

## Síla obrazu

První čínský císař Qin Ši Huang, který žil na konci třetího století před naším letopočtem, se zajistil před možnými nepřáteli ve svém posmrtném životě 8000 vojáky, 130 válečnými vozy a 520 koňmi, vytvořenými z terakoty ve své rozměrné hrobce. Mohl si doopravdy myslet, že by mu ty hliněné sochy byly něco platné v tom či onom životě? Šlo spíš o to, co ty figury *představovaly*: malou armádu vojáků, která ho měla chránit. Právě ten *význam* byl natolik subtilní, že mohl s císařem překročit přes práh smrti, a přitom natolik sugestivní, že po staletí jeho hrobku chránil.

Jenže nebyl to jen abstraktní význam figur, který ho měl ochránit – ten by přece bylo možné napsat třeba znaky na stěnu hrobky. Archeologická zkoumání přinesla řadu důkazů, že ti hlinění vojáci byli původně vyvedeni v živých barvách, takže zřejmě působili realisticky. Takže ty figury nejenom *znamenal* resp. *představovaly* opravdové živé vojáky, ony je – na úrovni tehdejších možností nápodoby – také *simulovaly*.

Huangovi vojáci nebyly jistě první artefakty, které lidé stvořili tak, aby svou podobou něco představovaly: od paleolitických sošek jako Věstonická Venuše přes kresby v Altamirě nebo Lascaux po sochy či obrazy egyptských faraónů, přes řecko-římskou antiku a celou evropskou kulturu až po dnešek máme nespočet příkladů onoho vztahu mezi víc či méně iluzivní podobou, realizovanou v prostoru či v ploše, a významem či vyjádřením něčeho, co daný výtvar představuje. Ten vztah, jemuž se zde chci trochu věnovat, není ale úplně neproblematický.

Škádlivě to – když přeskochíme celé věky – vyjádřil ve dvacátém století surrealistický malíř René Magritte poměrně prostou kresbou, která zaujala filosofa Foucaulta (jehož vývody se tu však nebudu zabývat). Je na ní realisticky vyveden obraz dýmky, pod níž je jako legenda napsáno školským krasopisem *Ceci n'est pas une pipe*, čili česky *Toto není dýmka*. Jak tomu máme rozumět? Chtěl snad malíř svou kresbou zpodobit něco jiného? To asi ne, dýmka je celkem jednoduchý předmět a její kresba vcelku výstižná. Nebo nás ten nápis jenom upozorňuje na evidentní fakt, že *ve skutečnosti* je kresba jenom složitější stopa péra na papíře a nikoliv ten předmět, který zobrazuje, tedy znamená? To přece víme: nikoho kromě malého dítěte by nenapadlo sahat do kresby a chtít dýmku např. nacpat tabákem. Je to tedy jenom hříčka bez hlubšího významu?

Aby nám zabránil udělat tento jednoduchý závěr, Magritte pokračuje v škádlení: vytvoří ještě další kresbu, na které je zpodobena školní tabule na dvou dřevěných nohách; na té tabuli máme opět kresbu dýmky, znovu s tou matoucí legendou. Aby toho nebylo dost, vznáší se nad tabulí ještě jedna, větší dýmka. Ta nemá žádný nápis pod sebou. Co na ní ovšem zaujme, je její téměř identická podoba s tou, která je zobrazena na tabuli.

Nevím jistě, co Magritte vyjadřoval touhle šarádou, ale díky znalosti řady jeho obrazů se domnívám, že poukazoval k jistému paradoxu zobrazení, který vyvstává nejenom na straně tvůrce, ale také diváka. Umělý obraz něčeho, jakkoliv iluzivně může podobností se svým předobrazem působit, není ovšem tím, co zobrazuje – přesto pro jistou část v nás, jakkoliv to víme, může být jaksi téměř skutečnější, než je sama skutečnost.

