

kerá komunikace závisí na souhře očekávání a pozorování, na vlnách splnění, zklamání, správných odhadů a nesprávných postupů, z nichž sestává náš každodenní život. Když někdo vejde do kanceláře, počítáme s tím, že uslyšíme, jak řekne „dobrý den“, a splnění svého očekávání téměř ani nezaznamenáme. Jestliže však „dobrý den“ říci opomene, své mentální nastavení upravíme a budeme očekávat další příznaky hrubosti nebo nepřátelství. To je také jeden z problémů cizinců v cizí zemi, že mu chybí zásoba poznatků, aby s jistotou reagoval na mentální atmosféru, která ho obklopuje. Němec bude očekávat podání ruky tam, kde Angličan sotva kývne hlavou. Italský rolník se pohorší nad oblečením turistky, které nám připadá jako vzor korektnosti. Je nutno mít na paměti, že tady, jakož i všude jinde, hraje úlohu ono „více“ nebo „méně“, relace mezi tím, co očekáváme, a tím, co známe ze zkušenosti.

Zkušenost v umění není vyňata z tohoto obecného pravidla. Styl, stejně jako kultura a klima názorů, se staví na horizont očekávání, mentálního nastavení, které s přehnanou citlivostí zaznamenává odchylky a modifikace. Jakmile si mysl všimne vzájemných vztahů, zaznamená i tendence. Dějiny umění jsou plné reakcí, které lze pochopit jen tímto způsobem. Lidi zvyklé na styl, kterému říkáme „cimabuovský“ (35), a očekávající, že uvidí podobné sdělení, šokuje při pohledu na Giottovy obrazy (36) jejich neuvěřitelná věrnost životu. „Neexistuje nic,“ píše Boccaccio, „co by Giotto nedokázal namalovat tak, že oklame zrak.“ Může nám to připadat divné, ale nezažili jsme podobný šok, třeba na mnohem nižší úrovni? Když kinematografie uvedla „3 D“, byla vzdálenost mezi očekáváním a zážitkem taková, že mnoho lidí pocítilo vzrušení dokonalé iluze. Iluze však pomine, jakmile se očekávání zvýší; považujeme to za něco samozřejmého a žádáme víc.

Jednoduchá psychologická fakta působí nám historikům určité potíže tam, kde se zabýváme vztahem mezi uměním a tím, čemu říkáme skutečnost. Na umění minulosti se můžeme dívat jen nesprávným koncem dalekohledu. K Giottovi se dostáváme po dlouhé cestě, jež vede od impresionistů zpět přes Michelangela a Masaccia, a zprvu vidíme nikoli podobnost životu, nýbrž strnulou zdrženlivost a majestátní povznesenost. Někteří kritikové, především André Malraux, z toho vyvodili závěr, že umění minulosti je nám zcela uzavřeno, že jen přežívá jako „mýtus“, řečeno jeho slovy; že je přetvořeně a proměněné tak, jak je vidíme ve věčně se měnících kontextech historického kaleidoskopu. Já jsem trochu méně pesimistický. Věřím, že historická představitelství je schopna takové bariéry překročit, že jsme schopni se naladit na různé styly tak, jako jsme schopni přizpůsobit své mentální nastavení různým vyjadřovacím prostředkům a různým notacím. Vyžaduje to samozřejmě jisté úsilí, které však, podle mého názoru, za to stojí. A to je také jeden z důvodů, proč jsem si vybral problém znázorňování za téma svých přednášek.

II

PRAVDA A STEREOTYP

Schematismus, jímž se naše chápání zmocňuje fenomenálního světa... je schopnost, která je skryta tak hluboko v lidské duši, že sotva uhádneme tajný trik, jehož zde příroda používá.

Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (Kritika čistého rozumu)

I

Německý ilustrátor Ludwig Richter ve své kouzelné autobiografii vypravuje, jak on a jeho přátelé, vesměs mladí studenti umění v Římě ve dvacátých letech 19. století, navštívili slavné a krásné Tivoli a usedli, aby si je nakreslili. S překvapením, ale sotva se souhlasem, se dívali na skupinu umělců francouzských, kteří se usadili nedaleko se spoustou zavazadel a množstvím barev, které nanášeli na plátno velkými hrubými štětci. Němci, snad podníceni jejich okázalým sebevědomím, se rozhodli pro opačný přístup. Vybrali si nejtvrďší a nejlépe ořezané tužky, jimiž lze pevně a pečlivě zachytit i nejmenší detail motivu, a každý se naklonil nad svůj kousek papíru, snaže se co nejvěrněji transkribovat to, co vidí. „Zamilovali jsme se do každého stébka trávy, do každé větvičky a nedovolili jsme, aby nám něco uniklo. Každý se snažil nakreslit motiv co nejobjektivněji.“

Nicméně, když pak večer porovnávali plody svého úsilí, jejich transkripce se překvapivě lišily. Nálada, barvy, dokonce i obrys motivu prošly u každého z nich jemnou transformací. Richter popisuje dál, jak ty rozdílné verze odrážely rozdílné dispozice všech čtyř přátel, například jak melancholický malíř narovnal bujné obrysy a zdůraznil modré odstíny. Dalo by se říci, že Richter tu ilustruje slavnou definici Emila Zoly, který řekl, že umělecké dílo je „koutek přírody viděný temperamentem“.

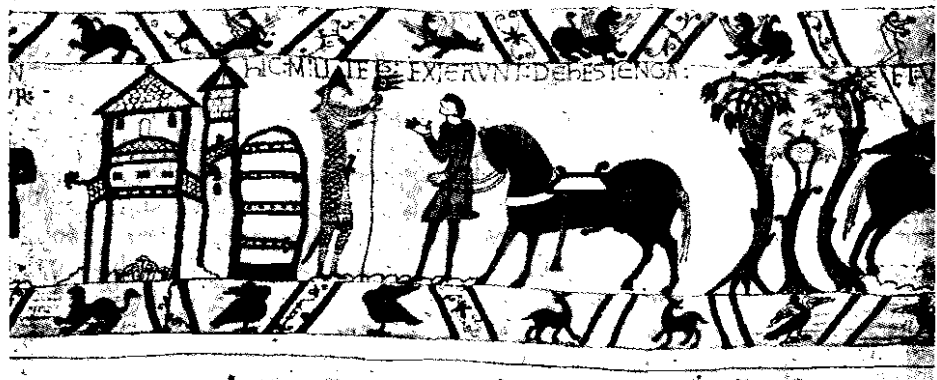
Tato definice nás zajímá a proto ji musíme zkoumat trochu blíže. „Temperament“ nebo „osobnost“ umělce, jeho selektivní záliby mohou být jedním z důvodů transformace, kterou motiv prochází v jeho rukou, ale musí tu být ještě jiné důvody — vlastně všechno, co zahrnujeme do slova „styl“: styl období a styl umělce. Je-li transformace velmi nápadná, říkáme, že motiv je velmi „stylizován“, a důsledkem tohoto tvrzení je, že ti, kdo mají zájem o motiv, musí se z toho nebo onoho důvodu naučit nevnímat si stylu. Je to část přirozeného přizpůsobování, změna toho, čemu říkáme mentální nastavení a co se v nás automaticky odehrává, když se díváme na staré ilustrace. Dovedeme „číst“ tapisérii z Bayeux (37), aniž bychom uvažovali o jejich nesčíslných „odchylných od skutečnosti“. Nejsme ani na

chvíli v pokušení si myslet, že stromy v Hastingsu vypadají jako malé palmy a že půda tehdy se sestávala ze svítek. Uvádím extrémní příklad, ale svědčí o nesmírně důležitém faktu, že slovo „stylizovaný“ si tuto otázku vynucuje jaksi samo. Vyplývá z něho, že umělec vyvinul zvláštní činnost, kterou transformoval stromy, tak jako si viktoriánský krčlíř prostudoval tvary květin, než je použil do vzorů. Tato praxe odpovídala ideám viktoriánské architektury: továrny a nádraží se napřed postavily a teprve pak se ozdobily znaky stylu. Starší doby takovou praxi neznaly.

Skutečná pointa Richterova vyprávění spočívá vlastně v ponaučení, že stylová pravidla převládají i tam, kde umělec chce věrně reprodukovat přírodu, a pokusíme-li se analyzovat tyto limity objektivitu, dopracujeme se blíž tajemství stylu. Jeden z těchto limitů známe z poslední kapitoly: je naznačen v Richterově vyprávění kontrastem mezi hrubým štětcem a jemnou tužkou. Je jasné, že umělec může znázornit jen to, co mu dovolí jeho nástroj a schopnost znázorňovat. Svoboda volby je omezena technikou. Rysy a relace, které si zvolí tužka, se budou lišit od těch, které může naznačit štětec. Když umělec sedí před svým motivem a má v ruce tužku, bude hledat ty aspekty, které lze znázornit liniemi — čili, jak to říkáme v omluvitelné zkratce, bude mít sklon vidět svůj motiv v liniích.

Otázku, proč by měl podobné limity ukládat styl, nelze zodpovědět tak snadno, zvláště když nevíme, zda umělcovy záměry byly tytéž jako záměry Richtera a jeho přátel.

