím otevřenosti nabízeného výčtu jeho neuzavřenost a proměnlivost: člověk nemůže tuto věc vyčerpát slovy, může jí však prostřednictvím příkladů vytýčit (předběžně) jistou hranici. V tom mají sofisté náskok, protože své žáky připravují prostřednictvím příkladů na bohatost života ve městě. A to je také metoda eposů, v jejichž rámci jsou ctnosti a poznatky *ilustrovány*, nikoliv však jednou provždy *pevně dány*. Sókratés s touto metodou naprosto nesouhlasí. Odpovídá Theaitétovi následujícím způsobem:

Velkomyslně a štědře, milý příteli, dáváš mnoho věcí, když jsi byl požádán o jednu, a věci rozmanité místo jednoduché.<sup>15</sup>

A v *Menónovi* lze nalézt následující poznámku:

Podobá se, Menóne, že mě potkalo jakési veliké štěstí, jestliže jsem hledal jen jednu zdatnost, ale našel jsem celý roj zdatností u tebe ležící.<sup>16</sup>

Tato stížnost je především zároveň čistě verbální: ptáme se po *jednom*, a odpovědi je nám *mnohé*. Tato stížnost je oprávněná jen tehdy, pokud tomuto *slovu* odpovídá také jedna *věc* nebo *společná vlastnost věcí*. Theaitétos se zbavuje této námitky následujícím způsobem:

Nyni se to takhle, Sókrate, jeví snadným; avšak skoro se mi zdá, že tvá otázka je taková, jaká nás samy nedávno v hovoru napadla, mne a tvého jmenovce tuhle Sókrata.

SÓKRATÉS: Jaká to, Theaitéte?

THEAITÉTOS: Tuhle Theodóros nám znázorňoval obrázci cosi o mocnínách, o čtverci obsahujícím tři čtverečné stopy a o čtverci obsahujícím pět čtverečných stop, že svou stranou nejsou souměřitelné se čtvercem o jedné stopě, a tak probíral jednu mocninu po druhé až po čtverec o sedmnácti čtverečných stopách; při tomto se nevím proč zastavil. A tu nás napadla taková myšlenka – když se jevílo, že těch mocnin je nekonečné množství – pokusit se je sebrat v jedno jméno, kterým bychom nazvali všechny tyto mocniny.<sup>17</sup> (Platón, *Theaitétos*, (147c8–d11))

Dnešním jazykem formulováno dokázal tedy Theodóros iracionalitu druhé mocniny tři, pěti a tak dále až do sedmnácti. Dokázal to pro každé číslo zvlášť a nabídl tak s pomocí důkazů *výčet* iracionálních čísel od tří do sedmnácti. Theaitétos a jeho přítel Sókratés chtějí charakterizovat iracionální čísla jiným způsobem, nikoliv výčtem na základě důkazů, provázených krok za krokem, nýbrž za pomoci pojmů, které jednou pro vždy stanoví vlastnost iracionálních čísel. Theaitétos popisuje tento postup následovně:

SÓKRATÉS: Dobře.

THEAITÉTOS: Ale čísla, která jsou mezi těmito – k nim náleží i tři i pět i každé číslo, které nevzniká násobením stejných činitelů, nýbrž buďto většího násobence menším násobitelem nebo menšího násobence větším násobitelem a které omezuje pokaždé jedna větší strana a jedna menší – ta jsme přirovnali k obdélníku a nazvali je obdélníkovými.

SÓKRATÉS: Výborně. Ale co dále?

THEAITÉTOS: Všechny přímky, jejichž čtverec tvoří číslo rovnostranné a plošné, jsme stanovili jakožto délky, které však tvoří číslo nerovnostranné, jakožto mocnosti, hledíce k tomu, že nejsou s oněmi souměřitelné délkou, nýbrž plochami, které vznikají jejich umocněním. A podobně co se týče těles.<sup>18</sup> (Platón, *Theaitétos*, (147e9–148b3))

Theaitétos tedy definuje délky jakožto strany druhých mocnin a může tak vyjádřit *teorém*, že pouze délky jsou měřitelné čísly. Odmocniny, to znamená čísla, která vytvářejí nerovnostranný čtyřúhelník, tak měřitelná nejsou. Namísto výčtu iracionálních čísel nastupuje definice, která zavádí určitou vlastnost všech iracionálních čísel a dovoluje odvození *teorému* o *všech* iracionálních číslech.

Nemůže být nic lepšího – říká SÓKRATÉS –, hoši; a tak se mi zdá, že Theodóros nebude stíhán pro křivé svědectví. Ale, Sókrate, namítá THEAITÉTOS, na tvou otázku o vědění bych nedovedl odpovědět jako o délce a mocnosti.<sup>19</sup>

Neboť vědění není – tak chce zřejmě Theaitétos odpovědět – pouze komplikovanější, nýbrž zcela jiné povahy než matematický pojem.

Diskuse s Menónem vykazuje podobné rysy. Sókratés zmiňuje především ty případy, v nichž se zdá, že skutečně existuje jednotu, která přesahuje jednotu slov: včely mají například stejné vlastnosti a biolog je může stanovit. Také Menón je ihned přesvědčen, že zdraví a nemoc jsou u muže a ženy stejné (to přirozeně není pravda, protože když začne muž každý měsíc pravidelně krvácet, pak je nemocný, nikoliv tak žena). Ale u ctnosti Menón opět váhá:

Mně se jaksi zdá, Sókrate, že toto již není podobno těm ostatním případům.<sup>20</sup>

Platón tedy s elegantní vynalézavostí popisuje překážku právě v oněch pasážích a u oněch pojmů, které osvětlují epos a mýtus (a legendy, romány a divadelní hry v pozdějších dobách) prostřednictvím vyprávění a příkladů, nikoliv za pomoci definic. Tato překážka je pochopitelná. Čísla, a snad i včely, jsou jednoduché věci. Jsou stejné pro Řeky i barbary, Aténany a Spartány, a je proto možné je charakterizovat za pomoci obecných definic. Mravy, ctnosti, poznatky se však mění od jednoho národa k druhému a jsou jiné u Řeků ve městě a na zemi, v době Homérově a v době aténské demokracie, v Aténách a ve Spartě. Společné vymezení zde zřejmě není možné – Sókratés se o něj však přesto pokouší. Domníváme se, že pojmy, které provádějí toto vymezení, jsou-li případně vůbec k dispozici, mohou říci pouze velice málo a to ještě nepodstatného o tom, co je společného všem těmto rozdílným situacím: sókratovské tázání, jak je nám představováno v platónských dialogích, je tázáním po relativně prázdných pojmech. „Prastarý spor mezi filosofií a básnictvím“, o kterém mluví Platón (*Ústava* 607b6), je zápasem mezi způsoby zobrazení, jež jsou bohaté na detaily a těmi, jimž se podrobností nedostává a jež se spokojují s hrubými schematizacemi. Je zajímavé vidět, že noví intelektuálové, k nimž náležel i Platón, upírají vyprávěním eposu, tragédie a mýtu vazbu ke skutečnosti, pro své nové schematismy však tuto vazbu vyžadují. Xenofanův bůh je prvním a velmi extrémním případem této tendence.

