

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Disertační práce

Mgr. et Mgr. Eva Skopalová

**Perspektiva anachronického pojetí dějin a její dopad na
„příběh“ českého výtvarného umění**

The Perspective of Anachronic Conception of History and Its Impact on
the “Story” of Czech Art

Praha 2024

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

Konzultant: Mgr. et Mgr. Jan Dienstbier, Ph.D., Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Lubomírovi Konečnému, který vytrvale vedl a podporoval mou práci, především skrze renesanční studia, kterým jsem se na čas vzdálila, abych se k nim mohla vracet v problematice nelineárního času. Děkuji také prof. PhDr. Mileně Bartlové, CSc., za veškerou pochopení i kritiku. Dík vzdáleně patří i profesoru Alexanderu Nagelovi, který mi pomohl uvažovat o renesanci nekonvenčně a velmi kriticky se mnou práci konzultoval.

Tato práce by nikdy nevznikla bez kontaktu s uměleckými díly, rozhovorů s kolegy a přáteli. V neposlední řadě děkuji své rodině za podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 8. srpna 2024

Eva Skopalová

Klíčová slova (česky)

anachronismus, nelineární čas, Československo, modernita, abstrakce, Josef Čapek, Václav Navrátil, časopis Kvart, Henri Focillon, Václav Vilém Štech

Klíčová slova (anglicky):

anachronism, non-linear time, Czechoslovakia, modernity, abstraction, Josef Čapek, Václav Navrátil, magazine Kvart, Henri Focillon, Václav Vilém Štech

Abstrakt (česky)

Práce se věnuje problematice nelineárního času, anachronismu, v československém uměleckohistorickém myšlení převážně v třicátých a čtyřicátých letech. Uvažuje nejprve předpoklady historického a uměleckohistorického myšlení o čase především u francouzských autorů, z něhož se rozvinulo svébytné uvažování o nelineárním čase. Autorka práce tyto úvahy vkládá do kontextu tzv. dějin citlivosti, jež se zaměřují na zkoumání emocí. Afektivita je právě tím, přes co můžeme vnímat jinou časovost uměleckých děl. S tímto předpokladem se vrací k československému myšlení třicátých a čtyřicátých let, tedy podobně jako se zahraniční autoři zaměřují na zkoumání jiné časovosti modernity, na jejímž základě budují nelineární úvahy o dějinách. Ve třech vrstvách se věnuje několika klíčovým přístupům: První vrstva se zaměřuje na publikaci Josefa Čapka *Kulhavý poutník* (1936), v níž malíř rozvíjí úvahy o věčnosti a čase. Druhá vrstva se věnuje situování dějin v tektonice času skrze umění při časopise *Kvart* a především úvahy Václava Navrátila, které otevírají filozofické otázky o virtualitě dějin a možnosti pohledu na umělecká díla. Třetí vrstva se zaměřuje na uměleckohistorické myšlení, jehož jádrem je vztah úvahy Václava Viléma Štecha k dílu Henri Focillona. Všechny tyto vrstvy prokazují vitálnost nelineárních úvah o dějinách v československém kontextu, které však byly z různých důvodů opuštěny. Pokud dnes chceme uvažovat o anachronismech v českém kontextu, je tuto tradici nezbytné nejprve objevit, aby na ni bylo možné navázat. Právě o to se předložená práce snaží.

Abstract (in English):

The thesis focuses on a problem of non-linear time, the so-called anachronism, in Czechoslovak art-historical thought, especially in the 1930s and 1940s. Firstly, it focuses on premises of historical and art-historical thinking about time, mainly in French intellectual writing, from which unique theories about non-linear time developed. The author places these considerations within the context of the so-called *history of sensibility* (*histoire des sensibilités*), which focuses on exploring emotions. Therefore, we can perceive the distinct temporality of works of art through affectivity. With this assumption, she returns to the Czechoslovak thinking of the 1930s and 1940s, i. e. similarly as foreign authors focus on exploring the different temporality of modernity, since which they build non-linear accounts of history. The thesis analyses several key approaches in three layers: the first layer focuses on Josef Čapek's publication *A Limping Wanderer* (*Kulhavý poutník*, 1936), in which the painter developed his reflections on eternity and time. The second layer is devoted to the situating of history in the tectonics of time through art approaches presented in the magazine *Kvart*, and especially Václav Navrátil's philosophy, which opened questions about the virtuality of history and the new possibilities of looking at works of art. The third level focuses on art historical thinking, the intellectual affinities between Václav Vilém Štech and the work of Henri Focillon. All these layers demonstrate the viability of non-linear considerations in the Czechoslovakia, that were abandoned for multiple reasons. The thesis aims to prove that distinct thinking of non-linear time existed amongst the Czechoslovak intellectuals, and with this discovery, it is possible to think of anachronisms in local terms.

*Hluboké ticho té temnosti
zpět vábí hlasy pominulé,
a vězeň ve snách dny mladosti
zas žije dávno uplynulé.*
-Karel Hynek Mácha, *Máj*

Přirozenost se ráda skrývá. (Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ.)
-Herakleitos, fragment B 123

OBSAH

ÚVOD: EKFRÁZE	3
1. ANACHRONISMUS, DĚJINY A EMOCE	11
1.1. Myšlení paradoxu renesance a modernity	15
1.2. Dějiny citlivosti	21
1.2.1. <i>Dějiny a čas</i>	22
1.2.2. <i>Anachronismus a čas</i>	26
2. UZÁVORKOVAT BUDOUCNOST	40
2.1. Abstrakce	42
2.2. Po-krok?	48
2.3. Očekávání budoucího	56
2.4. Poslední věci před tou poslední	63
3. ZAČÍT MYSLET MINULOST UPROSTŘED DĚJIN	68
3.1. Dějinný prostor a alegorie jeskyně	70
3.2. Jeskyně, události, obrazy a věci	82
3.2.1. <i>Účastenství</i>	85
3.3. Oko a pohled	89
3.3.1. <i>Negativita pohledu</i>	100
3.3.2. <i>Vazba pohledem, vidění jako stávání se</i>	106
3.3.3. <i>Dialektický obraz</i>	108
4. TVARY NABÝVAJÍCÍ ČASU*Ů	112
4.1. Bergson, Faure a Croce	113
4.2. Focillon a československé dějiny umění	118
4.3. V. V. Štech jako československý teoretik anachronismů	127
4.3.1. <i>Kinematografický moment a dějiny tvarů</i>	134
4.3.2. <i>Trhlina a tvar</i>	139
4.4. Tvar, emoce a virtualita	143
ZÁVĚR: ČAS V SILOKŘIVKÁCH KATASTROF	148
SEZNAM LITERATURY	154
SEZNAM REPRODUKČÍ	167
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	

ÚVOD: EKFRÁZE

Ve své disertační práci jsem se rozhodla uvažovat o čase, tedy tématu, jež je problematické pevně definovat, přesto podmiňuje veškeré úvahy o dějinách. S tím souvisí také problém toho, jak vymezit historický materiál a metodu, kterými se zde budu zabývat. Uměleckohistorická „metodologie“, respektive uměleckohistorické myšlení¹, které je předmětem práce, je formou abstrakce a schopností konceptualizace velkých úseků času. Problematicnost takového makro pohledu si plně uvědomuji a snažím se jí vyjít vstříc ve snaze měnit „vzdálenost“ s jakou se vztahuji k uvažovanému tématu. Postoj k pojmu anachronismus, který jsem zaujala na počátku svého doktorského studia, se s postupem let značně proměnil a prohloubil. Prvotní předpoklad o provázanosti uměleckých děl různých období českého/československého umění na základě spíše jen formálních podobností jsem opustila a přepracovala jej ve snaze proniknout do uměleckých děl a nemožnosti je omezit jen na jejich povrchové kvality, ale také skrze pochopení tehdejšího uměleckohistorického myšlení, ale i dneška. Anachronistické dějiny jsem považovala za jeden směr úvahy o čase, který má své předpoklady a je možné jej samostatně rozvíjet nezávisle na jiných tendencích. To byl omyl. Pojem anachronismus můžeme vykládat i používat četnými způsoby: od označování něčeho mimo jeho časové zařazení, po jeho uchopování jako transhistorickou kvalitu. Anachronistické uvažování o uměleckých dílech zde řadím do mnohem širší intelektuální rodiny, kterou francouzská teorie pojmenovává jako *histoire des sensibilités*, dějiny citlivosti, jež i retrospektivně začleňuje řadu autorů, o kterých se dříve uvažovalo jako o svébytných individualitách (Aby Warburg, Carl Einstein, či současný Georges Didi-Huberman).

Dějínám citlivosti je vlastní důraz na emoce, jejich historické prožívání i zaměření se na samotnou afektivitu vloženou do formy a do významu. Je to citlivost, která se projevuje i v kontextu sociálních dějin umění – dějin umění, které uvažují společnost jako celek různých vazeb, síti vztahů, do kterých je umělecké dílo vpleteno. Dějiny citlivosti tak dokáží zastřešit velkou škálu přístupů od feministických teorií, přes problematiku dekolonizace, po gender studies a další teorie věnující se Druhému (the Other). Mé pochopení dějin citlivosti se nezaměřuje jen na emoce samotné, jak je definuje Hervé Mazurel², ale především na to,

¹ Děkuji za upozornění na pojem Mileně Bartlové. Pojmem „uměleckohistorické myšlení“ se snažím vystihnout pozici vlastní myšlení oboru o umění, jež zahrnuje teorii i filozofické impulzy.

² Hervé Mazurel, *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire. Profondeurs, métamorphoses et révolutions de la vie affective* (Paříž: La Découverte, 2021).

jak afekty podmiňují vnímání času, jeho interpretaci ve vztahu k uměleckým objektům a minulosti. Všímám si toho, že minulost nese velké emocionální trauma, s nímž se spojuje i úvaha vymykající se lineární časovosti. Je to melancholie, úzkost doby katastrof, která podněcuje úvahu o jiných časových horizontech – ne snad z důvodu snahy uniknout, ale dát událostem vyšší, nebo alespoň vůbec nějaký smysl. Snad i to je důvod, proč je dnes toto myšlení tak aktuální.

V práci se věnuji obecně citlivosti k *jinému*, které přestože je odlišné od „uvažování racionálního bílého muže“, nemusí nutně znamenat chybnost. Je to porozumění světu z jeho jiné strany, která je přehlížena, ale jakmile ji spatříme, nelze ji nevidět. Základní otázka této práce tedy zní, jak přesně tento proud myšlení, který nazývám *dějiny citlivosti*, vymezit a jak do něj zapadá úvaha o čase? A dále, zda existuje druh takové úvahy v českém umělecko-historickém myšlení a pokud ano, zda se jedná o myšlení paralelní tomu, o němž hovoří současní teoretici spojovaní s anachronistickými úvahami? V této práci se pokusím ukázat, že takové paralelní úvahy o umění naleznout můžeme v moderním československém myšlení, případně alespoň aspirace na ně. Ty přitom mohou být důležitým impulzem pro rozvíjení anachronistických úvah v současnosti. Moje analýza operovala na třech pomyslných úrovních: současném umělecko-historickém myšlení, jeho historickém vývoji a vztahu k československým paralelám. Pro účel této práce jsem se rozhodla toto „*časování proti srsti*“ několikrát obrátit, ale v kapitolách postupovat chronologicky s drobnými odbočkami. Časové ohraničení mého zaměření je „střední a starší“ modernita, respektive nové myšlení od konce dvacátých po začátek padesátých let, ale tato hranice je spíše tekutá. Pro anachronistické úvahy totiž není ani tak důležité přesné *kdy*, ale *co*.

Dějiny citlivosti obsahují různé směry úvah, které mají tekuté hranice a vzájemně se do sebe přelévají. Zpětně tak dokážou vytvořit i rámec pro ideje, jež dlouho zůstávaly stranou hlavních myšlenkových škol. Právě v tom spatřuji jejich největší přínos pro uvažování o nelineárním čase, které nebylo považované za metodu, ve smyslu nástroje pro analýzu uměleckých děl, kterou by bylo možné znovu opakovat někým jiným na jiném materiálu – myšlenka jako by zůstávala pevně svázána jen se svým předmětem. To se mi nyní zdá jako nepochopení. S tímto postojem jsem se zaměřila na období konce dvacátých až počátku padesátých let, období modernity, jež mísilo jak důraz na racionalizaci a formalizaci světa (adornovský vrchol osvícenství), tak přežívání intuitivního poznání, iracionality, jehož přímým důsledkem byl surrealismus, ale i promýšlení možností abstrakce. Toto „rozlomení“

zobrazovaného světa bylo zásadní pro zkoumání Didi-Hubermana, který rozvinul potenciál anachronistického myšlení skrze studium teoretických prací Georgese Bataille, Waltera Benjamina, Aby Warburga a mnohých dalších. Oproti tomu, jak jsem se mylně domnívala na počátku svého studia, způsob uvažování Didi-Hubermana nelze replikovat *per se*, ale co se lze z jeho prací naučit, je způsob zaměření a otevření se možnosti *jiného*, citlivého, prožitkového. Takové otevření se znamená i velké hledání pojmů, jak uchopit to, co objevujeme. Tento přístup jsem měla příležitost v praxi znovu poznat během roční stáže na New York University v New Yorku (Institute of Fine Arts) díky Fulbrightovu stipendiu, kde jsem se účastnila také semináře Alexandera Nagela, jenž byl mým školitelem. Tehdejší seminář *Amerasia*³ vyvrcholil stejnojmennou knihou, která se věnuje pochopení zdánlivě iracionálního: geografické představivosti raně moderní společnosti, která ztotožňovala kontinenty Ameriky a Asie. I když dnes víme, že to byla geograficky mylná úvaha, byla ale založena na dostupných vědomostech tehdejší doby. Nejfantastičtější představy tak vycházely ze snahy racionalizovat nově objevovaný svět. Právě takové pochopení jsem se snažila aplikovat na čtení dobových textů, ale také využít je i jako další potenciál pro přemýšlení o dějinách a uměleckých dílech. Mojí snahou nakonec bylo skrze pochopení tehdejšího uměleckohistorického myšlení, vstoupit do teoretických otázek dějin umění dneška.

Ve své práci se nesnažím dojít k nějakým přísným definicím ani vymezení anachronistické metody jako nástroje pro interpretaci uměleckých děl. Cílem je naopak nabídnout měkké diskurzy, zproblematizovat dějiny a nabídnout paralelní cesty, jak se s problémy vyrovnávat. Poskytnout diskurzivní pohled, se kterým vstupovat do minulosti.⁴ Nalézt intelektuální rámec pro diskurs, který z nějakého důvodu zůstal osamocen a ukázat, že československé myšlení třicátých až padesátých let může být stejně vitální pro nelineární uvažování o dějinách umění, jako je to tehdejší francouzské a německé pro Didi-Hubermana. Zadaný název práce prošel mnoha proměnami úvah, záměru práce dnes zcela jinak, než bylo původně zamýšleno: Název *Perspektiva anachronického pojetí dějin a její dopad na*

³ Elizabeth Hodorowich – Alexander Nagel, *Amerasia* (New York: Zone Books, 2023).

⁴ Sama jsem se o to snažila ve dvou výstavních projektech, které přímo navazují na myšlenky uvažované v této disertační práci. Zachycují také vývoj, jakým tato práce prošla. V roce 2019 to byl projekt uvažující společně baroko a kubismus *Formosa deformitas: O podivné spřízněnosti baroka a kubismu, 1911-1914* (Alšova jihočeská galerie, 2019), anachronistickou metodu jsem pak hluboce přepracovala v projektu *Heptameron: Surrealismy a sen renesance* (Alšova jihočeská galerie, 2024), která se věnovala především emocím (lásce) a jejich vztahu k minulosti.

„příběh“ českého⁵ výtvarného umění pro mne nyní naznačuje, že se jedná o snahu dát do uvozovek to, změkčit přesvědčení, že dějiny plynou jako příběh a upřednostnit emoce provazující člověka, který cítí, s minulým.

Z toho také vyplývá formální uspořádání myšlenek zde předložených. *Perspektiva* je uspořádání prvků v obraze, tak aby vypovídaly o skutečnosti, jak se člověku jeví – myslím, že takovou perspektivu můžeme chápat i velmi abstraktně. Vzhledem ke kritice linearity času ji nechci ani implicitně sugerovat způsobem psaní, které logicky postupuje z bodu A do bodu B, a pokud je argument řádně zpracovaný dostane se až k Z. Tato kauzalita je logická, domnívám se, že ale není jediná možná. Kompozice práce je organizována v ploše jako *tableau*, respektive jednotlivé kapitoly směřují různými směry a staví se na sebe ve vrstvách, ale také se podílí na obraze jako celku. Přesto se snažím v dílčích úvahách postupovat „kulhavě“ chronologicky – s návraty i rychlými výpady vpřed. Kapitoly se tak podílejí na jakési ekfrázi, popisu tohoto *tableau*, krouží kolem něj, ale nabízejí dostatek prostoru i pro popis jiný, který s tímto nemusí být v konfliktu (podobně jako existují mnohé ekfráze jediného díla).

Do tématu pro mne bylo proto náročné vstoupit. První kapitola se proto věnuje podrobněji dějinám citlivosti ve vztahu k nelineárnímu myšlení, o kterých myslím, že v místním uměleckohistorickém myšlení dosud nemáme ucelenou představu. Druhá kapitola uvažuje o toku času a horizontu budoucnosti, jejího uzávorkování a otevření se zpětnému pohledu proti proudu času. Tuto kapitolu věnuji budoucímu a nemožnosti jej jednoduše uvažovat, což chápu jako hlavní podmínku nelineárního času, protože vyrazuje z úvahy to, že by byl nějaký cíl, kam by dějiny měly nebo mohly dojít. Budoucí je potencialita, stávání se, horizont, na který hledíme a plně nedohlédneme. Budoucnost může nastávat skrze vztah k minulému. Tuto na první pohled banalitu přehlížíme v kontextu interpretace dějin, když už víme, jak to všechno dopadlo. Považuji takový přístup neslučitelný s anachronistickými úvahami, proto v této kapitole nabízím možnost uzávorkovat budoucnost a přemýšlet o provázané struktuře času. Třetí kapitola je koncipovaná jako „trhlina“ do času a do *jiných* úvah třicátých let, které jsou vedeny z pozice modernity, ale modernitě se vzpírají. Poslední

⁵ Pokud bych název mohla měnit, upravila bych na „československé umění“, jelikož se vztahují k období existujícího státu Československo, popř. protektorátu Čechy a Morava. Ačkoli se zaměřuji především na jeho českou část, zvolila jsem v práci užívání adjektiva československý/á/é jako obecné referenci k tehdejší společnosti.

kapitolu věnuji tvarům a emocím, způsobu francouzského a italského uměleckohistorického myšlení o umění (Henri Focillon a Benedetto Croce) a jeho vztah k československému.