Charles S. Peirce, známý myslitel 19. století, by nejspíš uzavřel, že je obraz prostě svého druhu *znak*, tedy jisté jsoucno, které poukazuje mimo sebe k něčemu ve zkušenosti. Když znaky rozlišil na tři hlavní druhy, tedy *ikony* (znaky, které mají podobu toho, co označují), *indexy* (či *příznaky*, které poukazují k nějaké vlastnosti předmětu) a *symboly* (které nenázorně vyjadřují celek nebo podstatu označeného), řekli bychom podle jeho vzoru nejspíš, že je obraz *ikon*. Dál ale uvidíme, že v sobě může obsahovat i mnohé *indexy* a že je často v mnoha směrech *symbolem* toho, co přímo nezobrazuje.

Funkce zobrazení jako *ikonu* či obecněji *znaku* může být tedy dost spletitá a mnohoznačná a někdy ustupuje do pozadí, jak se také v náznaku pokusím ukázat. Předtím je třeba ještě podotknout, že spojnice mezi objektem a jeho zobrazením není zdaleka tak přímá, jak se na první pohled zdá: musím si vytvořit mentální obraz objektu, který pak rozpoznávám na malbě či v soše. To není vždycky přímý, jednoduchý akt, často při něm dochází k řadě projekcí tam a zpátky, v nichž se poněkud mění jak moje vnitřní představa, tak to, co v díle rozpoznávám. Přitom mohou být ku pomoci nebo na překážku různé konvence a stylizace zobrazení, s nimiž mám či nemám v dané kultuře zkušenost.

Vzájemná interakce mezi vnitřním mentálním obrazem a externím zobrazením je také cestou, kterou na mne dílo emocionálně působí, esteticky mne oslovuje a případně mě kognitivně obohacuje. O tom tu bude ještě řeč. Ptejme se ale především, proč vlastně lidé zobrazují lidské bytosti, ostatní živé tvory nebo jiné objekty? Napadají mě tyto motivy:

1. Zachránit obraz něčeho z toku časových změn a dát mu zdání permanence.
2. Prohloubit vizuální vnímání, jaksi je zpodobením ovládnout.
3. Stvrdit a jaksi prohloubit existenci zobrazovaného.
4. Něco ve světě zkušenosti uchopit, zmocnit se toho, případně je vylepšit, aby působilo příjemně či krásně.
5. Něco pomocí zobrazení vyjádřit, využít podoby jakožto symbolu či prostě prostředku k objektivaci hlubších obsahů či citů.
6. Dát zobrazením tvar nějaké představě.
7. Simulovat něco skutečného nebo bájného.

Zobrazování pomocí fotografie, klasické nebo digitální, případně videa a filmu, tak velice rozšířené v posledních desetiletích, má zřejmě motivaci hlavně podle bodu 1. Podoby malých dětí nebo starých rodičů tu pořád jsou, když děti vyrostou, případně odejdou a rodiče umřou. Zážitky z cest po cizích krajích jsou tu stále zobrazeny s plnou živostí, i když v paměti vybledly. Tak se to aspoň říká a mnozí lidé ujišťují, že jim ty fotografie oživují vzpomínky. Musím se přiznat, že jsem k tomu trochu skeptický, vzhledem k vlastní zkušenosti. Ano, fotografie může sloužit jako připomínka faktu, že jsem někde byl, něco jsem tam s blízkými lidmi viděl, prováděl a podobně – ale její plochý obraz sotva zpřítomní plasticitu bytí i jenom zrakového zážitku. Kromě toho je tu nevídaná okolnost, že čím častěji se dívám na takovou fotografii, tím spíš mi její obraz nahradí původní vzpomínku.

