

**LISSARRAGUE A SCHNAPP, BAŽANT A FRONTISI-  
-DUCROUX O POSUNE MEDZI ZOBRAZOVANÍM  
A VIDENÍM U STARÝCH GRÉKOV**

RÓBERT KARUL, Filozofický ústav Slovenskej akadémie vied, Bratislava, SR

KARUL, R.: Lissarrague and Schnapp, Bažant and Frontisi-Ducroux on a Shift in Representing and Seeing in Ancient Greece  
FILOZOFIA, 74, 2019, No. 2, pp. 154 – 162

On the basis of the Francophone research in the field of visual anthropology we will try to show in this text that there was a shift between how the Ancient Greeks saw reality and how they portrayed it. We will base this examination on the second kind of *mimêsis* presented in Plato's dialogue, *Sophist*, where representation deforms the real and we represent reality not as it is, but as we want to see it. Even scenes that have a supposed guarantee of realism, the scenes of everyday life, often represent our desires or fantasies more than the reality.

**Keywords:** Imitation – Idea – Fantasy – Beautiful death – Citizen – Face – Mask

V osemnástom storočí boli objavené obrázkami bohato pomalované pozostatky antickej keramiky. Na príklade týchto malých malieb by sme chceli ukázať, že obraz, hoci zdanlivo napodobňuje videnú realitu, je vždy kódovaný. Možno je to však trochu prehnané tvrdenie, keďže toto „vždy“ budeme dokumentovať len na niekoľkých príkladoch.

Povedali by sme, že pri chápaní obrazov, v tomto prípade maľovaných obrazov, sa len ťažko zbavujeme paradigmy mimézis, napodobňovania. Mimézis hovorí, že napodobňujeme veci, osoby a udalosti, ich vizuálnu stránku, teda to, ako sa nám vo videní dávajú. Odnímame z vecí ich viditeľnú pokožku, aby sme ju následne upevnili na plátno. Platón v *Ústave* hovorí, že umelci robia to, čo opisuje takýto postup:

**Sokrates:** [Tento spôsob] nie je ťažký a postupuje mnohými cestami a rýchle, najrýchlejšie však, keď si jednoducho vezmeš do ruky zrkadlo a budeš ho všade □osiť; potom raz urobíš slnko a čo je na nebi, raz zem, raz zasa seba samého a ostatné živé bytosti, náradie, rastliny a vôbec všetko, čo sme predtým vymenovali.

**Glaukon:** Áno, ale iba tak, ako sa javia, a nie aké sú skutočne.

(*Resp.* 596 D-E, Platon 1990, 327)

Samozrejme, Platón tu prezentuje viaceré myšlienky, ale pre nás je dôležité, že pri zobrazovaní zachytávame vzhľad vecí. V inom dialógu, v *Sofistovi* hovorí, že jestvujú dva rozdielne spôsoby napodobňovania: jeden, keď sa vec napodobní, vytvorí sa jej kópia, a druhý, keď sa videná vec deformuje tak, aby jej obraz lepšie vyhovoval nášmu očakávaniu. V prvom prípade by sme zobrazili vec povedzme v perspektíve, v druhom prípade ju prispôbíme nášmu vizuálnemu očakávaniu, ktoré je však vopred formované naším chápaním veci.

**Cudzinec:** Zdá sa mi, že teraz rozlišujeme dva typy napodobňovacieho umenia [...] Jedno z nich je zobrazovacie umenie<sup>1</sup>. Ukazuje sa najmä vtedy, keď niekto robí napodobneninu podľa mier predlohy čo do dĺžky, šírky a hĺbky, a okrem toho ešte pridáva farbu, ktorá prislúcha jednotlivjej časti.