Historikové umění probádali kraje, v nichž si Cézanne a van Gogh postavili své malířské stojany, a ofotovali jejich motivy (38, 39). Taková srovnání budou vždycky fascinující, protože nám dovolují, abychom se umělci téměř dívali přes rameno — a kdo by si nepřál takovou výsadu? Avšak jakkoli jsou takové konfrontace instruktivní, zachází-li se s nimi opatrně, musíme



37
Hastings. Z tapisérie z Bayeux. Kolem r. 1080



38
Cézanne: Mont Sainte-Victoire. Kolem r. 1905



39
Mont Sainte-Victoire, pohled z Les Lauves.

se vyvarovat klamných závěrů o „stylizaci“. Máme věřit, že fotografie představuje „objektivní pravdu“, zatímco obraz zaznamenává umělcovu subjektivní vizi — způsob, jakým transformoval to, „co viděl“? Můžeme tedy porovnávat „zobrazení na sítnici“ se „zobrazením v mysli“? Takové úvahy by nás snadno dovedly na scestí neprokazatelných tvrzení. Vezměme si zobrazení na umělcově sítnici. Zní to docela vědecky, ale ve skutečnosti *jedno jediné* zobrazení, které bychom mohli zvolit pro srovnání buď s fotografií, nebo s obrazem, nikdy neexistovalo. Ve skutečnosti existovala nekonečná řada nesčíslných zobrazení, jak si malíř prohlížel krajinu před sebou, a tato zobrazení předala jeho mozku prostřednictvím optických nervů složitý vzorec impulsů. Umělec sám nevěděl o těchto událostech nic a my víme ještě méně. A ptát se, do jaké míry odpovídá fotografii obraz, který vznikl v jeho mysli, nebo jak se od ní liší — je ještě méně užitečné. My jen víme, že se umělci odebrali do přírody, aby hledali materiál pro obraz, a jejich umělecká moudrost je vedla tak, že si soustředili prvky krajiny do obdivuhodně složitých uměleckých děl, jejichž poměr k záznamu zeměměřiče je asi takový jako poměr básně k policejnímu hlášení.

Má to tedy znamenat, že jsme se dali do celkem zbytečného pátrání? Že se umělecká pravda liší od prozaické pravdy natolik, že otázka objektivity se vůbec nenuá položit? Myslím, že tomu tak není. Musíme jen formulovat otázku poněkud obezřetněji.

II

Národní galerie ve Washingtonu vlastní krajinu od umělce 19. století, která je přímo stvořena pro ujasnění této otázky.

Je to poutavý obraz od George Innesse Údolí Lackawanny (*The Lackawanna Valley*) (40), jenž, jak víme od malířova syna, byl objednan v roce 1855 jako reklama pro železnici. Tehdy tam byla jen jedna trať vedoucí do kruhové výtopy, „ale předseda trval na tom, aby se namalovaly čtyři tratě nebo pět, a aby ulehčil svému svědomí, řekl, že tam časem povedou“. Inness protestoval, a když konečně kvůli rodině svolil, stydlivě schoval úsek s neexistujícími tratěmi za valící se kouř. V jeho očích znamenal tento úsek lež a žádné estetické vysvětlování o mentálních zobrazeních nebo vyšší pravdě ji nemohlo oddiskutovat.

Avšak přísně vzato, nelhal obraz. Lhala reklama, pokud v podtitulku nebo implicitně tvrdila, že obraz podává přesnou informaci o možnostech kruhových železničních výtopen. V jiné souvislosti mohl být týž obraz pravdivý — například kdyby jej byl předseda přinesl na schůzi akcionářů, aby jim ukázal zlepšení, která by rád provedl. V takovém případě by dokonce Innessovo znázornění neexistujících tratí mohlo poskytnout inženýrovi pokyny, kde by měly být uloženy. Obraz by posloužil jako skica nebo plán.

Logikové — lidé, jimž není lehké odporovat — nám říkají, že pojmy



40

Inness: Údolí Lackawanna. 1855

„pravdivý“ a „nepravdivý“ lze aplikovat jen na tvrzení, návrhy. A ať už je uzance kritické mluvy jakákoli, obraz není nikdy tvrzením v tomto slova smyslu. Nemůže být pravdivý nebo nepravdivý, tak jako tvrzení nemůže být modré nebo zelené. Přehlížení tohoto jednoduchého faktu způsobovalo v estetice mnohé zmatky, které jsou pochopitelné, protože v naší kultuře jsme zvyklí na obrazy pojmenované a pojmenování nebo titulek lze chápat jako zkrácené tvrzení. A když se řekne, že „fotografický aparát nemůže lhát“, je už zmatek očividný. Za války propaganda často používala falešně označených fotografií, aby obvinila nebo ospravedlnila jednu z válčících stran. I ve vědecké ilustraci rozhoduje titulek o pravdě obrazu. V jednom slavném případě v minulém století zavinilo prasečí embryo, označené na důkaz teorie evoluce jako embryo lidské, pád slavného muže. Bez dlouhého uvažování lze pokládat za tvrzení i lakonické titulky, které nacházíme v muzeích a knihách. Čteme-li pod obrazem krajiny jméno „Ludwig Richter“, víme, že je to informace o autorství obrazu, o tom, kdo jej namaloval, a můžeme se pít, je-li tato informace pravdivá nebo ne. Když čteme „Tivoli“, usuzujeme, že obraz má být pojímán jako pohled na Tivoli, a zase můžeme s označením souhlasit nebo nesouhlasit. Zda a kdy budeme souhlasit, záleží natom, co o znázorněném objektu chceme vědět. Například tapisérie

z Bayeux nám říká, že existovala bitva u Hastingsu, ale neříká nám, jak Hastings „vypadal“.

Historik ovšem ví, že informace, které měla zobrazení poskytnout, byly v různých obdobích velmi různé. V minulosti nejenže byly obrazy vzácné, ale veřejnost mohla jen v omezené míře kontrolovat jejich správnost. Kolik lidí vidělo kdy svého panovníka zaživa a tak zblízka, aby poznalo jeho podobu? Kolik lidí se dostalo na cestách tak daleko, aby mohlo rozlišit jedno město od druhého? Sotva nás proto překvapuje, že obrazy lidí a míst měnily titulky a suverénně přezíraly pravdu. Titulek reprodukce, která se prodávala na trhu jako portrét krále, se prostě změnil a obrázek znázorňoval jeho následníka nebo nepřítele.

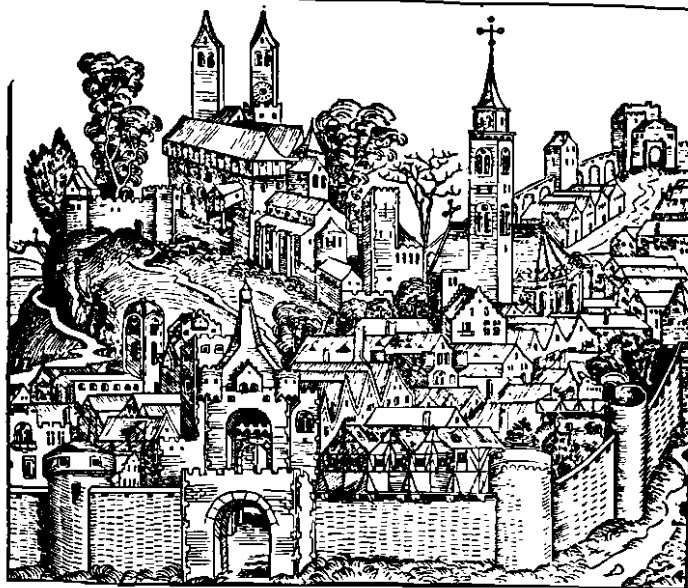
Slavný příklad této lhovostnosti k pravdivým titulům nalézáme v jednom z nejctížádostivějších nakladatelských činů raného období knihtisku, v takzvané „Norimberské kronice“ Hartmanna Schedela s dřevořezy Dürerova učitele Wolgemuta. Jaká příležitost pro historika vidět, jak vypadal svět za Kolumba! Při obracení stránek tohoto foliantu však nacházíme stále týž dřevořez středověkého města, který se znovu a znovu objevuje s rozdílnými titulky jako Damašek, Ferrara, Milán nebo Mantova (41, 42). Aniž bychom byli připraveni věřit, že se tato města od sebe nelišila, tak jako se dnes od sebe neliší jejich předměstí, dojdeme k závěru, že vydavateli ani veřejnosti nevadilo, zda titulky říkají pravdu nebo ne. Očekávalo se od nich jen jedno: ukázat čtenáři, že uvedená jména znamenají města.

Měníci se standardy ilustrací a dokumentace jsou pro historika, který se zabývá znázorňováním, zajímavé právě proto, že si může uvážlivě ověřit informaci dodanou zobrazením a titulkem, aniž se ukvapeně zapletl do problémů estetiky. Tam, kde jde o otázku informace zprostředkované obrazem, by srovnání se správně označenou fotografií pochopitelně bylo cenné. Tři topografické reprodukce znázorňující různé přístupy k dokonalé pohlednici by měly postačit k předvedení výsledků takové analýzy.

První (43) je pohledem na Řím, uveřejněným v německých novinách ze 16. století, které informovaly o katastrofální povodni, když se Tibera vylila z břehů. Kde by mohl umělec vidět v Římě takovou hrázděnou stavbu, takový hrad s černobílými zdmi a příkrou střechou, příznačnými pro Norimberk? Je to snad pohled na německé město se zavádějícím titulkem? Kupodivu ne. Umělec, ať už to byl kdokoli, musel při vylíčení výjevu jakési úsilí vynaložit, protože ta zvláštní budova nakonec skutečně je Castel Sant'Angelo v Římě, který hlídá most přes Tiberu. Srovnání s moderní fotografií (45) ukazuje, že budova má několik rysů, které k hradu patří nebo patřily: anděla na střeše, který mu dal jméno, hlavní okrouhlou část budovy, jež vznikla na základech Hadriánova mauzolea, a opevnění s baštami, o němž víme, že tam bylo (44).