(Konflikt mezi komplexními způsoby zobrazení a jednoduchými schematizacemi existuje také v umění. Perspektiva je přinejmenším zčásti inspirována pokusem založit prostorové zobrazení na principech, které zůstávají za všech okolností v platnosti. A pokud srovnáme Fassbinderovu *Lili Marleen* s biografií této hrdinky nebo s autobiografií, kterou sama napsala, nebo *Ďábly* od Kena Russela s *Ďábly z Loudonu* od Aldouse Huxleyho, pak je jasně vidět, že také umělci se v posouvání prázdných symbolů dobrali na úroveň jistého mistrovství. Můžeme jít totiž dokonce ještě o krok dále: i tito umělci tvrdí, že propletením náhodných okolností útočí a dostávají se ke „skutečnosti“; také oni jsou toho názoru, že skutečnost je prázdná, pustá a chudá na detaily).

Nyní se ovšem nabízí otázka: v čem spočívá přednost schematizace a pojmového vyprázdnění, o kterou usiluje sókratovské tázání, a jak je možné, že tato procedura ovládá v tak značném měřítku západní myšlení? Kde se vzal tento základní rys západního racionalismu, který dosud usiluje o samovládu? A to tam, kde se nabízejí realističtější prostředky zobrazování a zacházení s přírodou?

Na tuto otázku neexistuje jednoduchá odpověď – a následující okolnosti si zaslouží pozornosti.

Za prvé již v eposu existoval pohyb směrem k abstraktnějším a schematičtějším pojmům. Jedním z příkladů je pojem cti. Pojem cti, který je základem *Ilias*, je relačním pojmem: cti se dostává tomu, s kým se jedná způsobem udělujícím čest, při hostině, po vítězství v bitvě, při oběti. Tento pojem zahrnuje skutky, které propůjčují čest, a okolnosti, za kterých musejí tyto skutky vstoupit na scénu, má tedy bohatý obsah. V devátém zpěvu vypočítává Odysseus čest propůjčující dary, které byly nabídnuty Achillovi, který ovšem zapochyboval, že čest skutečně prokazují. „Skutečná“ čest, na kterou se přitom odvolává, není nikdy vysvětlena, stává se postřehnutelnou jen tím, že zbavuje zbývající konání jejich hodnoty. Pojem, který jí odpovídá, je sotva známý. Jedno ovšem víme, určitě neoplyývá podrobnostmi, neboť je přece oddělena od událostí tohoto světa. Ve své *Theogonii* pořádá Hésiodos dějiny bohů a lidí podle genealogického schématu. Prvními články tohoto schématu jsou: vznik Chaosu, Země, Eróta. Chaos porodí Erebose a Noc (Nyx), která spolu s Erebosem povije světlá nebesa (Aithér) a Den. Země zplodí hvězdná nebesa, pohoří, louky, pole a vnitřní moře, poslední ovšem bez spolupůsobení lásky. Erebos a Noc, vzešlí z Chaosu, jsou mu podobní, neboť i oni jsou temní. Nebesa, pohoří a vnitřní moře jsou podobná Zemi.

Erebose a Noc bychom tedy mohli označit „jako vlastním způsobem náležející k 'pojmu' (Chaosu)“ (Schwabl), neboť spolu s Chaosem sdílejí jisté velmi obecné a také velmi neurčité vlastnosti.

Silným motivem pro osamostatnění těchto nových, na detaily chudých vlastností byl však podle mého názoru objev, že s jejich pomocí lze vyprávět nové druhy dějin, nové druhy mýtů s překvapujícími rysy. Plynutí těchto nových mýtů již nepodléhalo vnějšímu tlaku nějaké tradice, naopak bylo spravováno zevnitř, „vyplývalo“ z podstaty věci samých. Kdybychom nahradili třeba tradiční pojem boha, který je vysvětlován četnými epizodami, pojmem, v němž je pouze více řeč o *moci* nebo *bytí*, pak můžeme vyprávět následující story, jež sice není tak zajímavá, ani posvěcená tradicí, zato velice pádná:

Bůh je buď jeden, nebo je mnohý. Je-li mnohý, pak jsou si tito bozi buď rovni, nebo jsou si nerovni. Pokud jsou si rovni, pak jsou jako občané jednoho města – a tedy ne bohové. Pokud jsou si nerovni, pak jsou někteří podřízeni, a opět tedy ne bohové (neboť *moc* jednoho boha, která je jeho vlastním poznávacím znamením, nemá žádných hranic). Tedy bůh je jen jeden.

Podobné příběhy – později byly nazvány důkazy – naznačily postoj k *faktu velké rozmanitosti tradic*.

Sama o sobě neskrývá tato skutečnost ještě žádný problém. Právě naopak – vzbuzuje zvědavost: zkoumáme neznámé věci, přebíráme cizí vymoženosti, dochází k určité čilé kulturní výměně, která sama není narušována válečnými střety. Vynikající příklad takového vzájemného působení tradic je situace v Malé Asii, Mezopotámii a Egyptě v pozdní době bronzové (přibližně 1600–1200), v období, které nazval egyptolog J.H. Breasted „prvním internacionalismem“. Kmeny, královské říše, národy, které osidlují tento prostor, se neustále střetávají – to jim však nebrání v tom, aby si vzájemně předávaly základní ideje, instituce a způsoby chování.

Této plodné a prakticky motivované výměně duchovních a materiálních statků, pro kterou nalézáme ve všech kulturních okruzích a obdobích mnohé jiné příklady, ovšem často zabraňují tendence zcela jiného druhu, které tuto výměnu někdy zcela znemožňují. Takové tendence obsahují obvykle dva elementy – přehnané hodnocení určité tradice stejně jako zobrazování (skutečných nebo domnělých) předností této tradice, a přeměnu rozdílných stupňů vývoje v kvalitativní rozdíly stejně jako přeměnu kvalitativních rozdílných v naivní, ovšem nanejvýš působivé dichotomie (bohem obdařený – bezbožný; lidský – nelidský; racionální – iracionální;

nebo v našich vlastních, již velmi provincionálních časech: vědecký – nevědecký). Rozdělení vykreslených tradic od tradic odlišných vede přirozeně k určitému problému: jak přesvědčit lidi, že jedinečnost není jen předmětem tvrzení, nýbrž že odpovídá podstatě věci?

Jak je možné, že nedobrovolné oběti této nové mánie jí nejen podléhají, protože stejně nemají jinou možnost, nýbrž se dokonce omezují z vlastní vůle?

Jeden z prostředků, kterého použilo s částečným úspěchem starší židovství, je indoktrinace: mladá generace se odřízne od komunikace s jinými tradicemi, je konfrontována jen s překroucenou podobou specifických vlastností těchto tradic, přičemž se zvláště hledí na to, aby jí tato překroucená podoba přešla co nejvíce do krve.