**Teaitetos:** Vari sa to nepokúšajú robiť všetci, ktorí niečo napodobňujú?

**Cudzinec:** Nie, aspoň nie tí, ktorí výtvarne vytvárajú alebo maľujú niečo veľké. Keby totiž zobrazovali presné miery krásy, vieš, že by sa horné časti javili príliš malé a dolné zasa príliš veľké, pretože jedny vidíme zďaleka a druhé zas zblízka.“

(*Soph.* 235 C – 236 A, Platon 1990, 544 – 545)<sup>2</sup>

Aj keď Platón hovorí, že ide o dve napodobňovania, nakoniec o druhom, ktoré deformuje vec, povie: „Ako to nazveme? Najlepšie bude, ak to nazveme preludom,<sup>3</sup> pretože sa síce zdá podobné, ale v skutočnosti nie je podobné“ (*Soph.* 236 B, Platon 1990, 545). Budeme ho nasledovať a pre tento príspevok budeme považovať za mimetický iba prvý mimetizmus, čiže perspektivizmus, pri ktorom zobrazujeme objekt tak, ako sa nám javí z nášho uhla pohľadu. Druhý mimetizmus, čiže deformovanie, ktoré vyplýva z nášho chápania objektu či z našej túžby, budeme pokladať za odchýlku od mimetizmu, teda za nemimetický.

Predpokladajme, že v našom prípade keramických obrazov ide o modifikáciu obrazov diktovaných ich chápaním.

O čo všetko nemimetické v obrazoch ide? Robíme dištinkciu medzi tým, čo je zobrazované tak, ako sa ukazuje, a tým, čo je zobrazované tak, ako sa nikdy neukazovalo. Predbežne uvedieme jeden všeobecný postreh: ide tu o chýbanie, obraz na vázach nezachytáva celú realitu, ale jej „deravú“ podobu, ide o podobnosť, ale nie

---

<sup>1</sup> Vo francúzskom preklade (od Émila Chambryho, Paris: Garnier-Flammarion 1967) *art de copier*, umenie kopírovať.

<sup>2</sup> V Platónovom príklade zobrazenia niečoho veľkého ide o deformovanie, ktoré sleduje zachovanie krásy, ide teda o deformovanie vyplývajúce z túžby po kráse. Je to tak napriek prvotnému dojmu, že deformovanie vyplýva z chladného chápania (vieme, ako to má vyzerat'). Chápanie však z našej interpretácie nevyučujeme: niečo chápeme tak, ako po tom túžime.

<sup>3</sup> Vo francúzskom preklade *simulacre*.

o úplnú. Bolo by to však banálne tvrdenie, keby nechýbali celé bloky skutočností: na keramike absentuje priestor, spodobnenie priestoru. Priestor chýba a je nahradený prázdnom, ktoré práve priestor nevie nahradiť. Absentuje vonkajší priestor, nikde na gréckej keramike nie je mesto či ulica. Rovnako absentuje vnútorný priestor, sála, miestnosť. To hneď neznamená, že by sa udalosti odohrávali „nikde“, nechýbajú alúzie, ktoré naznačujú, či sa nachádzame vonku alebo vnútri. No chýba nám perspektívny priestor, ktorým sa hrdila renesančná maľba, keď sa prostredníctvom neho pokúšala priblížiť k realite a vystihnúť ju. Napriek tejto takmer absencii nemáme narušený dojem, že ide o mimetický výjav, realistický výjav. Postoje, gestá a iné sú totiž vyobrazené možno nie úplne detailne, ale určite tak, že vedú k bezprostrednému rozpoznaní toho, čo je zobrazené. Výsledkom, keď sa pomedzi realistické prvky, ktoré sú tvorené postavami, vkladajú alúzie na priestor, je dovŕšený mimetický dojem.

Takýto dojem realizmu môže poľahky víťaziť pri pozeraní na scény každodenného života, ktoré sú jedným z dvoch tematických súborov pri týchto maľbičkách. Druhým súborom sú mytologické výjavy. Každý vie, že mytologické výjavy sú fantazijné, a teda primárne nemimetické, ale zároveň každý do mytologických výjavov projektuje presvedčenie, že sú vystavané z realistických prvkov. Fantazijnosť neprotirečí principiálne mimetickosti, aspoň nie vtedy, keď si nevšimame celý rozsah problému.<sup>4</sup>

Zoberme si teraz niekoľko konkrétnych príkladov, ktoré sme spomínali v úvode, aby sme ukázali, v čom je obrázok, ktorý vytvára dokonalý dojem dokonalej mimetickosti, nemimetický. V tom zmysle, že nesníma vizuálnu blanku vecí, ale projektuje do obrazu isté chápanie, význam, fantazmu. Vizualita<sup>5</sup> sa nevtel'uje do zobrazenia, zobrazenie je vedené inými pravidlami ako vizualita. Veci sú zobrazované tak, ako sme ich nikdy nevideli, ako ich nikdy nikto nevidel.

