

Leonardo da Vinci a perspektiva

Vladimír Šiler

Ernst Haeckel, pokračovatel a propagátor Darwinovy evoluční teorie, zformuloval zákon, jímž revoluční myšlenku ještě víc radikalizoval: ontogenetický vývoj je zkráceným opakováním fylogenetického vývoje, tedy že vývoj jedince ve zkratce opakuje vývoj druhu.

Lidé museli mít od samého počátku velmi dobré znalosti anatomie živočišných těl, včetně svých vlastních. Kuchali zvířata, po bojích viděli vyhřezlé lidské vnitřnosti. Na vlastní oči mnohokrát viděli prenatalní fáze vývoje zárodků v tělech matek. Kdo ví, zda a kdy je napadlo to, co bylo přece očividné – že podle zřetelných evolučních fází prodělává zárodek obratlovců vývoj od ryb přes obojživelníky, plazy až po ptáky a savce. Proč tedy na myšlenku přirozené evoluce člověka nepřišli už dřív? Fakt je, že jako první z této pozorované analogie vyvodil závěr až Ernst Haeckel. Později biologové jeho teorii napadli: ne všechny evoluční fáze ve vývoji zárodku na sebe plynule navazují, ne vždy je podobnost tak samozřejmá. Napadali ji náboženští tradicionalisté, kterým se myšlenka evoluce nehodila do klasického výkladu stvoření světa Bohem, ale i zastánci různých světonázorových systémů a politických ideologií, jimž zase nekonvenovala představa, že člověka řídí a ovlivňují biologické zákonitosti víc než jeho svobodná vůle či vlivy okolního prostředí. Nicméně myšlenka, že rekapitulujeme vývojové fáze, je natolik evidentní a sugestivní, že ji spontánně aplikujeme na různé oblasti individuálního i sociálního života.

Napadne nás, že i vývoj postnatalní by se dal interpretovat jako zkrácené opakování mentálního a kulturního vývoje lidstva. Narozené dítě připomíná nějakého našeho prapředka, z něhož jsme se spolu s lidoppy vyvinuli. Postupně se staví na zadní a učí chodit, přibližně v téže době si osvojuje artikulovanou řeč. Socializuje se do skupin, mezi nimiž ale existují konkurenční napětí, učí se spolupráci i boji. Anatomie postupného oddělování dětského hrtanu a hltanu v době ukončování kojení jako by svědčila o fázi, kdy se u našich prapředků vyvíjela artikulovaná řeč a fixovala se anatomie mluvicích orgánů, dokonce můžeme odhadnout, že k tomu muselo dojít v době 400–100 tisíc let před naším letopočtem, a archeologické nálezy lebek to potvrzují.

V duchu těchto teorií bychom snad mohli koncipovat i myšlenku, že vývoj dětské kresby ve zkratce kopíruje vývoj výtvarných projevů archaických lidí. Tady ale zjevně něco nesedí. Víme, že dítě začíná malovat panáčky, známé „hlavonožce“, kdežto archaický člověk začíná ornamenty. K ornamentům dospívá dítě až později. Před tím maluje domečky, jež zase v archaických dobách nenacházíme vůbec. Jeskynní malby staré desítky tisíc let pak naši teorii zcela rozvracejí – objevily se náhle a v nebývalé realistické dokonalosti, nemáme doklady, jak k nim postupnou evolucí pradávni malíři dospěli. Pro něco takového nemáme ve vývoji dětské kresby adekvátní analogii.

Je tu ale jedna zákonitost ve vývoji dětské kresby, pro niž máme analogii v kulturním vývoji lidstva. Dítě se postupně od 4. roku života učí vědomě a cíleně používat iluzivní perspektivní zobrazení předmětů v trojrozměrném prostoru, a učí se to nikoli spontánně, ale pod soustavným výchovným tlakem dospělých. Teprve kolem 7. roku věku dítě pochopí, co po něm vychovatelé vlastně chtějí a začne dobrovolně spolupracovat (možná podlehne sdílené iluzi, nechá se nakazit fikcí) a cíleně se učí takzvané realistické kresbě či vizuálnímu realismu. Obdobou onoho čtvrtého až sedmého roku života jako mezníku v procesu dospívání nám v tomto případě je poměrně přesně datovatelný průběh osvojování iluzivní perspektivní malby v evropském malířství, který počíná Giottem a náhle vrcholí v osobě a díle Leonarda da Vinci.

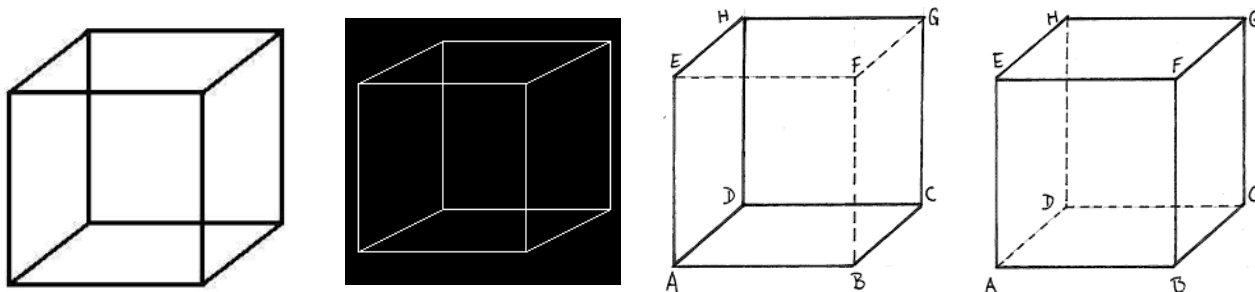
Jak už bylo řečeno, některé dětské kresby vznikají a vyvíjejí se spontánně, ale zjevně nikoli nahodile, protože existují prokazatelné podobnosti i u dětí, mezi nimiž nejsou žádné vazby ani podobné výchovné tlaky, což svědčí o obecné zákonitosti mentálního vývoje. Ale jiné dětské kresby vznikají a vyvíjejí se pod výchovným vedením a jsou ovlivněny kulturním prostředím. Něco podobného vidíme i u písma. Naučí-li se člověk psát, lhostejno v jakém věku, koordinace jeho mozku a ruky s psacím nástrojem a zpětná reflexe písma nakonec povedou k tomu, že jeho osobitý rukopis se stane expresí jeho osobnosti a často i momentálního stavu mysli. Vedle toho ale je každý rukopisný styl ovlivněn i dobovými kulturními a společenskými zvyklostmi, takže i přes osobité ztvárnění můžeme v rukopisu rozpoznat, kdy a kde chodil daný jedinec do školy. Tedy v konkrétní praxi to tak jednoduché není a ani odborníkům se to ne vždy podaří, ale je jasné, co tím chceme říct: je rozdíl mezi vrozeným a získaným, spontánním a naučeným, biologickým a kulturním; je rozdíl mezi tím, jak se člověk instinktivně, automaticky, nevědomky projevuje, a tím, když své projevy

kontroluje vůlí a řídí se cílevědomě rozumem. Proto se rozvinuly speciální metody analýzy dětských kreseb, díky nimž mohou pedagogové a psychologové diagnostikovat jednak specifika povahy dítěte, ale často přijít i na různá prožitá traumata či právě se odehrávající rodinná dramata.¹ Podobně může grafologický rozbor písma v psychodiagnostice odhalit i to, co člověk skrývá a co se snaží maskovat předstíráním, stejně jako v kriminalistice prozradí pisatele, i když ten se pokoušel rukopis měnit a svou totožnost skrýt.