Mám ten hrubý dřevořez velmi rád, protože jeho primitivní zpracování

Mantua



☉ aqua none flumine probitur Damašcm. III

Damašcus



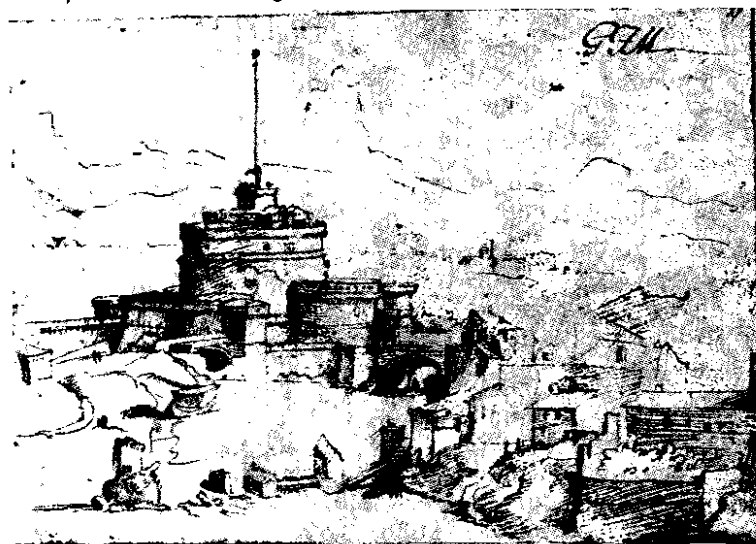
41, 42

Wolgemut: Dřevořezy z „Norimberské kroniky“. 1493



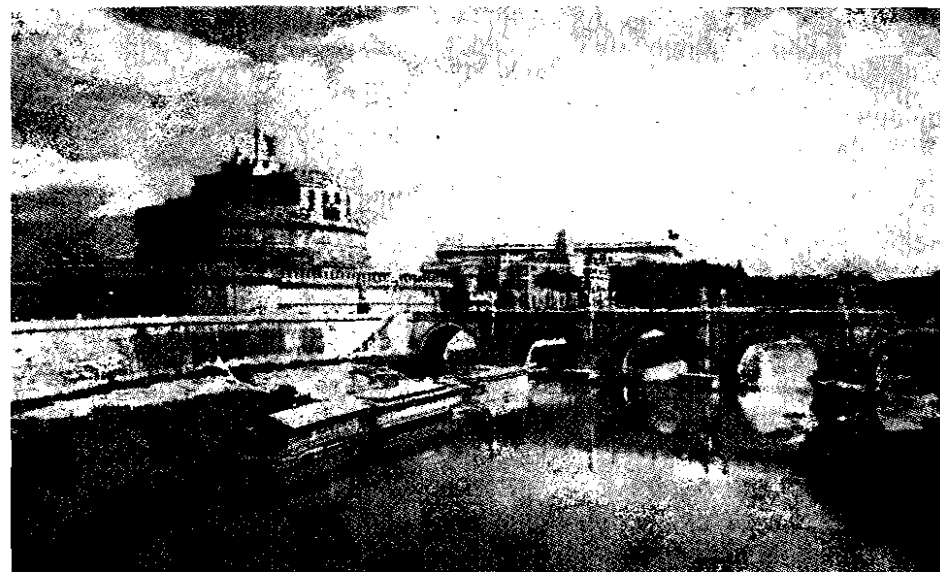
43

Anonym: Castel Sant'Angelo, Řím. Dřevořez. 1557



44

Anonym: Castel Sant'Angelo, Řím. Pero a inkoust. Kolem r. 1540



45

Castel Sant' Angelo, Řím. Fotografie

nám dovoluje prostudovat mechanismus znázorňování jako ve zpomaleném filmu. Otázka netkví v tom, zda se umělec odchýlil od motivu proto, aby vyjádřil svou náladu nebo své estetické záliby. Je ostatně pochybné, zda autor dřevořezu Řím vůbec kdy viděl. Pravděpodobně si přizpůsobil pohled na město, aby mohl ilustrovat senzační zprávu o povodni. Věděl, že Castel Sant'Angelo je hrad, a proto si vybral z příhrádky svých mentálních stereotypů patřičné klišé pro hrad – německý *Burg* s hrázděnou konstrukcí a vysokou střechou. Zvolený stereotyp však jednoduše neopakoval, nýbrž jej přizpůsobil jeho zvláštní funkci a vtělil mu některé rozlišovací rysy, o nichž věděl, že k této typické římské budově patří. Kromě informace, že u mostu je hrad, přidává ještě několik dalších.

Jakmile této zásadě přizpůsobovaného stereotypu věnujeme pozornost, nacházíme ji i tam, kde bychom ji nejméně čekali: to znamená i v idiomu ilustrací, které se zdají mnohem poddanější a proto věrojetnější.

Náš příklad je ze 17. století, z pohledu na Paříž od velice známého a dovedného topografického umělce Matthäuse Meriana, a představuje Notre Dame. Merianovo znázornění tohoto slavného kostela působí zprvu zcela přesvědčivě (46). Avšak srovnání se skutečnou budovou (47) ukazuje, že Merian postupoval přesně tak jako anonymní německý dřevorytec. Je dítětem 17. století, představuje si proto kostel jako vznosnou symetrickou stavbu s velkými kulatými okny, a tak nakreslí i Notre Dame. Příčnou chrámovou

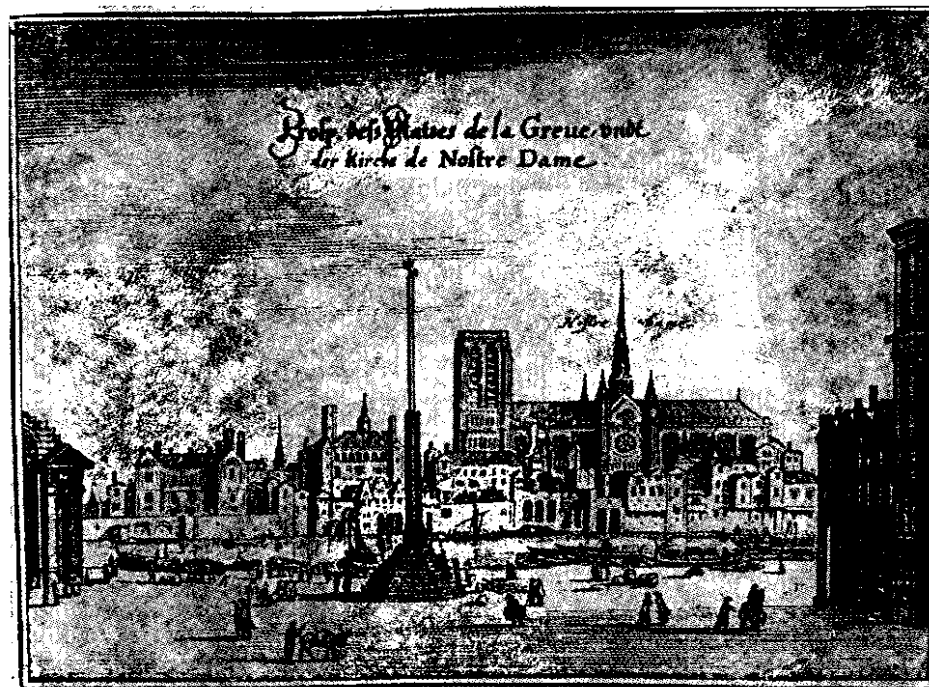
loď umístí doprostřed, mezi čtyři velká zakulacená okna na každé straně, zatímco skutečná podoba ukazuje sedm úzkých špičatých gotických oken na západní straně a šest směrem ke kněžišti. Znázornění pro Meriana opět znamená adaptaci neboli přizpůsobení jeho vzorce nebo schématu pro kostel na určitou budovu prostřednictvím adice několika rozlišovacích rysů, jež postačí, aby budova byla poznatelná a dokonce přijatelná pro ty, kdo nehledají informaci o architektuře. Kdyby to měl být jediný existující dokument, který nás má informovat o pařížské katedrále, mohl by pro nás být velmi zavádějící.

Uvedme v této sérii ještě jeden příklad: litografii z 19. století (48), z období největšího rozkvětu anglického topografického umění, znázorňující katedrálu v Chartres. Očekávali bychom věrný vizuální záznam. Ve srovnání s předchozími příklady podává umělec o slavné budově skutečně množství přesných informací. Jak se však ukazuje, ani on neunikl limitům, které mu jeho doba a zájmy ukládaly. Je romantik a francouzské katedrály jsou pro něj nejkrásnějším květem gotických staletí, věku pravé víry. Katedrálu v Chartres proto pojímá jako gotickou stavbu s lomenými oblouky a nezaznamenaná románská kulatá okna na západní fasádě, pro něž v jeho světě tvarů není místo (49).

Nerad bych, aby zde došlo k nedorozumění. Nechci těmito příklady dokázat, že každé znázorňování musí být nepřesné nebo že všechny vizuální dokumenty před příchodem fotografie jsou nutně mylné. Je jasné, že kdybychom byli umělci vytkli jeho chybu, mohl by pak schéma upravit a okna zaokrouhlit. Chtěl jsem však spíše ukázat, že dosažení shody bude vždycky pozvolným procesem; jak dlouho tento proces potrvá a jak bude obtížný, aby sloužilo jako portrét. Domnívám se, že tyto skromné dokumenty prozrazují mnoho o postupu umělce, snažícího se pořídit pravdivý záznam individuálního tvaru. Malíř nezačíná vizuálním dojmem, nýbrž svou myšlenkou nebo konceptem; německý umělec konceptem hradu, který aplikuje na individuální hrad tak dobře, jak to jen dokáže, u Meriana jde o ideu kostela a u litografa o stercotyp katedrály. Individuální vizuální informace, ty rozlišovací rysy, o nichž jsem se zmínil, jsou tak vepsány do čehosi, co lze nazvat předem existujícím a dosud nevyplněným formulářem. A jak se s blankety a formuláři často stává, pokud v nich není místo pro určitý druh informací, jež považujeme za důležité, doplatí na to informace.