Prvým príkladom je výjav takzvanej krásnej smrti. Ten analyzujú François Lissarrague a Alain Schnapp vo svojom článku *Imagerie des Grecs ou Grèce des*

---

<sup>4</sup> Na podporu uvádzame tvrdenie anglického antropológa Alfreda Gella, aj keď s vedomím, že sa opiera o odlišnú terminológiu a koncepciu: „Zobrazenie imaginárneho objektu (napr. boha) sa podobá obrazu boha, ktorý si vytvárajú tí, ktorí naňho veria. [...] a veria, že práve boh ako aktívna entita je ‚príčinou‘ toho, že index (rozumej artefakt, pozn. R. K.) ako pasívna entita nadobúda určitú podobu“ (Gell 2009, 32).

<sup>5</sup> To, ako veci vidíme.

*imagiers?* (Lissarrague, Schnapp 1981) Na obrázku, ktorý uvádzajú, vidíme, ako mladý muž, bojovník, umiera na bojovom poli a jeho rovnako driečny priateľ, spolubojovník, ho dvíha, aby ho odniesol mimo bojového huriavku.<sup>6</sup>

Prvé, čo si všimneme, lepšie povedané nevšimneme, keď sme v zajatí mimetického predpokladu, je istý poriadok v organizácii obrazu ako takej.<sup>7</sup> Usporiadanie a formálna harmónia obrazov z tohto obdobia sú viditeľné najmä v porovnaní s obrázkami z neskorého obdobia vývoja gréckej keramiky, ktoré nepozná tento formálny obrazový pokoj a jeho postavy sa hrnú a natískajú zo všetkých strán. Žiada sa nám povedať, že tu ide o obrazovú analógiu k vyváženej platónskej duši. Postavy vo víre bitky nenesú stopy únavy, napätia, utrpenia. Sú akési sošné, a teda nemimetické. To je zatiaľ len prvá úroveň a sme ešte ďaleko od toho podstatného.

Na druhej úrovni si všimneme malé chlápä v zbroji, ktoré je zachytené v skoku nad hlavou zabitého mládenca. Ide o *eidólon*, dušu mŕtveho, ktorá má vzhľadom na celkom nedávnu smrť ešte elán pohybu žijúceho. Povedali sme, že mytologické výjavy v nás nevyvolávajú pochybnosti o realistickosti obrazu, a navrhujeme rozšíriť platnosť tohto tvrdenia aj na mytologické či nadprirodzené prvky v obraze, ktorý zachytáva výjav z civilného života. Ani tento nerealistický prvok v nás nevyvoláva dojem, že sme pred nerealistickým výjavom.

Zamerajme sa teraz na centrálnu dvojicu a odnášanie mŕtveho priateľa. Znova nezaznamenávame nijaký podnet pre pochybnosť, že máme pred sebou zachytenie situácie tak, ako ju mohol niekto vidieť. Činnosti zdvihnutia a odnesenia sú nám známe, pohyby sú také, aké ich poznáme, oblečenie zodpovedá predpokladanej dobovej konvencii... Napriek tomu sú tu prvky, ktoré nám hovoria, že obraz má v sebe napriek predpokladanej a vyžadovanej homogenite mimézis dva obrazy, jeden centrálny, druhý periférny. Dvojica v strede má iné štíty než okolití vojaci. Zatiaľ čo tí majú štíty gréckych hoplitov, ústredná dvojica má takzvané boiótske štíty. Tie boli v zobrazovaní vyhradené pre hrdinov a svojím výskytom scénu heroizovali. Prenášali výjav z pozície, že sa niečo bez zvláštneho významu stalo v chaose plynutia ľudských okamihov, na pozíciu archetypálneho príbehu krásnej a pamätnej smrti.

Na rozdiel od periférie, ktorá ostáva masová, centrum rozpráva príbeh individuí. Nie je isté, že centrálny heterogénny príbeh heroizácie individua v udalosti krásnej smrti sa takto naozaj udial. Je to skôr premazanie pôvodnej vizuality, ktorá sa márne

---

<sup>6</sup> Pozri Lissarrague, Schnapp 1981, obr. 1, 287.