Jednotlivé části práce představuji jako ono plošné *tableau*. Jedná se o provázání nelineárního času s prostorem, který práce implicitně obsahuje, přestože k jeho ohledání se explicitně nedostává. Je to virtuální prostor, do kterého skrze umění vstupujeme. Když Frances Yates popisovala antické rétorické techniky ve své knize *Umění paměti*, vystihla, jak plocha se stává prostorem, architekturou a je možné do obrazu vstoupit, pohybovat se v něm a pro potřeby rétora nacházet správné pořadí myšlenek.⁶ David Summers nakonec argumentoval, že obraz i přes všechnu svou plošnost *reálného prostoru* nás zve dovnitř svého *virtuálního prostoru*.⁷ Tam je uloženo myšlení doby, ale i myšlení diváků, kteří přišli později a kterými jsme i my. Navrhuji, představit si proto toto amorfní téma času jako vstup do obrazu a tento text jako *abstraktní ekfrázi* tohoto virtuálního prostoru. Nositelem takové ekfráze – „napětí mezi viditelným a vyslovitelným“⁸, reálným a virtuálním – je obraz Jindřicha Štyrského *Jeskyně* (1926) [1]. Jeho výběr vychází z osobní preference a jiné dílo by jako rámec úvahy, nástroj pro pohyb úvahy, mohlo posloužit podobně, pro mne se však toto dílo stalo dobrým organizačním nástrojem, když konvenční kauzalitu nemohu použít. Abstraktní prostředí obrazu je dostatečně racionalizovaným prostorem pro organizaci myšlenek. Aby celé *tableau* získalo onu prostorovost a vnitřní provázanost, zapojuji na okraje stran marginálie, která odkazují uvnitř práce ke kapitolám, ve kterých se věnuji podobné problematice uvažované z mírně jiného místa. Obraz proto vystihuje možnosti vzájemnosti a souvztažnosti jednotlivých prvků, je to intelektuální pohyb, který analyzovala právě Frances Yates. Štyrského dílo je sice ve schizofrenní pozici, jako mapu jej zde použiji k pohybu v intelektuálním území bez reference ke kontextu tvorby autora, tedy *a priori* bez interpretace a významy do něj vložím/v něm najdu, ale myslím, že jeho druhá tvář je dostatečně analyzována⁹, a proto ji zde ponechám neuvažovanou.

Štyrský zkomponoval pohled do své jeskyně ve třech pastelových abstraktních plochách: počínaje samotnou strukturou plátna, přes transparentní „hladkou“ zelenou vrstvu,

⁶ Frances Yates, *Umění paměti* (Praha: Malvern, 2015), s. 14-15.

⁷ David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western modernism* (New York: Phaidon Press Limited, 2003), s. 50-53.

⁸ Jak ji vystihl Karel Thein, „Filostratos starší a zrození dějin umění“, in *Pictura Verba Cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, editovali Beket Bukovinská a Lubomír Slavíček (Praha: Artefactum, 2006), s. 23.

⁹ K dílu podrobněji například Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Jindřich Štyrský* (Praha: Argo, 2007), s. 102-3.

po „rýhovanou“, respektive strukturovanou vrstvu běloby. Vzniklé meziprostory vyplňuje neutrální odstín okru nápadně se podobající barvě samotného plátna (ačkoli plátnem není). Na těchto abstraktních vrstvách jeskyně jsou umístěny tři objekty: výřez krajiny s tokem řeky (podobající se meandru Vltavy v Praze), mřížka, jejíž bílý podklad je oproti okolní bělobě vyhlazen, a abstraktní sestava geometrických tvarů. Všechny tyto objekty spojuje dominanta obrazu, diagonálně položená nepřímá červená linie, která prochází šesti body – může to být časová osa s významnými mezníky, stejně jako trasa cesty s několika místy k zastavení. Echo diagonální červené dominanty najdeme v kubusu krajiny s procházejícím meandrem řeky a také znovu abstrahovaně jako barevné echo v červenorůžovém poli v sestavě krychlí. Stejně tak řeka má své pandány v mřížce i abstraktní skladačce tvarů.

Obraz divákovi nenabízí jednoduché vysvětlení, pohybuje se na pomezí abstrakce a figurace, kdy se spíše kloní k prvnímu než druhému. Štyrský vytvořil obraz během pobytu v Paříži, kde byl do roku 1926 společně s Toyen (Marií Čermínovou). Mé situování abstrakcí uměleckohistorického myšlení do artificialistické kartografie (Prahy) vychází ze vcítění než z archivních dokumentů, je to prozatímní ekfráze ve snaze vytrhnout psaní z linearity, do níž nevyhnutelně upadá. První kapitola je tak rámem obrazu (fakticky se jedná jen o dřevěnou dýhu), který je dějinami citlivosti. Druhou kapitolou je tato ohraničenost, uzavřenost prostorové plochy a organizace jejích prvků a prostorových vrstev. Abstraktnímu prostoru jeskyně, koncepci několika plánů „vchodu do jeskyně“ se věnuje třetí kapitola. Čtvrtá kapitola, tvary a emoce, jsou pevnou červenou linií napříč celou kompozicí. Takto uvažoval o formulích patosu Aby Warburg, jako o migraci forem a emocí napříč prostorem i časem v pozadí. Závěr si snad opět dovolí odstup a snahu vidět celek.

Tímto způsobem jsem se rozhodla ustoupit z pouhé interpretace autorů, abych mohla jejich myšlenky dále rozvinout v paralelách a pro současnost. Každá generace si totiž potřebuje definovat minulost sama pro sebe. Je to kolektivní vyjednávání o skutečnostech, jež jde až za rámec reálna, ale nezbytně ovlivňuje to, jak k němu každodenně přistupujeme. Při sledování historického univerza skrze dokumenty, archiv minulosti, se setkávám jen s pouhým stínem reality, kterou lidé v té které době prožívali. Její rekonstrukce jsou potencialitami, jejichž invarianty prezentujeme jako dějiny (toto téma pojednali nejlépe

Hayden White¹⁰ a Siegfried Kracauer¹¹). Podobně i umělecká díla jsou stíny, i když svébytné a samy o sobě hodnotné, jsou stíny aspirací umělce i tužeb lidí, kteří jej percipovali (a stále do něj vkládají své touhy a myšlenky, jelikož tento proces je neuzavřený) a podmíněností doby vzniku i další existence.

Vyjít z „jeskyně“ se stíny minulosti je pro historičku umění nemožné – fyzicky nelze cestovat v čase, nelze prožít minulou skutečnost, vždy budeme pozorovat minulost jen jako stíny na stěnách dneška. A přesto se minulost propisuje do současnosti, je skutečně přítomná.¹² I kdyby technika postoupila natolik, že by snad bylo možné cestovat v čase, stalo by se akorát to, že bychom nahlédli výšeč reality, takovou, kterou jsme ze své vržené pozice schopni vnímat – totiž stejně jako dnes: Nikdo neprožívá *všechny* emoce a skutečnosti najednou, nemá potřebný odstup, ale *všechny* se podílejí na realitě jednotlivce. Limit pozice historičky je svazující i osvobozující současně. Svazující z toho důvodu, že se jednou provždy musíme vzdát nároku na zcela vyčerpávající popis minulosti, ale i osvobozující, že prostřednictvím minulosti můžeme (dokonce musíme) chápat současnost (ale i naopak). Nemáme povinnost ani tak k mrtvým (i když zločiny minulosti se nepromíjí a jejich kritika je nezbytná), ale především máme povinnost sami k sobě, k tady a teď (se kterým minulost tvoří svazek). To je úkol, kteří ti, co byli před námi, ani ti, co teprve přijdou, udělat nemohou. Je to úkol, který neseme všichni teď. Minulost totiž nikam nemizí, zůstává v (nevědomí) společnosti, které se neustále vrací do naší přítomnosti. Vypořádat se s nemožností nahlédnout minulost, jak *se stala*, je otázka narativu – promluvy k současnosti.

Jak tedy vykládat minulost? Ze své současnosti nemůžeme vystoupit, ale můžeme ji využít ku prospěchu. Současnost, vychází z latinského *contemporarius*, které označuje společné v čase, *při tom*. Současnost nastává, když dojde k průniku několika časových linií v momentu nyní. Walter Benjamin tuto abstrakci nelineárního času popsal myšlenkou dialektického obrazu:

¹⁰ Hayden White, „Historický text jako literární artefakt“, in *Tropika diskurzu: kulturně kritické eseje* (Praha: Karolinum, 2010). Myslím, že lze namítnout, že předloženou práci je možné číst jako modernistický román – přesně to je má předloha. Snažila jsem se upozadit psaní dějin jako *Bildungsroman* a naopak experimentovat s myšlením, experimentovat s formou psaní a především experimentovat s představou minulosti. Domnívám se, že právě doba, které jsem se rozhodla věnovat, má právě toto v sobě obsažené a jako potenciál odkazuje dnešku.

¹¹ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last*, editoval Paul Oscar Kristeller (New York: Markus Wiener Publishers, 2013).

¹² K tématu napsal Alexander Nagel knihu *Medieval Modern: Art Out of Time* (New York: Thames & Hudson, 2012), paralelně v českém prostředí vznikla kniha Mileny Bartlové *Skutečná přítomnost* (Praha, Argo, 2012).

„Není to tak, že to, co je minulostí, vrhá světlo na to, co je přítomné, nebo to, co je přítomné, na to minulé, ale spíš, že obraz jest to, kde to, co bylo, slučuje se s tím, co je formou konstelace, jako když se zableskne na obloze. Jinými slovy, obraz je dialektikou v zastavení. Na chvíli je vztah současnosti k minulosti čistě časový, kontinuální, vztah toho-co-bylo k nyní je dialektický: není to vývoj, ale obraz náhle vyjevený. – Jen dialektické obrazy jsou ryzí obrazy (nikoli ve smyslu původu); a místo, kde se setkávají, je jazyk.“¹³

V jazyce, jako v diskurzivním prostoru, je možné zkoumat mnohé časovosti objektů, proto je abstrakce jeskyně tolik příhodná, je intelektuálním, virtuálním prostorem, ze kterého vystupujeme k reálným dokladům minulosti, ale jen v jeskyni je možné skutečně různé časy konfrontovat – jsou to stíny, jež se mohou vzájemně překrývat.

A co je čas? Hypervirtualita. To znamená, že skrze afektivní identifikaci s objektem se propadáme do jiného času, který se stává přítomným. Přesně takto chápou prohlášení Molly Nesbit, že: „...může chvíli trvat, než zjistíme, že historie není víc než věčný trestající lov přítomného – a je jedno, kdy se to stalo.“¹⁴ A skrze toto pouto můžeme propadnou znovu zase o něco hlouběji, někam jinam. Snad to můžeme přirovnat k fenoménu „probudit se ve snu“ lucidního snění, které parazituje na realitě natolik, že hranice mezi nimi (mezi realitou a virtualitou, jakožto virtualitou a hypervirtualitou) se stírají.

¹³ Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, MA: Belknap Press, 1999), s. 462; N2a, 3.

¹⁴ Molly Nesbit, *The Pragmatism in the History of Art* (New York: Periscope Publishing, 2013), 24.

1 ANACHRONISMUS, DĚJINY A EMOCE

Uvažovat o uměleckohistorickém myšlení, o umění pracující s nelineární časovostí dějin, znamená vstupovat do světa, v němž naučené zákony nefungují stejným způsobem, jak jsme zvyklí. Je to také problém vlastní interpretace uměleckých děl, jelikož každá podobná výprava, se zdá být singulární, neopakovatelnou *událostí*. Anachronická (nelineární)¹⁵ časovost a z toho plynoucí perspektiva dějin se v českých uměnovědných diskusích objevila s překlady zejména francouzské teoretické literatury, od devadesátých let 20. století, Michela Foucaulta, autorské dvojice Gillesse Deleuze & Félixu Guattariho, a historických pracích Georgese Didi-Hubermana, jež se začaly objevovat v kontextu interpretace renesančního umění, ale také surrealismu¹⁶. Myslím však, že v našem prostředí, ale i skrze četné zahraniční kritiky, panoval a stále panuje k tomuto myšlenkovému proudu rezervovaný zájem. Rezervovanost pramení z jisté útržkovitosti a nekontinuity vazeb na francouzské myšlení, jak se budu snažit ukázat v následujících kapitolách, a současně i nelinearity, jenž je tomuto druhu úvah vlastní. Naopak zájem způsobuje možnost otevření nového pole interpretace uměleckých děl. Je to myšlení, které vyžaduje přijmout jako možnost to, co nejprve nelze jednoduše konceptualizovat a co lze poznat jen intuicí. Rozlehlost myšlenkových zdrojů a jejich překlad do našeho kontextu často čelí kritice z eklektičnosti a neucelenosti zdrojů, kterému u nás konkuruje dominantní tradice Vídeňské školy v dějinách umění a její odkaz. Problém neuchopitelnosti se nalézá v jejím špatném *rámování*. Četnost zdrojů, se kterými nelineární úvahy pracují nejsou vymezené intelektuální školou, či jinou tradicí, ale *rámuje* je způsob uvažování, který činí příbuzným to, co by si jinak mohlo být místně i časově vzdáleno – nebo také takové myšlení, které je uplatněno na materiálu, na kterém bychom jej nehledali.

S nově recipovanou mezinárodní literaturou po roce 1989 se již československé umělecké intelektuální prostředí bezprostředně nevrátilo k méně výrazným myšlenkovým proudům první poloviny 20. století, které je postupně nyní znovu objevováno skrze reflexi moderního umění spíše než rozvíjení teoreticko-metodologických otázek oboru. Byla to

¹⁵ V práci se spíše snažím používat pojem *nelineární*, jelikož neodkazuje pouze na diskurz o anachronismech, ale umožňuje uvažovat široce rozevřený koncept temporality konkurující chronologii. Jako přídavné jméno využívám také tvar „anachronistické/á/ý“, jakožto patřící do diskurzu o anachronismu v pozitivním slova smyslu.

¹⁶ Jedním z prvních českých textů Georgese Didi-Hubermana je překlad jeho přednášky ve Francouzském institutu v Praze z konce roku 1997, Georges Didi-Huberman, „Rovina materiálu: tvárnost, znepokojení, přežívání“, *Umění* XLVI, 1998, s. 502-514.

snad snaha dohnat „Západ“, který nikdy neexistoval. Milena Bartlová teprve nedávno vydala první díl nového přehodnocení dějin českých dějin umění po roce 1945, v němž systematicky sleduje strategie fungování a uvažování oboru.¹⁷ Předchozí projekt *Kapitoly z českého dějepisů umění*, jejichž druhý díl se věnoval uměleckohistorickému myšlení 20. století, postrádaly dnes tolik potřebnou sebekritičnost, stejně jako větší důraz na pochopení vzájemných vztahů a snah.¹⁸ Bartlová velmi systematicky pro svou úvahu vykresluje předpoklady pro další vývoj myšlení z konce třicátých a počátku čtyřicátých let, stejně jako myšlenkovou pluralitu období třetí republiky, která se komplikovaně transformovala po roce 1948.

Právě tyto komplikované předpoklady způsobují zmatení a nedůvěryhodnost úvah: Po různu zpřetrhaný myšlenkový vývoj zejména po roce 1968 nedovoluje stejně jako např. ve francouzském prostředí zhodnocovat úvahy ze třicátých a čtyřicátých let, které dnes potřebujeme nejprve znovu objevit, abychom je mohli dále problematizovat. Myslím si, že jsou to úvahy pro anachronismus klíčové, jelikož rozporují jeden ze základních lidských vynálezů, jež považujeme za *a priori* daný – čas. Nemůžeme jen tak přijmout vnější diskurz, nesedí na znalosti, které máme sami o sobě. Znamenalo by to přehodnotit zkušenost s vlastním myšlením o dějinách umění a upozadit to, co jsme doposud považovali za důležité. Ale právě to je nezbytné učinit, je to kritická reflexe vlastního pojmu dějin. Vize lineárního času v dějinách umění, jakožto homogenní linearity časové osy, kterou je možné opanovat sousledností uměleckých -ismů, podporoval zjednodušeně jak předpoklad Vídeňské školy – formální analýza –, tak utopie socialistického pokroku – šíp času letící ke světlým zítřkům. Samozřejmě toto rozdělení není tak jednoduché a vzájemné přesahy existují, jak se tomu budu ještě dále věnovat. Dnes považujeme tuto lineární úvahu o čase za platnou, jelikož konvenuje fyzikálnímu měření času přístroji. Modernita se představou homogenního času sžívala problematicky a její opačné názory byly později odsunuty do pozadí. Základním úkolem, jež je současně předpokladem pro další postup v této práci, pro mne bylo určit myšlenkový rámec, do něž se tyto úvahy řadí a posléze rozpracovat jeho předpoklad či variantu v českém či československém myšlení o (dějinách) umění – archeologicky rozkrýt tuto vrstvu.

¹⁷ Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945-1969* (Praha: UMPRUM, 2020).

¹⁸ Rudolf Chadraha a kol., *Kapitoly z českého dějepisů umění*, druhý díl (Praha: Odeon, 1987).

Vyjít vstříc nelineárnímu pojetí dějin znamená pracovat s širším rámcem filozoficko-historického přístupu známého jako *histoire des sensibilités*, čili dějiny citlivosti. Důraz na afektivitu, smyslovost a citovost stejně jako (mocenské) vztahy jsou základními osami, které směřují k pojmenování *jiného*, Druhého, jenž se odlišuje od konvenčních, lineárních dějin jejichž symbolickým nositelem je dějinný lineární narativ „Západního bílého muže“. Kritika konvenční časovosti tak sdílí tyto přístupy s dekolonizačními¹⁹ a feministickými diskurzy. Je příbuzná i s podmíněností vysídlením, s nímž rozvíjeli své mesiánské úvahy o čase intelektuálové spojení s judaismem. Tato široká myšlenková rodina je charakteristická kritickým přístupem ke konvenčním „master“ narativům ve smyslu pokroku v budoucnosti a dává prostor systematicky přehlíženým oblastem, které se vymykají konvenci. Tuto povahu anachronistických přístupů k dějinám umění z pozice citlivosti zkoumala v neobratné tezi Katrie Changton jako „stávání se ženou“, které založila na psychoanalytické mužsko-ženské polaritě. Ačkoli spatřuji její tezi problematickou a částečně replikující konvenční narativy, její závěr, že „upřednostňují určité doxa feministických studií, které se ukazuje v kvazi systematické kritice a politicky přednastaveného diskurzu produkovaného muži, v neprospěch žen. [...] jejich texty, přesné studie, pozorné, rozlišené a ‚podezříváné‘ systémy, které stavějí, v nich nicméně povoluje detekovat ‚slabá místa‘, která se těsně dotýkají ženských otázek,“²⁰ považuji v tomto ohledu za přesný. Chagnon detekovala odlišnost takového přístupu, která souvisí se změnou perspektivy, kterou se dějiny citlivosti, tedy i anachronistické úvahy, vyznačují.

Anachronistické přístupy se věnují odlišné příbuznosti uměleckých děl, které nejsou propojeny vazbami *ted'-potom*, ale především *jedno ted' – druhé ted'*, pramenící jak z empatie s předmětem zkoumání, tak prožitkem a snahou pochopit afektivní vazby podmiňující tvar a jeho význam. Není to analogie, je to vnitřní provázanost, když se „věci dějí znovu, a teprve v tomto dění znovu získávají pokaždé nanovo nějaký smysl.“²¹ Meta-historické úvahy o nelineárních podobách dějin jsou samy o sobě velmi širokou oblastí, která do sebe dokázala retrospektivně přijmout přístupy, které se ve své době vymykaly dominantním

2.3.
Očekávání
budoucího

¹⁹ Vztahu času a dekolonizace se věnoval Johannes Fabian, *Time & The Other. How Anthropology Makes Its Object* (New York, NY: Columbia University Press, 1983).

²⁰ Katrie Chagnon, *Le devenir-femme des historiens de l'art: Michael Fried et Georges Didi-Huberman* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2022), s. 291.

²¹ Citace z úvah Karla Theina o dialektice Waltera Benjaminu zde sice vytržená z kontextu, ale vystihuje provázanost minulých ted' s tím naším. Karel Thein, „Nedělníček. Čistá řeč a umělecké dílo podle Waltera Benjaminu“, in *Filosofické reflexe umění*, editoval Martin Vrabec a kolektiv (Praha: Togga, 2010), s. 262.

teoriím (např. znovuobjevení a důraz na odkaz Aby Warburga v devadesátých letech i mimo obor renesančních studií). Vedle toho také interpretuje rezistenci vůči přijetí dominantní představy času. Též vědomě využívá vytváření anachronismu, umělého a vědomého²², jakožto nástroje pro objevení kvality umění, která by zůstala jinak nepozorovaná, avšak jednou spatřená nemůže být déle přehlížena. Přestože je to prve umělé/intuitivní spojení, dokáže poukázat na věc organicky/racionálně přítomnou. Takové rozlišení vnitřních kategorií nelineárních přístupů vztahování se k uměleckým dílům, je myslím stále předmětem vyjednávání oboru. To ztěžuje možnost zobecnění a analýzu takových přístupů, a především možnost rozšíření a pokračování. Situaci nijak nezjednodušuje ani to, že tyto kategorie mají samozřejmě velmi tekuté hranice, jež se pozitivně komplikují i se zvyšující se mírou interdisciplinarity. Vzájemné propojení i jejich rozchod krouží kolem základních filozofických otázek vrženosti bytí do času a prostoru vůbec.