Vazby mezi kresbou a myslí (mozkovými procesy, duševním obsahy či stavy apod.) máme dnes už natolik prozkoumané, že umíme dokonce terapeuticky využít i opačný proces: používáme automatickou kresbu, aby se vyplavilo něco z podvědomí, nebo necháváme rozvinout kultivovanější výtvarný výraz v naději, že se podvědomě tematizuje podstata problému. Známa je například kresba stromu, domu, rodiny, oblíbené postavy nebo zvířete. Ustavila se dokonce svérázná metoda kreslení nebo malování pravou hemisférou, protože levá hemisféra zpracovává světlo a stín, plochy, kdežto pravá „myslí“ prostorově, pracuje s perspektivou.

V diagnostice kresebných projevů se posuzuje například síla čar, užití ploch a obrysů, preferování barev, volba témat, analyzuje se symbolika barev, a vůbec přítomnost symbolů apod. Ale důležitá je už sama koncepce výtvarného projevu na předložené ploše, jeho rozvrh, vměstnání v podstatě sebe sama do daného rámce, ztotožnění zorného pole s vnitřním světem. A je zajímavé, že jakmile se dítě naučí iluzivní perspektivní kresbě a osvojí si způsob rozvrhování výtvaru v rámci dané plochy, neumí se nadále této přijaté fikce vzdát a bude mu činit obtíže přinutit vlastní mozek vidět kresbu jinak než podle šablony, jež se stala dogmatem. Také by se dalo říct paradigmatickým, protože paradigma je vnucený nebo přijatý způsob vnímání světa a řešení problémů. Takto nám alespoň pojem paradigma „vsugeroval“ Thomas Samuel Kuhn ve své teorii zásadních převratů vědeckého myšlení (*Struktura vědeckých revolucí*).² Obrat v kreslení, který dítě učiní, je současně mentálním převratem, jež je možno přirovnat ke změně paradigmatu na rozhraní zásadních epoch ve vývoji lidstva.

Nás zajímá onen přechod od tzv. naivního realismu (5–7 let), kdy dítě kreslí především svůj vnitřní svět a svým způsobem sebe sama, k tzv. vizuálnímu realismu (7–12 let), kdy se snaží stále víc kreslit vnější svět, a to „takový, jaký opravdu je“. Postupné vítězství iluzivní perspektivní malby v evropském malířství, spojené s Leonardem da Vinci, je tak viditelným znamením komplexní paradigmatické revoluce, již identifikujeme jako přechod od středověku k novověku či okamžik zrození „nové doby“.



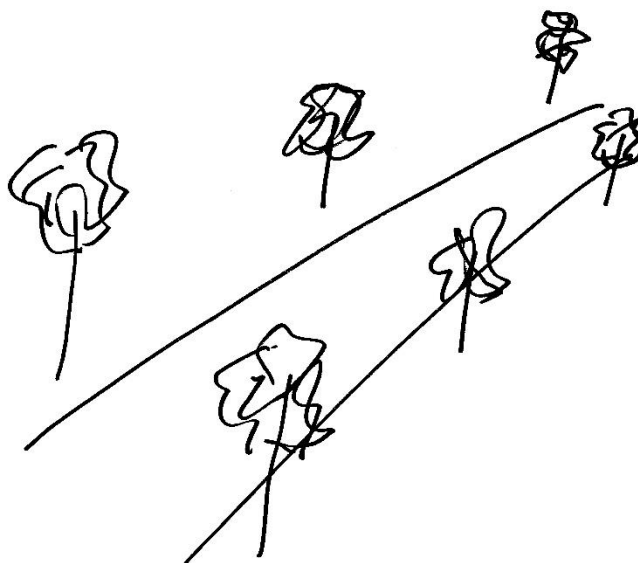
Obr. 1 Geometrické zobrazení krychle

Tento obrázek dnes vidíme jako perspektivní iluzi krychle. Naučili jsme se tímto geometrickým způsobem zobrazit trojrozměrný objekt v dvojrozměrné ploše. Přesněji – iluzivní kresba nám umožňuje vytvořit v mysli představu a tuto představu vyvolat i v mysli někoho jiného. Fiktivní krychli můžeme dokonce vidět z pohledu (žabí perspektiva), kdy bod D je vysunut do popředí a bod F je od nás nejvíce vzdálen, nebo z nadhledu (ptačí perspektiva), kdy hrana FB je nám nejbližší, a naopak bod D je nejdál. Tento optický klam se používá při vysvětlování, jak podle Kuhna funguje paradigma v jednotlivých vědách. Nikdy nemůžeme vidět obě zobrazení krychle současně – stejně jako není možné zastávat obě zásadně odlišná paradigmatata, tedy teoretická východiska, na nichž celá věda v dané době a v dané komunitě stojí, totiž v době revolučního převratu paradigmat. Vtip je ale v tom, že obrázek je možno vidět ještě třetím způsobem – jako pouhý

¹ UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta: Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: SPN, 1978. Četná další vydání. 5. vydání, přepracované: Portál, 2002. Srov. také např. NOVÁK, Tomáš. *Co dítě sděluje, když nakreslí svou rodinu*. Olomouc: Rubico, 2004. DAVIDO, Roseline. *Kresba jako nástroj poznání dítěte*. 2. vyd. Praha: Portál, 2008.

² KUHN, Thomas, Samuel. *The Structure of Scientific Revolutions*. První vydání vyšlo v roce 1962, druhé, opravené a doplněné, v roce 1969. Slovenský překlad: *Štruktúra vedeckých revolúcií*. Bratislava: Pravda, 1982. Český překlad: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: Oikúmené, 1997, 2018.

dvojrozměrný objekt v ploše. Zkusme si v mysli vyvolat představu, že levý obrázek je nějaký ornament, řekněme brož vyrobená z drátu. Musíme oko silně nutit, aby vidělo to, co ve skutečnosti opravdu vidí – totiž plošný geometrický útvar složený z úseček. A přitom schopnost iluzivního perspektivního vidění máme teprve 500 let! A naučili jsme se jí, když nám bylo zhruba deset.