Vynález story, která sama od sebe usiluje o určitý konec, dala nyní obráncům provincionálních omezení do rukou mnohem lepší prostředek: důkaz (nebo argument). Co je dokázáno, není záku vnucováno zvňjšku, vplyne to z podstaty věci samé. Nikoliv výchovné metody určité tradice, které jsou přece vždy historicky náhodné, nýbrž věci samy ukazují cestu, a sice „objektivně“, nezávisle na náhodných názorech, které se mohou vyskytnout. Intelektuálům starého Řecka se tak dostalo zdánlivě nové a nanejvýš efektivní možnosti nalézat ve sporu tradic určitou a pouze jen jednu určitou „pravdu“.

Přirozeně to byl omyl. Okolnost, že se pojmy takřkajíc samy od sebe ustavily v dějiny, se ukazuje pouze tehdy, když nalezneme zalíbení v této „vnitřní nutnosti“, když jí dáme přednost před jinými úvahami, třeba před úvahami o důvěryhodnosti. K tomu nejsme nuceni, právě naopak; lidé, kterým záleží na přímém kontaktu se skutečností, budou považovat prázdnotu použitých pojmů za velkou nevýhodu. Můžeme přirozeně zavést pojetí „skutečnosti“ nebo „pravdy“, které předpokládá zmiňovanou vzájemnou souvislost pojmů, ale mějme na paměti, že právě zde se jedná o nové pojetí, které *přistupuje* k již stávajícím pojetím. A nadto je to pojetí, jak již bylo zmíněno, velmi pozoruhodné, neboť hovoří o „skutečnosti“ tam, kde je kontakt s každodenní realitou a s již hotovými odbornými znalostmi pouze velmi omezený. Může tomu být také takto: Rieglova idea, podle které existují rozdílné umělecké formy a rozdílné formy poznání, není v žádném případě překonána. Těž Xenofanův bůh, který je částečným výsledkem pohybu směrem k pojmové prázdnotě, je jen jedním bohem mezi mnoha jinými.

Tím se opět dostáváme k naší otázce: jak se mohlo stát, že abstraktní postup intelektuálů, prázdňný „racionalismus“, který je jeho vynálezem,

mohl hrát v západním myšlení tak velkou roli, a jak došlo k tomu, že nás tato tradice navzdory četným neúspěchům a dlouhotrvajícím prázdným snahám přece obdařila tím či oním malým objevem? Jak je možné, že jsme neúčinnost tohoto postupu vzápětí neodhalili a tento postup ihned neodmítli? Odpovědi na tyto otázky nám umožňují zajímavý vhled do mechanismů, které udržely při životě určitou tradici.

Za prvé byla neúčinnost nových způsobů myšlení velmi brzy odhalena a kritizována. Vezměme si za příklad medicínu. Co se týče diskuse medicíny poukazuje Platón v dialogu *Faidros* na to, že nestačí léčit tělo a duši „pouze rutinou a díky zkušenosti“; je nutné „obstarávat zdraví a sílu vědomým uměním za zprostředkující pomoci léků a jídel“. Vědomé umění, to znamená, že chceme jasně stanovit podstatu věci, především podstatu člověka, těla a duše (*Faidros* 270b a dále), a to opět znamená, že musíme zavádět obecné pojmy o tomto a pevně je stanovit prostřednictvím definic (tj. prostřednictvím jednoduchých teorií). Takový postup nahrazuje četné, v praxi zakotvené pojmy tradiční medicíny, jejichž obsah je příliš bohatý, než aby je bylo lze vysvětlit definicí, jednoduchými, avšak mnohem chudšími idejemi. Zde měl před Platónem náskok již Empedoklés. U něj se lidské tělo skládá ze čtyř živlů a nemoc je jednoduše jen nedostatečnou rovnováhou těchto elementů. Lékaři koické školy kritizovali tuto definici následujícím způsobem:

Nemohu jednoduše pochopit, jak ti, kteří zastávají odlišné pojetí a vzdávají se staré metody [praktické medicíny], aby založili lékařské umění na určitém postulátu, mohou zacházet se svými pacienty ve smyslu tohoto postulátu. Neboť neodhalili, jak se mi zdá, žádné absolutní teplé nebo studené, suché nebo vlhké, které se nepodílí na nějaké jiné formě. Věřím ovšem, že konzumují stejné pokrmy a nápoje jako my všichni. Jednomu pak připisují vlastnost tepla, jinému zase chlad, opět jinému suchost, a dalšímu vlhkost, neboť by přece nemělo smysl předepisovat pacientovi něco teplého, jelikož by se okamžitě zeptal: jakou teplou věc? Buď by musely začít vykládat nesmysly, nebo by se musely spolehnout na nějakou známou substanci.

Tyto nové pojmy, říká kritik, jsou sice jednoduché, ovšem bez obsahu. Obsahu nabývají teprve ve spojení s přesně onou praxí, kterou mají nahradit. Nebo, jak je to řečeno na dalším místě tohoto textu:

Jistí lékaři a filosofové tvrdí, že o medicíně nemůže vědět nic ten, kdo neví, co je člověk. Kdo chce nakládat správně s pacienty, říkají, ten se to

musí naučit. Avšak tato otázka patří do oblasti filosofie [tedy v abstraktním myšlení, nikoliv v léčebné praxi]; ta je doménou těch, kteří, stejně jako Empedoklés, psali o přírodní vědě a proto vědí, co je člověk od prvopočátku, jak vůbec povstal a z jakých živlů. Já si však myslím, že vše, co filosofové a lékaři o přírodní vědě řekli nebo napsali, nemá nic společného s medicínou nýbrž s malířstvím.