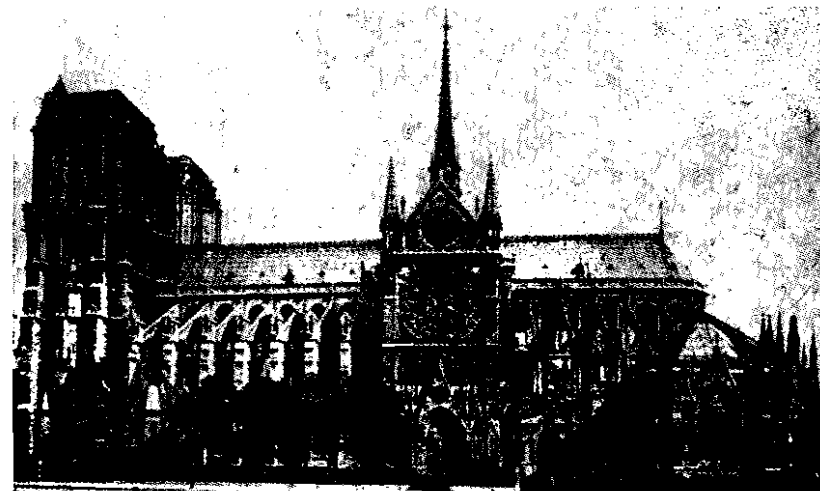
Srovnání administrativních formulářů s umělcovými stereotypy není ostatně můj vynález. Ve středověké řeči existuje pro obojí jedno slovo: *simile* nebo vzorek, jehož se používá pro individuální případy v právní vědě právě tak jako ve výtvarném umění.

A tak jako by právník nebo statistik tvrdil, že se nikdy nemůže zabývat individuálním případem bez rámce daného blanketem nebo formulářem ne-



46

Merian: Katedrála Notre-Dame, Paříž. Detail. Rytina. Kolem r. 1635

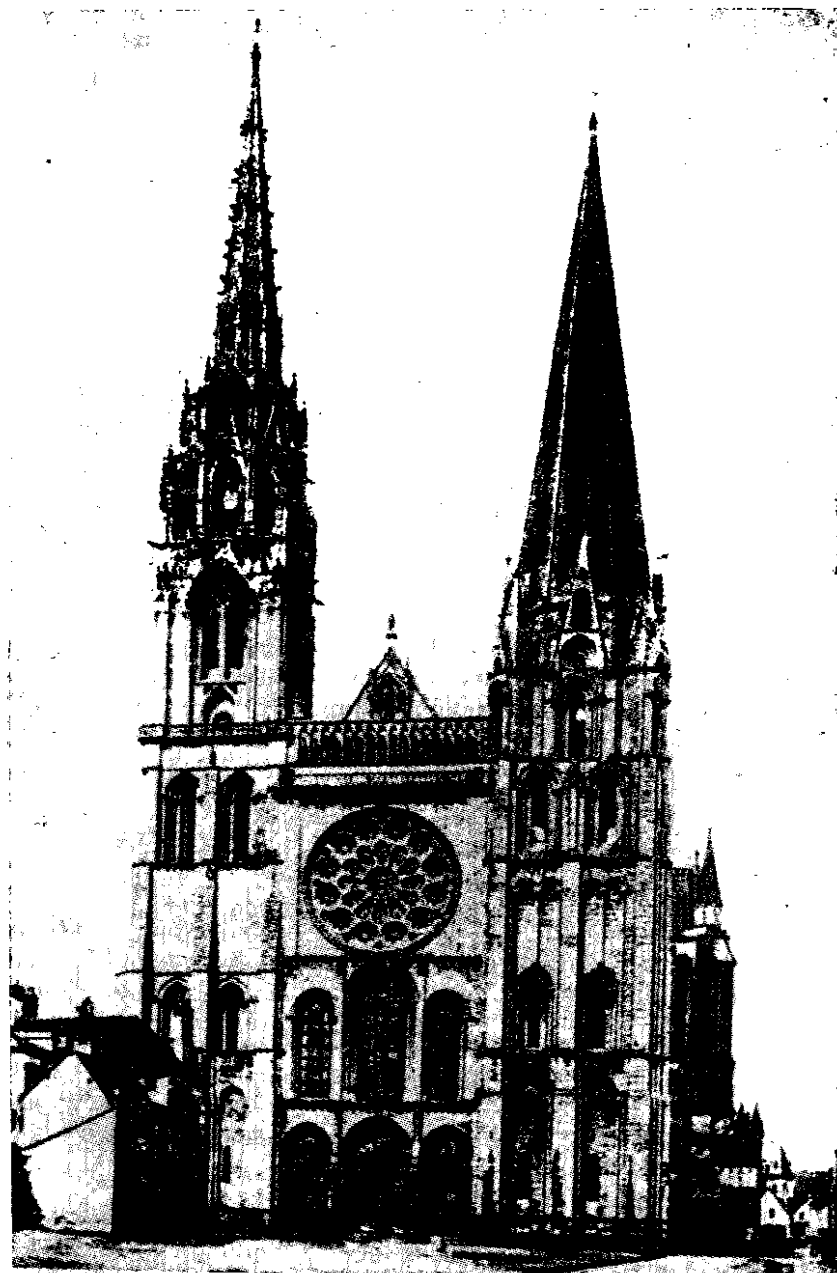


47

Katedrála Notre-Dame, Paříž. Fotografie



48
Garland: Katedrála Notre-Dame, Chartres. Rytina podle litografie. 1836



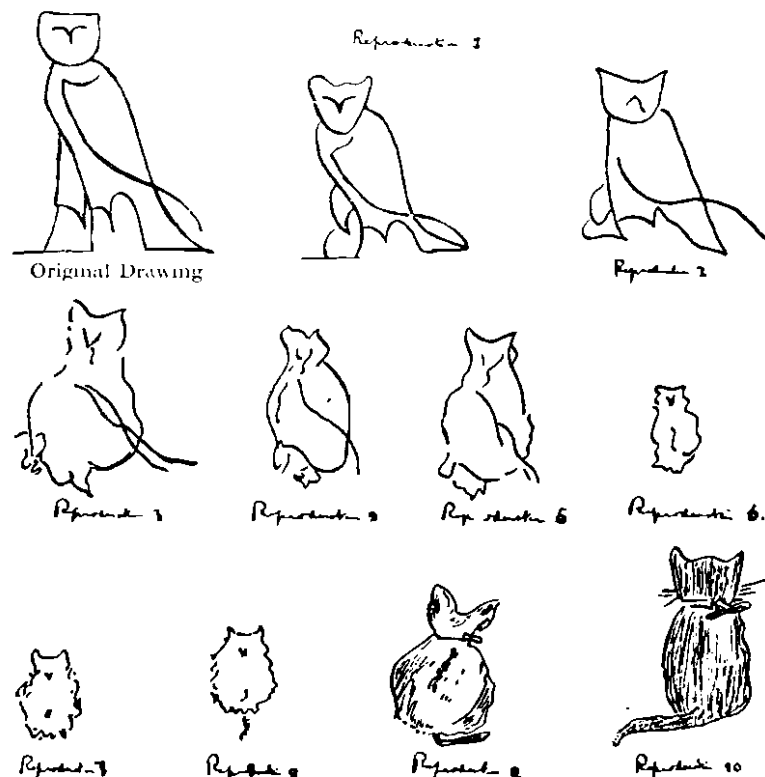
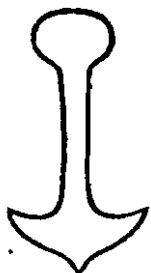
49
Katedrála Notre-Dame, Chartres. Fotografie

bo prázdnými místy v nich, mohl by i umělec argumentovat tím, že nemá smysl dívat se na motiv, jestliže se člověk nenaučil, jak ho klasifikovat a zachytit v síti schématu. Právě k tomuto závěru došli psychologové, kteří o našich historických sériích nic nevědí, ale kteří začali zkoumat proceduru, kterou si zvolí každý, kdo chce napodobit to, čemu se říká „nesmyslný obrazec“, tedy řekněme kaňku nebo nějaký nepravidelný tvar. Zdá se, že postup je vcelku vždy týž. Kreslíř se snaží napřed klasifikovat skvrnu podle jistých kritérií a pak ji zařadit do jakéhosi známého schématu — řekne si například, že je trojúhelníkovitá nebo že vypadá jako ryba. Když si vybere schéma, do něhož by tvar přibližně zapadl, začne ho upravovat; například si povšimne, že trojúhelník je nahore zaokrouhlený nebo že ryba končí špičatým ocáskem. Jak je patrné z těchto pokusů, proces napodobování se odehrává v rytmu schématu a oprav. Schéma není výsledek procesu „abstrakce“, tedy tendence „zjednodušovat“; představuje první přibližnou, nepřesnou kategorii, která se postupně upřesňuje, aby co nejvíc odpovídala reprodukovánému tvaru.

III

Z těchto psychologických diskusí o napodobování vyplývá další důležitý bod; je nebezpečné plést si způsob, kterým je obrazec nakreslen, se způsobem, jak je viděn. „Reprodukce nejjednoduššího obrazce,“ píše profesor Zangwill, „je proces sám o sobě a v žádném případě není psychologicky jednoduchý. Tento proces má v podstatě konstruktivní nebo rekonstruktivní povahu a reprodukce zobrazovaných objektů byla zprostředkována převážně působením verbálních nebo geometrických vzorců...“

Promítneme-li nějaký obrazec na okamžik na plátno, nedokážeme si ho zapamatovat bez patřičného utřídění. Označení, kterého se mu dostane, pak ovlivní volbu schématu. Napadne-li vás vhodný název, je rekonstrukce nejzdařilejší. Ve známém výzkumu F. C. Bartletta měli studenti nakreslit z paměti jeden takový „nesmyslný obrazec“ (50). Někteří jej nazvali krumpáčem a proto jej nakreslili zašpičatěný. Jiní jej vzali na vědomí jako kotvu a přehnali velikost kruhu. Jen jeden reprodukoval tvar správně. Byl to stu-



51

Bartlettovy transformace hieroglyfu. 1932

dent, který nazval tvar „prehistorickou válečnou sekyrou“. Je možné, že klasifikaci těchto předmětů studoval a byl proto schopen nakreslit obrazec, který náhodou odpovídal jemu známému schématu.

Tam, kde taková předem existující kategorie chybí, dochází ke zkreslení. Účinky zkreslení jsou zvláště zábavné, když psycholog napodobuje dříve oblíbenou společenskou hru s kresebnými řadami. Tak F. C. Bartlett dal několikrát za sebou kopírovat egyptský hieroglyf, až se z něho postupně vyvinula obyčejná kočka (51).