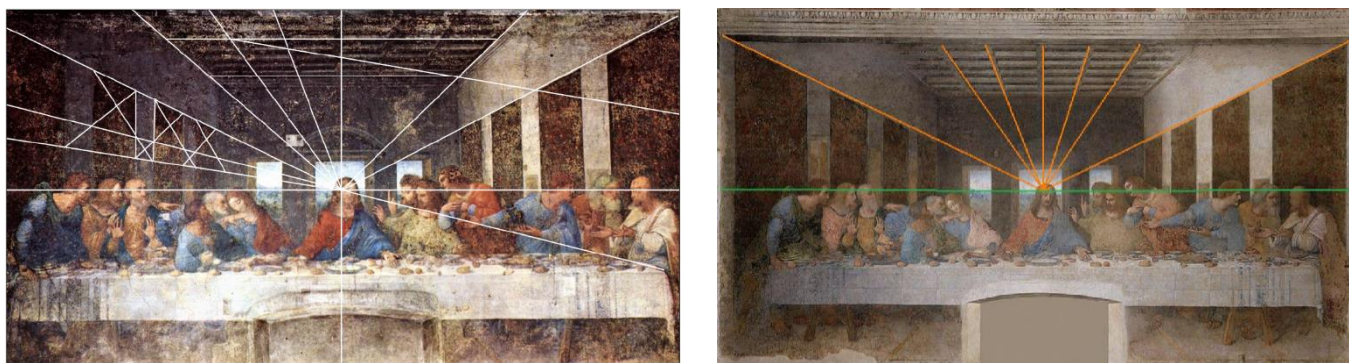


Obr. 2 Cesta ubíhající do dále

Tento obrázek maloval při svých přednáškách eko-sociální psycholog Bohuslav Blažek, když vysvětloval kulturně antropologické souvislosti vnímání a myšlení. Našinec dnes řekne: To je přece jasné, to je cesta ubíhající do dále a kolem ní jsou stromy! Když ale tuto kresbu ukážou výzkumníci africkým Křovákům nebo australským domorodcům, i ti budou mít jasno: To jsou přece stromy! Tyto velké stromy dávají dobré ovoce, a malé stromy nedávají dobré ovoce. Vědci pak ukážou na obě čáry a zeptají se – A co je tady toto? Domorodci mají opět jasno: To jsou přece oštěpy! Jak patrné, tak iluze, že s dálkou se předměty opticky zmenšují a čáry sbíhají, nám není „přirozené“, tedy „od přírody“ dána. Způsob výtvarného zachycení světa kolem nás nemá fixní šablonu.

Budeme-li podrobněji zkoumat vývoj evropského (západního) malířství, zjistíme, že iluzivní perspektivní kresbu a malbu hledali a postupně si osvojovali malíři už před Leonardem, vlastně ji „objevili“ či „vynalezli“ jiní, a dokonce ji s vášnivým zaujetím propracovávali a „očividně“ propagovali jak ve svých výtvarných kompozicích, tak v teoretických pojednáních. Avšak tento vývoj se skutečně výrazně urychlil právě v závěru 15. století. Sám Leonardo už se iluzivní perspektivní malbě natolik naučil, že nepokládal za důležité se s ní předvádět. Ale to, že ji mistrně ovládnul a že ji už pokládal vlastně za samo-zřejmou, vnímáme od té doby jako signifikantní milník zásadního epochálního převratu, k němuž došlo kolem roku 1500. Znamením nové doby, nového věku, se stalo „objevení“ prostoru, tedy „vnějšího světa“. Jako by svět, „reálný svět“, svět „takový, jaký opravdu je“, teprve tehdy vstoupil na „scénu“, tedy do zorného pole, pole vědomí. To, co malíři „provedli“, bylo příčinou i následkem zásadní proměny, k níž tehdy došlo, paradigmatického převratu v postavení člověka v kosmu (univerzu), změny „světového ná-zoru“, tedy vidění, vnímání, myšlení i sebepojetí. Dalo by se říct, že duchovní hloubka středověku, tedy ono metafyzické odlišení „našeho“ a „onoho“ světa, světa „viditelného“ a „neviditelného“, byla nahrazena optickou iluzí třetího rozměru geometrického prostoru, novým poznávacím znamením převratně jiné epochy. Nebyli to jednoduše malíři či architekti, kdo se naučil nově vidět. Museli to být především diváci, ti museli postupně dospět – tak jako dítě v ontogenezi své psychiky – k docela jinému vztahu k vnějšímu světu, než jaký dosud „přirozené“ zastávali. Spirituální dimenze, nábožná úcta před tajemstvím, byla nahrazena pocitem, že svět je (jen) takový, jak se jeví a jako takový je k dispozici. Fyzikální prostor a geometrická perspektiva jsou ty novoty, které pak Descartes – navíc v matematickém vyjádření – učiní rámcem revolučně jiného pojetí univerza i životního pocitu člověka, mentálně zaujímajícího pozici subjektivního pozorovatele objektivního světa.

I dnes se ale musíme iluzivní perspektivní kresbě a malbě učit. Jde vlastně o dvě odlišné techniky. Takzvaná lineární perspektiva vytváří dojem prostoru tím, že vzdálenější předměty se zmenšují a linie se sbíhají. Perspektiva zvaná vzdušná (*aerial, atmospheric*) vychází z efektu „modrání dálek“, působeného fyzikálními vlastnostmi vzduchu, který lomí (rozptyluje) a tlumí pronikající světelné paprsky. Byla to právě tato vzdušná perspektiva, kterou Leonardo dokonale ovládl. Čistě geometrická, liniiová perspektiva mu nepřipadala tak zajímavá, aby se jí dále věnoval. Předvedl ji důkladně v nástěnném obraze Poslední večeře Páně. Zato vyjádření hloubky prostoru pomocí *sfumata*, změkčení obrysů a stínů a užití „kouřových“ efektů a tlumenějších odstínů barev s výraznějším podílem lazurové modři pokládal za výzvu, s níž se mistrně vypořádal v portrétu Mony Lisý. Proto je Leonardo jako malíř pokládán za převratného umělce – umělce zásadního přechodu od středověku k renesanci, a technikou *chiaroscuro*, šerosvitu, pak už předjímajícího baroka.



Obr. 3. Leonardo da Vinci: Večeře Páně. Freska. Milano, klášter Santa Maria delle Grazie, 1497.

Liniovou perspektivu a techniku iluzivní kresby trojrozměrných objektů se učí všichni, kdo studují geometrii, speciálně deskriptivní geometrii. Základy dostávají už gymnazisté. Na vyšší úrovni složitosti pak studenti technických oborů, stavitelé a architekti. Dnes jsou algoritmy tohoto způsobu zobrazování vtěleny do počítačových programů, takže projektanti a konstruktéři pracující se systémem AutoCAD jsou už natolik rozmazlení, že by neuměli technicky nakreslit světlo dopadající do dutého prostoru nebo lom stínu na profilovaném sloupu či římsce, což bývávalo kdysi znakem řemeslné zdatnosti inženýra.³ I pro výtvarníky je technika perspektivního zobrazování nezbytnou dovedností. V podstatě se učí to, k čemu dospěl a co dokonale zvládl například stavitel florentského dómu Filippo Brunelleschi (1377–1446), ale co teoreticky promyslel a do učebnice věnované právě Brunelleschimu vtělil Leon Battista Alberti už v roce 1435 (*De pictura*). Albertiho mřížky, sítě a paprsky později systematicky uspořádal a vtělil do vědecké geometrické teorie Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, 1473) a takto se s nimi pracuje dodnes.