<sup>7</sup> Bratia Goncourtovci písali o pôvabe antických umeleckých diel, keď chceli upozorniť na novosť pôvabu Watteauovho, ako o „pôvabe prísnom a vážnom“ (Goncourt, E. a J., 1997, 69 – 70; podakovanie za bibliografické oboznámenie patrí Luci Molnár).

vnucovala zobrazeniu a jej nahradenie príbehom, ako ho chceme vidieť. Ide o nahradenie zobrazením, ako ho chceme myslieť a tým aj ako ho chceme vidieť. Predlohou tohto vloženého výjavu je klasický a ustálený obraz smrti Achilla, ktorého z boja odnáša Aias<sup>8</sup>. Realita huriavku vojny, nezmyselnosti a škaredosti smrti je pretretá mentálnym videním krásnej smrti.

Obrázky nie sú totožné, Achilleus aj Aias sú hrdinovia a pôvodný obrázok, ktorý ich spodobňuje, o nich referuje aj písmom: toto je Achilleus, toto je Aias. V protiklade k tomu, na obrázku vloženom do výjavu niet mien. Povýšenie do hrdinského stavu tak platí pre všetkých, každý sa z príbehu zmaru prenáša do zmysluplného príbehu hrdinskej smrti temer v náručí blízkeho človeka. Paradoxne, aby sme dospeli k individuálnemu príbehu, postupujeme cez anonymizáciu.

To však nie je všetko. Aj keď pochopíme, že znázornenie nie je zhodné s videním, vôbec si ešte nevieme uvedomiť, do akej veľkej miery je toto vzdialenie ďaleké. Odnášanie mŕtveho mimo boja a neskoršie do mesta, odkiaľ bojovníci odchádzali do vojny a do ktorého sa živí alebo mŕtvi vracali, tvorí realistické rezíduum zobrazenia a našej viery v neho. Áno, smrť je vo svojej heroickosti nadnesená, ale čo by nemalo sedieť na prenesení mŕtveho do mesta, kde sa jeho smrť uctí?<sup>9</sup>

Tu sa oprieme o texty,<sup>10</sup> o ktorých budeme trochu naivne predpokladať, že sú bližšie realite ako obrazy. Nemusí to byť pravda, ale nemalebny štýl textových opisov nás môže presvedčiť, že tu ide o holú skutočnosť a nie o fantazmy, ktoré nás majú ochrániť pred absurditou smrti. Podľa dobových textových dokumentov sa odnášanie mŕtvych do mesta v realite nedialo. Nikto nevidel prinášanie padlých. Mŕtvi boli po boji nakopení na hŕbu a hromadne pochovaní. S výnimkou Atén, kde tradícia žiadala, aby sa z mŕtvych odňali len kosti a tie do mesta neverejne a neslávnostne preniesli. Jednoducho povedané: nikto nevidel, aby sa mŕtvoly prenášali a prinášali do mesta, ale zároveň nikto nezobrazoval, ako sa naozaj s mŕtvolami nakladalo.

Poriadok videnia a zobrazovania sú nekompatibilné azda pre túžbu dať smrti istý zmysel. Vyhovuje to druhej platónskej definícii napodobňovania, podľa ktorej sa niečo zobrazuje tak, ako po tom túžime, ako sme to schopní myslieť, a nie tak, ako to vidíme. Okrem pozitívnej motivácie vidieť smrť ako individuálnu a hrdinskú tu je

---

<sup>8</sup> Pozri Lissarrague, Schnapp 1981, obr. 2, 289.

<sup>9</sup> Pozri tamže, obr. 6, 293.

<sup>10</sup> Napr. Thúkídídés: *Dejiny peloponézskej vojny* (*Thuc.* II, 34, 1 – 8) citované podľa (Lissarrague, Schnapp 1981, 290).

možno aj iná motivácia, negatívna. Gréci mali zmysel pre „problém“ absurdného, neľudského, ktorý bol na keramike pri iných príležitostiach často zastúpený viac či menej štylizovaným motívom Gorgony.<sup>11</sup> Krajná absurdnosť smrti, na ktorú sa nedá len tak poľahky pozerat', nezniesiteľnosť tohto výjavu pre vizuálnu kapacitu diváka mohla viesť k jeho nahradeniu a reinterpretácii. Možno to súvisí s tým, čo Didi-Huberman rozvíja vo svojej knihe *Obrazy napriek všetkému* (2010) o montáži obrazov neznesiteľného, aj keď riešenie Grékov sa zdá oproti Didi-Hubermanovi naivné, pretože ide o víťazstvo „úplne kladného“. Úplné víťazstvo kladného je však sporné. Na niektorých zachovaných obrázkoch totiž spoza výjavu krásnej smrti vykúkajú dve veľké, silne štylizované oči Gorgony a spochybňujú tak silu upokojujúceho obrazového riešenia.<sup>12</sup>

Mohli by sme teda zjednodušene konštatovať, že zobrazujeme tak, ako sme schopní myslieť.

