

Esej na téma: člověk a perspektiva

Nedávno jsem se setkal se zajímavou teorií: „úkolom umění je zachytit věrně realitu, tedy co nejpřesněji ji napodobit. Umění tedy skončí v momentě, kdy dosáhne v tomto napodobení vrcholu...“

Pokusil jsem se v této eseji pohlédnout chronologicky na pokusy o zobrazení od věků dávno minulých až po dobu nedávnou, kdy perspektiva a její zákonitosti pomáhaly věrně zachytit, napodobit, nebo vytvořit zcela novou realitu.

Pravěké umění nám může být příkladem toho, jak pečlivé pozorování přináší své ovoce. Ačkoliv o perspektivě nemůžeme ještě hovořit, pokoušel se pravěký člověk zachytit svět, který jej obklopoval. Tyto pokusy jsou však překvapivě realistické tak jak je můžeme obdivovat např. na kresbách zvířat v jeskyni Lascaux starých přes 15000 let. Častým je takové zobrazení, kdy zvíře stojí z profilu, avšak rohy nebo parohy, jsou zobrazeny z čelního pohledu. Hovoříme o kroucené perspektivě.

Egypt, kolébka matematiky, geometrie, astronomie... Jeho malířství bylo však více písmem a vypravěčem příběhů, než věrným napodobením skutečnosti. Bylo svázáno konvencemi, předpisy a tradicí. Egyptské kresby jsou vlastně nárysy. Některé důležité objekty, jako například stůl s obětinami, jsou sklopeny, a vidíme je tedy v půdorysu. Složitější výjevy, kde je více postav jsou členěny do pásů (tzv. rejstříků) vzájemně oddělených. Tady platí čím výše je umístěný pás, tím vzdálenější od diváka. S velikostí postav je tomu podobně: čím důležitější, čím vyššího společenského postavení, tím větší. Tento způsob zobrazení postav se nazývá hieratická perspektiva.

Antika. O řeckém malířství toho víme velmi málo. A protože se z tehdejší malířské tvorby nezachovalo naprosto nic, jsme odkázáni na písemná svědectví a na pozdější kopie. První významní malíři přicházejí do Řecka zřejmě z Egypta. Usuzujeme tak z řecké keramiky 9. – 8. st. př. n. l. ze způsobu zobrazení postav a použití rovnoběžných pásů řazených nad sebou. Později se však antičtí umělci osvobozují od konvencí a zobrazují to co vidí a hlavně jak to vidí. Nacházíme zde první velmi zdařilé zobrazení světa s intuitivním použitím základních principů lineární perspektivy. Kupříkladu na fresce *obětování Ifigenie* v Pompejích vzniklé podle obrazu řeckého malíře Thimanta ze 4. st. př. n. l. vidíme jak vodorovný řez sloupu pod Pallas Athénou je zobrazen jako elipsa a jak jsou chodidla postav perspektivně zkrácena. Římské malířství se pak uplatňuje a rozvíjí především ve vnitřní výzdobě domů. Na Pompejských freskách najdeme poměrně dokonalé průčelné perspektivy. Dlouhé hlavní hrany malovaných architektur se sbíhají do středu obrazu, v detailech však zůstává rovnoběžnost. V důsledku toho však dochází k velkým disproportioním v okolí středu obrazu. Je zajímavé, že antičtí malíři vidí tento nesoulad a často zakrývají toto místo další architekturou, nebo postavou. Pomocí perspektivně malovaných architektonických prvků je vyvolávána iluze většího prostoru – setkáváme se tedy s iluzivní perspektivou. Často jsou před takovými freskami umístěné reálné architektonické prvky, které celý dojem iluze ještě umocňují, jak je možné spatřit v některých místnostech vily Mystérii. Tento druh iluze dovedl k dokonalosti barokní malíři, sochaři a architekti.

Křesťanství. Počátky křesťanství jsou spojeny s pádem Říma, se kterým jakoby odešlo i všechno dosavadní vědění. A tak křesťanští umělci začínají od začátku. Záhy jsou však spoutáni konvencemi, předpisy a tradicí. V byzantském umění se objevuje kombinace dvou různých metod zobrazení jak je to patrné na mozaice v baptisteriu Ariánských v Raveně z 5. st. zejména na trůně pro Všemohoucího. Horní část vykazuje sbíhání hloubkových linií po způsobu lineární perspektivy, podstavec je však zobrazen v rovnoběžném (axonometrickém) promítání. Takové spojení je pro křesťanství typické a přetrvává až do gotiky. Jednobarevné většinou zlaté pozadí dojem prostoru také nenavodí...

v **Románském umění** vše ještě více ustrne. Ustálí se počet postav pro jednotlivé výjevy, jejich oblečení, výraz... Nenalzáme ani náznak perspektivy. Typická jsou nezkrácená chodidla, takže všichni jakoby tančí na špičkách. Velikost postav se opět řídí jejich důležitostí. Zatímco nad vším trůní obrovský Kristus, dole v rohu se krčí malý donátor. (u nás se můžeme obdivovat románské nástěnné malby na Vyšehradě nebo na Znojemské rotundě).

Až **Gotika**. S rozvojem městské kultury dochází k zesvětštění výtvarného umění, po dlouhé době se zase objevují první portréty a nasmělé krajinomalby. Pomalu z obrazů mizí univerzální zlaté pozadí a je nahrazeno krajinou. Výjevy jsou tak plastičtější, prostorovější. Hieratická perspektiva se rovněž uplatňuje méně, jak je patrné na *votivní desce arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi*, kterou vytvořil před rokem 1371 jeden z následovníků Mistra Theodorika pro hradní kapli v Roudnici. Na tomto obraze jsou všechny postavy (Karel IV., desetiletý králevic Václav, donátor, madona i svatí zemští patroni) zobrazeny ve stejném měřítku.