Masaccio nebo Uccello zvládali lineární perspektivu ve svých obrazech v podstatě dokonale už před Leonardem. Obraz Klanění tří králů, k němuž si připravil skicu s důkladným využitím Albertiho perspektivních mřížek, Leonardo vlastně ani nedokončil. A vůbec toho moc nenamaloval. Měl totiž jiné ambice, chtěl svět měnit, ne jen zobrazovat, do světa aktivně zasahovat, ne jen pasivně mu přihlížet. Šíří svých zájmů dal náplň pojmu „renesanční člověk“, který od té doby používáme. Zřejmě věřil, že když své poznatky o malířství a stavitelství sepíše a předá generacím následovníků, bude to užitečnější než nějaký obraz, sloužící potěšení jen hrstky diváků.⁴ Dnes vidíme, v čem Leonardo předběhl svou dobu – pochopil, že musíme vzít v úvahu vztah mezi optikou, okem a mozkiem, a že tento pohled, zaujetí tohoto hlediska, fakticky mění jak svět, tak člověka. V tomtéž 15. století se iluzivní perspektivní malbou intenzivně zabývali i slavní nizozemští malíři, i když na rozdíl od Italů k ní dospívali spíše intuitivně a zkusmo, ne s využitím geometrických a fyzikálních vědeckých teorií. O to více pak exhibovali své dovednosti na znázornění hloubky místností pomocí *pavimenta*, šachovnicových vzorů podlahy nebo zachycení obrazu v obraze, například v zrcadle. Vpád perspektivy do malířství, spojovaný s Leonardem, byl ve skutečnosti pozvolný a byl to proces, který dal hodně práce jak malířům, tak divákům. Záhy byly vypracovány techniky a nástroje, jejichž aplikacím se

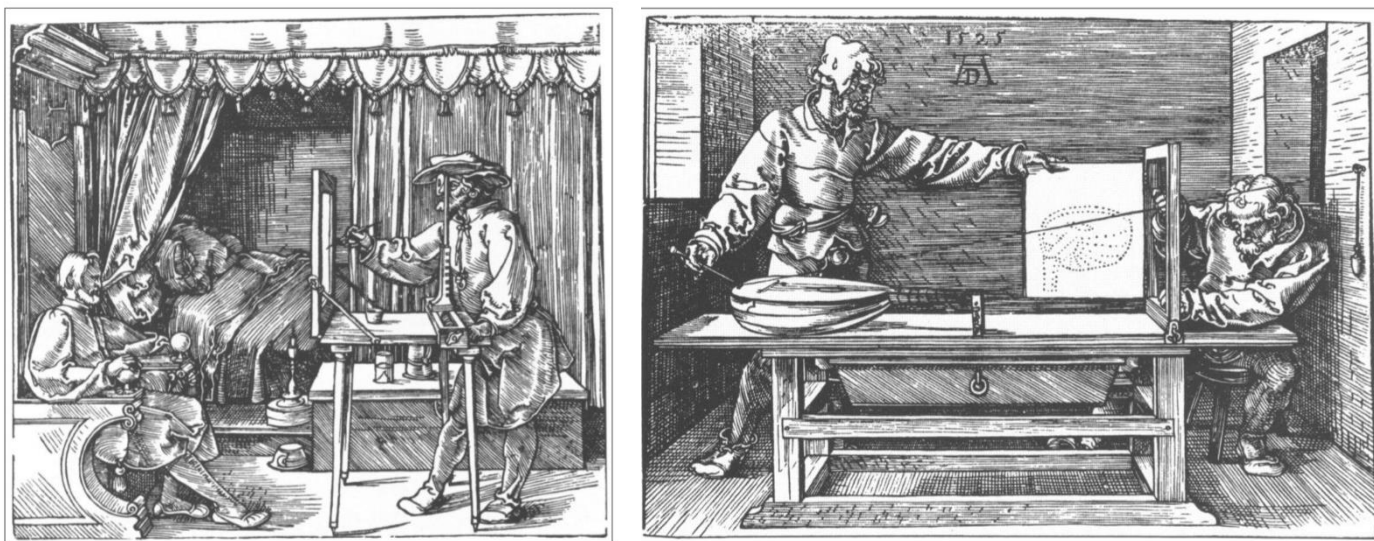
³ Srov. např. KADERÁVEK, František. *Perspektiva*. Praha: Jan Štenc, 1922.

KADERÁVEK, František; KEPR, Bořivoj. *Prostorová perspektiva a reliéfy*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1954.

KADERÁVEK, František. *Úvod do dějin rýsování a zobrazovacích nauk*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1954.

⁴ DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura* (Pojednání o malířství). Spis byl později editován a vydán tiskem v mnoha vydáních. Český překlad (výtah): *Úvahy o malířství*. Praha: Gryf, 1994.

malíři učili jako prosté řemeslné zdatnosti. Zachytil nám je třeba Albrecht Dürer. Pracovalo se s různými zrcadly, i vypouklými, mřížkami a sítěmi, polopropustnými matnými skly a rámečky, provázky a olovnicemi.



Obr. 4 Albrecht Dürer takto zachytil malíře při práci s pomůckami, jež mu umožňují fixovat v iluzivní perspektivě zobrazované objekty. (1525)

Epochální převrat datovaný k roku 1500, jehož jedním znakem je proměna perspektivy v malířství, je ale hlubší. Týká se nejen vidění, ale i vnímání a myšlení a životního pocitu a postoje a stylu, odehrává se v mysli, ale stejně tak bychom měli říct i v srdci, duši, duchu, a to nejen v duchu lidském, ale i v duchu doby. To, oč všechno šlo, můžeme názorně naznačit i na onom malířství. První náznaky snah o iluzivní perspektivní malbu najdeme sice už ve starověku či raném středověku, ale vědomé úsilí o ni registrujeme až u Giotta (1267–1337). A nové není jen to, jak se Giotto dívá, ale i na co se dívá. V roce 1290 dostal Giotto zakázku na vymalování baziliky sv. Františka z Assisi. V 28 freskách vyjádřil protestní a revoluční obrat, s nímž František z Assisi (1182–1226) přišel. František v době vrcholícího středověku, triumfující moci církve a papežství, a vůbec celého latinského křesťanství, v době, kdy se právě v okamžiku dosahování vrcholu začínají drolit samy základy, kdy se rozpadá kompaktnost světa i soudržnost společnosti pod náporom pestré rozmanitosti lidí i jejich způsobů života, kdy centrum ztrácí sebejistotu svého těžiště tváří v tvář stále bizarnějším okrajům a alternativním ohniskům, vyjádřil své zásadní pochyby o celku světa a společnosti i o konceptu individuálního lidského života tím, že odmítne přistoupit na dobové hry a radikálně z nich vystoupí teatrálním gestem, jímž se vzdá rázem všeho: otcova dědictví, vnucené profese, osobní kariéry i občanství rodného města, dokonce i vlastního oděvu, a stane se radikálním tulákem, žebrákem, bezdomovcem, avšak s ryzí vírou v Boha, s upřímnou osobní zbožností a s pokorou jako životním programem. Tato radikální cesta strhla následovníky a tak vznikl řád „menších bratří“, mužů (později i žen) stavějících se vědomě zády k vymoženostem okolního světa a své doby a toužících žít čistým životem jaksi zgruntu, znovu od počátku, z ničeho. Kritikou stávajících řádů a pořádků by František ničeho nedosáhl, „systém“ by ho zničil – jako ostatně vždycky každý „systém“ zničí své zásadní kritiky. Proto volí radikální jinakost – a ta podle něj spočívá v pohledu dolů, nikoli vzhůru, v pokorném soucitném sklonění se ke všemu malému a nízkému, nikoli v dychtění a pachtění po vzestupu po jakýchsi žebříčcích kamsi nahoru. Jedním z projevů tohoto obratu v mentalitě i životní strategii je budování komunit „církve v malém“, jakýchsi zárodečných prvokřesťanských obcí s minimálním „obslužným“ aparátem v podobě obřadů a úřadů. Dalším pak je příklon k přírodě, přirozenosti, ve smyslu k oné původní prostotě a obyčejnosti, jež je znakem nejbližšího prostředí mimo civilizaci, mimo její přespříliš vyspělé, přehnaně sofistickované, přešlechtěné (pře-kultivované) výstřelky. František nebyl ekolog ani proto-ekolog, velebil květiny, prosté přírodniny ne pro jejich organickou původnost, ale právě proto, že si jich nikdo v tehdejší světě a době nevážil, nevášmal, protože to byli „nizcí tvorové“. Ano, velebil jejich krásu, ale ne jako estét, nýbrž jako jeden z nich. František z Assisi nechtěl být intelektuálem ani vzdělavcem, protože tyto společenské role spojoval s pýchou a majetnickou domýšlivostí. Do jisté míry oprávněně od té doby karikujeme františkány jako naivní prostáčky, kteří se nemýjí. Ale už druhá generace Františkových následovníků začala tyto mentální proměny a alternativní životní postoje intelektuálně reflektovat a svým způsobem v rozporu s přáním a úmysly svého zakladatele