Nelineární interpretace dějin je součástí kolektivního vyjednávání o tom, jak interpretovat události minulosti, které jsou součástí kolektivní paměti společnosti. Je to perspektiva, která nijak kontroverzně nepopírá chronologickou koncepci času, ta je nutným předpokladem nelinearity. Je tak jakousi rozšiřující nadstavbou, která dokáže rozšířit interpretaci na to, co dějiny uvažované z hlediska lineárního času pojmout nedokáží: Pochopení minulosti jako traumatu. Bolest uložená v kolektivní paměti mění pohled na čas. Anglistka Cathy Caruth například považuje trauma za zakládající událost 20. století, a je mu vlastní opakované přetrpění události. Katastrofická doba, ale také skrze trauma zajišťuje druh spojení, které by za jiných okolností nemuselo nastat.²³ Trauma obsahuje vytěsněnou bolest, která se neustále vrací zpět, aby se znovu vpisovala do událostí a prožitků těch, kteří se původní události přímo neúčastnili. Holokaust, jež je kolektivním traumatem společnosti, má dle Miroslava Petříčka povahu zkušenosti, kterou nemáme: *non-zkušenosti, absence zkušenosti*. „*Je-li toto zkušenost,*“ píše a pokračuje,

*„pak je neustále zakoušena mimo místo, na němž by mohla být
učiněna (krematorium v Osvětimi). Právě proto ale (absence
zkušenosti, nemožnost zkušenosti) jde v případě toho, kdo tuto*

²² V této práci upřednostňuji vnitřní provázání a pochopení uměleckých úvah a děl, ale jako příklad této strategie viz projekt *Carambolages*, který pro Grand Palais v Paříži kurátorsky připravil Jean-Hubert Martin v roce 2016.

²³ Cathy Caruth, „Trauma a historie“, in *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*, editoval Alexander Kratochvil (Praha: Akropolis, 2015), s. 129-130.

zkušenost non-zkušenosti líčí, o někoho, kdo podává svědectví (o zkušenosti absence zkušenosti, k níž je „připoután“). To, co se navrácí, je právě nemožnost mít jakoukoli zkušenost o tom, o čem svědčím, a přitom právě toto mne legitimuje jako svědka.“²⁴

„*Dějiny jsou noční můra, z níž se snažím procitnout,*“²⁵ mohli bychom shrnout slovy Jamese Joyce. Trauma mění časovost minulosti skrze intenzitu emoce, se kterou je prožíváno. Právě proto má trauma tak významné místo v dějinách citlivosti.

Pojem traumatu, trhliny k minulému *ted'*, rozšiřuje i možnosti interpretací založené na formální analýze, která je základem úvahy o vývoji uměleckých stylů a jejich chronologického uspořádání. Nepřehlíží emoce, jako motivace sounáležitosti s jinou časovostí. Umožňuje analyzovat na základě analogií a nalézat souvztažnosti, které by bez rozpuštění časové osy zůstaly sice pohřbené v minulosti, ale s patologickými projevy v jiné době. Umělecké dílo, jakožto událost, se ve své hmotné podstatě zrodilo v určitém *tady* a *ted'*, ale díky tomu, že je událostí, jej nelze nikdy zcela omezit *pouze* na jeho hmotný nosič. Je událostí překračující svoji vlastní dobu, je paradigmatickým, a tedy se vymyká linearitě času. „*Ačkoli vzniklo v minulosti, svou existenci říká ted'*“, jak to vyjádřil Václav Vilém Štech. Homogenní linearita času je technický vynález osvícenství, nikoli povaha přirozenosti (v širokém slova smyslu řeckého *fýsis* /φύσις/).

4.
Tvary
nabývající
času*ů

1.1. Myšlení paradoxu renesance a modernity

Kdy se poprvé objevila pochybnost o lineární časovosti a potřeba vytvoření alternativního modelu? Modernita si povšimla vlastní odlišnosti od minulosti a současně přežívání starších paradigmat, kterým pomalu slábla působnost. Sociolog Max Weber ve své knize *Protestantská etika a duch kapitalismu* (1904-1905)²⁶ argumentoval o odkouzlení světa, tedy vyloučení magična jako prostředku spásy. Racionalizace přírody a technologické vynálezy zjednodušily každodennost, ale vyřadily z účinnosti „vyšší moc“, k níž se člověk v beznaději bytí uchýlil. Moderní odkouzlená společnost konce 19. století měla víru v technologický pokrok směrem k budoucímu. Vyřazení jiného, než racionalizovaného pojetí světa znamená i vyřazení druhu skutečnosti, jež se podílí na každodenní zkušenosti, tedy afektivity a smyslu pro konceptualizaci/prožitek neznáma, které vzbuzuje strach

²⁴ Miroslav Petříček, *Filosofie en noir* (Praha: Karolinum, 2019), s. 103.

²⁵ James Joyce, *Odysseus* (Praha: Argo, 2013), s. 33.

²⁶ Max Weber, *Protestantská etika a duch kapitalismu* (Praha: Argo, 2023).

a úzkost z bytí na světě. Víra v pokrok a technologie dávala reálné ujištění, že „bude líp“. Tohoto „opuštěného“ prostoru si ve stejné době povšiml i rakousko-uherský psychoanalytik Sigmund Freud. Jeho pojem nevědomí dokázal obsáhnout právě tuto oblast, jež se skrze programové přehlížení stala přetíženou. Je to prostor pro vytěsňené koncepty, které se sice podílí na vědomém životě jedince, ale bez možnosti jeho racionalizace a plného poznání. Filozofové spojení tzv. Frankfurtskou školou, Theodor W. Adorno a Max Horkheimer, publikovali v roce 1944 přelomovou knihu *Dialektika osvícenství*, jež přímo reaguje na tento rozpor a jeho důsledek v podobě druhé světové války, totiž „*dokonale osvícená země [...] září ve znamení triumfálního neštěstí.*“²⁷ Autoři analýzou tohoto krachu argumentují, že je to nevyhnutelný důsledek mytologií samotných:

*„Mýtu se nyní dostává odplaty. Mytologie sama rozehrála nekonečný proces osvícenství, v němž s nevyhnutelnou nutností vždy znovu jeden každý teoretický názor podléhá zničující kritice, jako by byl jen vírou, až se dokonce pojmy ducha, pravdy, ba osvícenství, staly animistickým kouzlem.“*²⁸

Každá nová definice světa tu starou uvrhuje do mýtu a současně mýtus motivuje její hledání. Je to dialektika, o níž uvažovali v poslední dekádě studené války George Lakoff s Markem Johnsonem, jako o metaforách, kterými žijeme. Je to mytologické prožívání každodennosti, „*podstatou metafory je chápání a prožívání jednoho druhu věci z hlediska jiné věci.*“²⁹ Je to dialektické spojení racionálního a iracionálního poznání, které při potlačení jednoho, vyvolá přetlak na straně druhé.

Právě takto nevyrovnaný byl technooptimismus modernity a jejím přímým důsledkem byly snahy surrealistů o nové zakouzlení světa. Stejně tak se objevila nová fascinace gnosticizmem a mystikou, ale i ve filozofii vzniklo nové promýšlení platonismu a mytologie. Taková protichůdnost modernity vytvořila prostor pro úvahy o jiné časovosti, jež zpřítomnila existující koncepty a přidala k nim nové. Nelineární časovost zaujala místo opuštěné po teologické představě času. Jiná časovost konkurovala racionálnímu, empirickému měření hodinami a kalendáři, která se právě v té době dostala na téměř vrchol technologických možností. Racionalizovaný čas se totiž začal stávat pozvolně

²⁷ Theodor W. Adorno – Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství* (Praha: OIKOYMENH, 2009), s. 17.

²⁸ Ibidem, s. 24.

²⁹ George Lakoff – Mark Johnson, *Metafory, kterými žijeme* (Brno: Host, 2014), s. 17.

všudypřítomným, vynález kapesních hodinek a jejich všudypřítomné rozšíření dovolovalo řídit svět na minuty přesně. Doprava a přeprava zboží, pošty, osob se odehrávala podle řízeného a předem naplánovaného schématu. Takové rozparcelování času přerostlo i do vnímání minulosti, které byl určen vlastní „jízdní řád“. V 1506 se dostavilo baroko, jež přijelo ke klasicismu v polovině 17. století. A skutečně i zobrazování minulosti nabylo během 19. století formy jízdního řádu, jak o tom vypovídají četné diagramy [2].³⁰

Jako odpověď na toto řízení světa i minulosti skrze vynález lineárního času vznikla speciální teorie relativity Alberta Einsteina v roce 1905 a nakonec i obecná teorie relativity v roce 1915. Ta nejprve rozbila představu současnosti, jako obecně sdíleného a jednotného teď, až ke koncepci vlastního času. Povahou času se v této době zabýval filozof James Ellise McTaggart v textu *The Unreality of Time*,³¹ který publikoval v roce 1908. Jeho teorie byla zásadní v tom, že sdružila jak racionální, tak iracionální pojetí času. Soustředil se na problém časové kauzality, a tedy na způsob, jímž se k sobě okamžiky vztahují. A-teorii času McTaggart definoval jako linii blízké minulosti – přítomnosti – blízké budoucnosti – vzdálené budoucnosti atd. A-teorie času postihuje vlastní podstatu reálného (absolutního) času, je postavena na koncepci okamžiku, který byl budoucností, je přítomností a bude minulostí. Naopak B-teorie času se nesoustředí na „lineární“ plynutí, nýbrž na vztahy okamžiků v termínech předchůdnosti, simultaneity a následnosti.³² C-teorie času stojí někde na pomezí mezi A a B-teorií (a McTaggart ji neoznačuje jako časovou v pravém slova smyslu): o okamžicích E-F-G bychom v intencích A-teorie času hovořili jako o E minulosti (jež byla budoucností i přítomností), F přítomnosti (jež byla budoucností a bude minulostí) a G budoucností (jež bude přítomností a minulostí) a v B-teorii bychom konstatovali, že E je dříve než F a G, F je později než E a dříve než G, a G je dříve než E a F dohromady, avšak v C-teorii není podstatná jejich časovost, záleží jen na jejich posloupnosti.³³

Jednotlivé časové řady se tak odlišují v pojetí změny, A-teorii času můžeme charakterizovat zjednodušeně jako *presentismus*. A-teorie času je absolutní, nepředpokládá žádnou relativizaci. Následnost ve smyslu lineárního plynutí času minulost-přítomnost-

³⁰ Podrobné zpracování připravili Daniel Rosenberg – Anthony Grafton, *Die Zeit in Karten* (Berlín: Philipp von Zabern, 2015).

³¹ James Ellis McTaggart, „The Unreality of Time“, *Mind* 17, 1908, č. 6, s. 457-474.

³² Ibidem, s. 458.

³³ Ibidem, s. 462.

budoucnost v kontextu A-teorie času se tak přímo pojí s C-teorií, která je posloupností jako takovou.

*„Minulost, přítomnost a budoucnost jsou nekompatibilní určení.
Každá událost musí být jedním nebo druhým, ale nikoliv víc jak
jednou současně. [...] A když toto uvažujeme, A řada by nám
poskytovala nedostatečná časová určení, pokud bychom ji
nekombinovali s C řadou. K času [...] se vztahuje změna, a
jedinou změnu zde máme od budoucnosti v přítomnost a od
přítomnosti v minulost.“³⁴*

Naproti tomu B-teorie času je relační, svým způsobem *eternalistická*, vztahuje k sobě okamžiky ve smyslu dříve než – později než. Neznačená to však, že by byla zcela nezávislá. Podle McTaggarta B-teorie času navazuje na A-teorii času v tom smyslu, že „A řada, která poskytuje změnu a směr, je kombinovaná s C řadou, která poskytuje stabilitu, tak potom může B řada vyvstat.“³⁵ B-teorie času tak svým způsobem rozvíjí předchozí dvě.

McTaggart napsal uvedený text, aby argumentoval, že čas je nereálný. Především tak ukazuje, jak rozporná je jeho uvažovaná linearita. Nejprve uvádí A-teorii času jako argument pro reálnost času, v průběhu však tuto hypotézu vyvrací na základě paradoxu: A-teorie času předpokládá, že každý okamžik náleží k určitému bodu na časové ose, avšak každý okamžik byl *všemi*. Tedy, jednak že každý okamžik náleží ke všem třem časovým určením, ale také že podléhá změně. Svou myšlenku podporuje vyvrácením argumentu, že s momenty se to má jako se slovesy: existují vždy v různých tvarech pro to které časové určení. McTaggart však poukazuje na logický paradox použití slovesa *být* v různých časech: „...*M* [moment] je *přítomný, minulý i budoucí*. Je *přítomný*, bude *minulý a byl budoucí*. Nebo je *minulý*, byl *budoucí a přítomný, nebo také je budoucí a bude přítomný a minulý*.“³⁶ Na čas by pak bylo možné pohlížet jako na kvalitu – tedy každý okamžik může mít kvalitu budoucnosti, přítomnosti a minulosti, ale ty jsou vlastněny třemi odlišnými okamžiky, takže tento přístup podle McTaggarta také nic nevysvětluje.³⁷ Dochází tak k závěru, že A-teorie činí čas

³⁴ Ibidem, s. 468.

³⁵ Ibidem, s. 464.

³⁶ Ibidem, s. 468.

³⁷ Ibidem, s. 469.

nereálným a na základě toho, nemůže čas být reálný ani v B-teorii, pouze u C-teorie je reálnost času otevřenou možností.^{38,39}

McTaggartův text byl vedle Einsteinových objevů ve fyzice jednou z nejpropracovanějších dobových tezí pochybujících o čase. Samozřejmě, že se tyto myšlenky nakonec odrážely i v méně konceptualizované, ale prožívané každodennosti modernity. Meziváleční avantgarda na jednu stranu budovala racionalismus funkcionalismu a purismu, na druhou stranu podněcovala divokou afektivitu surrealismu, abstrakce nebo spřízněnost s mimoevropskými kulturami. Pociťování času jako vnitřního faktu nebylo linearizované, ale mělo *krátké i dlouhé trvání* (Henri Bergson). Toto objevení se nelineární a jiné časovosti konvenovalo i konceptualizaci minulosti z jiných pozic: Mesiánského pojetí času v judaismu, ze kterého vychází i práce Waltera Benjamina a jeho materialistická dialektika, kterou nacházel v pařížských pasážích či v monotisku Paula Klee *Angelus Novus* (1920), a především Ernsta Cassirera a jeho *Filosofie symbolických forem*, jež ovlivnila práci hamburského historika umění Aby M. Warburga.

3.2.1.
Účasten-
ství

Je nezbytným důsledkem, že tyto podmínky doby a úvahy ovlivňovaly i zpětný pohled na minulost a hledání spřízněného. Tuto spřízněnost a podobnost v paradoxní protichůdnosti našla modernita díky Aby Warburgovi s *renesancí*. Doba italského quattrocenta a cinquecenta byla prostředím, kdy se z nevědomí probraly – zvědomily – pohanské mytologie, které přežívaly na pozadí křesťanské mystiky, a současně toto staré dávalo vzniknout novému. V této době se objevilo uvědomění si něčeho staršího, jiného než minulého, kterému se nějakým způsobem vymezuje. Bylo to minulé, které nebylo nutně poznané, ale určitým způsobem přítomné natolik, aby mohlo být znovu otevřené a zviditelněné. Takto znovu zpřítomněná minulost se projevila například ve freskové výzdobě Sala dei Messi v Palazzo Schifanoia ve Ferraře.⁴⁰ Myslím, že tento princip není vzdálený tomu, čemu čelila modernita. Nakolik si tuto provázanost s renesancí modernita sama uvědomovala, je nejasné. Mohutnost, s jakou uvědomění si vytěsněného minulého přicházela, byla ohromná. Pro Warburga to mělo vážné důsledky na jeho křehké psychické

³⁸ Ibidem, s. 478.

³⁹ Úvaha o pojetí času u McTaggarta byla součástí mé seminární práce z filozofie s názvem *G. W. Leibniz a J. M. E. McTaggart a jejich pojetí času v kontextu anachronistických úvah o dějinách umění* (Ústav pro dějiny umění, FF UK, 2018).

⁴⁰ Aby M. Warburg, „Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara (1912)“, in *The Renewal of Pagan Antiquity*, překl. Kurt W. Foster (Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999), s. 563-591.

rozpoložení. V roce 1921 byl hospitalizován po psychickém zhroucení se symptomy schizofrenie v sanatoriu Kreuzlingen u Ludwiga Binswanger. Warburg se tehdy se domníval, že svým studiem v nultých letech probudil pohanská božstva a rozpoutal první světovou válku.

Renesance se tak začala stávat spíše intelektuální disciplínou než slohovým obdobím, stala se modelem pro studium mnohačetné časovosti uměleckých děl. Byla snad i místem pro pochopení vlastních traumat, jak se s tím setkáme v textech ze čtyřicátých let Karla Teige a Pavla Kropáčka.⁴¹ Toto téma nejzávažněji otevírá od konce devadesátých let 20. století Georges Didi-Huberman, který se začal věnovat právě období renesance a vyrovnávat se s pojmem *chef-d'œuvre*, jenž implikuje jistou osamocenost a přesné zařazení v čase i místě:

„Ideu mistrovského díla je bezpochyby nemožné chápat izolovaně, abstraktně a absolutně. Je zde tedy první paradox, kdy každé mistrovské dílo by mělo být schopno se dát jako absolutno, jako izolovaná hvězda, završené samo pro sebe. Ale faktem je, že mistrovská díla existují jen pro svět. Pro pochopení toho, čím jsou, je třeba vztahovat je ke světu, do konstelací, které objevují či vynalézají: tohoto ‚světa umění‘, který vyvolil naše mistrovská díla a který jim stále uděluje renomé, autoritu či určité místo v historii.“⁴²

V návaznosti na tuto myšlenku pracoval s renesancí Alexander Nagel v knize *Medieval Modern*⁴³. Nagel v textu buduje jakousi vzájemnost obou dějinných celků. Ačkoli jeho analýza je mnohdy problematická, jelikož je schopen považovat za středověké umění i téměř barokní díla, potvrzuje však mou myšlenku.

Renesance se stala vlastním modelem anachronismu, jako projektu znovu zrození, a znovuobjevení solitérů dějin filozofie s citlivostí pro tento časový paradox z pozice

⁴¹ Karel Teige uvažoval o „světu-obludě“ za druhé světové války ve spojení s Isenheimským oltářem Matthiase Grünewalda, viz Karel Teige, *Osvobození života a poezie. Výbor z díla III, studie ze čtyřicátých let*, uspořádal Vratislav Effenberger a kol. (Praha: Aurora, 1994), s. 42-58. Podobně se Pavel Kropáček se naopak snažil propojit dobu předhusitskou na přelomu 14. a 15. století se svou vlastní, viz Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské* (Praha: Česká akademie věd a umění, 1946).

⁴² Georges Didi-Huberman, „L'œuvre sans chef“, in *Sur le fil* (Paříž: Éditions de Minuit, 2013), s. 11.

⁴³ Nagel, *Medieval Modern*.

melancholie modernity. Tak byli znovu objeveni a začleněni do komplikované struktury dějin citlivosti. Tito solitéři, stejně jako mistrovská díla, nakonec vůbec nejsou sami, ale propojeni v mnohem komplikovanější struktuře času.