Giotto. Tento malíř (i architekt) radikálně skoncoval se stylizací a postavy i věci zobrazoval s opravdovou hloubkou. Svádí s prostorem velký zápas, což je patrné hlavně na zobrazovaných architekturách. Jeho perspektiva byla spíše intuitivní. Hloubkové přímky, které by se měly ve skutečnosti sbíhat v jednom bodě se mu sbíhají ve více hlavních bodech. Jedním z Giottových současníků byl i sienský malíř Ambrogio Lorenzetti. V knize Františka Kadeřávka: *Perspektiva - příručka pro architekty, malíře a přátele umění* se dočteme, že na obraze *zvěstování* z roku 1344 vědomě používá jediného hlavního bodu.

V **Renesanci** však nastává nejbouřlivější rozvoj perspektivního zobrazování. Objevuje se totiž nová pracovní metoda, založená na zkušenosti – vědecká empirie. Italský architekt Filippo Brunellesci (1377-1446) je již obeznámen se základními pojmy lineární perspektivy (jako je hlavní bod, distance, horizont...). Jeho obraz *kostela sv. Jana ve Florencii* budí zasloužené nadšení. „Jevilo se to jako pravá skutečnost“ píše jeden z jeho vrstevníků. Ten obraz má vyvrtnou díru v místě hlavního bodu, kterou se člověk dívá zpoza něj do zrcadla.

Masaccio (1401 – 1428) již plně využívá brunelesciho metodu, jak je vidět na obraze *Nejsvětější trojice*, o kterém Vassari píše: „Ale to nejkrásnější, když pomíneme postavy, je perspektivní obraz tabulové valené klenby při pohledu zdola. Optické zkrácení je tak umně namalované, že strop působí jako reliéf.“ Na Brunelesciho navazuje i architekt Leon Batista Alberti (1404 – 1472) a ve své knize o malířství uvádí vzorec pro zjištění vzdálenosti mezi opakujícími se tvary v hloubce, která byla doposud odhadována. Tím byly položeny základy a stačilo vše jen zdokonalit.

Melozzo da Forlì (1439 – 1494) si uvědomí při výzdobě stropu knihovny ve Vatikánu, jak je důležitá pro celkový dojem pozice diváka a umístí na své fresce horizont velice nízko. A nebo Leonardo da Vinci, který se podle svého zvyku podíval na perspektivu ze všech možných stran a pravil: „Perspektivu se zřetelem na malbu dělíme na tři části. První vyjadřuje, jak se mění rozměry, jak se zmenšují, když zobrazovaná tělesa se vzdalují do různých vzdáleností (lineární perspektiva). Druhá část hovoří o změně barvy na dálku, s přibývajícím vzdáleností jsou barvy světlejší a převládají chladnější tóny - modrá, zelená (barevná perspektiva). Třetí se zabývá rozptylem obrysu, rozeznáním podoby v různých vzdálenostech (atmosférická perspektiva).“ Tyto tři zásady, když se spojí je zobrazení dokonalé, jak se můžeme přesvědčit v díle samotného Leonarda...

Informace se v té době šířily pomalu, a tak kdo nebyl v Itálii, nevěděl nic. O tom by mohl vyprávět kupříkladu Albrecht Dürer (1471 – 1528), kterého jeho cesta do Benátek přiměla k bádání v oblasti perspektivy a k sepsání knihy *Pojednání o měření*, ve které je mimo jiné uvedena perspektivní konstrukce krychle a jejího vlastního i vrženého stínu při středovém osvětlení. V závěru ještě uvádí několik dřevorytů s vyobrazením pomůcek pro konstrukci perspektivy.

A informace se rozšiřují dál. Malířům pro jejich práci již stačí to co vědí, takže už se perspektivou dále vědecky nezaobírají. Vše pak zpečetí, ověří a zapíše Ubaldo del Monte (1545 – 1607), Brook Taylor (1685 1731) a Gaspar Monge (1746 – 1818).

V **Baroku** se vysoce módní stávají nástěnné malby na stropěch, kupolích, stěnách i podlahách chrámů, reprezentačních sálů a zámeckých schodištích, kde mají za úkol nahradit skutečnou architekturu a tím vytvořit dojem většího prostoru. Fresky navazují na architektovu a sochařovu tvorbu, a pomáhají tak dovést iluzi k vrcholnému účinku. Z mnoha vybírám jako příklad strop v chrámu s. *Ignatio* (Řím), kde iluzivní kupoli namaloval a klenbu hlavní lodi tohoto chrámu vyzdobil Andrea Pozzo. V té době se objevují i obrazy, na kterých si autor pohrává s pravidly perspektivy a záměrně porušuje její principy, čímž dosahuje různých absurdních situací. Například na titulní straně příručky o perspektivě je grafický list od Williama Hogartha, na kterém používá zákonitosti perspektivního zobrazení právě naopak (nejvzdálenější objekty se zvětšují...).

V počátcích zobrazování trojrozměrného prostoru, bylo zřejmé jaké nesnáze to způsobovalo tehdejším umělcům. Postupem času však člověk pečlivým pozorováním, zkoumáním a předáváním zkušeností došel tak daleko, že zachycení, napodobení, nebo dokonce vytvoření nové umělé reality již není problém. Dokonce je nás schopen věrně přesvědčit o existenci nereálného a absurdního, třeba tak jak to dovedl holandský grafik M.C. Esher.

prameny: Zuzana Štauberová: *Když malíř neumí matematiku aneb „Chyby“ na obrazech známých malířů – přednáška*
František Crhák: *Priestor a perspektiva*

V PRŮZE 23. 10. 04 LUKÁŠ URBANEC