vytvářela vlastní školy akademického studia i spirituálního života. Františkánská mystika, ač jako mystika by měla být v jistém protikladu k intelektu, rozumu, zejména jeho akademickému provozování, dala vzniknout svébytným teologickým teoriím, jež ale představovaly protipól vůči oficiálním „scholastikám“. Františkánská scholastika (i když jde vlastně o oxymoron) zejména v konkurenčním napětí vůči rovněž tehdy se rodící scholastice dominikánské, tomistické, zdůrazňovala i nadále právě ono nízké, akademickým „skleníkovým“ prostředím přehlížené a opovrhované, tj. onen vnější svět, svět přírody, konkrétní prostředí v jeho materiální, fyzické, fyzikální „naléhavosti“. Proto se františkánští myslitelé a učenci zabývali optikou a fyzikou, ne tolik aristotelskou logikou jako dominikáni, proto chodili pozorovat a měřit do přírody, do krajiny, nespekulovali jen v křesle jako Tomáš Akvinský, zabývali se duhou a mořskými vlnami, ne jen příslavečnými počty andělů na špičce jehly. Byl to původně Františkův impulz, co dovedlo jisté křídlo scholastického myšlení k upřednostnění nominalismu, tedy zdůraznění a zkoumání jednotlivin, konkrétních reálných objektů, a nikoli k přemýšlení o podstatách a platónských ideách, jak činí realisté. Toto všechno samozřejmě Giotto nevěděl, ale geniálně vycítil hlavní myšlenku a směr Františkova obratu a v předjímce vyjádřil program dalšího vývoje – je jím horizontála, ne vertikála, jde nám o konkrétní věci a živé lidi a blízký obyčejný svět, ne o nebesa se svými anděly či vidinu ráje. Giotto, jak říkají dnešní kunsthistorici, už před renesancí „objevil“ přírodu, nejen že přírodniny dokázal do té doby nebývalým způsobem poměrně realisticky zpodobnit, ale on si jich vůbec všimnul. Lidi viděl jako reálné postavy, ne jako abstraktní ideace. Zobrazuje některé postavy z profilu, jiné zezadu, což bylo do té doby naprosto neobvyklé. Ještě neumí plně používat *sfumato*, iluzi prostorové plastičnosti postav, ale maluje lidi na obraz, jako by to byly sochy. Sochy jsou trojrozměrné, můžeme je obcházet ze všech stran a zachytit z různých úhlů pohledu, tedy „hledisek“. A právě toto „hledisko“ je to nové, co Giotto do svých fresek vnesl. Mimochodem – jsou vodorovné, dnes bychom je přirovnali ke komiksu nebo filmovému pásu. Horizontalita je podstatným znakem Františkovy mentality, ono (znovu)objevení a (znovu)docenění země, reálného, ve smyslu obyčejného, světa. V pozadí výjevů jsou budovy, skutečné budovy tehdejšího světa, ne nějaké vidiny nebeského Jeruzaléma. Giotto neměl v úmyslu kreslit architekturu jako technický výkres, ale už pochopil, že zakreslit geometrické tvary znamená podřídit se i zákonitostem optiky lidského oka. Užil tedy iluzivní perspektivní malbu, ale způsobem ještě značně nedokonalým – i dnešní 10leté dítě by mu dokázalo vysvětlit, že linie hran budov se mu sbíhají pod různými úhly, protože použil špatně umístěné fiktivní úběžníky. I přesto ale Giotto otevřel dveře, které pak už nikdo nedokázal zavřít...

Leonardo da Vinci neměl s františkánstvím primárně nic společného, ale aniž by si toho byl plně vědom, vydával se cestou, kterou oni jako první prošli. Zájem o svět, reálný svět, o věci jako objekty, fyzikální předměty, touha všechno to prozkoumat vlastními smysly, přijít věcem na kloub, pochopit, jak fungují, jakými zákonitostmi se řídí, a snaha takto nabyté poznání přesvědčivě dosvědčit následovníkům – to je fakticky oním renesančním obratem, který byl v plnosti dokonán kolem roku 1500 a názorně zjeven v Leonardově perspektivní malbě, ale i v jeho komplexních vědeckých a technických ambicích. Tyto výdobytky 15. století by nemělo lidstvo k dispozici, kdyby je už dříve nezačali zásadními paradigmatickými obraty připravovat teoretikové františkánské mystiky, jako třeba Bonaventura z Bagnoreggia (1221–1274), a předchůdci přírodovědeckého myšlení, oxfordští františkánští nominalisté, jako Robert Grosseteste (1175–1253) a Roger Bacon (1214–1294). Důraz na individualitu a personalitu člověka, přesun těžiště pozornosti do vlastního nitra je jako novum připisován významným Florentinům: Dante Alighieri (1265–1321) a Giovanni Boccaccio (1313–1375). Jistě není náhodou, že Giotto se s Dantem spřátelil a Boccaccio o Giottovi uctivě psal. Renesance není jednoduše znovuzrozením, znovudoceněním antiky, kdysi křesťanstvím zavržené pro její „pohanství“. Je to současně znovobjevení a znovudocenění člověka jako individua, persony, subjektu. Druhým ohniskem renesance je humanismus. Člověk se – opět, jinak či více než ve středověku – stává středem a mírou všech věcí, pánem sebe sama, svým vlastním úběžníkem, měnícím perspektivu vnímaného okolí i celého veškerenstva. Toto ohnisko je signifikantně zhmotněno třeba v Michelangelově soše Davida ve Florencii (1504) – pětmetrové soše malého Davida (trpaslíka), který porazil obra Goliáše... Ale vlastně stejně signifikantně už mnohem dříve v introspektivních poetických textech Petrarcových (1304–1374), v nichž velebí lásku, skutečnou osobní lidskou lásku (mimochodem lásku ke své osudové Lauře, již poznal právě v klášteře svatých Kláry, souputnice Františkovy), ale také přírodu, poprvé jako přírodu, jen kvůli kráse přírody samé (výstup na horu Mont Ventoux, proto je Petrarca pokládán za „objevitele“ turismu a alpinismu).

Období kolem roku 1500 je někdy prezentováno jako takzvané úzké hrdlo, zúžení přesýpacích hodin: nitky událostí jako by se sbíhaly do užšího svazku, znaky a významy dobových tendencí se zvýrazňují, jako by sám duch doby se soustřeďoval a zhutňoval na jistých místech a v jistých časech, v dění, jež je později

pochopeno jako nikoli nahodilé, nýbrž cíleně směřující do následné epochy, v níž se pak rozlije svobodně do širokého toku – do dějin, historie. Převrat mezi středověkem a novověkem tak markantně ukazujeme třeba na Kolumbově „objevu“ Ameriky (1492), Gutenbergově vynálezu knihtisku (kolem 1448), Koperníkově revolučním přechodu od geocentrického k heliocentrickému modelu vesmíru (spis *De revolutionibus orbium coelestium*, 1514–1544), na uvedení původně čínských „vynálezů“, zprostředkovaných ale Araby, do života západního světa – kompas, střelný prach (ten už ale ve 13. a 14. století), papír (12.–14. století), na broušení čoček, zpočátku jen do brýlí, ale brzy už do dalekohledů a mikroskopů...