Historika umění tyto pokusy zajímají, protože mu pomáhají ujasnit si některé základní aspekty. Tak například znalec středověkého umění se bude stále potýkat s problémem tradice dané kopírováním. Kopie klasických mincí, pořízené keltskými a teutonskými kmeny, přišly v poslední době do módy jako svědkové barbarské „vůle k formě“ (52). Tvrdí se, že tyto kmeny zavrhnou klasickou krásu ve prospěch abstraktního ornamentu. Je možné, že



52

Staré britské mince a (vlevo) řecké předlohy. 1956

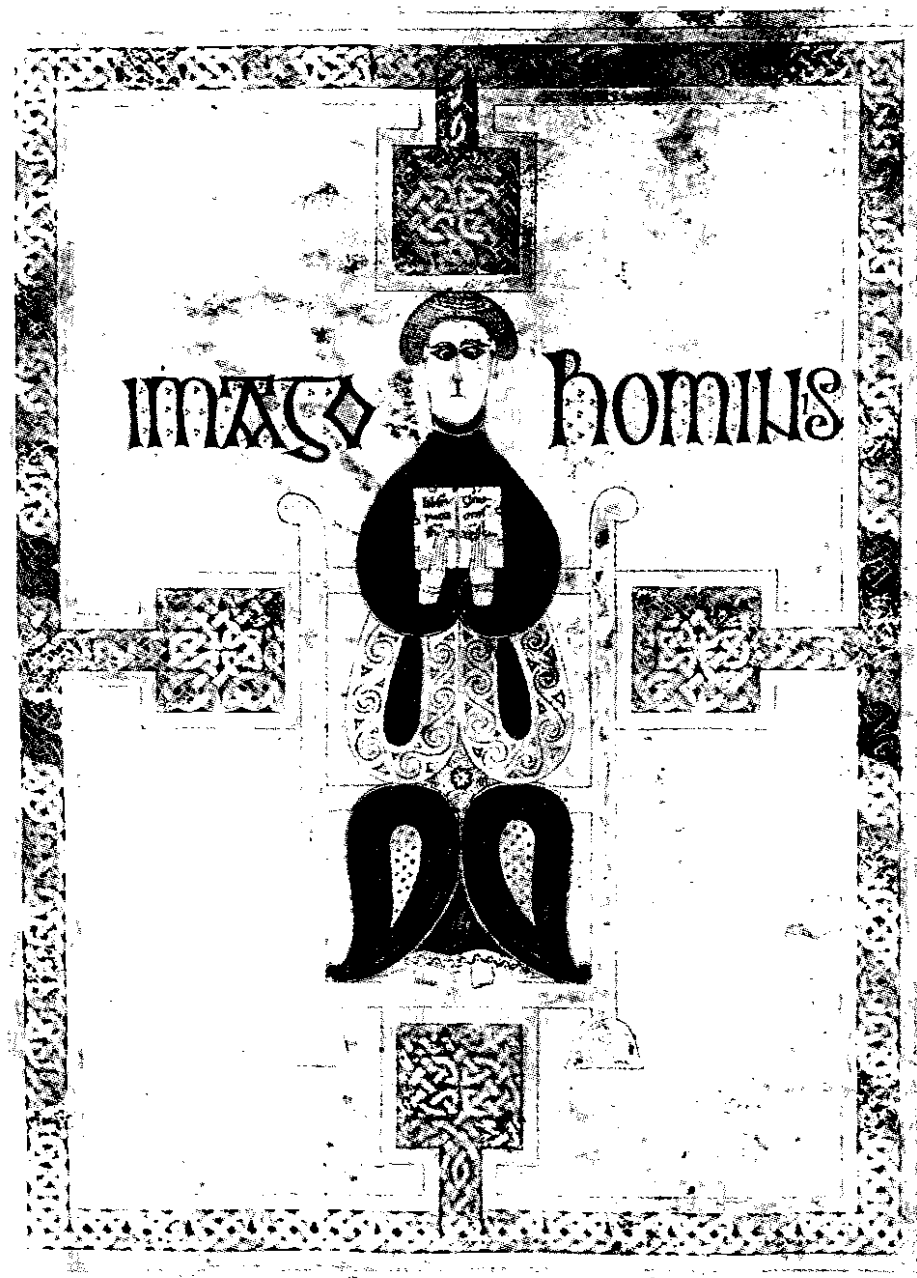
skutečně zamítaly naturalistické tvary, ale je-li tomu tak, potřebovali bychom ještě další důkazy. Skutečnost, že kopírováním a překoříváním se obraz přizpůsobil schémátům jejich řemeslníků, dokazuje stejnou tendenci, jež přiměla německého dřevorytce změnit Castel Sant'Angelo v hrázděný Burg. „Vůle k formě“ je spíš vůlí ke konformnosti, asimilací každého nového tvaru schémátům a vzorcům, které se už umělec naučil ovládat.

Northumbrijští písaři dovedli skvěle splétat vzorce a ztvárňovat písmena. Když byli postaveni před úkol napodobit zobrazení muže, symbol sv. Matouše, založený na zcela jiné tradici, prostě ho sestavili z prvků, s nimiž dovedli tak dobře zacházet. Ve slavném Echternášském evangeliáři (53) se s tím vypořádali tak geniálně, že to vzbuzuje náš obdiv. Řešení je tvůrčí, ne proto, že se liší od předpokládaného prototypu — Bartlettova kočka se také liší od sovy —, ale proto, že se až překvapivě úspěšně vyrovnává s neznámým problémem. Umělec ovládá tvary písmen tak, jako ovládá svůj vyjadřovací prostředek, a s plnou jistotou z nich vytváří symbolické zobrazení člověka.

Proč však vystupoval tvůrce tapisérie z Bayeux zcela odlišně? Zřejmě se naučil složitému splétání ornamentů 11. století a tyto tvary si upravil tak, jak potřeboval, když chtěl znázornit stromy. V jeho světě tvarů byl tento postup geniální a důsledný.

Mohl to udělat jinak? Mohl tam dosadit naturalistické znázornění buků nebo jedlí, kdyby byl chtěl? Uměnovědec se obvykle zdráhá položit si tuto otázku. Od něho se očekává, že vysvětlení stylu bude hledat spíš v umělcově vůli než v jeho dovednosti. Navíc historikovi otázky „co by se stalo, kdyby...“ příliš nepomohou. Není však neochota ptát se na stupeň umělcovy svobody měnit a modifikovat jeho idiom jedním z důvodů, proč jsme tak málo pokročili ve vysvětlování stylu?

Vědecký výzkum umění, podobně jako výzkum člověka, často objevuje



53

Symbol sv. Matouše. Illuminace z Echternášského evangeliáře. Kolem r. 690



54 Rostliny přivezené ze Sýrie Thutmosem III. Vápencový reliéf. Kolem r. 1450 př. n. l.

záhady úspěchu zkoumáním neúspěchů. Jen patologie znázorňování nám pomůže nahlédnout do mechanismů, které umožnily umělcům, aby s takovou čistotou ovládali tento nástroj.

Zastihnout umělce ve chvíli, kdy stojí tváří v tvář neobvyklému úkolu, který se nedá jen tak snadno přizpůsobit jeho prostředkům, však nestačí. Musíme znát i umělcův cíl – znázorňování. Za těchto podmínek se obejdeme bez srovnání fotografie se znázorněním, tedy bez toho, z čeho jsme původně vycházeli. Neboť příroda je natolik uniformní, že nám posoudit hodnotu informace obrazu umožní, i když jsme znázorňovaný objekt nikdy neviděli. Dalším zkušebním příkladem budou tedy začátky ilustrované reportáže, při níž nemusíme vůbec pochybovat o vůli a můžeme se soustředit na dovednost.

IV

Snad nejstarší příklad tohoto druhu vznikl více než před třemi tisíci lety, na počátku Nové říše v Egyptě, kdy faraón Thutmose zahrnul do své obrazové kroniky syrského tažení seznam rostlin, které přivezl do Egypta (54). Text, ač je poněkud poškozený, nás informuje o faraónově prohlášení, že tato vyobrazení jsou „pravdivá“. Přesto se botanikové nemohli dohodnout,



55
Villard de Honnecourt:
Lev a dikobraz.
Pero a inkoust.
Kolem r. 1235

o jaké rostliny vlastně jde. Schematické tvary nejsou dostatečně diferencované a neumožňují přesnou identifikaci.

Ještě známější případ pochází z doby největšího rozkvětu středověkého umění; ze svazku plánů a kreseb gotického stavitele Villarda de Honnecourt, který nám říká mnoho o praxi a názorech mužů stavicích francouzské katedrály. Mezi mnohými architektonickými, náboženskými a symbolickými kresbami překvapující dovednosti a krásy, které v tomto svazku nacházíme, je tu i podivně strnulý obraz lva viděného en face (55). Nám připadá lev jako ornamentální nebo heraldický obraz, ale Villardův titulek říká, že on ho spatřoval jinak: „*Et scies bien, qu'il fu contrefais al vif.*“ „A věz, že byl nakreslen podle života.“ Tato slova měla zřejmě pro Villarda velmi odlišný význam, než mají pro nás. Villard chtěl říci jen to, že své schéma nakreslil za přítomnosti skutečného lva. Nakolik dovolil svému vizuálnímu pozorování do daného vzorce lva proniknout, to už je jiná otázka.

Natürliche Contrafeybung des gewaltigen flugs der Heuschrecken welcher gefangen worden ist der grösst zu Marland am andern tag des Heuschnitts im 1556. Jere.

Erweyhung von dem flug Heuschrecken so gar wunderbarlich als die natur geben mag, und man auch zu seyn der Herr oder König der grössten Insel der Heuschrecken / so ist das Marlandisch geschicht an solchen seyn, und dem bemelten Heuschrecken so gar wunderbarlich und größer denn alle die / ist er von einem gewissen Meister Blacens Maurhager in seinem 1556 zu Marlandt auß ein abent gefangen worden, und nachfolget ist er so vil als er über alle was auch vnglaublich ist / Wie sie nicht zu essen hat so wipplet sie sich wie ein Schlang das ein mensch vermeinet, vñ der Meister Blacens in getrenget / hat ja lebendig gehalten iclarum bruder Antihoni von Marra gefandt, für ein wunderzeichen s herna der abent tollische natürlich zu Marlandt für ein wunderzeichen gehalten worden / als ob ein heilig am were besetzt wird.