Druhý príklad predkladá v článku *Les vases athéniens et les réformes démocratiques* český vedec Jan Bažant, ktorý istý čas patril k rovnakej výskumnej skupine ako Lissarrague a Schapp (Bažant 1987).

Situácia je zrkadlová vo viac než jednom aspekte. Prvé zrkadlenie: Nejde o „návrat“ padlého bojovníka, ale o odchod bojovníka do vojny. Bažant predkladá početné variácie odchodu, ktoré sa objavovali na keramike v časovom rozsahu niekoľkých desaťročí skúmaného obdobia, teda medzi 6. a 5. storočím pred naším letopočtom. Na najstarších obrázkoch sa pri odchode lúčia s dospelým mužom, platným občanom gréckej polis. Postupne sa situácia mení a preferovanou figúrou je mladý muž. Dospelý muž sa z výjavu vytráca nielen ako ten, s kým sa lúčia, ale celkovo, už vôbec nie je prítomný. Vo výjave je teraz manželka mladého muža, jeho matka, starí rodičia v rôznych vzájomných kombináciách. Čo sa udialo v realite, že sa zobrazenie zmenilo? Mimetická premisa nám napovedá, že v reálnej spoločnosti sa zrazu do boja posielali mladí muži. Nie je však isté, že k takému niečomu došlo. Druhá, psychologická interpretácia je, že zmena v zobrazení odráža posilnenie mladých ľudí v spoločnosti, akúsi juvenilizáciu, ako ju napokon poznáme od druhej polovice 20. storočia. Zobrazuje sa ten, kto je schopný zobrazenie „odoberat'“, potencionálny recipient. Takéto chápanie gréckych maľbičiek na keramike nie je vzácne, rovnako aj Françoise Frontisi-Ducroux predpokladá, že obrázky boli produkované, lebo zodpovedali túžbe vidieť sám seba, identifikovať sa ako ten, čo je zobrazený, identifikovať sa tak, ako

---

<sup>11</sup> Pozri Frontisi-Ducroux 2012, obr. 56, 221 (Oxford, Ashmolean Museum 234).

<sup>12</sup> Pozri tamže, obr. 40, 195 (Cleveland, Museum of Art 76.89).

sa identifikuje zobrazený.<sup>13</sup> Táto radosť identifikovať „toto ako tamto“ je napokon spomenutá vo všeobecnosti aj u Aristotela<sup>14</sup> a najväčšia je zrejme, keď sa rozpoznávame sami. V poriadku reality sa však nedá doložiť žiadny vývoj, ktorý by nám dovoľoval myslieť si niečo také. Realistický, mimetický predpoklad, ktorý nás vedie, nikam neústi.

Bažant to nakoniec vysvetľuje takto: V tomto období sa zmenilo seba-chápanie muža, občana gréckej polis, dochádza k nezavršenému posunu od hrdinu k občanovi v jeho civilnejšom chápaní. Aristokrat má konkurenciu v postave demokrata, hoci aristokrat úplne nezaniká a demokrat definitívne nevíťazí. V pohyblivosti života sa takéto kontradikcie dajú žiť. Zobrazenie však vyžaduje stabilizovaný obraz, ktorý sa za daných okolností nedá konštituovať (Bažant 1987, 38). Inak povedané spolu s Bažantom, z nejakého dôvodu nevznikla predstava, ako má vyzeráť občan politik. Môže nás lákať vidieť situáciu zrkadlovo (druhé zrkadlové obrátenie) oproti predchádzajúcej a povedať, že „nezobrazujeme to, čo nie sme schopní myslieť“, alebo lepšie, „nezobrazujeme to, čo si nie sme schopní predstaviť“.<sup>15</sup>

Možno je Bažantov predpoklad o neexistencii obrazovej konvencie „politika“ svojou radikálnou novosťou až nedôveryhodný, ale za zmienku stojí práve pre svoju intelektuálnu sugestívnosť.

