

uvnitř dlouhé tradice neustále vyvíjela, zvláště od 12. století, a uspořádání jednotlivých scén bylo stále dramatičtější. Jako příklad tohoto vývoje nám může posloužit svatozář nad hlavami jednotlivých postav, která měla naznačovat jejich svatost (jde o ikonografické schéma vycházející ze staršího symbolismu světelné aury) nejdříve v podobě kruhu (nebo vzácněji čtverce) bez jakékoli perspektivy a postupně pojímaného jako skutečný předmět, to znamená podřízeného zákonům perspektivy (proto na sebe svatozář bere od 14. století formu elipsy).

Tento poznávací ráz schématu, s nímž tedy lze experimentovat, objevujeme také v zobrazujícím umění: jedním z jeho projevů je význam, který je v mnoha „vyučovacích“ metodách malířského řemesla kladen na *schéma* (v doslovném smyslu) jako na přípravné stadium naturalistické malby: jako by se pod dokončeným obrazem s jeho stíny, barvami a strukturou nacházela jakási „kostra“, naznačující znalosti, které má malíř o uspořádání daného předmětu. V tomto smyslu je ostatně schéma chápáno i v některých pojednáních o malířství, například ve slavné práci Leonarda da Vinci, který pro malování postav zdůrazňuje nutnost znát anatomii; toto přesvědčení panovalo v malířství až do doby Ingrese a jeho žáků.

### „Role pozorovatele“

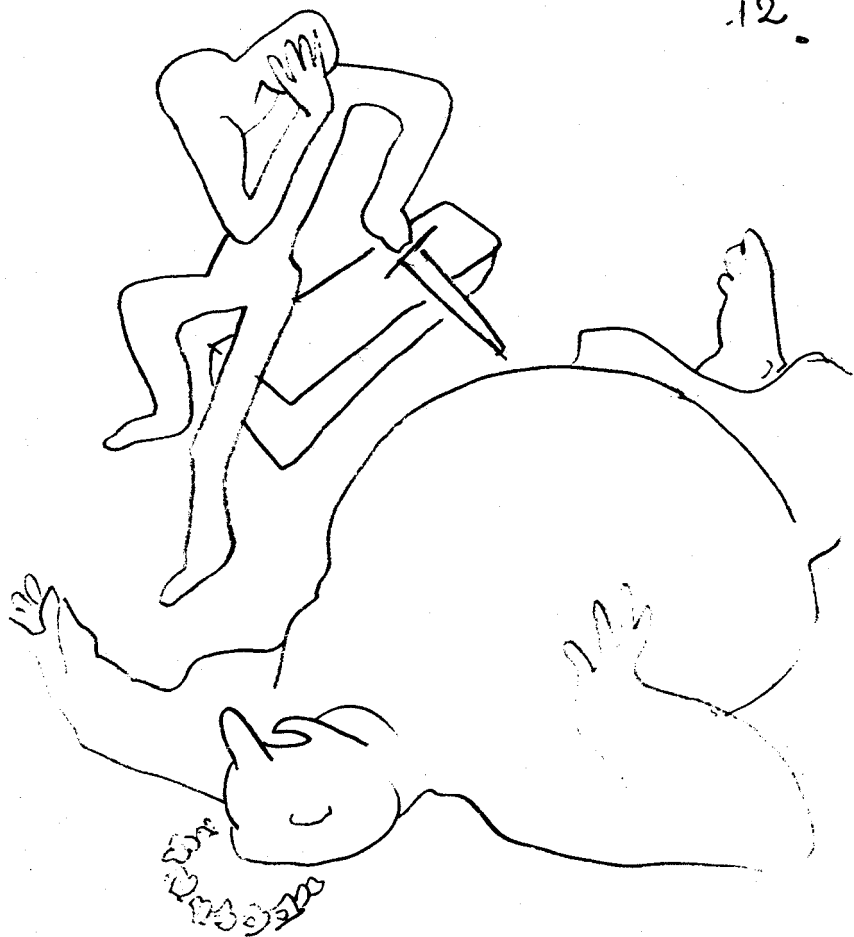
Gombrich ve svém slavném díle *Umění a iluze* prosazoval výraz „role (nebo podíl) pozorovatele“ (*beholder's share*) pro označení souhrnu perceptivních a psychických aktů, jejichž prostřednictvím pozorovatel dává obrazu existenci na základě jeho vnímání či pochopení. Tento výraz je vlastně přímým pokračováním a jakoby sumou toho, o čem jsme hovořili výše.