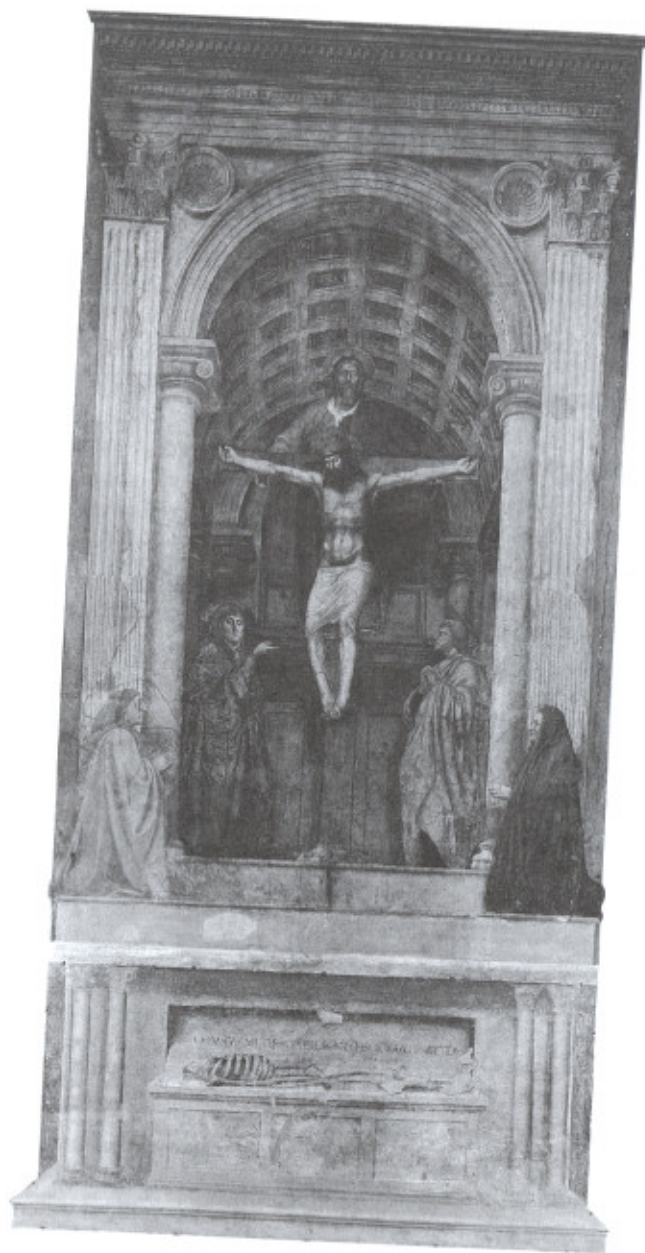
Tito staří medikové viděli tedy velice jasně, že ačkoliv vznikla nová disciplína s novými pojmy, novými metodami, novým obrazem skutečnosti – totiž s filosofií –, má tato disciplína s léčebnou praxí společných nanejvýš několik málo slov, a ty nemůže dozajista podpořit. Více jasnozřivosti si kritika nemůže ani přát. Něco podobného platí o kritice sofistů, především Gorgiase a Prótagory.

Za druhé nesmíme v žádném případě podcenit setrvačnou sílu tradic. Organizovaná medicína se ve svých dějinách dopustila hrubých hloupostí a řádila mezi lidmi jako mor – ale jelikož tu již jednou byla, tak ji člověk považoval za přírodní událost jako je déšť, vítr či požáry, se kterými se musí vypořádat. Moderní medicína vynalezla značné prostředky na to, aby dokázala léčit rakovinu. Za dvacet let zaznamenala stěží nějaké úspěchy, avšak alternativní léčebné postupy jsou stejně jako předtím a bez jakéhokoli ověření odmítány jako „nevědecké“. Neověřené, avšak autoritativní pověsti tento proces podporují, jasně demonstrováné těžkosti byly buď potlačeny nebo opět, bez jakéhokoli ověření, odsunuty autoritativním gestem stranou. Mnoho názorů, praktiků, institucí vděčí za svoji převahu a za své přežívání nikoliv své „pravdě“ nebo svému úspěchu, nýbrž důvěřivosti nebo neopatrnosti lidí.

Tyto setrvačné prostředky etablovaných tradic nemá nastupující racionalismus k dispozici. Odkud čerpá svoji průbojnost?

Odvozuje ji ze dvou již zmíněných fenoménů, totiž z obecného rozvoje směrem k větší abstrakci, která byla mimo homérský okruh podporována náboženskými tendencemi, stejně jako z výše popsaného objevu „důkazů“.

Tyto „důkazy“ – a tím se dostávám k dalšímu přínosu průbojné síly raného racionalismu – vedou k nahromadění „výsledků“ (jako k Parmenidově teorému, že se nic nepohybuje a že neexistují žádné oddělené jsoucí věci, nebo k odpovídajícím teorémům Zénónovým), a tím i problémů a následného dalšího zkoumání – nové pole filosofie začalo brzy radostně bujet. Bujení se stává známým a slavným, i když jde o bujení nesmyslu a vůbec nepřispívá k již stávajícím problémům v již stávajících oborech (nabízí se srovnání s velmi podobnou situací hnutí v rámci teorie vědy,



Obrázek 17 – Massaccio, Trojice

kteřá vycházela z Vídeňského kroužku). Nesmíme také přehlížet, že filosofické debaty se konaly v Aténách na tržišti a vzbuzovaly zájem publika (nabízí se srovnání s pozdějšími debatami představitelů různých náboženských směrů na tržištích středověkých vesnic). Vytvořily se školy. Sókratés začal svým abstraktním tázáním kazit mládež, ale dosud ne systematickým způsobem. Platón organizoval, vybíral, shromažďoval, staral se prostřednictvím různých psychologických triků o to, aby žáci vytrvali. Ani to nemá nic společného s „pravdou“ nebo „skutečností“ – úderné oddíly rozhodnutých žáků se přece scházely kvůli těm nejšílenějším myšlenkám. Předností racionalismu je, že může zdánlivě řešit problémy, které vznikly mimo školy a nezávisle na nich – jako třeba v astronomii. A nezapomínejme, že *Aristotelés*, který tu sehrál zcela rozhodující úlohu, uspěl v tom, že znovu alespoň zčásti zavedl do existujících oborů common sense. Použil při tom mimo jiné metodu, která udržela racionalismus dodnes naživu, totiž *metodu zpětných pohybů*: abstraktní pojmy, tato pýcha všech racionalistů, jsou uvolněny z abstraktní souvislosti, propojeny s praxí, dodávají jí nový podnět, a tak se konají i nové objevy. Úspěchy nastupují nikoliv proto, že se člověk držel rozumu, tak jako tak se již držel daných abstrakcí, *nýbrž proto, že byl natolik rozumný, aby předcházel nerozumnostem.*

Pro tento nerozumně-rozumný postup, pro tento racionalismus, který znovu a znovu spěchá zachránit racionalitu, existují v dějinách četné příklady.

Tak například alexandrijští lékaři nepociťovali vůči přírodním filosofům odpor; používali pojmy, které jim tyto filosofové předepsali, i když ne podle pravidel, nýbrž na základě intuitivně vytvořené a stěží popsatelné kombinace těchto pravidel s pravidly lékařské praxe. Ve svém díle *Principia* konstruuje Newton zdánlivě přísnou vědu za pomoci přesně objasněných pojmů, ovšem v diskusi problému trojrozměrných těles tyto pojmy nepoužíval, nýbrž postupoval intuitivně. V Einsteinově době byly disciplíny jako mechanika, elektrodynamika, termodynamika formálně velmi dobře rozvinuté (vzpomeňme třeba na Hamiltonovy teorie). Ve své první stati o problému záření (1905) používal Einstein ještě ne zcela objasněné pojmy. Hovoří zde zcela obecně o „teoretických obrazech“, čímž míní obecné a na matematických formulacích nezávislé charakteristiky. Tyto obrazy, nikoliv teorie samy, byly předmětem jeho výzkumu. Přitom se neopíral o empiricky nejlépe potvrzené zákony své doby, nýbrž používal aproximace a tázal se, který z obrazů zvolená aproximace podpoří. Předpokládal, že daný obraz je základem daného konkrétního případu, pouze je však zakryt jinými procesy.