1.2. Dějiny citlivosti

Cestu k objevení anachronismu v současné kunsthistorii v kontextu dějin citlivosti otevřel tematizací afektivity pro historické vědy Lucien Febvre v roce 1938 svojí esejí *Le sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?*⁴⁴, v níž ukázal, že prožívání a vnímavost není daností, prožitky lidí v minulosti byly odlišné od našich. Smyslové vnímání reality má své dějiny a nelze *a priori* předpokládat, že lidé před námi cítili stejně, či emoce a prožitky měly stejný význam jako pro nás. Znamenalo to uznání, že emoce mají svébytnou výpovědní hodnotu a vlastní historii. Febvre se hned na začátku svého příspěvku věnuje významu francouzského slova *sensibilité*, které v této práci překládám jako *citlivost*, *vnímavost* či *afektivita*. Jeho historii sleduje do 14. století, avšak jeho význam ve smyslu „citlivosti ve vnímání“ se objevuje až v 17. století a směřuje k rozlišení morálních hodnot – pravdy, dobra, potěšení – a v 18. století se váže k afektivním prožitkům člověka.⁴⁵

Jak uvažoval Febvre, citlivost není nic samozřejmého a postupně se buduje. Jeho práce však zůstala bez odezvy do doby, než začal v šedesátých letech publikovat své přelomové studie Michel Foucault. Afektivita a její dějiny jsou totiž úzce svázány s dějinami mentalit. Foucaultova analýza mocenských vztahů dokázala rozevřít dějiny pro přístupy, jež zůstávaly na jejich okraji. Ačkoli tedy na Febvrovu esej nenavázala přímá diskuse, okruh autorů, jež by bylo možné začlenit do zkoumání dějin citlivosti, se díky novému Foucaultovu zaměření rozšířil o aforistické úvahy Friedricha Nietzscheho, Georga Simmela, Waltera Benjamina, Aby Warburga, Jacoba Burckhardta, Johana Huizingu, Georgese Bataille a mnoho dalších. Vedle toho se také od devadesátých let rozšířil zájem o výzkum emocí a vnímání nejen jako doména oboru estetiky, ale také jakožto součást historické analýzy. Zásadní jsou v tomto ohledu studie Norberta Eliase, Alaina Corbina či Georgese Vigarella. Analýza emocí v dějinách společnosti by však nebyla kompletní bez psychoanalýzy, jak její potenciál pro dějiny citlivosti využil Hervé Mazurel⁴⁶. Psychoanalýza se stala jedním

⁴⁴ Lucien Febvre, „La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?“, *Annales d'histoire sociale (1939-1941)*, sv. 3, 1941, č. ½, s. 5-20.

⁴⁵ Ibidem, s. 6.

⁴⁶ Mazurel, *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire*.

z hlavních pilířů i analýzy symboliky emocí Gillesse Deleuze, především ale nejenom díky spolupráci s psychoanalytikem Félixem Guattarim.

Množinu autorů, které bychom mohli přiřadit k zájmu dějin citlivosti, zmiňuji především proto, že anachronickým perspektivám je často vyčítána zmíněná eklektičnost a přebíhání z diskurzu do diskurzu. Domnívám se, že je dána špatným zarámováním celé problematiky – odhlédnutí od jednotlivých diskurzů a hledání toho, co je spojuje, než v čem se liší. Skutečně lze všechny zmíněné autory přiřadit k jiným myšlenkovým proudům, často jsou také vnímáni jako solitéři. I tahle odlišnost je tím, co je spojuje. Jejich důraz na zahrnutí afektivního rozměru událostí do racionální úvahy je dle mého názoru sdružuje do jednoho proudu příbuzných úvah. Navzdory tomu, že se vědomě nepodíleli na jeho směřování, ani jej nijak systematicky „nebudovali“, sdíleli nevyjádřenou příbuznost, která se projevuje v dnešním způsobu uvažování o jejich odkazu. Je to anachronická „škola“, jež vniká na různých místech, v různém čase – anachronické úvahy dnes vznikají díky nim a skrze ně. Zaměření se na afektivitu je zásadní charakteristikou skupiny autorů a znakem k jejich rozlišení, což je podstatné pro využití jejich úvah v dalších diskusích, které je tak činí, myslím, konzistentními.

Tato změna perspektivy je důležitá především pro interpretaci solitérů v československém kontextu, kde hrozí ztráta významu v překladu. Současně je tomuto přístupu možné vytknout i jisté vytržení z kontextů. Paradoxem však zůstává, že interpretace sledovaných autorů nemohly nikdy být vytrženy z kontextů, jelikož do správného kontextu nikdy nebyly ani zařazeny. O tom, myslím, velmi přesvědčivě vypovídá drobný dobový pokus z poloviny třicátých let překladatelky Věry Urbanové, začlenit myšlenky z knihy *Život tvarů* Henri Focillona do konceptů Vídeňské školy dějin umění. Snad právě využití okruhu některých ze zmíněných autorů pomůže lépe pochopit jejich význam. Skupina československých autorů a autorek, kterým se zde věnuji, je mým prvním ohledáním skrze takové zaměření, a věřím tomu, že jejich řady by bylo možné dále rozšiřovat.

4.
Tvary
nabývající
času*ů

1.2.1. Dějiny a čas

Diskuse o čase a jeho prožívání je součástí skoro celé tradice západní filozofie. Zvláštní význam však nabyla v druhé polovině 20. století pro filozofy, historiky na pařížské École des hautes études en sciences sociales (EHESS). V jejich pracích lze sledovat trvalou diskusi o povaze času, autoři však nesdílejí jednotné pozice, a o to více jsou jejich příspěvky

originální, a tak se je zde v krátkosti pokusím načrtnout. Jejich základním východiskem je znovu promýšlení G. W. F. Hegelova odkazu pro historické vědy. Nejedná se tedy o ucelenou školu, navzdory tomu, že navazují převážně na fenomenologii první poloviny 20. století rozvíjenou na základě odkazu Edmunda Husserla, ale také filozofii o čase Henri Bergsona. Jejich postoje jsou dosti odlišné, a ne se všemi závěry souhlasím. Následující odstavce jsou snahou o nástin základních otázek v uvažování o čase a jejich vývoji, což nakonec vyprovokovalo i úvahy o nelineárním čase.

Se zásadními příspěvky o promýšlení plynutí historického času vystoupil Alexandre Kojève, který na EHESS přednášel v letech 1933-1939. Mezi posluchači přednášky o Hegelově fenomenologii ducha byli například Michel Foucault, Georges Bataille, André Breton, Maurice-Merleau Ponty, Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Pierre Klossowski, nepřímo jeho úvahy ovlivnily i Jana Patočku. V roce 1990 byl posmrtně publikován Kojèvuův soubor textů nikdy nedokončené publikace *Le Concept, le Temps et le Discours*, na níž pracoval v padesátých letech. Navázal v něm na úvahy Alexandra Koyré, který uvažoval o hegelíánském pojetí času, ale také myšlenky propojil s vlastním zaujetím v neoplatonismu. Koyré i Kojève spekovali o hegelíánské temporalitě a pozici budoucnosti. Kojèvovo čtení Hegela připsalo zásadní význam budoucnosti, jako potenciality, která dává přítomnosti význam. V jeho filozofii času se objevila myšlenka konce dějin, které pokud jsou výsledkem lidského konání, mají také svůj konec. Zmíněná práce z padesátých let, tak měla být prokázáním jeho argumentace, že všechny hlavní filozofické koncepty vedly k Hegelovi, anebo jej opakují.⁴⁷

Do úvah o historickém čase zásadně vstoupil Michel Foucault v roce 1969 svou knihou *Archeologie vědění*, která rozbila pevnou strukturu dějin. Zaměřil se na proměnlivost pohledu na minulý čas a možnosti, jak najít nástroj pro vidění toho, co je strukturálně přehlíženo. Tato struktura času zajímala i dalšího filozofa a historika při EHESS, který v roce 1973 emigroval z Polska do Francie, Krzysztofa Pomiana. Ten podobně jako Foucault spojoval problematiku vědění s problémem muzea. Jeho kniha *L'Ordre du temps*, která vyšla v roce Foucaultova úmrtí (1984), je dodnes jednou z nejúplnějších zpracování filozoficko-historických koncepcí času. Pomian se zabýval právě strukturami času. Přes kritickou

3.2.
Jeskyně,
události,
obrazy
a věci

⁴⁷ Alexandre Kojève, *Le Concept, le Temps et le Discours: Introduction au Système du Savoir* (Paříž: Gallimard, 1990), s. 39-63.

analýzu cykličnosti času, epoch a časových struktur dospěl k tomu, že povahou času je, že není nic než čas.⁴⁸

Úvahu o řádech či systému času rozšířil na EHESS François Hartog v knize *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps* (2003). Hartog se vztahuje k minulosti a tomu, co se skutečně podílí a zasahuje do přítomného. Takový režim nazývá „presentismem“, v něm pak dominuje přítomnost. Hartog zásadně proměnil perspektivu na minulost a upřednostnil přítomnost, jako její výchozí bod:

„Hypotéza o režimech historicity formovaná z naší současnosti by měla umožnit rozvinutí dotazování se historika na naše vztahy k času. Historik v tomto smyslu zachází s mnoha časy, zřizováním cesty tam a zpět mezi přítomností a minulostí, nebo lépe mezi minulostmi, možná velmi vzdálenými, jak v čase tak prostoru. Tento pohyb má svou specifickou. Vycházeje z různých zážitků času, režim historicity by chtěl být heuristickým nástrojem pomáhajícím lépe pochopit nikoli čas, nebo všechny časy nebo všechny čas, ale hlavně okamžiky krize času, dnes a tehdy, když návaznost minulost, přítomnost a budoucnost ztrácí svou srozumitelnost.“⁴⁹

Hartogovu práci zásadním způsobem ovlivnil německý historik Reinhart Koselleck, u něhož začínal jako asistent. Koselleck představil jeden z nejzásadnějších pohledů na periodizaci dějin a meta-historické otázky. Vycházel ze strukturálního pojetí času (diachronní a synchronní osa), avšak tuto strukturu dále problematizuje. Koselleck tak podal základ pro tzv. konceptuální dějiny (*Begriffsgeschichte*, překládané také jako dějiny pojmů), jež v sobě kloubí epistemologii dějin, lingvistiku, základy antropologie dějin a sociální dějiny, stejně jako politické dějiny. O jeho díle tak můžeme uvažovat v rámci konstelace Michel Foucault – Cambridžská škola historiografie – Hayden White – Reinhart Koselleck. Právě příbuznost s filozofií Michela Foucaulta a jeho dílem *Slova a věci* (1966) je patrná v centrálním pojmu jeho úvah, *Sattelzeit*, jež analyzuje fenomény nikoli jako jednoduché řetězení událostí, ale naopak jako vrstevnaté prolínání se. *Sattelzeit* označuje

⁴⁸ Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps* (Paříž: Gallimard, 1984), s. 349-356.

⁴⁹ François Hartog, *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps* (Paříž: Éditions du Seuil, 2012), s. 38.

období zhruba 1770-1850, tedy dobu, ve které Koselleck spatřuje široké spektrum politických konceptů, jež získaly svůj aktuální význam a současně definují i revidují podmínky modernity, píše, že:

„[...] po polovině 18. století nastala dalekosáhlá transformace významu klasického topoi tak, že stará slova získala nový význam, který vstříc k dnešku již nepotřebuje překlad. Heuristické očekávání zavádí takzvaně usazený čas [Sattelzeit], v němž se původní [Herkunft] samo mění v naši současnost [Präsenz].“⁵⁰

V jeho pojetí se současnost příliš neliší od minulosti, není to úplná nesouměřitelnost, ale jak to definoval John Zammito, spíše než vrstvení *stratum* na *stratum*, jde o minulost prostupující skrz a do současnosti v různých rychlostech.^{51,52}

Právě tyto myšlenky byly formativní pro Hartogovo nelineární uvažování o čase. Myšlenku o povaze času rozpracoval také v knize *Chronos: L'Occident aux prises avec le Temps* (2020), v níž se zabývá otázkou lineárního a progresivního času, jenž symbolizuje *chronos*. Vrací se tak k úvahám sv. Augustina o povaze času. Ten se ve velmi procítěných pasážích *Vyznání* zamýšlí nad věčností a času člověka po Stvoření, promýšlí tak otázku antické filozofie, kterou středověku předal Plotínos, o vztahu věčnosti a času.

„Co jest tedy čas? Vím to, když se mne naň nikdo netáže; mám-li to však někomu vysvětliti, nevím. Přece však mohu tvrditi zcela určitě: ‚Nebyl by minulý čas, kdyby nic nemíjelo, nebyl by budoucí čas, kdyby nic netrvalo.‘ Ale jak jsou ony dva časy, minulý a budoucí, když minulý již není a budoucí ještě není? Kdyby však přítomný byl stále přítomným a neměnil se v minulý, již by to nebyl čas, nýbrž věčnost.“⁵³

⁵⁰ Reinhart Koselleck, „Enleitung“, in *Geschichte Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, první díl, editovali Otto Brunner, Werner Kontze a Reinhart Koselleck (Stuttgart: Klett, 1972-1997), s. xv.

⁵¹ John Zammito, „Koselleck's Philosophy of Historical Time(s) and the Practice of History“, *History and Theory* 43, 2004, č. 1, s. 126.

⁵² Pasáž o Reinhartu Koselleckovi a částečně o François Hartogovi je přepracovaná pasáž z úvodu ke knize *Návrat do budoucnosti*, jež jsem editorsky připravovala. Tyto části jsou mým vlastním autorským textem v úvodní kapitole „Návraty, trhliny, potenciality (úvod)“, in *Návrat do budoucnosti*, editovali Eva Skopalová a Václav Janoščík (Praha: UMPRUM, 2019), s. 17-18.

⁵³ Augustin, *Svatého otce a učitele církve Aurelia Augustina Vyznání*, překl. Mikuláš Levý (Praha: Ladislav Kuncíř, 1926), s. 391.

I přesto, že minulý a budoucí čas jsou potenciality, tak jsou reálné, protože je to čas, který byl, či se stane přítomným, je to čas vnitřně prožívaný jako přítomné dlouhé trvání s vhladem k budoucnosti a minulosti.⁵⁴ Hartog v tomto středověkém myšlení vidí víru v budoucí spásu, od níž se začala odvíjet víra v lineární postupování času v evropském myšlení v proměnách, až do současnosti. Navázal na závěr Pomianovy knihy, že čas je „dítě konečnosti“⁵⁵, všudypřítomný a nezvolitelný, ale podle Hartoga je *nepolapitelný*, jak mu rozumí sv. Augustin. Sám však podává obraz *chronosu* nejen jako linearity, ale také vnitřního rozporu.⁵⁶

1.2.2. Anachronismus a čas

Tato linie úvah o čase samozřejmě není kompletní bez vlivů filozofie Maurice Merleau-Pontyho, Paula Ricœura, Gilles Deleuze a dalších, k jejichž práci se ještě nějakým způsobem budu vztahovat v následujících kapitolách. Ale právě v tomto intelektuálním prostředí se na pozadí historických úvah (tedy nejen filozofie) objevila zásadní pochybnost o homogenní linearitě času. Jak ukázala například Helga Nowotny⁵⁷, Vanessa Ogle⁵⁸ (ale i další badatelé a badatelky), takové pojetí času je spíše technologickým vynálezem než jeho povahou *a priori*. Čas, jak ho chápe fyzika, nelze převrátit nazpět, jeho měření a archivace má povahu kumulativní. Přesto jeho prožívání tomu neodpovídá. Právě jeho nepopíratelnou linearitu, kterou každodenně zažíváme s novým východem a západem slunce, doplňuje nelinearita, propadání se do minulosti, současnost, cykličnost či jiné zážitky polytemporality, které jsme se naučili ignorovat. Úvahy o nelineární časovosti jsou stejně jako úvahy o linearitě času založeny na subjektivním prožitku času, ale také jeho racionalizaci. Nelze o něm hovořit čistě empiricky, ale ani jako o pouhé subjektivitě. Stejně tak jeho povaha není jen lineární, ani jen nelineární. Má podobu obojího a oba pohledy historická analýza potřebuje – pokud by čas nefungoval jako základní osa minulosti, coby chronologie, ztratili bychom se v nekonečném labyrintu minulosti. Ale ani chronologie bez vnitřního rozporu a nelineární konceptualizace není funkčním nástrojem, ten je sice pořadačem událostí, ale bez možnosti jejich adekvátního vnitřního pochopení.

⁵⁴ Ibidem, s. 399-400.

⁵⁵ Pomian, *L'Ordre du temps*, s. 356.

⁵⁶ François Hartog, *Chronos: L'Occident aux prises avec le Temps* (Paříž: Gallimard, 2020), s. 11.

⁵⁷ Helga Nowotny, *Time: The Modern and Postmodern Experience* (Cambridge: Polity Press, 1996).

⁵⁸ Vanessa Ogle, *The Global Transformation of Time* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015).

Obor dějin umění se s koncepty nelinearity začal vyrovnávat problematicky v krajních případech, kdy konvenční chronologie nebyla vhodným nástrojem. Jedním z prvních případů takového myšlení je zmíněný koncept formulí patosu Aby Warburga, který však nikdy nerozpracoval žádný meta-historický či teoretický text, kde by svou „metodu“ komplexně ukotvil. Díky Warburgovi vznikl v Londýně při londýnské univerzitě Warburgův institut. Několik generací autorů a autorek (Gertrude Bing, Frances Yates, Rudolf Wittkower, Edward Wind, E. H. Gombrich, Michael Baxandall, Christopher D. Johnson) dodnes rozvíjejí v kontextu renesančních studií možnosti, jak se dívat na umělecká díla a uvažovat jeho časové (nelineární) vazby a vůbec strukturu dějin.

Snad prvním skutečně propracovaným příspěvkem k problematice nelineárního času v dějinách umění je kniha George Kublera *Tvar času* (1963), která vznikla v návaznosti na francouzské myšlení, a to sice oklikou po emigraci Henri Focillona do USA, kde působil částečně již dříve, jeho přítomnost byla tedy mezi lety 1932-1943. Přednášel na Yale University, kde byl Kubler jeho žákem. Kubler se distancoval od lineárních dějin, jako plynulého odvíjení se událostí, jejichž společným jmenovatelem je kánon dějin umění. Jeho úvahy o tvaru se vymaňovaly z národnostně orientovaných narativů v kontextu fašizujících se a nacifikujících se narativů třicátých let. Právě tato otevřenost Focillonova systému Kublerovi umožnila rozpracovat myšlení o dějinách, které bude schopné pojmout i jiné než Evropské umění. Kánon podporovaný chronologií nedokázal pojmout umění původních obyvatel obou Amerik, proto přišel se svou jedinečnou koncepcí odlišného plynutí času různých objektů. Ukázal, že mohou existovat paralelní linie času, každá z nich plyne jinou rychlostí; tedy učiníme-li synchronní řez, zbude jen velmi málo prvků jednoho druhu, které bychom mohli sjednotit.

4.2.
Focillon
a českoslo-
venské
dějiny
umění

*„Počet způsobů, jak předměty zabírají čas, je pravděpodobně
stejně neomezený, jako počet způsobů, jak hmota zabírá prostor.
Při vymezení kategorií času byl vždy problém s nalezením
vhodného popisu trvání, který se může měnit ve vztahu
k událostem při jejich vztahování k pevnému měřítku. Historie
nemá periodickou tabulku prvků, ani žádnou klasifikaci rodů*

*a druhů; má jen sluneční čas a několik starých způsobů slučování
událostí, ale žádnou teorii časové struktury.“⁵⁹*

Kubler poukázal na heterogenní časovost předmětů, která je právě spojená i heterogenitou prostorovou. Svou metodu přirovnával k pohlížení na hvězdy, jež se nám jeví v ploše, jako kdyby byly vyrovnané na plátně obrazu, ale jejich světlo k nám putuje různou dobu, ačkoli všechny vidíme současně.⁶⁰ Někdy na nás může doléhat světlo hvězd již vyhaslých, můžeme také shlukovat hvězdy od sebe vzdálené stovky světelných let, které se nám na obloze jeví jako příbuzné a vytvářet jejich konstelace.⁶¹

Rozpracovával právě onu různou časovost a způsob, jak mohou tyto temporalities být doslova vedle sebe. Poukazoval tak na to, proč s narůstajícím horizontem minulosti předměty neztrácejí svou působnost v přítomnosti. Máme tak dvojí pohled. V prvním případě můžeme studovat konstelace v ploše (resp. obraz, jaký má minulost v naší přítomnosti), nebo v druhém případě můžeme proniknout do samotné struktury času. Kublerovská svítivost hvězd je příčinou toho, proč některé hvězdy v souhvězdích svítí více a jiné méně, resp. utvářejí silnější a slabší svazky. Svítivost je právě to, co bychom mohli spojit s jakýmsi magickým poutem mezi jednotlivými prvky, účastenstvím.