Jean Gebser (1905–1973), filosof kultury, ve své periodizaci dějin vědomí uvádí jako symbolické přelomové roky 500 př. n. l., 1500 a 1900 n. l. A k letopočtu 1500 klade jako milník právě Leonardovo užití perspektivy, vlastně „objev“ prostoru. Milník je něco jiného než mezník. Milníky už v římské říši na cestách vyznačovaly vzdálenost od Říma, usnadňovaly tedy orientaci na dlouhých cestách a umožňovaly strategické plánování výprav. Nemají absolutní platnost, jsou arbitrární, ale přesto je potřebujeme a můžeme na ně přistoupit, i když s jejich mírami a etapami nemusíme souhlasit. Jean Gebser byl pozoruhodný myslitel, ne všemi odborníky uznávaný, ale mnohými naopak ctěný jako jasnozřivý prorok. Byl mimořádně sečtělý, ale neměl formální akademické vzdělání, dobře se orientoval v přírodních vědách, sledoval nejnovější pokroky v biologii a moderní fyzice, stejně dobře se ale vyznal i v dobové psychologii a sociologii – a to vše rámoval suverénním rozhledem po dějinách filosofie. Právě toto překračování hranic specializací a propojování zdánlivě nespojitelného ho přivedlo už ve 30. letech do společenství originálních osobností kolem konferencí Eranos, konaných ve švýcarské Asconě. Stal se tam jedním z vůdčích duchů a inspirátorů nových myšlenek – vedle takových postav, jako byli Carl Gustav Jung, Adolf Portmann, Karl Kerényi a Mircea Eliade, Erich Neumann, Karl Löwith, Erwin Schrödinger a Ilya Prigogine, Gershom Scholem či Herbert Read, Daisetz Teitaro Suzuki a Erich Voegelin, Rudolf Steiner a Hermann Hesse. Z letmého výčtu je patrné, že se tu spojovala přírodní věda s psychoanalýzou, filosofie s uměním, racionalita s mystikou, Západ s Východem. Sborníky z konferencí každoročně věštecky signalizovaly směry, kudy se bude záhy ubírat i myšlení intelektuálního mainstreamu. Jean Gebser představil svou alternativní koncepci intelektuálních dějin lidstva zejména v monumentálním spisu *Ursprung und Gegenwart* (Původ a přítomnost, 1949–1953, 1966),⁵ ale i v dalších drobnějších textech, jež se stávaly málem nábožným čtením pro generace mladých alternativců, nadšeně vítajících nástup nového paradigmatu doby, holistického paradigmatu nového věku.

Gebser mluví o strukturálních proměnách „vědomí“. Výraz *Bewußtsein*, anglicky *consciousness*, může být podle kontextu pojímán rozmanitě: vědomí, mysl, intelekt, sebe-vědomí či sebeuvědomování, ale také mentalita, myšlení, či dokonce duch. Je lépe s hermeneutickým citem překládat a vykládat pojem pružně a situačně. První významná strukturace „vědomí“ – asi bychom dnes říkali spíše mentality – proběhla kolem roku 500 př. n. l. a Gebser ji spojuje s Alkmaionem, řeckým filosofem a lékařem. Druhou etapu datuje k roku 1500 a významnou postavou je mu Leonardo, zejména jako objevitel perspektivy, ale i jako vědec, anatom, technik a vynálezce.⁶ Říká, že nebýt přípravy v mysli, představách, již provedl Leonardo, nemohl by Harvey později objevit a fyzikálně a biologicky popsat krevní oběh. Přítomnost je pak výrazně rámována rokem 1900, pro niž je ale příznačné „sesazení Boha z trůnu“, provedené už dříve Hegelem ve Fenomenologii ducha, pak Marxem či Nietzsche. Kolem roku 1900 se projevila neudržitelnost konceptu přijatého novověkem (1500) – propadli jsme (mimo jiné i kvůli Descartovi) dualismům, které rozpoltily člověka a přírodu, přírodní a humanitní vědy, organické od anorganického, subjekt oproti objektu. Nový věk, nastupující podle Gebsera právě s takovými mysliteli, kteří se scházeli na konferencích Eranos, nebude spočívat v něčem zásadně novém, ale spíše v překlenutí tragických dualistických nedorozumění, v nalezení vyvážené polarity mezi starým a novým, západním a východním, magicko-mytickým a mentálně-rationálním. Minulost a budoucnost nebudou radikálně oddělené.

Gebser rozlišuje různé typy vědomí.⁷ Je vědomí pre-mentální, archaické, vlastně by se mu ani nemělo říkat vědomí. Je primitivní, ale ne v hanlivém smyslu slova. Vývojově následuje vědomí magické a po něm pak mytické. První historicky datovatelné je vědomí (myšlení) mentálně-rationální, spojované s řeckou filosofií, konkrétně lékařem Alkmaionem. Jeho dokonání ale nastalo až v evropské renesanci. Jako důkaz Gebser uvádí Leonardovu iluzivní perspektivní malbu (i když ví, že třeba Masaccio nebo Uccello ji zvládali

⁵ GEBSER, Jean. *Ursprung und Gegenwart*. (První svazek 1949, druhý 1953, druhé doplněné vydání 1966). Nejnovější vydání obou svazků: Chronos Verlag, 2015.

⁶ GEBSER, Jean. Das Jahr 1500. In: GEBSER, Jean. *Abendländische Wandlung*. Berlin: Ullstein, 1956, s. 18–21.

⁷ GEBSER, Jean. Strukturwandel europäischen Geistes. In: GEBSER, Jean. *Ausgewählte Texte*. München: Goldmann, 1987, s. 108–121.