Tretí príklad, ktorým by som skúmanie ukončil, pochádza od Frontisi-Ducroux, konkrétne z jej knihy *Du masque au visage* (Frontisi-Ducroux 2012, kapitola *Du côté des masques*).

Maska a tvár sa po starogrécky povedia rovnako (*prosopon*) a podľa autorky tvár nebola chápaná ako maska, ale maska bola chápaná ako tvár. Maska nič neskrýva, ako to robí v realite, alebo ako sme navyknutí myslieť si my, maska ako druhá tvár pôvodnú tvár vymazáva a nahrádza ju (Frontisi-Ducroux 2012, 77).

---

<sup>13</sup> Frontisi-Ducroux v kapitole venovanej gréckemu *symposion* hovorí o „hre na identitu“, keď vykresľuje podoby reflexívneho vzťahu zobrazeného a reálneho, napríklad: „Maľba na pohári funguje... ako model, na ktorý sa používateľ pozerá a vidí, že by ho mal napodobňovať a uskutočniť v realite“ (Frontisi-Ducroux 2012, 214). Lissarrague v knihe venovanej rovnakej téme s názvom *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec* tiež hovorí o hľadaní identity, ktoré ide niekedy cez objavovanie alterity a ktorého stupne sú zachytené na keramike: „Počas hostiny sa dá prejsť od múdrosti k bláznovstvu“ (Lissarrague 1987, 12), teda od občana k satyrovi.

<sup>14</sup> „Ludia sa s radosťou pozerajú na obrazy preto, lebo sa tým učia poznávať a usudzovať o každej veci, ako napríklad *toto predstavuje onoho*“ (Aristoteles 2009, 15, *Poet. Všeobecná časť, IV.*).

<sup>15</sup> Prechod medzi myslieť a predstaviť si nemusí byť taký bezproblémový, aby sa dala vystihnúť formuláciu s „či“, ktorá je garantom akejsi synonymity: „myslieť či predstaviť si“. Upresníme teda, že sme schopní zobrazovať to, na čo sme schopní myslieť, ak sme pochopeniu navyše schopní dať obrazovú podobu. Táto transformácia myslenia / túžby na obraz teda nie je triviálna.

To, že maska sa nazývala, a hlavne myslela ako tvár, sa následne prejavuje v zobrazovaní masky pri obrázkoch výjavov z divadla.<sup>16</sup> Maska na maľbách, kde je nasadená na tvári herca, nie je zobrazovaná ako maska. Až na malé výnimky tu nie je nijaká línia, ktorá by ju oddeľovala od zvyšku tela herca a nikdy nič nenaznačuje pôvodnú tvár, ktorá by bola pod ňou.<sup>17</sup> Na rozdiel od toho iné herecké doplnky sú viditeľne zobrazené ako doplnky. Ani zobrazovanie nenasadených masiek nie je realistické, hoci niektoré otvory sú zachované ako otvory, konkrétne ústa, oči nie sú nikdy zobrazované ako otvory, vidno jasne namaľované zreničky.<sup>18</sup> Oči ako sídlo duše, ktorá oživuje tvár, vzdorujú pokynu zo strany videnej reality viac než iné časti tváre.

Nebudeme sa tu púšťať do polemiky, či to, čo sme schopní myslieť, najprv musíme byť schopní povedať, a či ohraničenia nášho jazyka sú aj ohraničeniami nášho myslenia. Nevieme, čo bolo prvé: vyslovenie masky a tváre v jednom slove alebo myslenie masky a tváre v jednej myšlienke. Napriek komplikácii s jazykom aj tu nakoniec možno povedať, že zobrazujeme to, čo vieme myslieť, alebo vo variácii: zobrazujeme tak, ako vieme myslieť.<sup>19</sup>