a) *Neexistuje nevinný pohled*: Gombrich se ve své knize (její první verze je z roku 1956) přiklání v otázce zrakového vnímání ke konstruktivistické teorii. Zrakové vnímání je pro něj téměř zkušenostní proces, předpokládající systém očekávání, na jehož základě jsou vytvářeny a poté ověřovány či vyvraceny hypotézy. Také systém očekávání je důkladně informován naší předběžnou znalostí světa a obrazů: při poznávání obrazů je vždy nějakým způsobem předjímáme, zkusíme prosadit ve vnímání předem utvářené představy. Nevinný pohled je tedy mýtus a základním Gombrichovým přínosem je právě připomenutí



Obraz a schéma  
Potopa zachycená v rukopisu z 11. století.

NERON'S  
SUICIDE  
.12.



Pravidlo atd.

*Neronova sebevražda*, Ejzenštejnova kresba, 1942.

faktu, že vidět neznamená nic jiného než srovnávat naše očekávání se zprávou, kterou přijímá naše zrakové ústrojí.

Tato myšlenka se může zdát triviální, ale Gombrich ji téměř didakticky zdůrazňuje, protože má na mušce zejména teorie spontánně vznikající v malířském prostředí, kde měl mýtus o nevinném pohledu tuhý kořínek. Zvláště v 19. století se přívrženci Courbetova realismu nebo ještě více impresionismu snažili prosadit ideu, že je třeba malovat „co malíř vidí“ (nebo „jakoby vidí“). Impresionisté byli ovlivněni teorií o rozptýleném světle a objevem „zákona o kontrastu barev“ a na svých plátnech zacházeli „příliš daleko“, neboť odmítali ostré obrysy a využívali metodu drobných barevných skvrn, jež měly napodobovat způsob, jímž je světlo rozptýleno v atmosféře, a stíny malovali zásadně tmavě fialové. Je zřejmé, že takový způsob malování není bližší skutečnému vidění než jiné metody (v některých ohledech je mu dokonce vzdálenější).

b) „*Pravidlo atd.*“: pozorovatel mobilizuje své předběžné znalosti o obrazu a *doplňuje* tak to, co nebylo zobrazeno, vyplňuje mezery v zobrazení skutečnosti. Toto doplňování probíhá na všech úrovních, od nejjednodušší po nejsložitější, přičemž základním Gombrichovým postulátem je tvrzení, že obraz nemůže znázornit *všechno*.

Známe nesčetné příklady „pravidla atd.“ (tento překvapivý název navrhl John M. Kennedy): umožňuje nám vidět v černobílé rytině realistickou scénu (doplňujeme si na ní vše, co chybí mezi vyrytými čarami, a někdy i chybějící barvy), stejně jako domyslet si chybějící nebo skryté části zobrazených předmětů (zejména lidských postav).

Jinak řečeno, pozorovatelův podíl je *projektivní*, jako na poněkud extrémním, ale dosti známém příkladu skvrn v Rorschachově testu, podle něž máme sklon ztotožňovat s předloženým obrazem v podstatě cokoli, pokud má tvar, který se alespoň trochu něčemu podobá. Tento projektivní sklon může přesáhnout míru a vyústit ve falešnou nebo nemístnou interpretaci obrazu, protože pozorovatel do něj promítl nevhodné poznatky: to je problém některých interpretací obrazů spočívajících na křehkém objektivním základu a obsahujících „značné množství“ subjektivní projekce.

Uvedeme pouze známý příklad, uváděný Freudem, totiž obraz Leonarda da Vinci *Svatá Anna Samotřetí*. Freud se domníval, že na tomto obraze lze rozeznat – odvolává se ostatně na dřívější pozorování – ve tvaru šatů svaté Anny obrys