Fotografie ovšem – je-li dobře provedena – má tu nepopiratelnou výhodu, že je přesná v celkovém tvaru i v detailu. Někdy si na ní třeba všimnu něčeho, co jsem nezpozoroval v reálu. Pro některé lidi proto fotografování téměř slouží jako náhrada vlastního vnímání, jak se alespoň zdá, když člověk pozoruje mnohé turisty. Zobrazením však může člověk své vnímání i jaksi prohloubit a v jistém smyslu ovládnout. Trochu to platilo v 19. století ještě před příchodem zlidovělé fotografie – tehdy si mladí lidé ze zámožnějších rodin na svých cestách často kreslili kresby nebo malovali akvarely navštívených míst. To trvalo jistě déle, než cvaknutí fotoaparátu, člověk se přitom sžíval se svým objektem, všímal si jeho zvláštností a silněji jej prociťoval. Zvláště to ale platilo pro klasického malíře, který když viděl člověka či krajinu, které ho zaujaly, měl touhu si je namalovat, což často také provedl. V procesu tvorby díla jistě ve svém objektu daleko více uviděl a svým štětcem povzbudil svoje vnímání: prožíval skladbu tvaru, jemné odstíny barev, hru světla a stínů, které vytvářejí v oku objemy. Takové případy tedy zhruba shrnuji pod bodem 2.

Zároveň tím ale přecházíme také k bodu 3. Potvrzení a v jistém smyslu prohloubení existence zobrazovaného má mnoho příkladů, ale nejvýraznější je jistě v reprodukci lidské podoby. Lidé znali svůj obraz přinejmenším od mladšího neolitu, trvalo ale mnoho tisíc let, než vůbec připadli na možnost nějak jej zpodobit, natož pak získat k tomu schopnosti.

Nicméně v Egyptě ta schopnost byla nejméně od 15. století před naším letopočtem realizována hlavně v plastice. Krásný příklad se dochoval v bystě faraónovy ženy Nefertiti (ca 1340 př.n.l.), který dokládá nejen mistrovství v zvládnutí tvaru, ale i smysl pro živost výrazu. Taková výsada být zvětčen v tvaru – ostatně paralelní s balzamováním těl – byla v Egyptě zřejmě vyhrazena panovníkům a jiným mocným osobám. Ve Starém Řecku o pár set let později byla už mnohem demokratičtější – máme dochovány bysty třeba filosofů jako Sokrata a Platona, později Aristotela. Ve Starém Římě až do 4. století patřilo k dobrému tónu dát si vyhotovit bystu s realistickými rysy. V pozdější Evropě od konce středověku až do baroka se vyvíjelo malířské portrétní umění – ať schované v portrétech donátorů na nábožných obrazech, ať jako stále více otevřená tvorba přímých podobizen, zejména od počátku 16. století. Mocní nebo zámožní lidé vydávali značné částky za to, aby na desce či plátně byla věrně vystižena jejich podoba. Byla to jistě móda, jako už předtím ve Starém Římě, ale tím věc jistě nekončí: je nápadné, že se takový zvyk rozšířil především v dobách, kdy si lidé zvláště výrazně uvědomovali svoji individualitu a měli tedy zřejmě potřebu nějak ji potvrdit.

Není bez zajímavosti, že tuhle posedlost svou vlastní podobou – která do značné míry přetrvala až do éry fotografie – historicky předcházela plachost před ní. Všechna význačná monotheistická náboženství původně zakazovala zobrazování nejenom Boha či jeho proroků, ale dokonce i lidí. Důvod byl strach před modloslužebnictvím, k němuž by takové zobrazení mohlo vést. Není však vyloučeno, že je původ těch zákazů starší a pochází z tabuistických náboženství nebo ještě starší představy, že zobrazením podoby někoho či něčeho lze nad ním získat moc. To je v určitém velmi speciálním smyslu vlastně pravda, jak zanedlouho řekneme.