3.2.1.
Účasten-
ství

Jeho snaha vyrovnat se s *odlišností*, jej přiměla vytvořit zcela novou koncepci časovosti pro dějiny umění, která do sebe pojala jinakost, aniž by ji za jinakost musela nutně označit. Jeho práce ukázala nefunkčnost a necitlivost celého dosavadního systému třídění hmotné minulosti a nutnost jejího rozšíření. Podobně jako Warburgův odkaz i Kublerova práce zůstala známá relativně úzkému intelektuálnímu okruhu, a především nejprve zapůsobila na okruh umělců.⁶² Znovu aktuální a současnou se stala v kontextu nových úvah o anachronismu od konce osmdesátých let. Snad to byla vrcholící postmoderna v umění, která podnítila konceptuální kombinovatelnost uměleckých period a nové možnosti třídění času.

Co je a kde se tedy objevila diskuse o anachronismu? Anachronismus se jako verze uměleckohistorického myšlení objevil koncem osmdesátých let 20. století a nemá žádnou

⁵⁹ George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, (New Haven, MA: Yale University Press 1970), s. 96.

⁶⁰ Ibidem, s. 19.

⁶¹ Část textu odstavce přejata z článku věnovanému Georgi Kublerovi. Eva Skopalová, „Dějiny umění se příliš nemění“, *Artalk.cz*, <http://artalk.cz/2018/05/21/dejiny-umeni-se-prilis-nemeni/>, vyhledáno 22/5/2018.

⁶² K tomu například Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2004), s. 220-256.

návaznost s úvahami antiky, narozdíl od pojmu *historie*. Avšak tyto současné úvahy vytvořily otevřený koncept, ve kterém projekty, které bylo obtížné ve své době následovat, našly spřízněné úvahy. To je příklad třeba mytopoetické koncepce dějin Giambattisty Vica a jeho *Nové vědy* (1744).⁶³ Lucien Febvre v roce 1947 označil anachronismus za největší prohřešek historika: událost uvažovaná ve špatném čase.⁶⁴ Sám z historické školy Análů nemohl připustit myšlenku, že by se negativita anachronismu mohla stát pozitivní kvalitou. Z řeckého *ana* (ává, proti) a *chronos* (χρόνος, čas) vypovídá o protijdoucí časovosti – obráceném toku, jakési *contre-histoire*. Toto negativní pojetí anachronismu stojí na předpokladu, že čas je lineární a homogenní, jeho podobu je možné si představit jako přímku, na níž každá událost má své jedinečné místo. Diskuse o nelineárním čase a anachronismu v pozitivním slova smyslu se v kontextu oboru dějin umění rozvinula na začátku devadesátých let 20. století, především (ale nejenom) díky textu Nicole Loraux *Eloge de l'anachronisme en histoire*⁶⁵, který přednesla v roce 1992 na konferenci v Sao Paulu. Loraux se na EHESS věnovala historii helénismu, její příspěvek se vymezil poněkud blokujícím pojetí anachronismu, jak mu rozuměl Febvre. Navázala na úvahy Jacquese Rancièra, který se v seminářích v akademickém roce 1987/88 *Les mots de l'histoire* věnoval „jinému času“. Loraux navrhla užití „kontrolovaného anachronismu“ ve spojení s psychoanalýzou. Její nástroj tak umožňoval rozšířit možnosti historické imaginace, která by jinak byla končila výčtem faktů. Díky využití psychoanalýzy tak bylo možné uvažovat i o afektech jako součásti historické zkušenosti (*Erfahrung*).⁶⁶

Taková metoda v sobě nese zásadní otázku historické pravdy. Jacques Rancièra se tomuto tématu věnoval podrobněji v eseji *Le concept d'anachronisme et la vérité d'historien*⁶⁷. Problém anachronismu pro něj nespočívá jen ve „špatném“ umístění jednoho data na nepatřičném místě časové osy, ale „jedná se o návrat času dat k tomu, co není časem dat.“⁶⁸ Je to čas, který není možné datovat a v dějinách evropského dějepisectví, je to mytologický čas nebo křesťanský čas legend a spásy. Anachronismus tak vyzdvihuje

⁶³ Viz Margareta de Grazia, „Anachronism“, in *Cultural Reformations: Medieval and Renaissance in Literary History*, editovali Brian Cummings – James Simpson (Oxford: Oxford University Press, 2010), s. 13-32.

⁶⁴ Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle: La religion de Rabelais* (Paříž: Édition Albin Michel, 1962), s. 6.

⁶⁵ Nicole Loraux, „Eloge de l'anachronisme en histoire“, *Le Genre humain* 27, 1993, č. 1, s. 23-39.

⁶⁶ Zejm. ibidem, s. 24-26.

⁶⁷ Jacques Rancièra, „Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien“, *L'Inactuel*, č. 6, 1996, s. 53-68.

⁶⁸ Ibidem, s. 54.

pravdivost v poesii,⁶⁹ staví tak proti sobě pojetí času jako *chronos* (χρόνος) a *aión* (αἰών), linearitu a věčnost, jež jsou ve spojení, jak připomíná tvrzení z dialogu *Timaios*: „pohyblivý obraz věčnosti“⁷⁰. Dospívá tak k první a zásadní definici anachronismu pro jeho přerod z chyby na možnost nového poznání událostí:

„Anachronismus zapojuje tedy docela jinou věc než záležitost chybné chronologie. Je to koncept-emblem, kterým dějiny potvrzují svou specifičnost a vědeckost. Anachronismus emblematicky koncept a využití času, kde je toto obsaženo, bez stopy, vlastnosti svého opaku, tedy věčnosti. Prvním paradoxem je, že takové označení vědecké odlišnosti je vypůjčen z arzenálu poetiky a rétoriky. Je to poetika podobnosti, která operuje v těchto živých obrazech, které nám ukazují nemožnost, jakou se myšlení usídluje na scéně, pro kterou se nehodí.“⁷¹

Koncept anachronismu je antihistorický a zastírá tok času. Nemůžeme tak mluvit o anachronismu jako takovém, ale o způsobech spojení, jež jsou pozitivně anachronistické, „události, pojmy, ukazatelé, jež obracejí čas nazpátek, kteří nechávají smysl se protáčet způsobem přesahující všechnu současnost, vši identitu času ‚se sebou samým‘.“⁷²

Rancière tak pootočil pozici, jak o anachronismu hovořit. Jeho text také rozpoutal debatu o pojmech, jakými je možné o nelineárních časovostech uvažovat – anachronismus, jako pojem dedikovaný chybné časovosti však stále přetrvává, vedle *anachronistického*, jež navrhuje také například Alexander Nagel s Christopherem S. Woodem.⁷³ Tato pojmová neustálenost jen poukazuje na stále trvající debatu. Ve své práci používám anachronismus a nelineární čas, jimiž je myšlen pozitivní význam slova, tak jak jej uvažoval Rancière. Jeho pochopení anachronistického jako spojení zásadně problematizuje plynulost a homogenitu minulosti a dává prostor nepředvídatelnosti a zvrátům. Anachronistické jako možné má stejnou historickou platnost jako jakákoli jiná interpretace minulosti, která vždy existuje v určitém režimu virtuality.

⁶⁹ Ibidem, s. 55.

⁷⁰ Platón, *Timaios*, *Kritias* (Praha: OIKOYMENH, 2003), s. 31, 37d.

⁷¹ Jacques Rancière, „Le concept d’anachronisme (...)“, s. 67.

⁷² Ibidem, s. 67.

⁷³ Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books, 2010).

Jeho esej tak znamenala zásadní změnu v chápání anachronismu a jeho místo v historické analýze. Skutečně vyargumentoval jeho pozici jako nástroje, který může sdělovat jiné poznání. Přesto však, jak se v práci snažím ukázat a jak ukazují další autoři, jiná časovost provokovala úvahy o temporalitě i dříve, ale teprve se závěrem 20. století byla akademicky přijata. Změnil se totiž postoj historických věd k jeho prozkoumávání. Do těchto teoretických úvah o časovosti vstoupil v osmdesátých letech Georges Didi-Huberman, který byl na EHESS studentem sémiologa Luise Marina, u kterého obhájoval disertační práci, ale také historika umění Huberta Damische, který se zabýval případy vizuálních analogií. Damisch sám generačně dříve ve stejné instituci obhájil disertační práci pod dvojím vedením historika Pierra Francastela a filozofa Maurice Merleau-Ponty. Damisch přinesl četná pozorování, jejichž anachronistické echo je obsaženo i v Didi-Hubermanově práci.⁷⁴ Damischův přístup z dnešního pohledu určitě spadá do úvah o nelineární časovosti, sám však o anachronismu nehovořil (objevuje se u něj termín *contre-histoire*).

Georges Didi-Huberman propojil filozofické přístupy sémiologie s paradoxem renesančního umění. Debatu o anachronismu, jakožto vnitřního propojení časově vzdálených hmotných objektů otevřel studií o freskách Fra Angelica v konventu San Marco [3, 4]. Propojil dominikánské fresky abstraktních mramorů ve velmi expresivním provedení s *drippingem* Jacksona Pollocka, jejichž účinek na diváka je jakési meditativní zpřítomnění.⁷⁵ Zásadní pro jeho studii, která rozvinula v jeho díle další souvislosti, byl zájem o vnitřní afektivní prožitek při pohledu na umělecké dílo. Jeho cílem bylo v myšlení propojit umělecké dílo a zážitek z něj. Marmi finti proto chápe jako plochy kontempace⁷⁶, skrze něž je možné prožít mystické povznesení k Bohu.⁷⁷

Didi-Huberman spojil teoretické uvažování o anachronismu s vizuálními studií. Kritizoval totiž pojem žáka E. H. Gombricha, Michaela Baxandalla „dobové oko“⁷⁸, který Baxandall formuloval jako přístup pro analýzu objektu a historických podmínek jeho vzniku

⁷⁴ Damischova analýza Paridova soudu se přímo propsala do Didi-Hubermanovy knihy z roku 1999 *Otevřít Venuši. Nahota, sen, krutost* (Praha: Pulchra, 2022), viz Hubert Damisch, *Le jugement de Pâris* (Paříž: Flammarion, 2011).

⁷⁵ Georges Didi-Huberman, „*Praesentia*, aneb virtualita zobrazení“, in *Návrat do budoucnosti*, s. 83-104.

⁷⁶ Ibidem, s. 103.

⁷⁷ Přepracovaná část textu, Eva Skopalová a Václav Janoščík, „Návraty, trhliny, potenciality (úvod)“, s. 19-20.

⁷⁸ Michael Baxandall, „Dobové oko“, in *Intelligence obrazu a jazyk dějin umění. Výbor z textů*, editovala Milena Bartlová, překl. Martin Pokorný (Praha: UMPRUM, 2019), s. 82-111.

a dobového vnímání. Didi-Huberman tento přístup uvažuje jako zkoumání jakési kulturní či kognitivní „výbavy“: „Jako by každému stačilo čerpat v krabici na nástroje již utvořená slova, reprezentace či koncepty. To znamená zapomenout, že od krabice až k ruce, která je používá jsou samy nástroje v procesu vytváření, tj. jeví se méně jako entity, ale spíše jako plastické formy v neustálé transformaci.“⁷⁹ Navrhuje tak přístup, který bude zohledňovat nejen dobové vnímání, ale také spojení na něj navázaná, proto mění „dobové oko“ na „dějinné oko“ (l'œil de l'histoire), jež se vyskytuje v názvu jeho knižní řady, která se věnuje provazbám obrazů a času. Tato kritika Baxandalla je specifická pro práci Didi-Hubermana, ale Baxandall jako člen Warburgova institutu nezaujímal opačně vyhraněnou pozici.

Přístup Didi-Hubermana analyzovala v kontextu francouzského promýšlení Hegelova odkazu ve filozofii zmíněná Chari Larsson, která jeho anti-Hegelianismus hodnotí jako paradoxně hegelianský: je to kritika, která systém musí nejprve rehabilitovat (což je také logika vztahu nelineárního a lineárního času). Tuto rehabilitaci pak spatřuje v obnovení dialektiky, s níž pracuje, narušování a neustálé kmitání mezi tezí a antitezí, aniž by někdy dospěl k finální syntéze.⁸⁰

2.
Uzávorko-
vat budou-
cnost

Jedním z nejzásadnějších příspěvků k chápání nelineárního času však byla jeho studie díla a myšlení Aby Warburga *L'Image survivante* (2002). Didi-Huberman představil psychoanalytické čtení Warburgova odkazu, které na jednu stranu bylo zhodnocením a pochopením jeho významu v úvahách o nelineární časovosti, ale současně bylo vlastní interpretací, skrze kterou Didi-Huberman rozvíjel vlastní otázky. Představil tak Warburga, který byl anachronističtější než Warburg sám.⁸¹ Kvůli tomu byla jeho práce i četně kritizovaná, stejně jako pro nezohlednění veškerého archivního materiálu.⁸² I přes kritiku, které se práci dostalo, představil v návaznosti na uvažování o anachronismu pojetí centrálního pojmu warburgovských studií, *formule patosu*, jež utváří linii vazeb obrazů v širokém slova smyslu v čase, které se objevují a ztrácí formou symptomu. Tyto provazby mezi obrazy jsou velmi emotivně nabytými gesty. Tento výhled „warburgovského projektu“,

⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *Před časem* (Brno: Barrister & Principal, 2008), s. 15.

⁸⁰ Chari Larsson, *Didi-Huberman and the Image* (Manchester: Manchester University Press, 2020), s. 77.

⁸¹ Například dopisy, které od Warburga přicházely československým intelektuálům dokládají jeho preciznost datací a lokací, k české korespondenci recentně viz Jana Marešová, „Orbis Pictus a Atlas Mnemosyné. Korespondence Warburga s Karamárem, Chytilém a Zíbrtem“, *Umění LXXI*, 2003, č. 3, s. 278–282.

⁸² Např. Spyros Papapertos, „The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg's Revival“, *Oxford Art Journal* 26, 2003, č. 2, s. 169–76.

kteřý nikdy nebyl Warburgem dopracován, spatřuje v politických gestech jako jeho vyústění. Tomu se věnoval v projektu *Soulèvements*⁸³ či navazující edice „Co nás pozvedá“ (*Ce qui nous soulève*)⁸⁴. Je to také myšlenka srovnatelná se snahami Martina Warnke, a jeho projekt, na kterém spolupracoval s Uwe Fleckner a Hendrikem Zieglerem, *Handbuch der politischen Ikonographie*⁸⁵, je možné považovat za jakési dokončení Atlasu Mnemosyné, jehož poslední (nedokončen) tabule 79 je věnovaná politickým gestům a je pravděpodobné, že další měly následovat. Akademická aktivita původního místa Warburgovy knihovny v Hamburku, dnešní Warburg Haus (součást hamburské univerzity), kde byl Martin Warnke ředitelem Centra politických studií (dnes pod vedení Uwe Flecknera), se v současnosti věnuje projektu *Bilderfahrzeuge*.⁸⁶ Jedná se o Warburgův neologismus, který dal název projektu o mapování migrace obrazů, kdy obraz je chápán jako nositel, prostředek přenosu významu (vehicle). Warburgovo dílo přijal do filosofické úvahy i italský filosof Giorgio Agamben. Warburgovské myšlení rozvíjel třeba v návaznosti na úvahy o nymfě,⁸⁷ podobně jako Georges Didi-Huberman ve své kvadrilogii *Ninfa moderna*⁸⁸, *Ninfa profunda*⁸⁹, *Ninfa fluida*⁹⁰ a *Nymfa dolorosa*⁹¹, které jsou jako case studies věnovány vlastnímu pojetí anachronismu jako formulí patosu.

Didi-Hubermanovo čtení Warburgova archivu, ale také v jiných pracích textů Waltera Benjamina, Carla Einsteina, Karla Marxe či v posledních projektech Axela Honnetha, je deleuzovský způsob práce, kterým taková perspektiva anachronismu zpětně začleňuje jejich práce do vlastního myšlenkového komplexu. Ostatně blízkost k Deleuzovu principu práce není náhodná a je vzájemně kompatibilní – v pojetí *stávání se* i přístupu k časovosti, kterou Deleuze ilustruje na *Alence v Říši divů*:

*„Paradoxem tohoto čistého dění (devenir) s jeho schopností
unikat z přítomnosti, je paradox nekonečné identity: nekonečné*

⁸³ Georges Didi-Huberman, *Soulèvements* (Paříž: Gallimard, 2016).

⁸⁴ První v této řadě vyšla Georges Didi-Huberman, *Désirer désobeir* (Paříž: Minuit, 2019).

⁸⁵ Uwe Fleckner – Martin Warnke – Henrik Ziegler (eds.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, první a druhý díl (Mnichov: Verlag C. H. Beck, 2011).

⁸⁶ Andreas Beyer – Horst Bredekamp – Uwe Fleckner – Gerhard Wolf (eds.), *Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie* (Hamburk: Verlag Klaus Wagenbach, 2018).

⁸⁷ Giorgio Agamben, *Nudités* (Paříž: Puf, 2007).

⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii* (Praha: Fra, 2009).

⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente* (Paříž: Gallimard, 2017).

⁹⁰ Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* (Paříž: Gallimard, 2015).

⁹¹ Georges Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'une geste* (Paříž: Gallimard, 2019).

*identity současnosti obou směrů, budoucnosti a minulosti,
včerejšího a zítřejšího dne, více a méně, příliš a nikoli dosti,
aktivního a pasivního, příčiny a účinku. [...] Odtud ona
převrácení, z nichž sestávají Alenčina dobrodružství. Převrácení
růstu a zmenšování: ‚nahoru, nebo dolů‘, ptá se Alenka a cítí, že
je to vždy oběma směry současně, třebaže tentokrát zůstává dík
optické iluzi vše při starém.“⁹²*

Deleuzovské myšlení neustálého pohybu, nabývání formy je srovnatelné s Didi-Hubermanovým přístupem. Nekonečná identita, jakožto identita v čase, se jeví stejná, ačkoli obsahuje vnitřní proměnu. Didi-Huberman tak ve svém přístupu k umění využívá proměnlivost, kterou vyjadřuje v metaforách kaleidoskopu, atlasu, aforismů a jiných souborů obrazů, jako vyjádření polytemporality (tedy hyperobraz⁹³). Úvahy o strukturách obrazů a mnohačetné časovosti kolem roku 2000 přesáhly horizont *histoire des sensibilités*, respektive začaly domácnět i v jiných myšlenkových proudech, které s větší či menší intenzitou dnes udržují vztah k jeho původnímu kontextu. Pro přesun francouzského myšlení o obraze by nebyl možný bez studie Paula Crowthera *The Transhistorical Image*, který budoval nelineární chápání temporality obrazu skrze čtení autorů spojených s německými a vídeňskými dějinami umění (to je ostatně také případ Christophera S. Wooda, který formuloval tento postoj v úvodu k čítance textů *The Vienna School Reader*⁹⁴) a promýšlení formalismu.⁹⁵ Karel Thein vystihl jeho přístup jako „analytický protipól ‚kontinentální‘ diagnózy Georgese Didi-Hubermana“.⁹⁶ Crowther transhistoričnost důsledně uvažoval ve vztahu perspektivy a času v návaznosti na teorie Erwina Panofskyho a Ernsta Cassirera.⁹⁷ Určil základní kategorie dějin umění, které dělí do čtyř celků – kategorie strukturální, instrumentální, historické, psychologické, jež náleží každému uměleckému dílu a na základě

⁹² Gilles Deleuze, *Logika smyslu*, překl. Miroslav Petříček (Praha: Karolinum, 2013), s. 10-11.