už dříve) a podrobně rozebírá Petrarcův výstup na Mont Ventoux. Tehdy si člověk plně uvědomil materiální, hmatatelný svět, hmotu jako takovou, ale právě tak i sebe sama, dokonce tak, až jeho ego zbytnělo v pýše osvícenství či ego-centričnosti Kantovy filosofie. Mentální vědomí se dostává do krize, jež se kolem roku 1900 jeví jako neřešitelná dosavadním „myšlením“. To, co se v letech 1480–1500 jeví jako mimořádný pokrok, zvládnutí perspektivy fakticky znamenalo ovládnutí prostoru a dobytí světa, postupně zatuhlo v rigidní racionalismus, který se vlastně obrací proti člověku samému. To, co Gebser vidí svítat na obzoru, je integrální vědomí. Dokáže holisticky zahrnout do jednoho celku jak magicko-mytické účastenství, splývání se světem, tak mentálně-racionální zvládnutí a dobývání světa, naučí se myslet polaritně, ne dualisticky. Na podporu svých tezí povolává Gebser takové svědky, jako je Lao-c', Aurobindo Ghose (Ghóš) nebo Rainer Maria Rilke.⁸ Integrace se týká nejen myšlení, ale i času: Budoucnost už se vlastně stala, a původ, počátek (*arché*) je součástí naší přítomnosti. Gebser si dával hodně záležet na tom, aby své čtenáře a posluchače přesvědčil, že poznání historie není jen kognitivním aktem, pouhou informací, již bereme na vědomí, ale má být uvědoměním si, že to, co se stalo, jde s námi jako součást naší osobní historie a stává se živou přítomností v různých oblastech naší existence, v zaměstnání, obchodě, rodinných vztazích, mělo by se stát naší žitou moudrostí. Gebser zvláště zdůrazňoval výdobytky různých „příčných věd“, jako třeba kvantové biologie nebo psychosomatiky, či komplexních umění, jako je architektura. Cituje astrofyzika Arthura Eddingtona, který prohlásil: „Události nepřicházejí, ony už jsou tu, my je jen potkáváme na naší cestě.“⁹ Kosmologové a jaderní fyzikové skutečně od počátku 20. století rozbouřovali klasický koncept trojrozměrného prostoru a stále naléhavěji prosazovali čtyřdimenzionální model, v němž opravdu platí – Budoucnost už je zde. Následně cituje Rilkův výrok: „Přání jsou vzpomínky přicházející z naší budoucnosti. Budoucnost už je obsažena v přítomnosti, to, co nazýváme budoucností, působí stejně jako to, co nazýváme minulostí. Obojí v nás tvoří plnou přítomnost.“ Připomíná, jak o těchto překvapivých koincidenčních hovořil Carl Gustav Jung, a uvádí tyto výroky do souvislosti s Heisenbergovými popisy obtížně představitelných časoprostorových struktur atomů. Gebser avizuje, že nový věk přicházející ve 20. století bude a-perspektivní. Musí ale vysvětlovat, že a-perspektivní v jeho pojetí není protikladem, ani protipólem, ani negací k „perspektivnímu“. Antitezí je perspektivní a ne-perspektivní. Všimněme si, jak užíváme výrazy jako ilogický, logický a alogický. Nebo immorální (imorální), morální a amorální. Pojem a-perspektivní chce právě překlenout antitezi afirmace a negace, dimenze by se měla nahradit a-menzí, kvantita kvalitou.¹⁰ Proto Gebserovi připadá jako případný pro náš věk přístup malíře Picassa, už ne Leonarda. Newtonovsko-karteziánský model už nám se svou iluzivností nedostačuje, potřebujeme, aby naše vědomí přerostlo kapacity předchozích mentálních struktur. Ne náhodou se Gebser v této věci dovolává Pierra Teilharda de Chardin. Jakkoli byla Mona Lisa ve své době dokonalá právě zobrazením (vyvoláním iluze) hloubky pomocí mnoha v podstatě nenápadných a neviditelných detailů, dnes už nám pouhá představa nestačí, potřebujeme opravdovou hloubku, přechod od vnějšího k niternému, což ovšem neznamená prostý návrat k magicko-mytickému myšlení nebo mystické dostředivosti vědomí.¹¹ Počátek (původ, *arché*) je vlastně před začátkem, nachází se mimo kontinuální linii časového trvání, nejde tedy o to, že by nám svou ustavičnou přítomností něco fatálně determinoval. Stejně jako prostor, jenž nás v mentálně-racionální struktuře vědomí poutal ve svých mezích, přesných a přísných geometrických perspektivách, nemá být překonán návratem k ne-perspektivnímu (*un-perspektivischen*), ale v integrálním vědomí naopak dovršen a-perspektivním vědomím (vnímáním, myšlením). Perspektiva umožnila lepší orientaci v prostoru, ale vnutila nám pocit distance od světa, byla přímou cestou ke karteziánské ontologické diferenci subjektu od objektu, již z mnoha důvodů vnímáme dnes jako neblahou. Potřebovali bychom spíše vrátit člověka do celku světa a vnější svět integrovat do vlastního nitra – potřebujeme účastenství, participaci (*Teilhabe*).

Gebserovy rozsáhlé intelektuální koncepty nemusejí být všemi přijatelné. Podobní tvůrci smělých konstrukcí dějinných celků a průběhů bývají dnešním odborníkům podezřelí. Věda se dnes rozpadla do úzkých specializací. Přesto nemůžeme popřít, že autoři velkých a širokých syntéz, jako byl třeba Jacob Burckhardt, Oswald Spengler nebo Jacob Bronowski či Egon Friedell, si nacházejí své čtenáře, navzdory tomu, že jejich

⁸ GEBSER, Jean. *Verfall und Teilhabe*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1974.

⁹ GEBSER, Jean. Strukturwandel europäischen Geistes. In: GEBSER, Jean. *Ausgewählte Texte*. München: Goldmann, 1987, s. 118–119.

¹⁰ Srov. např. MOHRHOFF, Ulrich J. Evolution of Consciousness According to Jean Gebser *AntiMatters*, 2008, č. 2 (3), s. 52–78 (72).

¹¹ Srov. např. BROWN, Zachary. Art and the Evolution of Consciousness: A Look at the Work of Owen Barfield, Jean Gebser, and Gottfried Richter. *Journal of Conscious Evolution*. California Institute of Integral Studies, 2018, č. 12, Article 2, s. 8. Dostupné z: <https://digitalcommons.ciis.edu/cejournal/vol12/iss12/2>.

koncepty odborníci vcelku právem podrobují zdrcující kritice. I u nás se těší podobné pozornosti a úctě myslitelé, kteří dokážou provokativně propojovat zdánlivě nespojitelné oblasti a obory, jako třeba Zdeněk Neubauer nebo Pavel Floss¹². Ostatně nekonvenční přístup k „integrálnímu“ studiu či „příčným vědám“ je náplní celého ústavu naší Akademie věd – Centrum pro teoretická studia.¹³

Z dnešního pohledu se nám tedy jeví výdobytky malířských technik Leonarda da Vinci jako mimořádně záslužné, pro svou dobu prospěšně revoluční. Iluzivní perspektivní malba byla příčinou i následkem proměny dobového vidění a vnímání, vztahu ke světu i pojetí sebe sama. I díky ní se nám podařilo ovládnout prostor, dobýt svět. Bez těchto renesančních vymožeností by nebylo novodobého humanismu, nebyli bychom lidmi, jakými dnes můžeme být. Ale jako vždycky všechno, i tento obrat byl jednostranný a měl také své neblahé důsledky. Obdivujeme Leonarda, jak předběhl dobu zaujetím vědeckého a technického „úhlu pohledu“. Ale měli bychom si uvědomit, že právě tento vědo-technický optimismus přerostl v pocit, že novověký a později moderní člověk je suverénem, který si může dělat, co chce, ne jen se světem, přírodou, ale i s jinými lidmi. Ostatně Leonardo měl zřejmě největší ambice spojené s vymyšlením válečných strojů a obranných a dobytelských technik při válkách vedených ve velkém rozsahu, s využitím mnoha lidí a značné fyzikální síly. Je dobré, že člověk dosáhl těchto schopností, jimiž přesáhl možnosti dané mu přírodou. Ale poučili jsme se z dějin – a lidé to vlastně věděli vždy – že největší silou je, když silák dovede zkrotit sám sebe.