Ted' se ještě na chvíli pozastavme u jednoho kulturního střetu, který nastal koncem 16. století. V té době vrcholila moc Otomanské říše, která ovládala celý Přední Východ, část Evropy a další državy. Sunnitská verze islámu, která v ní vládla, sice nezapovídala zobrazovat živé bytosti, dokonce lidi, ale povolená forma připouštěla jen stylizovaný obraz, který nedával skutečnou podobu. Ostatně kresby nebo malby měly jenom funkci ilustrací kanonizovaných příběhů, ve kterých vystupovaly vždy stejné bájně postavy. Jak ale živě líčí Orhan Pamuk v jedné ze svých knih, Turci měli poměrně živé styky s tehdy významnými Benátkami, ve kterých v oné době vrcholila renesance a v jejím rámci kvetlo dokonalé malířství. Byl to úplný šok, když islámští vyslanci patřili v benátských domech portréty jejich majitelů nebo členů jejich rodiny. Zpočátku neuměli pochopit tu opovázlivost, s kterou si Benátčané dovolili vystavit svou podobu. V jistém smyslu měli vlastně pravdu: portrét měl tehdy význam demonstrace sebevědomého jedince, jak jej zrodila renesance. Jakkoliv v rozporu to bylo s duchem islámu, kulturní nákaza se brzy rozšířila na Východ, až nakonec sám sultán projevil váhavé přání mít také svůj portrét.

Byli lidé něčím víc tím, že získali a vystavili víceméně věrnou kopii své podoby? Doslova jistě ne, v jakémsi přeneseném smyslu ale možná ano: portrét podtrhl jejich nezaměnitelnou jedinečnost; tím, že je vyňal z okolního světa a postavil je tak říkajíc mimo čas, zdůraznil důležitost jejich osoby. Význam jedince a úcta k jeho individualitě, která se stala významným prvkem evropské kultury (a nebyla zcela pochopena kulturami jinými, alespoň pokud je nezasáhl západní vliv), kořenil v duchu renesance a byl v té době přinejmenším podpořen zobrazenou podobou.

Je ovšem třeba připustit, že podobizny sloužily i jako podtržení vážnosti, bohatství a moci, zejména v baroku, kdy často důmyslné zobrazení vzácných tkanin, krajek, klenotů nakonec téměř zastínilo vlastní lidskou podobu, ostatně často idealizovanou do dobové představy půvabu.

Jako 4. bod možné motivace zobrazení jsem navrhnul snahu něco ve světě zkušenosti uchopit, zmocnit se toho, případně je vylepšit, aby působilo příjemně či krásně. To jistě bude jeden z motivů významné části výtvarného umění, lze ale také uvážit, zda něco z toho nestojí i za výtvarnou tvorbou dětí. Malé děti se světa velkých zmocňují tím, že jej ve hře napodobují

ještě o něco dřív, než jej opravdu chápou. Když si hrají na dospělé, vlastně je sebou zobrazují. Když se pak chopí pastelek a vytvářejí jejich neumělé obrazy, je to další stupeň zmocnění se.

To ostatně platí nejen pro děti: v celé dospělé kultuře se světa zmocňujeme tím, že jej – ať doslova či jenom myšlenkově – znovu-vytváříme. Lze jistě namítnout, že vnější vzhled je jenom povrch věci a jakkoliv jej napodobíme, ničeho jsme se opravdu nezmocnili. To je však pravda jenom částečně. Tvary a barvy a jejich vzájemné vztahy prozrazují mnohé o nitru – vidíme třeba z tváře, z jejích skladů, barvy kůže, dalších znaků, jak je člověk starý, zda je zdravý nebo nemocný; z jejího výrazu, co se v něm asi odehrává. Vidíme z barvy resp. tvaru plodu, zda je zralý, ze tvaru listů, jak je zdravý strom – a tak bych mohl pokračovat. Je to zrak, který nám dává nejvíc informací v přirozeném světě, a proto také zobrazení dává přinejmenším iluzi, že se něčeho v tomto světě zmocňujeme.

Jde to ještě o něco hlouběji. Nevím, jak je to dneska mezi mladými, ale v čase mé mladosti získat podoběnku dívky, která se mi líbila, bylo tak trochu jako mít ji pro sebe. To byl ovšem jen odlesk velmi staré tradice: už u přírodních národů zpodobit božstvo nebo démona znamenalo získat nad ním jistou moc. Z téhož důvodu se někteří primitivní lidé brání dát se zpodobit, neboť se pověrečně bojí, že by je tak bylo možno ovládnout.