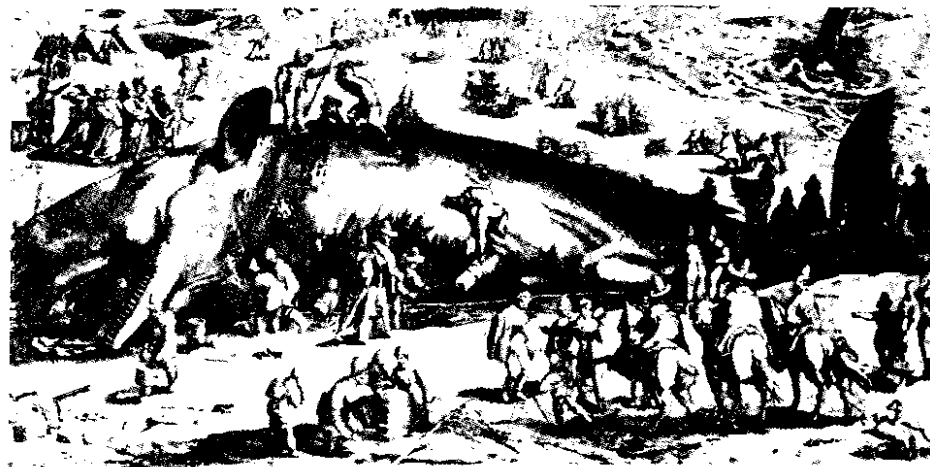
Dem tuac der Heuschrecken und man sich allwegen darnach begibt, auch man für irrtümlich ist, igitur / Ich bin warhaftig / Wissen auf der Erden nice geygen.

56
Anonym: Kobylka. Dřevořez 1556

Lidové tisky nám ještě jednou ukáží, do jaké míry přežil tento postoj renesanci. Text na německém dřevorezu z 16. století nás informuje, že zde vidíme „přesnou napodobeninu“ jakéhosi druhu kobylek, které v hroživých rojích přepadly Evropu (56). Ukvapil by se však zoolog, který by z textu dospěl k názoru, že tehdy existoval zcela jiný druh tvorů, jaký od té doby nebyl už nikdy zaznamenán. Umělec zase použil jemu známého schématu, obsahujícího jak zvířata, která se naučil zobrazovat, tak i tradiční formuli pro kobylky, získanou z Apokalypsy, v níž pohroma způsobená kobylkami byla vyobrazena. K tomu, že použil pro znázornění skákajícího hmyzu schématu koně, ho svedl snad i název hmyzu – kobylka, v němčině *Heupferd*.

Tvorba názvu a tvorba zobrazení má mnoho společného. U obou se postupuje klasifikací nezvyklého a obvyklého, neboli přesně řečeno, máme-li zůstat v oblasti zoologie, vytvářením subspecies. Jelikož kobylka je jakýsi druh koně, musí mít některé jeho rozlišovací rysy.

Titulek římského lepty z roku 1601 (57) je stejně výmluvný jako titulek

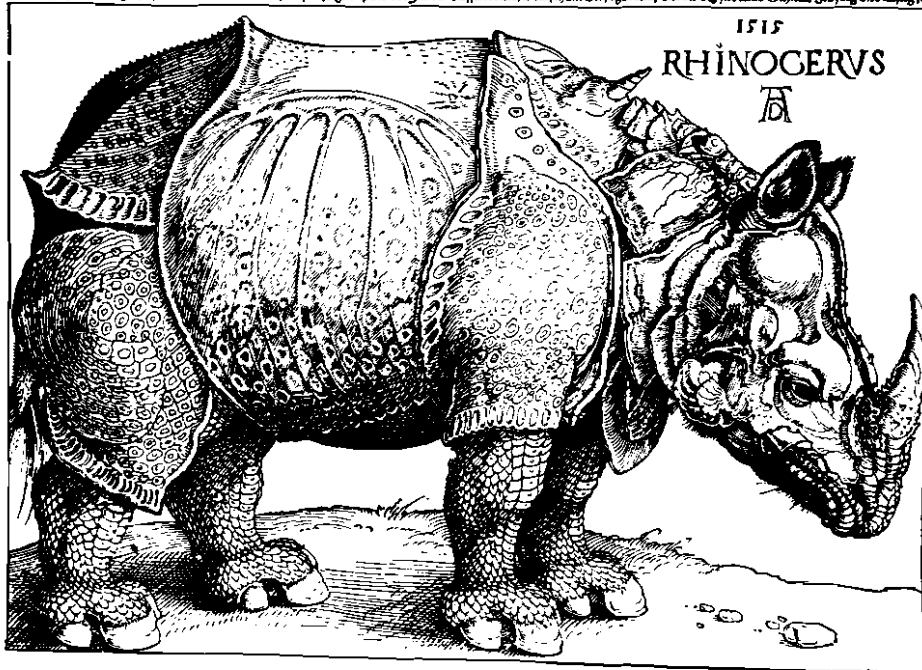


57
Italský anonym: Velryba vyvržená na mořský břeh v Anconě. Rytina. 1601



58
Podle Goltzia: Velryba vyvržená na mořský břeh v Holandsku. Rytina. 1598

Uoch Chyffus gupert. 1713. Jar. 2da. 1. 11. 11. 642 man dem grofgeschickten König von Portugal Emanuel den 2ten in Lyfona prachte auf India ein foltch ledigbig Chir. Das nennen die Rhinoceros. Das ist byr mit aller farnen giffalt 28 comere. Es hat ein jerd wie ein gepacktes Schilbrot. Und ist vö dicker Schilbrot überlagt fast ft. Und ist in der gröf als der Schilbrot die vberhandlung von pnyen und fast noch offing. Es hat ein schaff jant 6 om von auff der nafen Das dreynt er altes zu wegen wo es bey fnyen ist. Das boing Chir ist ein 6000 fang oder fnyen. Die 6000 fang fnyen in fast vberhandlung lauff. In das Chir mit dem Kopf ist ein fnyen pnyen und ist ein 6000 fang oder fnyen mit dem Kopf ist ein 6000 fang oder fnyen. In das Chir mit dem Kopf ist ein fnyen pnyen und ist ein 6000 fang oder fnyen mit dem Kopf ist ein 6000 fang oder fnyen.



59
Dürer: Nosorožec. Dřevořez. 1515

německého dřevorytu. Tvrdí, že lept znázorňuje obrovskou velrybu, kterou moře vyvrhlo v témž roce na břeh blízko Ancony a která „byla nakreslena přesně podle přírody“ („*Ritratto qui dal naturale appunto*“). Tvrzení by bylo věrohodnější, kdyby neexistovala starší reprodukce zaznamenávající podobný „úlovek“ na holandském pobřeží roku 1598 (58). Dá se však čekat, že by holandské umělci pozdního 16. století, proslulí mistři realismu, dokázali znázornit velrybu? Zdá se, že ne tak docela; tvor totiž vypadá podezřele, jako by měl uši, a jak se mi dostalo ujištění ze spolehlivého pramene, ušaté velryby neexistují. Kreslíř se nejspíš zmýlil a pokládal ploutev za ucho, proto ji nakreslil tak blízko oka. Také jeho svedlo známé schéma, schéma typické hlavy. Nakreslit neobvyklý jev je těžší, než si člověk uvědomuje. A to je také podle mého názoru důvod, proč Ital raději napodobil velrybu z jiné reprodukce. Není třeba pochybovat o pravdivosti té části podtitulku, která nám sděluje novinku z Ancony, ale znázornit velrybu znovu „jako živou“ nestálo kreslíři za to.



60
Heath: Africký nosorožec. Rytina. 1789



61
Afričtí nosorožci. Fotografie. 1957

V tomto ohledu je osud exotických tvorů v ilustrovaných knihách posledních staletí před objevem fotografie instruktivní a zároveň zajímavý. Když Dürer vydal svůj známý dřevorez nosorožce (59), musel spoléhat na svědectví z druhé ruky, které pak doplnil vlastní obrazotvorností, zabarvenou

bezesporu tím, co slyšel o nejnámějším exotickém zvířeti, o draku s obrněným tělem. Ukázalo se však, že to napolo vymyšlené zvíře sloužilo až do 18. století jako model pro všechna vyobrazení nosorožců dokonce i v učebnicích přírodopisu. Když v roce 1790 James Bruce uveřejnil ve svém pojednání *Travels to Discover the Source of the Nile* (Cesty za objevem pramenu Nilu) kresbu nosorožce (60), hrdě ukázal, že si je této skutečnosti vědom:

„Zvíře znázorněné na této kresbě žije v Tcherkinu, blízko Ras el Feel. . . a je to první kresba nosorožce s dvojitým rohem, která byla kdy uveřejněna. Prvního asijského nosorožce jednorohého namaloval Albrecht Dürer podle skutečnosti. . . Všechny části jeho těla byly provedeny nádherně, ale špatně, a zpodobnění bylo původem všech zrůdných tvarů, jimiž bylo zvíře obdařeno na dosavadních vyobrazeních. . . Někteří moderní filozofové našich dnů to napravili: Parsons, Edwards a hrabě de Buffon je nakreslili správně podle skutečnosti, ač se dopustili různých chyb, způsobených hlavně apriorními předsudky a nepozorností. . . Tento. . . je první dvourohý, který kdy byl uveřejněn, je nakreslen podle skutečnosti a je africký.“

Kdyby bylo třeba důkazů, že rozdíl mezi středověkým kreslířem a jeho potomkem z 18. století spočívá jen ve stupni, našel by se právě tady. Ani tato ilustrace, předkládaná s takovým halasem, se neoprostila od „apriorních předsudků“ a vše prostupujících vzpomínek na Dürerův dřevorez. Nevíme přesně, jaký druh nosorožce viděl umělec v Ras el Feelu, a srovnávat jeho obrázek s fotografií pořízenou v Africe (61) není proto zcela fair. Ale bylo mi řečeno, že žádný druh, který zoologové znají, neodpovídá Bruceovu leptu, o němž se tvrdí, že byl pořízen *al vivo!*

Tento jev se opakuje, kdykoli se nějaký vzácný druh zvířete přivezl do Evropy. Ukázalo se, že i sloni, kteří se vyskytují na obrazech 16. a 17. století, pocházejí z několika málo archetypů a mají všechny jejich kuriózní rysy, ačkoli získat informaci o slonech nebylo zvláště těžké.