Argumentace na základě aproximací se pak stala určitou metodou starší kvantové teorie. Sám Bohr kritizoval tímto neformálním způsobem úspěšné aplikace přesných metod mechaniky na atomovou teorii (kritika postupu Schwarzschildova, Epsteinova a Sommerfeldova). Jeho kritika a stejně tak neformální argumenty přinesly četné výsledky, které nakonec vedly k určité nové, precizní teorii. Analogické procesy v čisté matematice popsal vynikajícím způsobem Imre Lakatos.

(Také v umění existují zpětné pohyby. Tak třeba Masaccio používá perspektivu, nikoliv pouze k zobrazení materiální skutečnosti, nýbrž také k zobrazení hierarchie duchovních principů: boží otec, který je jinak zobrazen fyzicky větší, nabývá nyní na výšce svým umístěním zcela vzhůru v určité extrémně obloukovité konstrukci (obr. 17). A manýristé používají perspektivu, i když jen lokálně, k dosažení zvláštních efektů).

Shrnou: první podmínka, kterou chtějí vědecky orientovaní myslitelé uložit věcně obsažnému zobrazení, je nutnost používat abstraktní pojmy a zavádět důkazy (argumenty) na základě zákonů, které pro tyto pojmy platí. Tato podmínka nezavádí „jednoznačnou“ skutečnost, též ne „jednoznačnou“ pravdu, nanejvýš určité nové pojetí skutečnosti, tedy nový styl. Mimo jiné je tato podmínka jen vzácně splňována v oborech, které stejní myslitelé tolik vychvalují. Rozšíření Rieglova stanoviska na vědy a s tím spojené sjednocení věd a umění tedy odporuje přinejmenším alespoň druhé podmínce, a tou je:

### V. Podmínka ověřitelnosti

Této překážky se zbavíme poukazem na to, že rozdílné myšlenkové styly (umělecké formy, formy skutečnosti) odpovídají též rozdílným stylům ověřování a že sled myšlenkových stylů samých nepodléhá ve vědách vždy metodické kontrole. Existují přechody, které proměňují jak stylové formy tak metody, a proto jsou čistými stylovými přechody přesně v Rieglově smyslu, zapříčiněnými obecně novou uměleckou vůlí.

Vezměme si jako příklad přechod od aristotelského obrazu světa k obrazu mechanistickému.

*Aristotelská fyzika* je obecnou naukou o pohybu. Vysvětluje podstatu pohybu, okolnosti, za kterých k pohybu dochází, stejně jako rozdělení pohybu v universu. Pohybem se přitom rozumí každý druh změny: místní pohyb, kvalitativní změna (jako je ohnutí nějakého předmětu), vznikání a zanikání, přírůstek a úbytek. Je zde také osvětleno, jak se

k sobě tyto pohyby vztahují, které jsou základní, které spíše periferní. Poprvé v dějinách myšlení formuluje Aristotelés něco podobného jako je zákon setrvačnosti: předměty vůbec nepotřebují nějaký neustálý impuls, jako třeba duše, a když jsou pohybovány nějakou duší nebo jiným materiálním médiem, třeba vírem, pak se naskytá otázka, jak se bez víru nebo duše, tedy přirozeně, pohybují. Aristotelés také uvádí, jaké jsou možné přirozené pohyby. Fyzika je vystavěna a ověřována na „jevech“. Ty jsou zčásti prostými pozorováními jako je pozorování, že počátek pohybu vyžaduje vždy určitou minimální sílu, zčásti tvrzeními, jako třeba: „Místo a těleso jsou rozdílné, neboť těleso může být ze svého místa odstraněno“, která se zdají být zcela samozřejmá, ačkoliv nedokážeme říci, v čem tato samozřejmost spočívá; zčásti se též jedná o dřívější pokusy dospět od známého a promyšleného k určité obsáhlé teorii. Aristotelés předpokládá, že člověk a svět se za normálních okolností nacházejí v harmonii. Co si lidé myslí o světě, jak svět vidí, v sobě zahrnuje pravou podstatu, která musí být nejprve osvobozena od škodlivých vlivů. Aristotelés ověřuje předpoklad, v jehož rámci aplikuje nauku o pohybu, založenou na tomto předpokladu, na vzájemné působení mezi předměty a smyslovými orgány člověka a ukazuje, že a jak se přesně podávají ony vjemy, z nichž od začátku vychází. Jelikož pozorování zjišťují kvality, je Aristotelova fyzika kvalitativní teorií. Obsahuje četná tvrzení, která dnes považujeme za velice triviální, obsahuje však také teoremy, jako jsou následující: před každým pohybem existuje nějaký jiný pohyb; existuje určitý první pohyb a ten má konstantní rychlost; délka pohybovaného předmětu nemá ve směru pohybu přesně určitelnou hodnotu. Poslední teorém není založen ani na pozorováních, ani jej nelze pozorováními ověřit. Je důsledkem aplikace aristotelské teorie continuity na pohyb. Předpovědi hrají v této fyzice velmi malou roli – to je úkolem jiných věd, jako je třeba astronomie. Astronomie se nezabývá příliš podstatou předmětů jejího zájmu – tento úkol obstarává fyzika –, zaobírá se spíše praktickými identifikacemi. Fyzika, kterou obvykle nazýváme *galileiovskou fyzikou*, klade velkou váhu na kvantitativní formulace a je, alespoň teoreticky, jako celek kontrolována předpověďmi. Říkáme, že na základě svého úspěchu triumfuje nad aristotelskou fyzikou.

Úspěch: může znamenat buď, že nová vůle stylu klade na myšlení nové požadavky a že galileiovská fyzika tyto požadavky splňuje – takové by bylo Rieglovo pojetí tohoto procesu –, nebo to může znamenat, že aristotelismus byl na základě měřítek, která akceptoval i on, shledán nedostačným. V posledním případě hovoříme obvykle o „objektivní“ kritice,



ačkoliv nechápu, proč kritika, která používá populární měřítka, by měla být „objektivnější“ než kritika, která se opírá o měřítka méně rozšířená. Zjišťujeme prostě, že materiál, ve kterém chceme uskutečnit jistý myšlenkový styl, k tomuto nedostačuje. Stojíme tedy před alternativou: nový myšlenkový styl nebo nový materiál. V takové situaci nejdou vědci vždy první cestou – vidíme jen s jakou rozhodností jsou přenášeny Galileiho myšlenkové formy a myšlenkové formy mechanicismu, který ho následoval, na život a na samy duševní pochody: je to právě velmi silně vyvinutá umělecká vůle, která se skrývá za určitou myšlenkovou formou. Pak se člověk nenechá jen tak lehce přinutit svébytností materiálu k proměně myšlenkového stylu.