Na záver vyhodnotíme prínos prechádzania týmito niekoľkými príkladmi. Mohli by sme povedať, že pri skúmaní obrazovej verzie reality sme prišli na mnohorakosť podôb človeka (psychologických, existenciálnych, politických...), s ktorými sa grécky človek identifikoval. Alebo by sme mohli povedať, že prostredníctvom druhého príkladu sme upozornili na skutočnosť, ako sa zmena v chápaní toho, čo je človek – premena aristokrata na demokrata –, veľmi nepriamo a silne kódovane prejavila v obrazovej produkcii tých čias. Išlo o také silné kódovanie, až to znamenalo absenciu toho, čo bolo kódované. Alebo že sme pritiahli pozornosť azda až k truizmu, totiž že netreba podliehať fotografickej ilúzii spätjej s výtvarným umením, a to ani vtedy – alebo práve vtedy nie –, keď nám ponúka domnelú kópiu zachytávajúcu všedný život toho skvelého človeka, ktorým bol staroveký Grék.

O tom všetkom náš text hovoril, no predsa len najdôležitejšie bolo preskúmať antropologickú konštantu mimézis s jej problémami, hoci toto skúmanie bezpochyby mohlo ísť filozoficky viac do hĺbky. Videli sme, že do obrazov, ktorými zachytávame

---

<sup>16</sup> Váza Pronomos, Neapol, Museo nazionale H 3240.

<sup>17</sup> Je pravdepodobné, že to tak nie je ani kvôli realistickému chápaniu divadelného umenia, keď sa herec stáva postavou, a že to nie je ani kvôli nedbanlivosti výtvarníka, prípadne hrubosti, ktorú by predurčovalo médium či technika.

<sup>18</sup> Pozri Frontisi-Ducroux 2012, obr. 9, 85 (Würzburg, Martin von Wagner Museum).

<sup>19</sup> Zdá sa však, na rozdiel od druhého, Bažantovho príkladu, že nás nie vždy zastavia paradoxy nekoherentných protikladov pri konštituovaní obrazu, prekážal im aristokrat a demokrat v jednom, ale výskyt prvkov na maske, ktorá ich evidentne nemá, ich neodradila.

svet, projektujeme naše myslenie. Zobrazujeme scénu skôr tak, ako nám ju dáva túžba, než tak, ako by nám ju dával zrak. Mali by sme dodať, že tento „sociálno-psychologický“ aspekt zobrazovania nie je jediný (čo nám hovorí už rozštiepenie zobrazovania na dve mimézis). V protiklade k nemu stojí „kozmickejší“ prístup takého Jeana-Jacquesa Rousseaua<sup>20</sup> či bližšie pri nás stojaceho Henriho Maldineya<sup>21</sup> a jemu zodpovedajúce obrazy.

## Literatúra

- ARISTOTELES (2009): *Poetika*. Martin: Thetis.
- BAŽANT, J. (1987): Les vases athéniens et les réformes démocratiques. *Cahiers d'archéologie romande*, N° 36 (Images et société en Grèce ancienne), 33 – 40.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010): *Images malgré tout*. Paris: Les Édition de Minuit.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2012): *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris: Flammarion.
- GELL, A. (2009): *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Dijon: Les presses du réel.
- GONCOURT, E. a J. (1997): *Arts et artistes*. Paris: Hermann.
- LISSARRAGUE, F. – SCHNAPP, A. (1981): Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers? In: *Le temps de la réflexion II*. Paris: Galimard, 275 – 297.
- LISSARRAGUE, F. (1987): *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*. Paris: Adam Biro.
- PLATON (1990): *Dialógy II*. Bratislava: Tatran.
- ROUSSEAU, J.-J. (1982): *Júlia alebo nová Heloisa*. Bratislava: Tatran.
- SUCHAREK, P. (2013): Umelec – pontifex oppositorum. In: *Filozofia*, 68 (9), 729 – 740.

---

Tento príspevok bol podporovaný Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-15-0682.

---

Róbert Karul  
Filozofický ústav SAV  
Klemensova 19  
813 64 Bratislava  
Slovenská republika  
e-mail: filorobo@savba.sk

---

<sup>20</sup> Rousseau hovorí o kontemplácii horstva, o „pocite hory“ okrem iného toto: „Zdá sa, že vystúpiať nad ľudské príbytky, nechávame v nich všetky nízke a pozemské city, a ako sa približujeme k nadzemským končínám, duša preberá niečo z ich neporušiteľnej čistoty (Rousseau 1982, 52).

<sup>21</sup> Pozri Sucharek 2013.