⁹³ Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘* (Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 2014).

⁹⁴ Jeho „jiné“ čtení autorů Vídeňské školy dějin umění viz *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, editoval Christopher S. Wood (New York, NY: Zone Books, 2000).

⁹⁵ Christopher S. Wood se v jednom z posledních projektů věnoval celé historii dějin umění, která je svým rozsahem (časovým i geografickým) jednou z největších anglických syntéz. Jeho přístup je pro americkou kunsthistorii snahou navrátit se ke kontinentálním kořenům a pochopení vlastní pozice. Christopher S. Wood, *A History of Art History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019).

⁹⁶ Karel Thein, „Paul Crowther: The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History“, *Umění* LI, 2003, s. 437.

⁹⁷ Paul Crowther, *The Transhistorical Image: Philosophizing Art and its History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s. 47-61.

toho sleduje vztah mezi intencí autora a divákem.⁹⁸ Je to vztah prostoru a času ve formálním zpracování obrazu. Crowther tak vykročil k systematizaci pohledu na mnohočetnou časovost uměleckého díla.

Snad právě tato snaha o analytický přístup a strukturalizaci úvahy o anachronismu, otevřela problematiku pro převážně anglofonní prostředí. Nepřímo snad na Crowthera navázali i Alexander Nagel s Christopherem S. Woodem pracující při New York University. V jejich společné knize *Anachronic Renaissance* „poameričtují“ francouzský přístup k anachronismu a dále ho rozvíjejí. Jejich pojetí představené v úvodu knihy totiž obsahuje lineární i anachronické plynutí času jako dvě perspektivy, jimiž je možné zkoumat jednu událost, jedno umělecké dílo, ale nikdy neexistují současně. Je to jednak *substitute*, nahrazení jednoho díla jiným, *substitute* tak znamená časovost, která není omezena trvanlivostí jeho hmotného nosiče. Základní myšlenku tohoto principu představil Christopher S. Wood v knize *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*⁹⁹. *Substitute* je právě možností zachování identity v čase – jako extrémní příklad uvádí poznámku Simone de Beauvoir o Zakázaném městě v Peking, jež je imitací sebe sama.¹⁰⁰ *Substitute* tak není tolik svázána se svým materiálním nosičem. Jednak je to také jedinečné umělecké provedení, které naopak se odvíjí od své materiality. Výkon (*performance*), který neunikne z lineárního času a trvání své hmotné podstaty, jelikož je v koncepci autorů s ním natolik spojený, že význam díla začíná a končí u jeho přesné datace, tedy fyzického stáří a formy zpracování materiálu. Nagel s Woodem tak proměnlivost Didi-Hubermanovského konceptu strukturalizovali a oddělili, výsledkem se stal přístup, který je možné využít v dalších pracích, ale ztratil dynamiku úvahy o dějinách v širším celku. V jejich systému také byla upozaděna afektivita.

3.3.
Oko
a pohled

Alexander Nagel pak rozšířil své pojetí časovosti uměleckých děl téměř goetheovsky ve smyslu *spříznění volbou*¹⁰¹ v navazujícím projektu *Medieval Modern*¹⁰². Jeho koncepce je totiž postavena na spříznění dvou vzdálených děl, podobně jako *chiasmus* v zápletce

⁹⁸ Ibidem, s. 78, 95-112.

⁹⁹ Christopher S. Wood, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008).

¹⁰⁰ Alexander Nagel – Christopher S. Wood, „Mnohočetná časovost uměleckého díla“, in *Návrat do budoucnosti*, s. 110-111.

¹⁰¹ Srov. Walter Benjamin, „Goethe's Elective Affinities,” in *Selected Writings* 1, Michael W. Jennings et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996–2003), s. 297–360.

¹⁰² Nagel, *Medieval Modern*.

Goetheova románu kříženým spřízněním dvou původně odlišných párů. Nagel tak vytvořil *spříznění* děl, které jsou z dvou odlišných dob: středověku (končící konvenční periodou baroka) a modernitou sahající až k dnešku. Jeho projekt je tak juxtapozicí dvou supercelků dějin, ale narozdíl od Didi-Hubermanovy koncepce není dialektikou, ale pouhým *spřízněním*. Jeho kniha je příspěvkem do uvažování o dějinách umění bez stylových period, relativizuje základní nástroj uměleckohistorické metodologie. Ve stejné době připravila Milena Bartlová svou knihu *Skutečná přítomnost*, v níž polemizuje, zda a za jakých podmínek může být středověký obraz živý v současnosti, nikoliv jen jako muzealizovaná *mrtvá metafora*. Na rozdíl od nagelovského „párování“, její přístup nabízí propracovanou verzi toho, jak středověký obraz *žije* v jiné době.¹⁰³

V americkém kontextu se recepci tohoto druhu francouzského myšlení věnoval i Keith Moxey působící na Columbia University v New Yorku. V knize *Visual Time*¹⁰⁴ se nejprve zamýšlí na paradigmaty modernity a renesance a jejich paradoxních časovostí vedle heterochroni přítomnosti, jež je současná. Druhou část knihy věnuje případovým studiím. Podobně jako projekt Nagela s Woodem i *Visual Time* ve snaze racionalizovat úvahu o čase, zrušil její dynamiku a emocionální rozměr – respektive zachoval citlivost k jinému, aniž by bylo vzpomenuo na emoce. Společně s Danem Karlholmem uspořádal Moxey knihu *Time in the History of Art*, která ukazuje nakolik nelinearita může být široký koncept pro pochopení toho, co kánon jen obtížně zahrnuje (koloniální minulost, umělecký výzkum, narativy atp.).¹⁰⁵ Analytické uchopení francouzské teorie v dějinách umění má nyní, myslím, již svůj vlastní vývoj postupně zdomácněný v pragmatismu. Nejpodnětnější příspěvek v této linii úvah přinesla Molly Nesbit knihou *The Pragmatism in the History of Art* (2013), která například znovu promýšlí Focillona a Kublera v problematizaci pojmu „aktualita“.¹⁰⁶

2.2.
Po-krok?

Myšlenka anachronismu a jiné temporality se dostala i mimo okruh francouzského myšlení o obraze, zasáhla jak německou *Bildwissenschaft*, tak širokou oblast vizuálních studií a zejména důležitou se stala pro oblast kurátorství. Během posledních deseti let vznikla řada navazujících projektů, zabývajících se v dílčích částech problémem času. V českém

¹⁰³ Výklad o práci Alexandra Nagela na s. 35-36 jsem publikovala v knize *Návrat do budoucnosti*, s. 21-22, pro tuto práci jsem jej také přepracovala.

¹⁰⁴ Keith Moxey, *Visual Time* (Londýn: Duke University Press, 2013).

¹⁰⁵ Dan Karlholm – Keith Moxey (eds.), *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony* (New York, NY: Routledge, 2018).

¹⁰⁶ Nesbit, *The Pragmatism in the History of Art*, k pojmu aktualita s. 55-66.

prostředí se této francouzské teorii v určitých ohledech věnovali Milena Bartlová, Miroslav Petříček, Josef Fulka, Karel Thein či Karel Císař, ale jeho vliv je i v dílech Josefa Vojvodíka a dalších, kteří ve svých oborech využívají transdisciplinarity tolik typické pro školu EHESS.

Utváření výstav jako míst polytemporality se stalo i muzeální praxí a přístupem ke sbírkám,¹⁰⁷ jejichž fond je často velmi nevyrovnaný, u nás je to stálá expozice v Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře. Tyto muzeální přístupy se v mnoha ohledech odklonily od původního smyslu a utopily se v bezbřehých vizuálních, nebo poetických analogiích. Odklonily se také zakořenění anachronismu v *histoire des sensibilités*, což nebylo přeloženo do amerického diskurzu o obraze, a tak se kontext vytratil i v navazujících pracích. Však nejzajímavějšími kurátorskými projekty pracujícími s citlivostí, jak k jiné časovosti, tak k druhému ve smyslu mimoevropských kultur, či genderových studií byly projekty Anselma Franke při Haus der Kulturen der Welt, nebo i kurátorské pojetí Benátského bienále Cecilii Alemani, *Milk of Dreams* (2022).

Akademická diskuse o nelinearitě se stočila k problematice prostoru, jakožto dvou spojených fenoménů. Čas jakožto entita vázaná k prostoru se váže k „dokončení“ projektu úvah Henri Focillon – George Kubler v pojetí Davida Summerse, přímého žáka George Kublera. V roce 2003 publikoval knihu *Real Spaces*, která doposud nemá další pokračovatele srovnatelného měřítka. Summers pracuje s pojmem *reálné metafor*y, který značí, že „něco po ruce je měněno z jednoho kontextu do druhého, aby s tím bylo zacházeno tak, že je to něco jiného.“¹⁰⁸ Rozlišuje proto *reálné prostory*, tedy prostor, který sdílíme s lidmi, věcmi atp., a *virtuální prostory* v zobrazení, které se „zadají být viděny“ (seem to see).¹⁰⁹ Navazuje Kublerovy úvahy tím, že univerzální metrický systém, vůbec není univerzální. Výraz „nabýt formy“ v kontextu dějin umění totiž může znamenat jak stylové vymezení určité doby, tak ale formy nabývají tvarů právě v prostoru. Prostor, stejně jako čas, je prožívaný – afektivní, a tak i *skutečné prostory* jsou dané tělesností, „naše časovost je neoddělitelná od počitků a pohybu, a máme tak určité uchopení, dosahy a kroky.“¹¹⁰ Máme také metaforu prostoru, kterými chápeme tuto nejednoznačnost. Summersovu úvahu si snad

4.4.
Tvar,
emoce a
virtualita

¹⁰⁷ Eva Wittoz – Ann Demeester – Peter Carpreau – Melanie Bühler – Xander Karskens (eds.), *The Transhistorical Museum: Mapping the Field* (Amsterdam: Valiz, 2018).

¹⁰⁸ Summers, *Real Spaces*, s. 20.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 43.

¹¹⁰ Ibidem, s. 37.

můžeme představit tak, že když v polovině dubna roku 2019 hořela katedrála Notre-Dame v Paříži, hořelo sice jedno konkrétní místo, ale i několik staletí bylo náhle v plamenech. Tento prostor v jeho virtuálním obraze jako reálná metafora hořel i na mnoha dalších místech, se kterými je katedrála jako *událost* spojená.

Summers tak radikálně změnil pozici, z níž se dívá na minulost, kterou promýšlí v prostoru. Ve svém projektu tak sdružil obrovské množství příkladů, pomocí nichž znovu uvažuje celé dějiny, jež dokáží zahrnout i artefakty, které z perspektivy času stojí mimo hlavní narativy dějin umění. Podobně jako Kubler vyšel vstříc jinakosti, aby navrhl model dějin umění, který dokáže zahrnout i to, co zůstávalo na jeho okrajích. Jeho projekt však nemá zatím pokračovatele. Snad v něčem podobné východisko v promýšlení prostoru jako místa prožitků a nelinearity zaujali Elisabeth Hodorowich a Alexander Nagel ve zmíněném projektu *Amerasia*¹¹¹, ve kterém se zabývali prostorovým zmatením po roce 1492.

Amerasia je založená na předpokladu prožívaného místa bez jeho svázanosti s exaktně definovaným prostorem, jak jeho obraz známe my dnes. Je to prožívaný prostor, který otrásl imaginací konce quattrocenta a celým cinquecentem. Jedná se o prostor nelineární a v mnoha ohledech literární, tedy definovaný skrze představivost cestopisů, poznámek, deníků atp. „Nazýváme to imaginární Amerasií, neologismem, který slouží jako místo setkání pro zvážení širokého pole dobových dokumentů, které by jinak mohly zůstat jako nesourodé podivnosti nebo jen jednoduše jako místní fenomén.“¹¹² Ačkoli autoři Summersův projekt necitují, ani jej teoreticky neuvažují, při jednom z posledních rozhovorů s Alexanderem Nagelem o *Real Spaces* se na mne s otočil se zamyšlenou otázkou „a ty si myslíš, že je to vůbec možné?“¹¹³ Pohled na dějiny je vedený horizontem časovosti, implikuje pojetí i svébytné teorie prostoru, místa, ale jeho skutečné přetočení se dosud povedlo jen Summersovi.

Z jiného hlediska se čas a prostor povedlo propojit ve svých úvahách Aleidě Assmann, která se zabývá kulturní pamětí a její přítomnosti v současném.¹¹⁴ Její stěžejní práce *Prostory vzpomínání* pracuje s několika médii paměti – písmem, obrazem, tělem, místem. Právě *místo* naplňuje ono spojení prostoru a času, nejde o to, zda fyzické doklady

¹¹¹ Hodorowich –Nagel, *Amerasia*.

¹¹² Ibidem, s. 11.

¹¹³ Během setkání v New Yorku na podzim roku 2023.

¹¹⁴ Aleida Assmann ani David Summers se svými teoriemi vzájemně nepracují, ačkoli mají určitou blízkost v abstrakci prostoru.

událostí jsou na místě stále přítomné, či ne, ale místo upevňuje vzpomínky a zakotvuje je v půdě.¹¹⁵ V její úvaze snad nejtěsněji k nelineárnímu času přiléhají *pamětní místa*, která se vyznačují diskontinuitou, „*tedy nápadnou diferencí mezi minulostí a přítomností*.“¹¹⁶ Je to přerušovaný příběh, který nezmizel. Ruiny, které jsou na místě, mohou znovu nabýt viditelnosti, zaměříme-li se na ně. Assmann tento proces popisuje jako čas, který se hustí v prostor:

„To, co čas činí neviditelným, protože uchvacuje a ničí, místa stále ještě tajuplným způsobem zachycují. Z chronologie se stává topologie dějin, kterou lze vymezit krokem při procházce a kterou lze kousek po kousku rozluštit přímo na místě.“¹¹⁷

Minulost je na místech stejně virtuální, jako je ztracená jejich fyzická podoba. Taková místa jsou i místy traumatickými, která dle Assmann potřebují být „ztracena“, aby mohla nést paměť: „*Konzervování těchto míst v zájmu autenticity nutně znamená její ztrátu. Tím, že je místo chráněno, je již zakryto a nahrazeno. [...] Autenticita bude časem s narůstající intenzitou vyvolávána prostřednictvím reliktních odkazujících na čisté ‚zde‘ daného území.*“¹¹⁸ Jinými slovy je třeba nechat místo podléhat lineárnímu času, trauma místa historické události, je jaksi zapouzdřené v čase a skrze paměť a trhliny zůstává součástí nyní.

Taková diskontinuita, dovolím si tvrdit, že je naprosto nezbytná pro místa katastrof. Takto rozsáhlé trauma nepřestane být v jistém režimu nelineárně přítomné, ale síla události a místa přirozeně zůstává (ne zcela) zapouzdřená v čase, aby mohl prostor nabýt nových významů a nabídnout prostor k životu. Je třeba taková traumata znovu prožívat, ale prožívat je jinak, aby bolest mohla být znovu chápána a ztrácet svou sílu. Nelineární čas a diskontinuita prostoru fungují společně. Jejich vzájemné propojování je stále úkolem oboru, který je historicky podmíněn, aby první upřednostnil před druhým.

¹¹⁵ Aleida Assmannová, *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti* (Praha: Karolinum, 2018), s. 336.

¹¹⁶ Ibidem, s. 347.

¹¹⁷ Ibidem, s. 349.

¹¹⁸ Ibidem, s. 374.

2 UZÁVORKOVAT BUDOUCNOST

Rámec dějin citlivosti otevírá další prostor pro postup v mé úvaze, a tedy *co* je rámováno a *jak*. Je to pohyb v dějinném prostoru, který v mé abstraktní ekfrázi [1] představuje plocha obrazu a jednotlivé prvky na ní umístěné: jsou to veličiny minulost, přítomnost a budoucnost. Minulost má abstraktní podobu strukturované mřížky, přetrvává v ní totiž snaha nalézt smysl, který vede k přítomnému, a tedy kubusu krajiny jako pevného spojení tady a teď – času a prostoru. S nimi ve vztahu je abstrakce budoucího jako třetí prvek na obrazové ploše, který nemá zcela jasnou formu. Vztah jednotlivých veličin, jejich smysl uvažoval G. W. Hegel dialekticky a tedy, že dějiny mají smysl a směřují ke svému konci. Tato myšlenka konečnosti dějin byla stěžejní pro úvahy o čase části francouzského myšlení. Ale skutečně má čas kam směřovat? Nejsme dějinám jen my sami jejich příčinou i koncem?

1.2.1.
Dějiny
a čas

Kde (a kdy) začít uvažovat o dějinách? *Všechny dějiny začínají na konci*. Pojem dějin je totiž možné budovat ve chvíli, kdy události došly svého provizorního konce a je možné nacházet jejich souvislosti. Je to potřeba konceptualizace vlastní minulosti, která je na hranici toho, co je přítomné, aktivně se podílí na našem nyní a současně neodvratně vzdálené a bez možnosti svého oživení. Jinak by dnešek nedával smysl. Paradoxní pozice, jakýsi nadhled, vrchol možného času, z něhož hledíme na propast minulosti, je logickou pozicí lineárního i anachronistického pojetí času. Nejen od osmdesátých let 20. století se nabízela myšlenka *konečnosti*. Francis Fukuyama publikoval knihu *Konec dějin a poslední člověk* (první anglické vydání 1992), kde rozvíjel onu hegelovskou interpretaci dějin, která jednou musí dospět ke svému konci. Znovu oživil myšlenku konečnosti Alexandra Kojěva, která se vedle historických úvah objevila také u Artura C. Danta přenesená do kontextu umění a jeho historizace v roce 1984 v drobném textu *Konec umění*.¹¹⁹ Podobně jako u Hanse Beltinga v roce 1983.¹²⁰ Svou tezi Danto dále rozvíjel v knize *Po konci umění: Současné umění a oblast mimo dějiny* (první anglické vydání 1997). „*To, o co usiluji,*“ poznamenal Danto, „*je identifikace možných kritických principů v době, kdy narativy již neexistují a kdy je v kvalifikovaném smyslu všechno možné.*“ Postmoderní situace nás vystavila této neukotvenosti, konečnosti, jež současně byla příležitostí, jak upozornil Jean-François Lyotard v roce 1979.¹²¹ Ale kolik těch konců skutečně již bylo?

3.3.3.
Dialektic-
ký obraz

43. ¹¹⁹ Arthur C. Danto, „The End of Art: A Philosophical Defense“, *History and Theory* 37, 1998, č. 4, s. 127–

¹²⁰ Hans Belting, *Konec dějin umění* (Praha: Mladá Fronta, 2000).

¹²¹ Jean-François Lyotard, *O postmodernismu* (Praha: Akademie věd ČR, 1993).