Ovšem druhý případ (přizpůsobení se starým měřítkům), který, jak bylo výše ukázáno, velmi dobře zapadá do Rieglova schématu, není při této „koperníkovské revoluci“ vůbec k použití. Nezavádíme totiž nové ideje na základě starých kritérií. Od samého začátku se například omezujeme na místní pohyb. Aristotelova nauka o pohybu se zabývá jak místním pohybem, tak též růstem nějaké rostliny z jejího semene, nebo též změnami, které nastávají, když moudrý učitel vyučuje vzpurného žáka. Galileiova nauka o pohybu se zabývá pouze místním pohybem, a to za použití velmi zjednodušených myšlenkových prostředků. Pro Aristotela byl místní pohyb kontinuálním procesem v kontinuálním médiu, v určitém jednoduchém případě tedy na přímce. Kontinuita přímky znamená, že spolu její jednotlivé prvky souvisejí. Jelikož jsou body nedělitelné, nemohou spolu souviset a proto též nemohou být prvky přímky. Jsou v ní ovšem potenciálně obsaženy: přímku můžeme rozdělit, aktualizovat určitý bod a narušit tak její kontinuitu. Galilei neměl pro toto pojetí příliš mnoho pochopení:

Stejně jako přímka o velikosti deseti sáhů [cane] obsahuje deset přímek o velikosti jednoho sáhu a čtyřicet přímek o délce jednoho lokte [braccia] a osmdesát přímek o velikosti jedné poloviny lokte atd., tak obsahuje také nekonečný počet bodů – nazvi je aktuální nebo potenciální, jak se ti líbí, můj drahý Simplicio, neboť co se tohoto detailu týká, skláním se před tvým názorem a soudem.

Je přirozeně pravda, že se na délce přímky nic nemění, když ji člověk chápe tak, jako by se skládala ze skutečných bodů – bytostným způsobem se však mění její *struktura*. Pro Galileia však již není tato struktura zajímavá.

Co se však týká předpovědí, které údajně potvrzují úspěch Galileiovy nauky, pak je situace následující: u Aristotela byl akt počítku podřízen těm samým zákonům jako každé jiné vzájemné působení. A jelikož vzájemná působení mohla vést také k výměně kvalit, stal se popis počítků součástí souvislosti, kterou měl zachycovat: neexistoval problém těla a duše.

V Galileiově kosmologii jsou počítky a objektivní věcné obsahy bytostně odlišného druhu: existuje tu problém duše a těla. Tento problém není periferní, neboť při každém pozorování předpokládáme, že je vyřešen. Zůstává však nevyřešen. Pozorování a s nimi i základní postupy ověřování nových myšlenkových forem tak visí ve vzduchu. Pokud se o ně i nadále opíráme, pak to v sobě zahrnuje určitý druh aktu víry. Tento akt víry není ani zaznamenán, neboť vůči postupu ověřování jsme zaujali stejně naivní postoj jako vůči otázce kontinuity: měřitelné výsledky, vytvořené na základě tohoto aktu víry, spolu (více či méně) souhlasí, to stačí. Tento praktický postoj se bytostně odlišuje od postoje Aristotelova, kterému záleželo nejen na dobrých předpovědích, nýbrž také na poznání podstaty předpovídaných věcí. To ovšem znamená, že před sebou máme nový myšlenkový styl, s novými kritérii a novou strukturou jím vystavěného vědění.

### Shrnutí

Nyní můžeme formulovat následující teze o podstatě umění, věd a jejich vzájemném vztahu.

Za prvé: Riegl měl pravdu, když řekl, že umění rozvinula mnohost stylových forem a že tyto formy stojí stejně oprávněně jedna vedle druhé, aniž by je člověk posuzoval ze svévolně zvoleného stanoviska určité stylové formy. Když člověk z určitých důvodů takové stanovisko volí, existují přece ke každé skupině důvodů jiné skupiny. To znamená, že člověk se při tomto zdůvodnění spoléhá buď na volbu nebo na intuici, tedy na automatické jednání, a tedy opět na volbu, tentokrát však na nemyšlenou.

Za druhé: Rieglovo tvrzení se vztahuje také na vědy. Také ony rozvinuly mnohost stylů, včetně stylů ověřování, a vývoj od jednoho stylu k jinému je analogický vývoji, řekněme, od antiky ke gotickému stylu.

Za třetí: Jak umělci tak vědci měli při vypracování určitého stylu často postranní myšlenky, jednalo by se tedy o předvádění „určité“ pravdy nebo „určité“ skutečnosti.

Za čtvrté: Tato postranní myšlenka nám nepomůže překonat Rieglovo pojetí, je jen součástí umělecké vůle, kterou Riegl správně ponechal neurčitou, a ukazuje jen, že umělecké styly jsou úzce propojené s myšlenkovými styly: uložili jsme určitý obraz, sochu nebo tragédii do určitého (ovšem stěží příliš vzrušujícího) slovního obrazu.

Za páté: Dokazuje to mnohoznačnost slova „pravda“ nebo „skutečnost“. Když prozkoumáme, co určitý myšlenkový styl těmito slovy rozumí, pak nenarazíme na něco, co leží mimo tento myšlenkový styl, nýbrž na jeho vlastní základní tvrzení: pravda je to, o čem myšlenkový styl říká, že to pravda je. Tak byla kdysi pravda, že existovali řečtí bohové, dnes je to ovšem pro mnohé lidi nesmysl.

Za šesté: určitý myšlenkový styl může vykazat *úspěch* jen tehdy, pokud již máme kritéria, která určí, co je úspěch. Pro gnostiky je materiální svět zdáním, duše skutečnou a úspěchem tedy pouze to, co se stane s duší. Znovu nestojí za akceptováním nějakého stylu něco „objektivního“, nýbrž jen další prvek stylu.

Za sedmé: dnes se například mnozí lidé obracejí k myšlenkovému stylu vědy, neboť ztratili zájem o nadpřirozené věci, neboť pozemská sláva se zdá být mnohem důležitější než spása duše, neboť člověk si chce ostatní lidi udržet od těla (to je objektivní základ touhy po objektivitě) a protože věří, a to ve většině případů na základě pověstí a vůbec ne na základě přesného zkoumání, že vědy dokáží zmnožovat a vylepšovat pozemské statky.

Za osmé: Volba stylu, určité skutečnosti, určité formy pravdy, včetně kritérií reality a racionality, je volbou lidského díla. Je *sociálním aktem*, závisí na *historické situaci*, je příležitostně relativně vědomým pochodem – člověk promýšlí různé možnosti a následně se pro jednu rozhoduje –, mnohem častěji je přímým konáním na základě silných intuicí. „Objektivní“ je pouze ve smyslu, který je dán historickou situací: také objektivita je znamením stylu (člověk srovnává kupříkladu pointilismus s realismem nebo naturalismem). Člověk se tedy rozhoduje pro nebo proti

vědám stejně tak, jako se rozhoduje pro nebo proti punk rocku, ovšem s tím rozdílem, že současná sociální objednávka věd obklopuje rozhodnutí v prvním případě mnohem více řečmi a také kromě toho mnohem větším povykem.