Uvedené příklady ukazují v poněkud groteskní nadsázce tendenci, s níž se uměnovědec naučil počítat. To, co je obvyklé, bude vždy výchozím bodem pro znázornění toho, co je neobvyklé; existující znázornění vždy umělce ovlivní, ať se sebevíc snaží zaznamenat pravdu. Starověcí kritikové si všimli, že několik soudobých slavných umělců se dopouští divných chyb při znázornění koní: namalovali je s řasami na spodním víčku, což je rys lidského, nikoli koňského oka. Německý oftalmolog, který se zabýval očima Dürerových portrétů, jež laikovi připadají jako vrchol svědomité přesnosti, píše o podobných omylech. Zřejmě ani Dürer nevěděl, jak oči „skutečně vypadají“.

Tento jev by nás neměl překvapit, protože jak se ukázalo, i ten největší badatel v oblasti vidění, sám Leonardo, se ve svých anatomických kresbách dopouštěl chyb. Detaily lidského srdce kreslil zřejmě podle toho, co se dočetl v Galénovi, ale skutečné srdce jistě nikdy neviděl.

62
Křční svaly.
Z Grayovy Anatomie.
1910



Studium patologie má zvýšit naše vědomosti o zdraví: převládající schémata nezabránila vzniku umění vědecké ilustrace, kterému se někdy podaří umístit do obrazu víc správných vizuálních informací, než jich je v samotné fotografii. Schematické kresby svalstva v dnešních ilustrovaných učebnicích anatomie (62) nejsou „transkripcemi“ viděných věcí, nýbrž dílem vycvičených pozorovatelů, kteří sestavili obraz vzorku na základě toho, co se jim za léta trpělivé práce odhalilo.

V této oblasti vědecké ilustrace je zřejmě na místě připomenout, že ani Thutmosovi umělci, ani sám Villard nemohli svést to, co dokáže moderní ilustrátor. Chyběla jim relevantní schémata, výchozí bod byl příliš vzdálen motivu a jejich styl tak strnulý, že nebyl schopen dostatečně pružné přizpůsobivosti. Neboť aspoň tolik vyplývá ze studia znázorňování v umění: věrný obraz nelze stvořit z ničeho. Tomu se člověk musí naučit, být jen z obrazů, které viděl.

V

V naší kultuře, v níž existuje taková přemíra obrazů, se tato základní skutečnost těžko demonstruje. V uměleckých školách máme studenty prvních ročníků, kteří dokáží tak snadno objektivně znázornit motivy, až by se zdálo, že to popírá výše uvedené tvrzení. Ale ti, kdo vyučovali umění v jiném kulturním prostředí, hovoří zcela jinak. James Cheng, který učil malovat skupinu Číňanů školených na základě jiných konvencí, mi jednou vypravoval o kresebné exkurzi, kterou podnikl se svými studenty ke slavné památce, jedné staré pekingské bráně. Nevěděli si s úkolem rady. Nakonec ho jeden student požádal, aby jim dal aspoň pohlednici s obrazem budovy, aby měli

podle čeho kreslit. Právě příběhy jako je tento, příběhy o selhání, vysvětlují, proč má umění dějiny a proč umělci potřebují styl přizpůsobený úkolu.

Nemohu tuto příznačnou příhodu ilustrovat. Naštěstí si však můžeme prostudovat další etapu — přizpůsobování tradičního slovníku čínského umění neobvyklému úkolu topografického znázorňování v západním smyslu. Chiang Yee, velice nadaný a okouzující čínský spisovatel a malíř, nám již několik desetiletí poskytuje radost svými kontemplativními záznamy Tichého ccstovatele, knihami, v nichž vypráví o setkáních s prostředím a lidmi anglického a irského venkova i jinde. Vybral jsem si ilustraci (69) ze svazku o anglickém kraji jezer.

Je to pohled na jezero Derwentwater. Tady překračujeme hranici, jež dělí dokumentaci od umění. Spisovatele a malíře Chianga Yeea jistě těší, přizpůsobí-li si čínský idiom jinému účelu; chce, abychom jednou i my viděli anglickou krajinu „čínskýma očima“. A právě proto je tak poučné porovnat jeho pohled s typickým „malebným“ znázorněním z romantického období (64). Vidíme, jak poměrně strohý slovník čínské tradice působí jako selektivní ochranná stěna, propouštějící jen ty rysy, pro něž existují schémata. Umělce přitahují motivy, které může znázornit svou řečí. Na krajině zaujmou jeho pozornost pohledy, které se shodují se schématy, jež sám ovládá. Styl, stejně jako vyjadřovací prostředek, vytváří jeho mentální nastavení, které umělce přiměje, aby v krajině kolem sebe zvolil ty pohledy, které chce znázornit. Malování je činnost a umělec bude spíše vidět to, co maluje, než malovat to, co vidí.

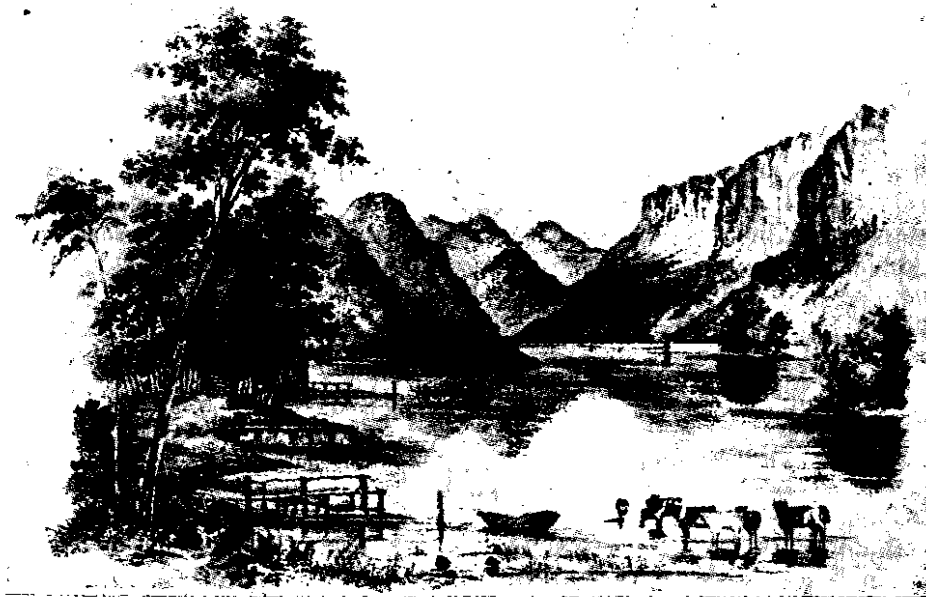
Toto vzájemné působení stylu a preference shrnul Nietzsche ve sžíravé poznámce o nárocích realismu:

*„Vše věrně podle přírody“ — ale jakou lstí
ji poddat mému umění?
Vždyť sebemenší částička je pořád nekonečná!
A proto malují, co líbí se mi v ní.
A co se líbí? Co umím namalovat!*

V této poznámce je víc než chladná připomínka o limitech uměleckých prostředků. Důvody, proč se tyto limity nikdy nevnučují do sféry samotného umění, lze zachytit jen letmo. Umění předpokládá mistrovství, a čím je umělec větším mistrem, tím jistěji se instinktivně vyhne úkolu, kde by mu jeho mistrovství nemohlo sloužit. Laik může uvažovat o tom, zda by Giotto dovedl namalovat Fiesole zalité sluncem, ale historik se bude domnívat, že by to namalovat nechtěl nebo chtít nemohl, protože se mu nedostávalo potřebných prostředků. Rádi bychom věřili, že když se něco chce, tak to také nějak jde, ale ve věcech umění bude pravidlem, že vůle je tam, kde je možnost. Jednotlivec může obohatit postupy a prostředky, které mu jeho kultu-



63
Chiang Yee: Krávy v Derwentwateru. Štětce a inkoust. 1936



63
Anonym: Derwentwater, pohled k Borrowdale. Litografie. 1826

ra nabízí; avšak sotva si může přát něco, o čem si nikdy nemyslel, že by to bylo možné.

Skutečnost, že umělci mají sklon hledat motivy, pro které je jejich styl a vzdělání vybavily, je vysvětlením toho, proč se na problém dovednosti znázorňovat dívá jinak historik umění a jinak historik vizuálních informací. První se zabývá úspěchem a druhý si musí všimnout také neúspěchů. Neúspěchy však naznačují, že se někdy až ukvapeně domníváme, že schopnost umění znázorňovat vizuální svět se vyvinula jako uniformním způsobem. V umění existují specialisté — Claude Lorrain, mistrný krajinář, jehož figurální malby jsou ubohé, Frans Hals, který se soustředil téměř výlučně na portréty. Nediktovala tyto typy preference dovednost ve stejné míře jeho vůle? Není všechno naturalismus v umění minulosti selektivní?

Nasvědčoval by tomu poněkud filistinský pokus. Vezměte si libovolný časopis se snímky davů a pouličních výjevů a projděte se s ním kteroukoli uměleckou galerií, abyste viděli, kolik gest a typů, vyskytujících se v životě, se shoduje s těmi, jež jsou znázorněny na starých obrazech. I na holandských žánrových obrazech, které, jak se nám zdá, odrážejí život se vším shonem a rozmanitostí jako v zrcadle, je nakonec vidět, že vznikly z omezeného počtu typů a gest, stejně jako zřejmý realismus pikareskního románu nebo komedie z doby anglické restaurace, které stále aplikují a modifikují postavy vyskytující se před mnoha staletími. Neutrální naturalismus neexistuje. Každý umělec, malíř jako spisovatel, potřebuje slovník, než se pustí do „kopírování“ skutečnosti.