V teologickém pojetí času byla apokalypsa, jak ji chápe evropské *milieu*, očekávaná kolem roku 1000, a pak znovu s rokem 1500, nebo v jiném, „odkouzleném“ smyslu dějiny skončily s vypuknutím druhé světové války. Přicházející krize jako rozpad či jen otřesení metafor, z nichž je utvářena naše každodennost, vyvolává představu přicházejícího konce, katastrofy. Neznamená to nutnost jeho příchodu, ale změnu v abstrakci času samotného. Představy konce (času), spíše než na *ukončení*, poukazují na neukončitelnou středovost, v níž se nevyhnutelně nacházíme. Je to paradoxní střed, jelikož je na konci uskutečněného, s nastávající budoucností jako možností i jistotou, jež je vyřazena z úvahy. Takové uzávorkování budoucího klade větší důraz na minulé a přítomné, zkouší naši citlivost k času. Provokuje myšlení, aby našlo smysl tam, kde není, aby konceptualizovalo i to, co konceptualizovat nelze: Vlastní smrt. Uvědomění si konce. Jeho možnost nás situuje blíže středu než ke konci. Naopak překonání konce, je překonáním etapy než celku a opět nás nevyhnutelně vrací do pozice středu. Každodennost přerůstající v (lidské) dějiny, které běží jak splašený kůň a jediný horizont konečnosti, ke kterému můžeme skutečně dospět, je horizont lidských možností: Podmíněnosti vlastní lidské smrti a civilizace na planetě Zemi. Nikdy v minulosti jsme však nebyli konci civilizace tak blízko, jako nyní. Klimatická změna patrně nastolí podmínky životu obtížné, ale čas všeho poběží, i když dějiny tu už nebudou. Středová pozice je charakteristická i nezbytná pro anachronistické dějiny, je to střed všudypřítomný, respektive decentralizovaný. Je to střed, který je svým koncem i začátkem současně – takovou výsostně středovou a současně decentralizovanou pozici má pojem *renaissance*, jenž je koncem i počátkem současně, je filozofickou disciplínou překračující dvě století evropské civilizace.

Ve třicátých letech se tušení katastrofy zcela bezprecedentně konfrontovalo s novým pohledem na skutečno jako abstrakci. Jak v uvedení nových forem avantgardního umění, které se vyrovnávalo s možnostmi zobrazení, tak abstrakce fyzikální a filozofické. Právě nezobrazivost se stala předmětem neporozumění si generací, z ní vyplývalo i hluboké rozdělení se v konceptualizaci mezi pojetím času jako linearity, či jeho komplexnější podobě. Abstrakce, jako nové obrazové vyjádření, byla i rodící se schopnost konceptualizovat myšlenky jinak – neohraničeně a tekutě. Představa času a prostoru, stejně jako vztahování se k realitě, jsou základní předpoklady pro orientaci člověka ve světě, jejich rozmlžování je rozmlžování základních jistot, které jako lidé máme. Domnívám se, že každý z nás má nějakou sadu takových „jistot“, jejichž platnost si procesuálně ověřujeme celý

život. Jsou-li tyto jistoty nějakým způsobem napadeny, zintenzivňuje se potřeba jejich upevnění a jen málokdy dojde k jejich přehodnocení. Právě s takovým tlakem se vyrovnávala modernita.

2.1. Abstrakce

Nové avantgardní přístupy k obrazu se objevovaly od počátku 20. století v souladu s měnícím se způsobem uvažování o realitě. Proto je pochopitelné, že pojem abstrakce byl předmětem živé diskuse,¹²² stejně jako novým impulzem k promýšlení otázek času i prostoru, nebo lze tvrdit opak, že otázky o čase a prostoru měnily to, jakým způsobem se uvažovalo o problému tvaru a zobrazení. Abstrakce se objevovala jako párový pojem v úvaze o realismu, který měl ve třicátých letech podobu magickou, věčnou, socialistickou, surrealistickou a další. Ani po druhé světové válce diskuse nebyla zdaleka ukončená a po roce 1948 se rozvinula do polemiky o realismu a formalismu. To, že abstrakce není pojem, kterému by bylo bezprostředně rozumět, a navíc určuje to, jakým způsobem uvažujeme o minulosti, se projevilo v roztržce mezi Vincencem Kramářem, Josefem Čapkem a Františkem Kovárnou. Celou diskusi odstartovalo publikování Kramářovy eseje *Abstraktnost a věčnost současného umění*¹²³ ve *Volných směrech* v polovině roku 1931, ve které se zabýval dílem Pabla Picassa a povahou kubismu. Kramář budoval svůj názor z pozice teoretika, který byl v Československu hybatelem postupně se prosazujícího kubismu před rokem 1910 a koncem dvacátých let uvažoval surrealismus, ve snaze najít svoji pozici a formulovat vlastní názor. Přestože centrum kubistického umění byla Paříž, Kramář dokázal dát kubismu základy vycházející z pozic Vídeňské školy dějin umění, již byl sám absolventem (1902), ale postupem času se vídeňské myšlení v jeho úvahách značně proměnilo.

Uměleckohistorické přístupy koncem dvacátých let totiž nebyly jednoznačně orientovány na Vídeň, ale vliv Francie a Itálie byl nepřehlédnutelný (Henri Focillon, Benedetto Croce), vedle přehršle dalších impulzů nelze ani opomenout vlastní umělecké teoretické úvahy, které vznikaly kolem Devětsilu a v kontaktu s André Bretonem

4.
Tvary
nabývající
času*ů

¹²² Tématu se detailně věnovala Lenka Pastýřiková v disertační práci *Recepce abstraktního umění v meziválečném Československu*, disertační práce (Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2021). Tuto rozepři autorka defacto ignoruje.

¹²³ Vincenc Kramář, „Abstraktnost a věčnost současného umění“, *Volné směry*, 1931, s. 206-215.

a dalšími.¹²⁴ Paříž byla uměleckým centrem pro Československé umělce, stejně jako teoretiky (například Václav Nebeský, František Kovárna, Václav Černý, František Žákavec, Miroslav Míčko, V. V. Štech a další). S postupnou orientací avantgardy k surrealismu, uměleckohistorické myšlení přijímalo i nové teoretické výzvy a přehodnocovalo vlastní postoje s recepcí francouzské teorie dějin umění. Kramář ve zmíněném textu zopakoval metodologické předpoklady Vídeňské školy dějin umění, tedy především kontinuitu, imanenci a zákonitost, hned v úvodních odstavcích své eseje: „*Přinejmenším s velikou opatrností a výhradami bude používat také pojmu barok, rokoko aj. pro určité umělecké zjevy uzavírající delší vývojová období, u vědomí, že se v dějinách nic přesně neopakuje a že podstatným znakem vývoje je nepřetržitě stoupající složitost.*“¹²⁵ Abstrakci a věčnost tak vnímal jako worringerovskou polaritu cyklicky objevující se v dějinách umění.

Navzdory tomu, že Kramář v textu zmiňuje předpoklady, na nichž jeho učitelé Alois Riegl a Franz Wickhoff stavěli své úvahy, jeho vztah ke konceptům Vídeňské školy byl odlišný, což je vlastní i pro další absolventy, kteří působili v češtině na rozdíl od němčiny.¹²⁶ Kramářovo pojetí dějin umění bylo vývojové, ale každé nyní (pro Kramáře to bylo dílo, umělecký směr či autor¹²⁷) bylo křížovatkou s minulým, proud času směřoval kupředu v rostoucí míře komplikovanosti tvarů. Tento „anachronismus“ vetknutý do vlastního uchopení Vídeňské školy budoval celý život – v úvahách o dvojici Picasso a Caravaggio¹²⁸, holandských zátiších.¹²⁹ Karel Srp analyzoval Kramářův princip „křížení“, chiasmus, jak se

2.2.
Po-krok?

skrže *tvar* dostává staré do nového.¹³⁰ Milena Bartlová tak dokonce trasuje takové pojetí tvaru jako rovnováhu mezi jeho myšlenkou a hmotou ve vztahu k úvahám Maxe Rafaela

4.2.
Focillon a
českoslo-
venské
dějiny
umění

¹²⁴ Karel Srp autory opatrně zmiňuje v poznámkách a předkládá Kovárnův opoziční názor proti myšlence pokroku, přesto jim nevěnuje dostatečnou pozornost, viz Srp, „Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech“, in *Kapitoly z českého dějepisu umění*, s. 92.

¹²⁵ Kramář, „Abstraktnost a věčnost současného umění“, s. 206.

¹²⁶ Velmi přesvědčivě argumentovala o „domácích“ variacích Vídeňské školy dějin umění Milena Bartlová, „Continuity and Discontinuity in the Czech Legacy of the Vienna School of Art History“, *Journal of Art Historiography*, 2013, č. 8, <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/bartlov3a1.pdf>, vyhledáno 21. 7. 2024.

¹²⁷ Karel Srp, „Umění na jiném základě“, in *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi*, editovali Olga Uhrová a Vojtěch Lahoda (Praha: Národní galerie v Praze, 2000), s. 132.

¹²⁸ Ke vztahům této umělecké dvojice se opakovaně vracel, např. v textu *Vznik a povaha moderního zátiší, tvůrčí čin Caravaggiův* (1924) explicitně uvažoval o propojenosti děl Cézanna, Picassa a Caravaggia. Viz Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích* (Praha: Odeon, 1983), s. 267.

¹²⁹ Přestože by uměleckohistorické myšlení zasloužilo nové, hlubší zhodnocení právě v kontextech anachronismů, ponechávám jej zde mírně stranou – jednak pro jejich předchozí ohledání Karlem Srpem, mou drobnou snahu o jejich nastínění bylo částečně v projektu výstavy *Formosa deformitas*, avšak nevešlo se plně do sledované doby.

¹³⁰ Srp, „Umění na jiném základě“, s. 130-1.

a Henri Focillona.¹³¹ Srp si také ve vztahu ke Kramářovu pojmání tvaru všímá rovnováhy mezi objektivitou a senzualismem, tedy jakousi *citlivostí*: „Objektivizující přístup, zastupovaný výraznými osobnostmi, se podle Kramáře dostal ke slovu vždy v dobách uměleckého rozvratu, kdy senzualismus hrozil přerůst v anarchii.“¹³² Právě citovost byla německy mluvící Vídeňské škole vzdálená, naopak byla právě tím, co by bylo bývalo mohlo spojit Kramáře s V. V. Štechem (pokud by je nerozdělovaly vlastní politické strategie v oboru¹³³). Nakolik byla komplexita Kramářova myšlení (které „lze nejlépe označit metaforou ledovce“, jak trefně zhodnotila Bartlová¹³⁴) čitelná pro jeho současníky, je otázkou. Vzhledem k tomu, jak pečlivě, soustavně a pomalu svou koncepci budoval, tak se domnívám, že celek myšlení se soudobému čtenáři mohl ztrácet.

Možná právě proto přinesl Josef Čapek mírně negativní referát o jeho článku *Abstraktnost a věcnost současného umění*. V několika málo větách v Lidových novinách, kde charakterizoval jeho přístup jako „osobní vztah k současnému umění.“ Vystihl Kramářovu esej jako obstarožní, tedy esej „psaná těžkopádně, s jistou byrokratickou autoritativností [Kramář byl ředitelem Obrazárny vlasteneckých přátel dějin umění] a bez vřelosti [...], aby mohl sdílet hodně úzké stanovisko autorovo.“¹³⁵ Čapek svou kritiku vedl z jiné pozice a rozměr Kramářových myšlenek pro něj mohl být těžko srozumitelný – to samé lze však tvrdit obráceně. Problém jeho textu spočíval především v tom, že sice používal stejné pojmy jako Čapek, ale každý z nich si pod nimi patrně představovali něco úplně jiného. Kramář se proto vůči takové kritice musel vymezit, myslím, že si ve při vzájemně nikdy nedokázali pojmy vysvětlit. Částečně korespondenční, částečně publikovanou rozepři vedli její aktéři až do prosince téhož roku. Ředitel Obrazárny byl o generaci starší, v roce 1931 oslavil 54. narozeniny: Kovárna, 26letý doktorand obhájoval disertaci o Slavíčkovi a Čapek, tehdy 44letý, se živil jako malíř, feuilletonista a spisovatel. Ale ani Kramář neměl sám jednoduchou pozici, jelikož v té době řešil hlavní úkol pro Obrazárnu – stavbu vlastní budovy, která hýbala veřejnou diskusí. Na této výměně je zajímavé to, nakolik ukazuje potřebu navrhnout jiný model času, přesto jeho uplatnění bylo na jiném materiálu a v jiných pojmech, což autory rozdělovalo. Tyto „rozdrobené myšlenky“ nabízely nové rámce a byly

¹³¹ Dokonce uvádí, že Vincenc Kramář společně s Emilem Fillou mohl být tím, kdo inicioval překlad Focillonova *Života tvarů*, viz Milena Bartlová, „Není možno se vzdát svobody myšlení.“ Vincenc Kramář a marxismus 1945-1960“, *Umění* LXVI, 2018, č. 4, s. 255.

¹³² Srp, „Umění na jiném základě“, s. 137.

¹³³ Bartlová, „Není možno se vzdát svobody myšlení.“ (...), s. 246.

¹³⁴ Ibidem, s. 247.

¹³⁵ Josef Čapek, „Výtvarné publikace a časopisy“, *Lidové noviny* IXL, 5. 7. 1931, č. 333, s. 7.

zprvu strukturálně upozaďovány a poté zdevastovány buď v období druhé světové války, nebo po roce 1948, takže se nikdy nepodařilo najít jejich vzájemnost s jinými. Pokračovatelé v úvahách Riegla, Dvořáka a dalších vídeňských intelektuálů, zastávali klíčové pozice a měli tak rozhodující význam v tom, co se bude promýšlet a jak. Zásadní úlohu měl v tomto kontextu projekt Antonína Matějčka syntézy *Dějiny umění*.¹³⁶ Byla to však jen jedna verze pochopení první generace vídeňských kunsthistoriků, jak ukázal již Christopher S. Wood v úvodu ke zmíněné čítance, jejich myšlení bylo komplikovanější, než jak si jej mnozí přeložili.

Abstrakci Kramář definoval jako pojem protikladný ke konkrétnímu, zvláštnímu či jednotlivému, a naopak jako souřadný se všeobecným a pojmovým. Abstrakce pro něj nahrazuje mnohost schématem, které umrtvuje mnohoznačnost žitého.¹³⁷ Jako princip se uplatňuje v klasicismu a nazarenismu.¹³⁸ Navazuje na Worringera, je pro něj abstrakce cyklicky se opakujícím principem, podobně jako barokní princip Vojtěcha Birnbauma, jehož první verze tezí se objevila v roce 1924¹³⁹. Předpoklady Vídeňské školy dějin umění a jejich soužití s worringerovskými a wölflinovskými impulzy byly (ne)méně problematické na historickém materiálu a na Vídeň orientovaná akademická diskuse přijímala tyto experimenty relativně pozitivně. Kramář však odmítal Birnbaumovu práci s Dvořákovou a Rieglovou teorií transgrese a vývojové zákonitosti.¹⁴⁰ Na rozdíl od ostatních absolventů Vídeňské školy dějin umění vstoupil na půdu živého umění, které bylo intenzivně diskutováno a se stejnou intenzitou promýšlelo meta-historické otázky, jejichž aktéry byli umělci sami. Bylo to (a stále je) pole polarizované jak uměleckohistorickým myšlením, tak tvorbou jednotlivých umělců, což je výzvou jednak pro porozumění v pojmech, tak i v samotném výtvarném projevu. František Kovárna¹⁴¹ po Čapkově doporučení eseje v *Lidových novinách* napsal Kramářovi odpověď v listu *Československá republika*, kde vyjádřil svou pozici vůči Kramářově koncepci kubismu na přelomu dvacátých a třicátých let, kterou viděl jako aplikaci osobní teorie, spíše než popis širších dějů v umění. „*Styl není*

¹³⁶ Srp, „Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech“, s. 83, srov. Karel Srp, „Předpoklady dějinného celku u Antonína Matějčka“, *Výtvarná kultura: časopis SČVU* 15, č. 5, 1990, s. xiii-xiv. Děkuji za upozornění na text Mileně Bartlové.

¹³⁷ Kramář, „Abstraktnost a věčnost současného umění“, s. 206.

¹³⁸ Ibidem, s. 208.

¹³⁹ Vojtěch Birnbaum, „Barokní princip v dějinách architektury“, *Styl*, č. 5, 1924, s. 71-85.

¹⁴⁰ Bartlová, „Není možno se vzdát svobody myšlení.“ (...), s. 248.

¹⁴¹ Celé diskuse se účastnil ještě Jaroslav Kolman-Cassius, jeho příspěvky ponechávám v této úvaze stranou.

něčím, co lze životu vnutit,“ píše Kovárna, „ale co musí z života vyrůst po velikých proměnách, které musí zasáhnout a přeorat všechny oblasti života a nedotknout se jen výtvarného umění, jak se to stalo v tomto případě.“¹⁴²

Kramář se totiž v textu snažil argumentovat o pozici kubismu v Picassově díle na počátku třicátých let, kdy tvorba již není abstraktní, jak ji dobová kritika uvažovala, ale dle něj věčná. Kovárna považoval etapu kubismu za uzavřenou a naprosto nesoučasnou. Rozcházel se ale v pochopení toho, zda kubismus je abstrakce či realismus. Kramář odvozoval kubismus od realismu, jak nakonec ještě potvrdil v polemice s Karel Teigem po roce 1948, naproti tomu Kovárna, Teige a mladší generace teoretiků uvažovali kubismus za kategorii nefigurativního umění.¹⁴³ Chápání diskuse tak komplikuje i to, že Kramář na rozdíl od Kovárny podporoval snahy progresivní moderny a byl v kontaktu třeba i s československými surrealisty, naproti tomu Kovárna se modernímu umění, respektive avantgardě, v průběhu třicátých let vzdaloval. V úvaze o abstrakci tak Kovárna začal používat termín *ornament*, který měl vystihnout povahu nepředmětnosti. *„Tato ornamentálnost, může vzniknout i proti vůli umělcově, prostě svět, který si vytváří, není světem druhého jedince, na nějž může působit jen svými zdobivými vlastnostmi.“¹⁴⁴* Picassovo dílo Kovárna nakonec zhodnotí jako ornament, který je věcí čistě osobní. Takový byl Kovárnův celkový postoj k modernímu umění, které pro něj bylo souborem individuálních projevů, na rozdíl od vize narušovaného vývoje, „křížení kontrastů“ Vincence Kramáře.

Pro Kovárnu tento spor vyústil knihou *Malířství ornamentální a obrazové* (1934), jež se celkově vymezuje Kramářovým postojům, a Kovárna v ní své stanovisko do hloubky rozvádí. Je to stanovisko zcela opačné postojům Vídeňské školy dějin umění. V knize rozpracoval polaritu mezi pólem abstrahujícím, tedy ornamentálním, a věčným, tedy obrazovým, jež se vzájemně spojují v „předmětu“. Jeho pojetí se však vyhýbá dialektice či sdružování, sám si totiž držel odstup od surrealismu a dalších uměleckých teorií, jež s touto představou „sdružených idejí“ (jak to vyjádřil André Breton) pracovaly. S argumentací se soustředil především na umění paleolitu, dílo Rembrandtovo a impresionismus. Jeho zájem

¹⁴² František Kovárna, „O Picassa a kubismus“, *Československá republika*, č. 177, 31. 7. 1931, s. 5.

¹⁴³ Viz diskuse o Kramářových úvahách a marxismu u Mileny Bartlové. Zejm. Bartlová, „Není možno se vzdát svobody myšlení.“ (...), s. 252. Toto kolísání s pojmy je i dobře patrné ve stenografickém přepisu „soudu“ s Emilem Fillou v roce 1951, jehož předmětem bylo využívání čínské tušové malby, ale myslím, že součástí problému byla i nevyjasněná pozice kubismu, s nímž byl Filla nerozlučně spojený.

¹⁴⁴ Kovárna, „O Picassa a kubismus“, s. 5.

byl o zobrazení a jeho vývoj, „výtvarná řada“, jež nutně nebyla konsekvencí, ale napětím polarit. Předmět totiž „*podléhá proměnám ve vzájemném křížení a působení obou výtvarných pólů.*“¹⁴⁵ Jeho cílem bylo dostat se až k bodu nula zobrazení a umělecké tvorby vůbec, proto se zaměřuje na pravěké umění, v němž oba póly tvorby koexistovaly a následně se rozešly jinými směry.