Vrátíme-li se k obrazu podobnosti mezi fylogenetickým a ontogenetickým vývojem, zdá se, že bychom mohli rozvrhnout vývoj člověka do etap po zhruba sedmi letech. Dítě šesti až sedmileté jako by pomalu opouštělo svůj magicko-mytický způsob „myšlení“ a vymaňovalo se z účastenství, totálního splynutí s okolním světem, a vstupuje do naší éry, do historických epoch, postupně si osvojuje výdobytky a vymoženosti západní kultury a civilizace, jež jsou dědictvím židovsko-křesťanské tradice a řecko-římské filosofie a právní a politické kultury. Dítě 13 až 14leté, zdá se, stanulo na vrcholu renesance, v roce 1500, všestranně se emancipuje, nachází sebe sama, stává se subjektem, osobou, individuem. Zaujímá distanci, ukotvuje těžiště v sobě. Má nezřídka dobytelské a panovačné choutky, má pocit, že může kořistit ze všeho, neb vše je mu k dispozici. A člověk zhruba 21letý konečně dospívá k přítomnosti, k naší současnosti. Otevírá se před ním etapa dospělosti, kdy už nemůže pouze brát, ale musí také tvořit, odpovědně budovat. Tady náš obraz končí, protože dospělý člověk je to poslední, co přírodní evoluce stvořila či přesněji spolu s člověkem do-tvořila. Dál už v duchu této představy člověk v podstatě přejímá evoluci do své režie, už ne *natura*, ale *cultura* je tím, co bude pohánět jeho další cestu, vrozené, přirozené už zdaleka nedeterminuje tolik jako jím uměle vytvořené, vypěstované, vyšlechtěné. Otázka je, nakolik člověk dovede v dospělosti integrovat, syntetizovat jak své jednotlivé fylogenetické i ontogenetické vývojové fáze, tak dílčí složky svých schopností, vrozených i získaných, tedy nakolik dovede ovládat sebe sama ne jednoduše jen rozumem, intelektem, chytrostí či jak všelijak tomu můžeme říkat, nýbrž moudrostí – jak jsme říkali už od starověku.

Leonardo da Vinci je nám obrazem, typem a vzorem člověka širokého záběru, rozhledu, jeho pronikavý, pronikající pohled, pohled anatomický, pitvající je jako pohled Bystrozrakého z pohádky – je tak ostrý, že až spaluje, destruuje, zabíjí. Je nám prototypem vědce, bystře nastavujícího zrcadlo (latinsky *speculum*) materiálnímu světu, zrcadlo věcné, nestranné, neutrální, „objektivní“, tedy předchůdcem velkých nových spekulativních vědeckých teorií a filosofických systémů, jež záhy nahradí náboženství. Je praotcem inženýrů, kteří tak zásadně změní náš svět v technické a průmyslové revoluci 18. a 19. století.

My, po zkušenostech 20. století, však vidíme, že pouhá učenost není ještě moudrostí, intelligence sama nezaručuje morálku, širě záběru a odstup a nadhled není filosofií. Perspektivní iluze prostoru nemůže nahradit spirituální dimenzi člověka, hloubka sama ještě neimplikuje ducha-plnost. Pochopili jsme, že mapa není území, obraz není skutečnost a virtuální realita má daleko k reálnému životu.

Jsme vděční za to, co renesanční malíři, zejména ti, kteří byli současně vědci a filosofové, dokázali, přinesli, změnili. Bez nich bychom vězeli ve tmách nevědomí, účastenství sice na světě, avšak slepého a němého. Jsme vděční za Koperníka, Galileiho, Bacona, Newtona, Descarta – bez nich bychom ani nevěděli, kdo jsme a kde jsme. Avšak nebyli bychom lidmi, jakými dnes jsme, kdyby jednostrannost těch prvních nevyvažovaly

¹² Právě Pavel Floss vytvořil pozoruhodnou koncepci proměn vědění, vývoje dějinných mentalit, revolučních převratů paradigmat, v níž důležitou úlohu sehrává datace jednoho podstatného obratu k roku 1500: FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1987. Podle tohoto rozvrhu připravil další publikace věnované jednotlivým etapám „cest evropského myšlení“: *Architekti křesťanského středověkého vědění*. Praha: Vyšehrad, 2004. Druhý díl: *Aktéři humanismu a rané renesance*. Praha: Vyšehrad, 2018.

¹³ Mezi jeho (spolu)pracovníky patří např. Ivan M. Havel, Václav Cílek, David Storch, Ivan Chvatík, Michal Ajvaz či Cyril Říha, tedy odborníci značně odlehých oborů, ale přesto „integrování“ ochotou tyto odlehlosti přemostovat.

osobnosti jako Mikuláš Kusánský, Michel de Montaigne či Blaise Pascal. Perspektivu vnímáme jen jednou mozkovou hemisférou. To, co potřebujeme, však je spolupráce obou hemisfér.

Literatura

- BROWN, Zachary. Art and the Evolution of Consciousness: A Look at the Work of Owen Barfield, Jean Gebser, and Gottfried Richter. *Journal of Conscious Evolution*. California Institute of Integral Studies, 2018, č. 12, Article 2. Dostupné z: <https://digitalcommons.ciis.edu/cejournal/vol12/iss12/2>.
- DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura* (Pojednání o malířství). Spis byl později editován a vydán tiskem v mnoha vydáních. Český překlad (výtah): *Úvahy o malířství*. Praha: Gryf, 1994. ISBN 80-85829-06-1.
- DAVIDO, Roseline. *Kresba jako nástroj poznání dítěte*. 2. vyd. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-415-1.
- FLOSS, Pavel. *Aktéři humanismu a rané renesance*. Praha: Vyšehrad, 2018. ISBN 978-80-7429-349-8.
- FLOSS, Pavel. *Architekti křesťanského středověkého vědění*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-662-X.
- FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1987. ISBN 23-015-87.
- GEBSER, Jean. Das Jahr 1500. In: GEBSER, Jean. *Abendländische Wandlung*. Berlin: Ullstein, 1956, s. 18–21.
- GEBSER, Jean. Strukturwandel europäischen Geistes. In: GEBSER, Jean. *Ausgewählte Texte*. München: Goldmann, 1987, s. 108–121. ISBN 3-442-11020-3.
- GEBSER, Jean. *Ursprung und Gegenwart*. (První svazek 1949, druhý 1953, druhé doplněné vydání 1966). Nejnovější vydání obou svazků: Chronos Verlag, 2015. ISBN 978-3-0340-1301-7.
- GEBSER, Jean. *Verfall und Teilhabe*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1974. ISBN 3-7013-0501-7.
- KADERÁVEK, František. *Perspektiva*. Praha: Jan Štenc, 1922.
- KADERÁVEK, František. *Úvod do dějin rýsování a zobrazovacích nauk*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1954.
- KADERÁVEK, František; KEPR, Bořivoj. *Prostorová perspektiva a reliéfy*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1954.
- KUHN, Thomas, Samuel. *The Structure of Scientific Revolutions*. První vydání vyšlo v roce 1962, druhé, opravené a doplněné, v roce 1969. Slovenský překlad: *Štruktúra vedeckých revolúcií*. Bratislava: Pravda, 1982. Český překlad: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: Oikúmené, 1997, 2018. ISBN 80-86005-54-2.
- MOHRHOFF, Ulrich J. Evolution of Consciousness According to Jean Gebser. *AntiMatters*, 2008, č. 2 (3), s. 52–78. ISSN 0973-8606.
- NOVÁK, Tomáš. *Co dítě sděluje, když nakreslí svou rodinu*. Olomouc: Rubico, 2004. ISBN 80-7346-037-8.
- UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta: Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: SPN, 1978. ISBN 14-245-78. Četná další vydání. 5. vydání, přepracované: Portál, 2002. ISBN 80-7178-599-7.