VI

Všechno nasvědčuje závěru, že rčení „řeč umění“ je víc než pouhá metafora, že potřebujeme vyvinutý systém schémat, chceme-li popsat vizuální svět v zobrazeních. Tento závěr naráží na tradiční rozdíl, o němž se diskutovalo v 18. století, a to na rozdíl mezi mluvenými slovy, která jsou konvenčními znaky, a malířstvím, které používá „přirozených“ znaků, aby „imitovalo“ skutečnost. Je to rozdíl sice přijatelný, avšak vede k jistým potížím. Domníváme-li se v souladu s touto tradicí, že přirozené znaky mohou být prostě kopírem přírody, pak jsou dějiny umění úplnou záhadou. Od konce 19. století je stále jasnější, že primitivní umění a umění dětské užívá spíš řeči symbolů než „přirozených znaků“. Na vysvětlení této skutečnosti se tvrdilo, že musí existovat zvláštní umění, které není založeno na vidění, ale spíš na vědění, umění, které operuje „konceptuálními zobrazeními“. Tvrdí se, že dítě se nedívá na stromy, že je spokojeno s „konceptuálním“ schématem stromu, kterému chybí korespondence s realitou, protože neobsahuje žádné charakteristické znaky například břízy nebo buku, o jednotlivých stromech ani nemluvě. Spoléhání na konstrukci spíš než na napodobování se připisovalo zvláštní mentalitě dětí a primitivů, kteří žijí ve svém vlastním světě.

My jsme však došli k závěru, že takové rozlišování je nereálné. Gustaf Britsch a Rudolf Arnheim zdůraznili, že rozpor mezi hrubou mapou světa nakreslenou dítětem a lepší mapou znázorněnou realistickými zobrazeními neexistuje. Veškeré umění vzniká v lidské mysli, v našich reakcích na svět spíše než ve viditelném světě samotném, a právě proto, že veškeré umění je „konceptuální“, lze všechna znázornění rozpoznat podle jejich stylu.

Bez nějakého výchozího bodu, bez nějakého počátečního schématu bychom se nikdy nemohli zmocnit širokého proudu zkušeností. Bez kategorií bychom nedokázali utřídit své dojmy. Je to paradox, ale ukázalo se, že poměrně málo záleží na tom, které jsou ty první kategorie. Dají se vždycky upravit podle potřeby. Je-li schéma volné a flexibilní, nemusí být počáteční vágnost překážkou, ba naopak, může být pomocí. Zcela plynulý systém by nesloužil svému účelu; nemohl by zaznamenávat fakta, protože by neměl patřičné příhrádky. Přitom není důležité, jak si kdo první třídící systém uspořádá.

Proces učení, přizpůsobování metodou pokusů a omylů, lze přirovnat ke společenské hře „dvacet otázek“, při níž identifikujeme předmět začleněním do určitých tříd nebo jeho vyloučením. Tradiční výchozí schéma „zvíře, rostlina nebo nerost“ rozhodně není vědecké ani příliš vhodné, ale obvykle dostatečně poslouží, abychom si zúžili naše koncepty tím, že je podrobíme korigujícímu testu „ano“ nebo „ne“. Příklad této hry se v poslední době stal velmi populární jako ilustrace artikulačního procesu, jímž se učíme přizpůsobovat nekonečné složitosti našeho světa. Naznačuje, třebaže v hrubých rysech, způsob, jakým se nejen organismy, ale i stroje „učí“ metodou pokusů a omylů. Inženýři poznali při vzrušující práci na „servomechanismech“, tj. strojích, které se přizpůsobují samy, význam jakéhosi druhu „iniciativy“ ze strany stroje. První pohyb, který takový stroj udělá, bude — a skutečně musí být — nahodilý, jakýsi výstřel naslepo. Za předpokladu, že záznam o úspěchu nebo neúspěchu, zásahu či rány vedle, může být vložen zpět do stroje, se stroj čím dál víc vyhýbá nesprávným pohybům a opakuje správné. Jeden z průkopníků v této oblasti nedávno označil tento strojový rytmus schématu a opravy pozoruhodným výrokem: veškeré učení nazývá „stromovitým rozvrstvením dohadů o světě“. Výrazem „stromovitý“ zde míní postupné vytváření tříd a podtříd, jaké by se dalo znázornit diagramem v uvedené společenské hře.

Zdá se, že jsme se od studie o znázorňování dostali daleko. Ale je jisté možné dívat se na portrét jako na schéma hlavy modifikované těmi rozlišovacími rysy, o nichž bychom chtěli sdělit nějaké informace. Americká policie zaměstnává kreslíře, kteří pomáhají svědkům při identifikaci zločinců. Nakreslí jakýkoli neurčitý obličej, tedy namátkou vybrané schéma, a přenechají svědkům, aby řídili modifikace vybraných rysů prostě tím, že je nechají tak dlouho odpovídat „ano“ nebo „ne“ na různé navržené změny standardu,

až obličej je natolik individualizován, že hledání v kartotéce může být úspěšné. Vylíčil jsem kreslení portrétu pomocí dálkového ovládání snad až příliš zjednodušeně, ale jako přirovnání svému účelu poslouží. Připomíná nám, že výchozí bod pro vizuální záznam není znalost, ale dohad podmíněný zvykem a tradicí.

Máme z toho faktu vyvodit, že neexistuje něco takového jako objektivní podoba? Že nedává žádný smysl ptát se, zda například pohled na Derwentwater od Chianga Yee je více nebo méně věrný než litografie z 19. století, kde ke splnění téhož úkolu bylo použito vzorů klasické krajinomalby? Je to lákavý závěr a sám se učitel kreslení nabízí, protože prozrazuje laikovi, kolik z toho, čemu říkáme „vidět“, je podmíněno zvyky a očekáváním. Tím důležitější je objasnit, jak daleko nás tento relativismus zavede. Domnívám se, že spočívá v zaměně obrazů, slov a tvrzení, která vznikla v okamžiku, kdy se pravda začala připisovat spíš obrazům než jejich názvům.

Je-li všechno umění konceptuální, pak je to celkem jednoduchá otázka, protože pojetí, stejně jako obraz, nemůže být pravdivé nebo nepravdivé. Může se jen více či méně hodit k vytváření popisů. Slova jazyka, a u obrazu vzorce, si vybírají z proudu událostí těch několik základních ukazatelů, které umožní udat směr partnerům ve hře „ano — ne“. Tam, kde jsou potřeby uživatelů podobné, budou se základní ukazatele shodovat. V angličtině, francouzštině, němčině a latině se vyskytují celkem rovnocenné výrazy a proto se zakořenila myšlenka, že koncepty existují nezávisle na řeči jako základní složky „skutečnosti“. Ale angličtina si postaví rozcestník například mezi slovo „clock“ a „watch“, kde němčina má jenom „Uhr“. Věta z německého slabikáře „*Meine Tante hat eine Uhr*“ nás nechává na pochybách, zda teta má hodiny nebo hodinky. Každý z těchto dvou překladů může být jako popis faktu nesprávný. Ostatně ve švédštině je ještě další rozcestník, který umožní rozlišit mezi tetami, které jsou „otcovými sestrami“, tetami, které jsou „matčinými sestrami“ a tetami prostě jako takovými. Kdybychom hráli hru švédsky, potřebovali bychom další otázky, abychom se dopídili pravdy o uvedené časomíře.

Tento jednoduchý trik odhaluje skutečnost, kterou nedávno zdůraznil Benjamin Lee Whorf, totiž že jazyk ani tak nedává názvy věcem nebo konceptům, které existovaly už dříve, jako spíš formuluje svět našich zkušeností. Domníváme se, že totéž platí o uměleckých zobrazeních. Rozdíl ve stylech a jazycích nemusí však stát správným odpovědím a popisům v cestě. Je možné přistupovat k světu z jiného úhlu a získaná informace může přesto být stejná.

Z hlediska informace jistě neexistuje při rozboru zobrazování žádná potíž. Řekne-li se o kresbě, že správně znázorňuje Tivoli, neznamená to samozřejmě, že Tivoli je ohraničeno tvrdými čarami, ale že těm, kdo rozumějí notaci, se kresbou nedostane žádné nesprávné informace, ať už jde o obrys pře-

dený několika čarami nebo o vykreslení „každého stébla trávy“, jak si to přáli Richterovi přátelé. Úplně by bylo zobrazení, jež by poskytlo takové množství přesných informací, kolik bychom jich získali sami, kdybychom se dívali na zobrazovaný objekt z téhož místa, na němž stál umělec.

Styly, stejně jako jazyk, se liší sledem artikulace a počtem otázek, které umělci dovolí položit; a informace, která se k nám dostává z vizuálního světa, je tak složitá, že ji žádný obraz nikdy neobsáhne celou. Není to dáno subjektivitou vidění, ale jeho bohatstvím. Tam, kde umělec musí napodobit lidský výtvar, může samozřejmě vyrobit faksimile, jež je k nerozeznání od originálu. Padělatel bankovek dokáže až příliš dobře vymazat svou osobnost a stylové limity daného období.

Pro nás je podstatné, že věrný portrét je stejně jako užitečná mapa konečným výsledkem, který vznikl za dlouhé cesty schématu a opravování. Není věrným záznamem vizuální zkušenosti, ale věrnou konstrukcí modelu relací.

Ani subjektivita vidění, ani panující konvence by nás neměly svést k tomu, abychom popírali, že takový model lze zkonstruovat do kteréhokoli požadovaného stupně přesnosti. Rozhodující je zde jasně slovo „požadovaný“. Formu znázorňování nelze oddělit od jeho účelu a od požadavků společnosti, v níž se daná vizuální řeč uplatňuje.