Jenomže tvář světa – tak jak se nabízí běžnému pohledu – nebývá zcela uspokojivá. Jak poukázali proponenti Tvarové psychologie, oko ve světě hledá dokonalý tvar: to v širším smyslu znamená nejenom uzavřené, organicky utvářené linie, ale i harmonii barev, vyvážení hmot. Oko to někdy najde, někdy jenom bezvýsledně pátrá. Je možno v zobrazení docílit estetický dojem prostě jenom výběrem, nebo jemným přetvořením viděného: harmonizací zdůrazněných kontrastů, dramatizací nebo idealizací tvarů, přeskupením hmot a podobně. Toto byla po staletí snaha výtvarného umění, někdy úplně v popředí, jindy v pozadí jiných funkcí tvorby: krása obrazu nebo sochy byla historicky celkem krátkou dobu sama sobě účelem; mnohem častěji sloužila vznešenosti posvátného, oslavě majestátu někoho či něčeho, smíření oka s krutými scénami života nebo případně vyjádření existenciálních obsahů, jak o tom bude ještě řeč.

Jakkoliv snahou výtvarného umění bylo po většinu jeho vývoje podat smyslově věrohodný obraz skutečnosti nebo představy (protože právě tato *mimesis* je hlavním prostředkem zmocnění se námětu), nebyla nápodoba skutečného předobrazu vlastně nikdy zcela bez výhrad. Už v Starém Řecku, jehož sochařství později bylo vzorem tvarového realismu, Platon ve svém dialogu *Sofista* mluví o zvyku sochařů dělat hlavy a horní části figur trochu větší, aby se při pohledu zdola socha zdála úměrná. Je to v kontextu míněno jako metafora pokřivení skutečnosti, jehož se dopouštějí někteří filosofové ve snaze působit na posluchače věrohodně, v přítomné souvislosti je to ale také příklad odklonu od reality ve snaze o působivou iluzi.

Ve šťastné době malířství na vrcholu renesance, v době manýrismu a v raném baroku objevili malíři *šerosvit* (*chiaroscuro*), hru světla a stínu, kterou na svých malbách modelovali objemy. Brzo však zjistili, že světlo, zdůrazněné kontrastem se stínem, má zvláštní výrazovou hodnotu. Světlo, které se třpytí v prostoru a stéká po předmětech na obrazech Vermeera, není jen obyčejný jas, je to jakási jemná substance, v které se koupe všechno zobrazené. Jiní malíři jako Caravaggio, Veronese nebo Tintoretto, zejména a po svém ovšem Rembrandt, našli ve světle, zdůrazněném šerosvitem, prvek, jenž do obrazu vnáší dotek duchovního.

Jiným vynálezem bylo *kouřmo* (*sfumato*), kterým zejména Leonardo da Vinci pomocí množství na sebe kladených lazur dovedl změkčit obrysy svých figur a dodat jim jakési zvláštní tajemnosti. I zde tedy prvek, původně určený k posílení iluzivní nápodoby, posloužil spíše nevšednímu výrazu.

Právě zmíněné odklony od nápodoby směrem k stylizaci a k výrazu byly ovšem velmi jemné ve srovnání s tím, co později objevilo osvobozující se umění. Když o tom teď chci krátce promluvit, dostávám se ke svému 5. bodu, vyjádřenému jako snaha něco zobrazením

vyjádřit, využít podoby jakožto symbolu či prostě prostředku k objektivaci hlubších obsahů či citů. Takový motiv tu byl vlastně od počátku umění, jenže se časem měnil: nejprve značná část uměleckých děl sloužila posvátnému jako vyjádření víry v ně, případně přímo jako předměty užívané v liturgii; později, počínaje renesancí a zvláště v době romantismu a po ní, šlo o vyjádření sebeuvědomění člověka, vyjádření hlubin jeho existence, případně prostě životního pocitu. Promluvíme o každém zvlášť.