Za deváté: A proto člověk dosud věřil, že v této pozici se nacházejí pouze umění, neboť člověk dosud tuto situaci rozpoznal jaksi pouze v uměních. Takže nejlépe by člověk popsal analogickou situaci ve vědách a mnohá překřížení, která mezi nimi existují a o nichž jsem se zmínil jen v jejich krátkém výčtu, tak, že by řekl, že vědy jsou uměními ve smyslu tohoto pokrokového chápání umění.

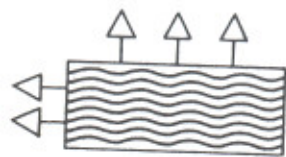
(Kdybychom žili v době, ve které by člověk naivně věřil v uzdravující sílu a „objektivitu“ umění, neodděloval by umění a stát, bohatě by obdaroval umění z daňových prostředků, vyučoval by je ve školách jako povinné předměty, zatímco vědy by považoval za soubory her, z nichž si ten, kdo si s nimi hraje, vybírá jednou tu, podruhé zase onu hru, pak by bylo přirozeně možné poukázat na to, že umění jsou vědami. V takové době však bohužel nežijeme.)

### Další odkazy

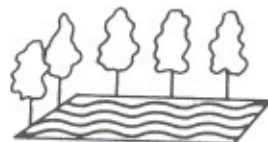
Z mnoha zachycení Brunelleschiho experimentu, jeho historického pozadí a jeho důsledků zmíním jen S.Y. Edgertona jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1976. Zde lze nalézt i další literaturu. Základní je kniha Erwina Panofskyho, *Die Perspektive als Symbolische Form*, znovu otištěno in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1974. Ve stejné knize je i Panofskyho stať *Der Begriff des Kunstwollens*, kde kritizuje Rieglův pojem umělecké vůle. Doufám, že jsem tímto svým zachycením části této kritiky předešel.

O vývoji umělecké teorie v Itálii podává krátkou a obsažnou zprávu Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1975 (poprvé publikováno v roce 1940).

V případě diskuse perspektivy a skutečností vazby v malířství a plastice nejsou často jasně odlišovány následující dva problémy. Za prvé problém zobrazení skutečnosti a za druhé problém zachycení způsobu, jakým se skutečnost pozorovateli *jeví*.



Obrázek A



Obrázek B



Obrázek C



Obrázek D

První problém je víceznačný: jak obr. A, tak obr. B jsou vyobrazeními jakéhosi rybníka, obklopeného stromy. Oba zachycují pouze jisté aspekty skutečnosti: nejsou ani barevné, ani příliš detailní. To platí pro *všechna* zobrazení „skutečnosti“, i pro sám pokus přesně napodobit ocelovou krychli nějakou jinou ocelovou krychlí. Zobrazení trojrozměrných předmětů na listu papíru jsou jako karty nebo modely. Vyžadují nějaký klíč, abychom jim porozuměli. Řešení prvního problému vůbec nevede k řešení druhého problému: způsob, jakým se nějaký předmět zjevuje v počítku, je jen jednou z mnoha reprezentací (nebo, což zní realističtěji, jednou podtřídou). Při řešení prvního problému se ne vždy propadáme přímo do této podtřídy. Na druhé straně není vůbec snadné tuto podtřídou přesněji označit. Rozdíl mezi tím, co nějaká věc je, a způsobem, jakým se jeví nějakému pozorovateli, je jen velmi zřídka jasně vymezen. Má zálesácká chata zadní stěnu? Ano. Vidíme na ní, že má zadní stěnu, i když zadní stěnu nevidíme? Zcela určitě! Čtenář nechť si sám provede tento pokus: nejprve si proti sobě postaví atrapu, která je vzadu dutá (obr. C), pak před sebe umístí blok, kolem dokola zcela vyplněný (obr. D), který však zepředu vypadá přesně tak, jako dřevěná atrapa. První dojem bude, že se jedná o dva pevné domy. Pokud pozorovatel obejde scénu kolem dokola a pak ji uvidí opět zepředu, pak spatří u atrapy její dutost, u pevného bloku ovšem jeho pevnost. *Vyžaduje dlouhý trénink, abychom viděli všechny věci stejným způsobem, jako vidíme atrapu*, což znamená, abychom v počítku zjistili rozdíl mezi věcí a způsobem zjevování. Toto cvičení náš počítkec nevylepší, nečiní jej tedy přiměřenějším skutečnosti, protože vidíme-li pevný dům stejně jako atrapu, pak to znamená, že jsme získali nepravdivý dojem. Je to tento nepravdivý dojem, na kterém se zakládá perspektivistické malířství, a není proto v žádném případě krokem vpřed směrem k zobrazení, které by bylo bližší skutečnosti, leda že by si člověk představoval, že skutečnost je v celku vystavěná z aspektů nebo atrap.

Okolnost, že obvykle vidíme mnohem více než atrapy nebo „aspekty“, vyjadřujeme často tvrzením, že se počítkec přibližuje našemu vědění, a tak se stírá rozdíl mezi prvním a druhým. Zapomínáme přitom na konvenční komponenty. Ty jsou nyní ve hře v té míře, v jaké chápeme určitý počítkec jako správné zachycení skutečnosti, a dále v tom, co necháváme v daný okamžik platit jako „skutečnost“: dům, jak si ho představuje obyvatel nebo architekt či fyzik, který u domu zamořeného radioaktivitou kalkuluje působení záření na okolí. Dům je to, co je – jistě; ale: *co vlastně je?* Je rozdílnými věcmi pro rozdílné lidi a opět zcela něco rozdílného pro domácího psa, krysu, štěnici nebo čápa na střeše.

Vynikající diskusi této problematiky lze nalézt v textu H. Schäfera *Von Ägyptischer Kunst*, Wiesbaden 1963. Jednu aplikaci na speciální případ (archaické umění v Řecku) pak v 17. kapitole mé knihy *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt 1983.

Podrobnosti k rozvinutému relativismu ve 3. kap. lze nalézt v části I, kap. 4 a 5 mé knihy *Erkenntnis für freie Menschen*, Frankfurt 1980. Tuto základní myšlenku přednesl jako první Prótagorás.