Zákaz zpodobit Boha, který byl hlavním článkem víry Hebrejů a který převzali i muslimové, neznali Řekové a po nich ani Římané – snad proto, že měli těch bohů více a současně už dávno překonali služebnictví animálním modlám. Zobrazovat je v lidské podobě bylo pro ně přirozené, protože v jejich mýtech bozi jednali podobně jako lidé. Sochy, rozpoznatelné podle jistých kanonických prvků, musely ovšem vyjadřovat božskou vznešenost a moc, byly proto vždy monumentální, měly ideálně tvarované, vznešené a spíše přísné tváře a často byly pozlacené (což se ovšem nedochovalo, máme o tom jen záznamy, např. o procesu proti Feidiovi, který byl obviněn, že při tvorbě Diovy sochy v Aténách zpronevěřil nějaké zlato).

Křesťané zhruba do počátku novověku dodrželi hebrejskou tradici, Bůh (tedy Bůh – Otec podle katolické víry) se objevuje na jejich malbách teprve kolem roku 1500 (např. jako Michelangelův Stvořitel v Sixtinské kapli). Vystupuje tu jako bělovlasý, moudrý stařec s vznešenou, přísnou tváří – blízký člověku svou podobou, současně povzneseně vzdálený. Křesťanství ovšem mělo lidské zosobnění Boha v Ježíšovi, který vystupuje zobrazený v různých podobách – buď sám, hlavně jako symbol utrpení, nebo jako dítě se svou matkou Marií, případně se svými učedníky a tak podobně. V Byzanci a západním středověku až po ranou gotiku jsou tato zobrazení silně stylizovaná, neboť mají hlavně funkci votivního symbolu. Jak dozrávala gotika a přecházela v renesanci, zobrazení byla stále živější. Na vrcholu renesance je obviněn Rafael, že si pro svou Madonu vybral jako model dívku z lidu, není však za to nijak pronásledován. Leonardovy apoštoly na fresce Poslední večeře by bylo asi možno potkat na ulici tehdejšího Milana, jenom nejmladší Jan má téměř ženskou krásu; Ježíš má trochu zvláštní, oduševnělou tvář. Jeho podoby, jak se objevují v pozdějším umění, se trochu liší podle místa vzniku, ale skoro všechny mají jisté kanonické znaky – krásná a přítom mužná, oduševnělá tvář s jemným vousem a dlouhými splývavými vlasy. Typ tváře v Evropě je evropský, mezi Kopty je semitský, je také etiopský Ježíš s rysy afrického původu. Nevím, zda je také Ježíš asiatský nebo černý, ale nelze to vyloučit. Je tato proměnlivost dána naivitou tvůrců, kteří si nedovedli představit jiný typ tváře, než jaký kolem sebe vídali? Spíše si to nemyslím. Tak třeba na Boschově Klanění tří králů z roku 1495 je černoch vzadu velmi realistický, přesto Marie s Ježíškem jsou velmi evropského typu; krajina v pozadí je fantazijní, ale mohla by být spíše někde v Brabantech než v Palestině. Zdá se, že toto připodobnění biblických postav nebo případně i prostředí spíš bylo dáno osvojením uctívaných námětů: nábožným pocitem, že Svatá země se svými postavami je prostě tam, kde žije věřící (však také vzniklo mnoho Nových Jeruzalémů v Starém i Novém Světě).

Jak jsme tu zase jenom načrtli, zobrazení bohů nebo obecněji posvátného vyjadřuje zbožnost – jak tvůrce samého tak ještě spíše sdílenou víru komunity, kterou ta zobrazení měla posílit respektive sloužit jí při náboženských obřadech. Připodobnění svatých postav názornému, každodennímu životu a lidem, které tvůrci běžně potkávali, ale nenápadně přešlo do zobrazení lidí jako takových. Jak už jsme o tom mluvili, důležitá byla napřed podoba (nejenom v renesanci, ale předtím v antice), brzy to ale nestačilo: obrazy a sochy měly být na jedné straně krásné, na druhé straně měly něco vyjádřit: zpočátku vnější vlastnosti či okolnosti, jako třeba vznešenost, důstojnost nebo odvalu a podobně, postupně stále více vnitřní pocity svých tvůrců a jejich existenciální otázky. V jistém smyslu by bylo možno říci s Hegelem, že vývoj umění sledoval sebeuvědomění lidského ducha – i když zajisté jen v jedné ze svých linií a ještě s přestávkami.