Je zajímavé vidět, že i pro skutečnost, kterou popsal Mistr Eckhart, existuje umělecká forma, která ji zobrazuje, nebo přinejmenším se k ní pokouší směřovat – je to gotické umění pocházející z Ile de France. Opat Suger ze Saint Denis, který měl na vzniku tohoto umění zásadní podíl, jí připisuje schopnost pozdvihovat lidského ducha skrze správně uspořádaný materiál k pravdě:

Mens hebes ad verum per materialia surgit  
Et demensa prius hac visa luce resurgit

(Verše pro portál katedrály ze St. Dennis)

jako vytrysklá z mého nadšení nad krásou tohoto božího domu, oprostila mne líbeznost mnoha barevných kamenů od starosti vnějšího světa a přivedla mne do stavu vnitřní meditace a přemýšlení o rozmanitosti svatých ctností, přičemž jsem to, co je materiální, převáděl na to, co materiální není; náhle se mi zdálo, jako bych se viděl, kterak prodlévám ve vzácné oblasti veškerenstva, která neexistuje ani zcela v pozemském blátě, ani v čistotě nebes; a že díky boží milosti mohu být anagogickým způsobem přenesen z tohoto nízkého do onoho vyššího světa. (*Liber de administratione*, xxxiii – citováno podle Rosaria Assunta, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963.)

Určitá odlišná skutečnost vyžaduje také odlišné myšlenkové prostředky, zároveň i jiné umění k jejímu zobrazení, které je této skutečnosti ovšem (v přiblížení) stejně právo jako realistické (nebo naturalistické) umění materiální skutečnosti, jak si ji člověk představuje v určitém věku. K tomuto aspektu gotického umění srov. především Otto von Simon, *Die Gothische Kathedrale*, Darmstadt 1968.

Ke vztahu aristotelského a galileiovského způsobu pozorování srov. kap. 6 až 11 mé knihy *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt 1983; zde lze také nalézt materiál k problémům, které vznikají při identifikaci zorného pole a fyzikálně-optického prostoru; k nepravděpodobnosti přechodu část I, kap. 3 až 5 ze *Science in a Free Society*, Londýn 1978.

Moje stanovisko k objevu a roli důkazů jsem z části převzal od Karla Reinhardta, *Parmenides*, Frankfurt 1959 (poprvé publikováno v Bonnu 1916). Podle Reinhardta je Xenofanés původcem onoho v textu popsaného argumentu: „Co se (Xenofanés) pokoušel dokázat, byla jednota boha. K tomu si zvolil pojem všemohoucnosti. To, že nebyl tento pojem o nic méně nahodilý než ty ostatní – neboť lidové víře byl jeden jako druhý stejně cizí –, ho nenapadlo, nebo se tím přinejmenším neznepokojoval. Neboť pouze pojem jednoty byl pro něj dialekticky uchopitelný a dokazatelný a na dialektice mu záleželo především“ (kursivou proložil P.F. – str. 96). Zde je popsáno in nuce pojetí souvislosti mezi důkazy a pojmy, které jsem v textu krátce osvětlil. Zazní tu mimo jiné tvrzení, že tato souvislost byla poprvé využita Xenofanem. Toto tvrzení bylo poraženo a dnes platí obecně za vyvrácené. Nevyvrácená zůstává domněnka předparmenidovských důkazových struktur daného druhu. Argumenty pro tento předpoklad jsou výskyty prvků těchto důkazových struktur u Aischyla (schéma: A, proto B, a non-B, tedy non-A), již velmi jasná přítomnost u Parmenida a také u Zenóna. Důležité je, že tyto důkazy potvrzují jednotnost boha pouze tehdy, jsme-li ochotni akceptovat určitý pojem boha a považovat ho za jediný správný (podobným způsobem jsou závazné parmenidovské argumenty jen tehdy, když jsme již akceptovali určitý pojem jednoty bytí, když tedy netvrdíme jako Aristotelés, že je rozličným způsobem řeč o jsoucnu).

To samé platí pro čistou matematiku, která se stala pro mnoho filosofů předobrazem racionalistické kosmologie. Neboť mezi čistými čísly (například) existují empiricky konstatovatelná čísla, která se řídí v různých oborech různými zákony.

### Odkazy k 1. kapitole

- 1 *Giorgio Vasari*: Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů, překlad Pavel Preis, vydal Odeon, Praha 1976.
- 2 *Mircea Eliade*, Dějiny náboženského myšlení – Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství, sv. 2, *Oikúmené Praha 1996*, přeložila Olga Spěváková, str. 189
- 3 *Ibid.*
- 4 *Diels, H., Kranz, W.*: Die Fragmente der Vorsokratiker, šesté a další vydání, Berlin 1951, 21 B 16; *Svoboda, K.*: Zlomky předsokratovských myslitelů, Praha 1962, str. 46.

- 5 Diels, H., Kranz, W.: Die Fragmente der Vorsokratiker, *šesté a další vydání*, Berlin 1951, 21 B 15; Svoboda, K.: Zlomky předsokratovských myslitelů, Praha 1962, str. 46.
- 6 Hérodotos, *Dějiny*, (3, 38), str. 181, český překlad Jaroslav Šonka, vydal Odeon, Praha 1972.
- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 Homér, *Ilias*, 15. zpěv, 187, str. 346–347, český překlad Otmar Vaňorný, Jan Laichter v Praze 1942.
- 10 Diels, H., Kranz, W.: Die Fragmente der Vorsokratiker, *šesté a další vydání*, Berlin 1951, 21 B 23–26; Svoboda, K.: Zlomky předsokratovských myslitelů, Praha 1962, str. 46 n.
- 11 Platón, Theaitétos, *OIKÚMENĚ*, Praha. Druhé vydání 1995, První vydání 1933, přeložil František Novotný, str. 17.
- 12 Ibid.
- 13 Platón, Menón, *OIKÚMENĚ*, Praha. Třetí vydání 1994, První vydání 1941, přeložil František Novotný, str. 74.
- 14 Ibid., str. 74–75.
- 15 Platón, Theaitétos, *OIKÚMENĚ*, Praha. Druhé vydání 1995, První vydání 1933, přeložil František Novotný, str. 17.
- 16 Platón, Menón, *OIKÚMENĚ*, Praha. Třetí vydání 1994, První vydání 1941, přeložil František Novotný, str. 75.
- 17 Platón, Theaitétos, *OIKÚMENĚ*, Praha. Druhé vydání 1995, První vydání 1933, přeložil František Novotný, str. 18–19.
- 18 Ibid., str. 19.
- 19 Ibid.
- 20 Platón, Menón, *OIKÚMENĚ*, Praha. Třetí vydání 1994, První vydání 1941, přeložil František Novotný, str. 76.

Paul Feyerabend

## Věda jako umění

Vydalo nakladatelství JEŽEK  
jako svoji 45. publikaci  
v edici Filosofické texty.

Z německého originálu  
„*Wissenschaft als Kunst*“  
přeložil Petr Kurka.

Redakce Petr Kurka a Jiří Ježek.  
Grafický návrh obálky Filip Blažek.  
Vytiskla tiskárna Markéta, Opolany.  
Vydání první, 2004.  
Počet stran: 118.

**Adresa nakladatelství:**

Štemberkova 890  
Rychnov nad Kněžnou  
PSČ 516 01

**Pražský telefonický kontakt:**

+420 606 70 66 56

**Internetová adresa:**

[www.nakladatelstvijezeck.cz](http://www.nakladatelstvijezeck.cz)

ISBN 85996-37-5