Nás tu ale zajímá role zobrazení. Jak malíř znázorní, co se v něm děje – a co se v jeho zastoupení děje v lidech obecně? Má v zásadě dvojitou možnost: buď zobrazí sám sebe nebo své pocity promítne do jiné postavy, případně lidských množství nebo scenérie krajiny. Vezmu za příklad napřed Rembrandta. Ten namaloval řadu biblických i zcela soudobých a realistických výjevů a celou řádku portrétů, v nichž osvědčil nejen své zobrazivé, ale i charakterizační umění. Bylo by třeba mnoha slov, aby člověk aspoň naznačil kouzlo, s nímž téměř jenom světlem proti stínu své obrazy vytvářel. Ale kromě toho, zvláště ke konci své dráhy, vytvořil řadu autoportrétů, které jsou myslím první (nebo snad jednou z prvních) malířskou výpovědí o sobě, o své osudem zkoušené existenci. Z rysů tváře, z pohledu stárnoucích očí je možné vyčíst nejen stopy ran, které mu život udělil, ale také tu tichou otázku po smyslu všeho, kterou všichni v sobě máme někde hluboko.

Snad mi bude odpuštěno, když pro druhou možnost udělám teď velký skok a připomenu krajinné obrazy Vincenta van Gogha. Jistě před ním bylo mnoho malířů, kteří do krajiny promítali svoje pocity a fantazie, nejenom v romantismu (kde to bylo téměř pravidlem), ale daleko dřív, počínaje třeba Boschem. Van Gogh byl ale přece jenom ojedinělý svou nespoutanou spontaneitou, s níž na plátno barvami chrlil nejprve okouzlení světem, potom – v posledních plátech – obrazy své deprese. Na rozdíl od jiných, kteří přišli po něm (připomeňme třeba Muncha) stavy své zraněné duše záměrně nezobrazoval, ale bezděčně je promítal do výjevů, které mnil jako věrnou reprodukci viděného. O to pak byla jeho malba účinnější: i pro nás z jeho pláten slunce žhne, hvězdy kolotají na noční obloze, pole se zmítají a nad nimi, v poslední malbě, černé vrány ohlašují zmar.

Jako 6. druh motivu jsem navrhl snahu dát zobrazením tvar nějaké představě. To je opět velmi široké téma, které s předešlým úzce souvisí. Rozkládá se od starověku až po dnešní dobu, od obrazů bájných bytostí až po symboly velice abstraktních myšlenek. Ze staré doby máme sochy bohů s ptačí hlavou, dvouhlavých psů, okřídlených koní, obrazy třeba kentaurů. Lidská fantazie, čerpající z temných vzpomínek na animistické kultury, stvořila mnohé chimérické představy, ale teprve zobrazením v ploše nebo prostoru je dokázala uchopit a dát jim trvanlivost, s níž se utvářely mýty. Zobrazení některých bájných tvorů, zvláště těch obtížených symbolickým obsahem, nabylo brzy kanonické podoby. Vzpomeňme třeba jednorožce, pozoruhodně rozporného symbolu cudnosti, oblíbeného ve středověku. Věřili lidé opravdu, že jednorožec existuje? Myslím, že zde je příklad symbolu, který nebyl brán doslova – přesto si žádal znázornění.

Zobrazení ale dávalo tvar také praktičtějším představám. Velmožům často nestačily schématické plány jejich příštích paláců a zahrad, i když i ty měly vlastně podobu zobrazení: žádali alespoň názorné kresby nebo přímo obrazy. Ostatně to se obnovilo v dnešní době, kdy počítače vytvářejí sugestivní obrazy nábytku, staveb nebo celých sídlišť – předtím architekti vytvářeli zmenšené modely, které měly znázornit jejich představu.

Nešlo ale jen o představy něčeho konkrétního. Když Archimedes přišel podle legendy o život, bylo to při obraně kruhů, které črtal v písku. Před ním a po něm až po dnešní dobu bylo znázornění kresbou samozřejmou součástí geometrie a jejího zobecnění, topologie. Ve fyzice mají velký význam grafy, zobrazující časový průběh různých veličin. V kvantové teorii hrají stále velký význam Feynmannovy diagramy, které zobrazují události částic a podle nichž se konstruují výpočty. V chemii už po mnoho dekad pomáhají modely, které znázorňují molekuly a které – jak se občas prokazuje přímými i nepřímými metodami – jsou jejich dost věrným obrazem. Znázornění stavby nukleových kyselin se stalo základem molekulární biologie a genetiky. To je jen hrst příkladů značného významu obrazu i v sféře abstraktního myšlení.

Konečně 7. bodem byla simulace něčeho skutečného či bájného. Tím jsme vlastně zahájili naši úvahu: hliněné vojsko císaře simulovalo skutečné bojovníky. Co vlastně simulací míníme? Dneska to slovo má několik různých významů, dá se snad ale říct, že společné jádro

odpovídá zobrazení nebo projevu, který se snaží sugestivně vyvolat iluzi skutečnosti. Iluzivní malba, která se vyskytla několikrát ve vývoji malířství, má k tomu sice blízko, ale má vždy znaky, které ji jakožto malbu odhalí. Daleko blíže k simulaci má v novější době film, ještě snad blíže jsou dekorace v DisneyWorldu a samozřejmě dojmy, vyvolávané prostředky virtuální reality. Tyto moderní artefakty slouží jistě hlavně k zábavě, tedy simulací upraveně-skutečného se na jistou dobu zastře pravá skutečnost.

Jsou jinak ovšem simulace, které slouží praktickému účelu, například simulace letu nebo jízdy autem pomáhá učit se řízení, simulace dějů v síti neuronů pomáhá neurofyziologii, simulace molekulárních pochodů např. v enzymu pomáhá chápat biochemii a podobně. Není tak zcela pravda, že je simulace vždycky lež: například ve vědě pomáhá nejen znázornit, ale i hledat pravdu o světě.

Zvláštní díl úvahy by mohly tvořit vizuální iluze, kdy je oko nějakým trikem svedeno k tomu, aby vidělo něco, co vlastně není zobrazeno. Takové hříčky ale míří jiným směrem a proto se jimi zde nebudu zabývat.

Našli jsme celkem sedm různých hlavních motivů, proč lidé něco zobrazují, ať skutečnost či svoje představy. Možná jich bude ještě víc, to vlastně tolik nerozhoduje. Všechny mají společnou jednu vlastnost toho, co se pod jejich nutkáním tvoří, totiž *názornost*. Vidět něco znamená věřit tomu, praví stará zásada. To lze sice uznat jenom s výhradami, v jádře je ale pravda, že přímo viděné má značnou, jaksi samozřejmou přesvědčivost. Kromě toho sdělení toho, co vidíme, je bezprostřednější a rychlejší, než jakékoliv jiné. Není sice okamžité, jak se dříve myslelo, přece jen oko musí po obrazu křížem krážem několikrát proběhnout, nicméně integrace toho, co na téhle cestě posbírání, je tak rychlá, že vzniká dojem, že obraz uchopíme najednou. Tím dochází k propojení s také rychlou, intuitivní stránkou myšlení. Názorné proto chápeme snáze, příměji, ale také méně kriticky, pokud viděné dává smysl nebo se tak aspoň zdá. V tom je ta značná, vítaná i nebezpečná síla obrazu.