Kovárnova analýza přinesla nový pohled na pojem abstrakce, respektive ornamentu, který šel hluboko za horizont současného umění, kterému se také cíleně ve své práci vyhýbal. Je zajímavé, že „progresivní“ avantgarda stála mimo jeho zájem¹⁴⁶, přesto ještě v polovině třicátých let najdeme jeho texty v okruhu kvartistů, Koncem třicátých let u Kovárny přichází otevřené odmítnutí abstraktního umění a surrealismu jako možnost společenské obnovy.¹⁴⁷ Kovárnova tehdejší úvaha, domnívám se, však soudobému umění neunikla, naopak, soudobé umění bylo jejím aktivním recipientem. Dalším aktérem, a dokonce iniciátorem polemiky s Kramářovým chápáním abstrakce, byl totiž již zmíněný Josef Čapek, u kterého se teoretické stanovisko sdružovalo s vlastní tvorbou, zabýval se tím, co bychom z dnešního hlediska označili za umělecký výzkum. Jejich postupně zveřejňovaná korespondence¹⁴⁸ však rychle vstoupila do osobní roviny. Obraz budujícího se teoretického postoje Františka Kovárny se odrazil v Čapkově tvorbě v polovině třicátých let, která obsahovala předmětnost, ale dávala prostor i „ornamentální“ ploše, respektive abstrakci. Čapek se ve své tvorbě zabýval jak *beztvarym*, které bylo předmětem soudobých úvah surrealistů, ale vkládal jej do zcela předmětného a reálného, obrazového prostoru. Svou tvorbu začal po okrajích kubismu a směřoval ji stále více do abstraktnější, gestické úvahy. Byla to polarita setkávající se v jednom díle, předmětu, jak o tom uvažoval Kovárna. Na jedné straně vytvářel situace každodennosti: hrající si děti, otec odcházející do / vracející se z práce, práce na poli atp.,

3.1.
Dějinný
prostor a
alegorie
jeskyně

¹⁴⁵ František Kovárna, *Malířství ornamentální a obrazové* (Praha: Orbis, 1934), s. 19.

¹⁴⁶ Jeho kritika spočívala v odvozenosti z francouzského umění. Tento názor byl kritizovaný na stránkách *Volných směrů* systematicky Vladimírem Novotným, který hájil stanovisko Kramářovo (byl jeho asistentem, později mu Kramář zajistil místo ředitele Národní galerie v Praze. Viz např. Vojtěch Novotný, „Montáž vlivů“, *Volné směry* XXX, 1933-34, č. 1, np (přebal). Ke vztahům Kovárny a Novotného viz Bartlová, „Není možno se vzdát svobody myšlení.“ (...)“, s. 257.

¹⁴⁷ Srov. Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945-1969*, s. 239.

¹⁴⁸ Čapek s Kramářem si korespondovali prostřednictvím redakcí, jež nikdy neuvedla stanovisko oponenta, patrně ve snaze celou věc ukončit. Své odpovědi poté zveřejňovali ve svých domovských periodících: Vincenc Kramář, „Odpověď pp. Kolmanu-Cassiovi, Josefovi Čapkovi a Františkovi Kovárnovi, *Volné směry* XXIX, č. 1, s. 4-7 a 9-15, Josef Čapek, „Jedna hádanice“, *Přítomnost* VIII, č. 45, 11. 11. 1931, s. 718-720, také Josef Čapek, „Věčnost a abstraktnost [...]“, *Lidové noviny* IL, č. 549, 3. 11. 1931, s. 7 aj.

ale na straně druhé také člověka přesahující nekonečno v obloze, beztvarem a abstraktním prostoru, čase [5, 6].

2.2. Po-krok?

Kramářův postoj k času, jakožto letícímu šípku dějin kupředu, který je narušovaný paradoxy, musel působit jak Františku Kovárnovi, tak Josefu Čapkovi nepochopitelnou kontroverzi. Rozuměli jeho stanovisku, myslím, povrchněji, než jaké skutečně bylo. Vincenc Kramář vystudoval dějiny umění u Aloise Riegla a Franze Wickhoffa, stejně jako Vojtěch Birnbaum. To, co oba profesori předávali svým studentům, byla jednak myšlenka o zákonu transgrese, myšlenka, že se sloh rozvíjí v kontextu společnosti (národa), která souhlasí s povahou toho kterého slohu. Jednak to byly také vývojové předpoklady o nepřetržitelném vývoji a jeho zákonitostech. Riegl tyto myšlenky rozpracoval v přelomových pracích *Stylfragen (Otázky stylu, 1893)* a *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn (Pozdně římský umělecký průmysl podle nálezů v Rakousku-Uhersku, 1901)*. Kramář tyto myšlenky nepřevzal se samozřejmostí a po celý život je problematizoval. Když ve svém textu *Abstrakce a věčnost* zopakoval riegrovský předpoklad, bylo to již v době, kdy zásadně přeformuloval myšlenku kontinuity. To bylo charakteristické i pro další české absolventy jeho generace, Vojtěcha Birnbauma a Maxe Dvořáka.

4.3.1.
Kinemato-
grafický
moment
a dějiny
tvarů

Kramář však měl zcela jinou pozici, na rozdíl od prvního, který uvažoval o cykličnosti fází stylu a teorii transgrese¹⁴⁹ a druhého, který rozpracoval dějiny umění jako „projev ducha“, jenž může mít diskontinuity a vnitřní diferenciaci: „*Vývoj totiž není,*“ jak cituje Dvořák Rudolf Chadraba, „*jak věřil starší genetický výzkum dějin a ještě dnes i občas věří, alespoň ne v dějinách umění, přímočaře pokračující, nýbrž skládá se z různých, vzájemně se prostupujících (intermittierende) genetických sledů, které jej leckdy vracejí k fázím zdánlivě překonaným, vzájemně se křížícím, a jsouce přechodně spojeny ve styčných bodech, mohou setrávat vedle sebe, i když ve svém konečném cíli a smyslu ovšem splývají v jednotné stádium v dějinách vývoje umění.*“¹⁵⁰ Za oběma koncepcemi je patrné přesvědčení o lineárním vývoji, čase, který jde kupředu (sice třeba problematicky). Pro Kramáře bylo přepracování linearit mnohem hlubší, jeho pojetí „křížení“ vycházelo ze současného umění, ale i ze znalosti starého, ale především z kontaktu s hmotností umění,

¹⁴⁹ Václav Mencl, „K Birnbaumovu zákonu transgrese“, *Volné směry* XXXVII, 1941, č. 7, s. 195-206.

¹⁵⁰ Rudolf Chadraba, „Max Dvořák a vídeňská škola dějin umění“, in *Kapitoly z českého dějepisu umění*, s. 54.

což znamenalo propojování opravdu časově vzdáleného. Ono „křížení“ nakonec bylo spojeno s počátkem jeho kritického angažování se v současném umění, kdy Skupina výtvarných umělců zabývajících se kubismem (1911-1914) přijímala a aktivně uvažovala o jiných časových vrstvách ve vlastní tvorbě. Přesto z jeho úvahy nezmizela abstrakce vývoje, i když byla takto hluboce zkomplikovaná. Ta patrně byla i tím, co mohlo být nejviditelnější. To bylo nakonec to, proti čemu se postavili Čapek s Kovárnou. Je pravděpodobné totiž, že takové obeznámení s předpoklady Vídeňské školy a její problematizací ani jeden neměl.¹⁵¹

Čas byl pro ně horizontem, kterého netřeba vždy třeba dosáhnout jednotně, netřeba ho dosáhnout vůbec. Kramář totiž viděl paradoxy a anachronismy v lineárním čase, pro Čapka byl čas nelinearitou. Tato myšlenka dominovala i Kovárnovu individualistickému a izolovanému pojmání tvorby soudobých umělců. Pro Čapka však nabývala mnohem hlubšího, meditativního významu abstrakce času, která souvisela i s polemikou s Kramářem (vzhledem k její malichernosti¹⁵², ale i širšímu významu ve vztahu k minulému), či možná dokonce jeho pozdější úvahu i iniciovala¹⁵³. V *Lidových novinách* Čapek publikoval rok po gentlemanském odeslání listu Kramářovi s žádostí, aby jejich rozepře byla ukončena,¹⁵⁴ zamyšlení *Časné a věčné*, kde poprvé rozvinul svůj zájem o pojetí temporality při čtení románu *Rodinný kruh* od Andrého Mauroise. Zaujal jej vložený citát Blaise Pascala¹⁵⁵, který se propsal do struktury Čapkovy knižní meditace *Kulhavý poutník* (1936):

*„Nevím, kdo mě stvořil, ani co je svět, ani co jsem já; žiji v hrozné
nevědomosti o všem; nevím, co je mé tělo, mé smysly, má duše a
ta část mého já, která myslí všechno to, co říkám, uvažuje o všem*

¹⁵¹ Jiří Koukal upozornil na text Karla Šourka, „Nepochopení stylu“, *Čin* IV, 1932-33, s. 441-443, v jehož kontextu se sám ptá, do jaké míry Kovárna byl skutečně seznámen s předpoklady Vídeňských dějin umění. Srov. Jiří Koukal, *Profesor František Kovárna: Výtvarná teorie 1928-1938*, diplomová práce (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011), s. 41. Kovárna se s předpoklady Vídeňských dějin umění seznámil blíže patrně až u Vojtěcha Birnbauma, když v roce 1932 přijal jeho nabídku a stal se asistentem v Ústavu a Semináři dějin umění. Viz Jiří Koukal – Martina Flekačová, „František Kovárna (1905-1952)“, in František Kovárna, *Uměleckohistorické texty z pozůstalosti*, editovali Jiří Koukal a Martina Flekačová (Praha: Karolinum, 2013), s. 163. Josef Čapek formální uměleckohistorické vzdělání neměl.

¹⁵² Pro Čapka to snad byla malichernost, pro Kramáře asi široký problém uměleckohistorického myšlení, jež nedokázal umělci adekvátně vysvětlit a vzájemně se pochopit.

¹⁵³ Je však pravdou, že meditativní motivy a tuto introspektivní povahu psaní otevřel již v předchozím díle *Stín kapradiny* (1930), která je prožitkem prostoru a přírody. Stále si však uchovává vztah k narativnosti (příběh je osou knihy), tedy podobně jako v jeho malířské tvorbě a postoji k figuraci. *Kulhavý poutník* (1936) však narativitu i figuraci opouští. Srov. Josef Čapek, *Stín kapradiny* (Praha: Aventinum, 1930).

¹⁵⁴ Dopis Josefa Čapka Vincenci Kramářovi, 7. listopadu 1931, AÚDU, fond Vincenc Kramář, karton V, sv. 7, fol. 164.

¹⁵⁵ Dle Josefa Čapka.

*i o sobě a také o sobě nic neví. Vidím ty děsivé prostory vesmíru
kolem sebe, vidím, že jsem připoután ke kousku toho obrovského
světa, ale nevím, proč jsem byl postaven sem a ne jinam ani proč
mi ten kousek času, který je mi dáno prožít, byl přiřčen zrovna
v této a ne v jiné chvíli té nekonečné věčnosti, která mě
předcházela, a té, která mě bude následovat.“¹⁵⁶*

Čapkova kniha vyšla na podzim roku 1936 a jejím námětem se stal čas jako prožitek, konečnost, smrt a věčnost.¹⁵⁷ Téměř okamžitě po jejím vydání sklídila kniha ohlas u filozofa Václava Navrátila v literární příloze Lidových novin.¹⁵⁸ „Váš Kulhavý poutník buď stojí a svět jde kolem něho, jde vpřed a svět stojí. Tím se mu stává, že nikde není na místě a včas. Také my si uvědomujeme podobný osud. Také my jsme se dopustili nedobrovolného míchání času, za něž jsme mnohdy krvavě platili, a které působí zhoubněji než míchání jedu.“¹⁵⁹ Navrátil vystihl anachronické pojetí času, jako *míchání*, které je jaksi podmíněné dobou, v níž „avantgarda“ žije: „...přicházíme pozdě, protože pospícháme,“¹⁶⁰ vysvětluje.

Kulhavý poutník kráčí ke své konečnosti, krok-po-kroku ku smrti. Pojímá současnost podobě jako Kovárna, chápal soudobé umění jako intenzivní prožitek současnosti, který je zastavený na místě. „I na cestě bytí jsou taková dějová utváření a neméně podivuhodná, jejich řád není však tak postupný. Jsou v jediném toku a prolínají se trvale v současnosti.“¹⁶¹ Je to všeobjímající časovost, ve smyslu *con tempus*, je s časy. Kovárnův útok proti myšlence pokroku vycházel z podobného místa, tedy z přesvědčení, že čas a umění nikam nesměruje – o tom se vyjádřil jasně v knize *Současné malířství* (1932):

*„Výtvarné umění je sice výtvarným od toho, aby vytvářelo, ale styl
vytvořit nemůže, neboť styl není něčím naroubovaným, ale*

¹⁵⁶ Blaise Pascal citovaný Josefem Čapkem, „Časné a věčné“, *Lidové noviny* XL, č. 507, 7. 10. 1932, s. 7.

¹⁵⁷ *Kulhavý poutník* je kniha věnovaná citlivosti pramenící z citlivosti jejího autora. Je však zarážející konfrontace s deníky Jarmily Čapkové, které popisují pocit méněcennosti a zoufalosti z přehlížení svým manželem. „Tehdy i když jsem haněla [hru Adama Stvořitele (1927)], činila jsem to ze zájmu, z lásky. Později při *Stínu kapradiny* [1930], mně poprvé zůstalo jeho dílo strašně cizí; věřila jsem slepě a bez výhrady, že je dokonalé, ale neměla jsem k němu žádný vnitřní vztah; tu bázeň přírody jsem já nikdy tak neprožila [...]“, píše 13. března 1936, Jarmila Čapková, *Vzpomínky* (Praha: Torst, 1998), s. 245. „Peča [přezdívkou Josefa Čapka] napsal novou knihu [Kulhavý poutník] a je pyšný a spokojený. Je asi nesmírně zaujat a pobaven pomyšlením, jaký bude mít účinek a dozvuky ještě na podzim, které nemohou být naveskrz dobré,“ 14. srpna 1936, ibidem, s. 246.

¹⁵⁸ Václav Navrátil, „Pomalu a rychle“, *Lidové noviny* XLIV, č. 574, 16. 11. 1936, s. 4.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Josef Čapek, *Kulhavý poutník* (Praha: Fr. Borový, 1936), s. 34.

organicky vyrostlým. A pokud se vykladači stylů jednotlivých umělců domnívali, že roste styl jejich oblíbenců z širšího podkladu než je estetika nebo osobnost, v této době ostatně povážlivě zúžená, pak špatně pozorovali život, mohl-li jim uniknout tak zarážející rys současné atomisace, současného rozdrobení společnosti na jednotlivce nespojené souhrnnou ideou; omlouvá je snad jen jejich potřeba víry, která jim zastřela oči mázdrou. Styl není něčím, co předchází, ale něčím, co teprve následuje. Proměna stylu předpokládá, že dříve byla celá společnost přeorána něčím, co zasáhlo všechny oblasti lidské společnosti, co stmelilo rozklad, kterým umíral styl minulý. Teprve po takovém přeorání a stmelení společnosti možno očekávat ve výtvarné oblasti zrození stylu.“¹⁶²

Současné umění tuto „vůli ke stylu“ nemá proto, že se rozešlo se životem a odkázalo obraz do muzea. Z tohoto důvodu je také bezúčelné a nemá ani kam by mohlo směřovat.¹⁶³ Ve třicátých letech to byl čas, který pro Kovárnu nikam nevedl, v roce 1946 to však přetavil v utopický program.¹⁶⁴ Na počátku třicátých let to ještě neznamenal, že by umění bylo zbytečné, když nikam nesměruje, přestože je v jakési konečné fázi, tak přesouvá důležitost z budoucího (vytvoření nového stylu, který jednou dojde svého završení) na přítomné, které je o to intenzivnější, o kolik je nejednotné.

Právě takovou myšlenku současného času nabídl Josef Čapek: Budoucnost, která je konečná, byla již počátkem.

„Tuto však je proti zvyklosti konec všech našich dějů položen hned na začátek a stává se tak trochu východiskem, tak trochu klíčem k tomu ostatnímu. Nebo řekněme to tak, že v jistojistém vědomí konce můžeme hned předem pod tím vším, z čeho a od čeho bude nám odejít, vésti pomyslnou čáru a vyplnit tuto nejposlednější

¹⁶² František Kovárna, *Současné malířství* (Praha: Orbis, 1932), s. 9.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 172.

¹⁶⁴ František Kovárna, *Socialismus a národní kultura* (Brno: Zemský výkonný výbor československé strany národně socialistické, 1946).

*rubriku všech rubrik přibližným součtem, jakousi bilancí toho
nejhlavnějšího.*“¹⁶⁵

Čapek i Kovárna svou úvahou jaksi „uzávorkovali“ budoucí – předběžně je vyřadili z uvažování, a to hned z několika důvodů: Bylo to jednak v souladu s vývojem moderního umění a rozpuštění kategorie -ismů, ale v polovině třicátých let počínala melancholie v pohledu na budoucí z politického vývoje v nacifikujícím se Německu a hospodářské krize, která pomalu začala zasahovat i Československo. Čapek byl jednak velmi dobře obeznámen s vývojem soudobé politiky, ale také se angažoval v uměleckém životě emigrantů v Československu.¹⁶⁶ Měl tedy relativně podrobné informace o světě. Jeho přístup k budoucnosti byl melancholický, ale to neznamená, že by ztratil víru v život. Jan Patočka se v roce 1950 vrátil k jeho knize, a právě tento moment vyzdvihoval, že Čapkova „*myšlenka smrti – nikterak sentimentálně oplakávané nebo zastírané – slouží k tomu, aby konečný život byl žit ještě intenzivněji, vyžit vlastněji.*“¹⁶⁷

„Uzávorkování“ budoucího tak vycházelo z melancholie doby, ale i jako nezbytnost prožitku současného, v pragmatickém smyslu *aktuálního*. Právě pragmatismus a fenomenologie jsou dva hlavní myšlenkové zdroje, se kterými Čapek pracoval. Molly Nesbit z této perspektivy připomněla, že Henri Focillon po své předčasné smrti v roce 1943 zanechal George Kublera s otázkou „*Qu'est-ce que c'est l'actualité?*“ (*Co je aktuální?*),¹⁶⁸ na niž se jeho žák dalších dvacet let snažil odpovědět.

„Aktuální je, když maják zhasne mezi dvěma záblesky světla; je to ten okamžik mezi tikáním hodinek; je to prázdno proklouzávající časem; trhlina mezi minulostí a budoucností; mezera na pólech rotujícího magnetického pole, nekonečně malý, ale nanejvýš reálný. Je to přestávka v mezičase [interchronic], když se nic neděje. Je to prázdno mezi událostmi.

Nicméně tento okamžik aktuality je něco, co nikdy nepoznáme přímo. Zbytek času se vynořuje pouze v signálech, které nám v tomto okamžiku předává nespočet etap a nečekaní nositelé. Tyto

¹⁶⁵ Josef Čapek, *Kulhavý poutník*, s. 24-25.

¹⁶⁶ Bronislava Rokytová, *Dost tichého šepotu: exilová výtvarná scéna v Československu (1933-1939)* (Praha: Památník národního písemnictví, 2013), s. 154.

¹⁶⁷ Jan Patočka, *Umění a čas I.* (Praha: OIKOYMENH, 2004), s. 143.

¹⁶⁸ Nesbit, *The Pragmatism in the History of*, s. 55.

*signály jsou jako kinetická energie uložené do chvíle zavnímání,
jak hmota sestoupí určitou část své cesty ke středu gravitačního
systému. Jeden se může ptát, proč tyhle staré signály jsou
aktuální. Pravá povaha signálu je, že jeho zpráva není ani tady,
ani teď, ale tam a tehdy.*¹⁶⁹

Aktuální není pouze to, co je teď a tady, není to jednoduchá přítomnost¹⁷⁰, je to směs minulého a přítomného i potenciální budoucnosti, jež je ve formě signálu – vjemu – nám předáno a jež sestupuje v registrech času, v jeho vrstvách stále hlouběji. Komplex aktuálního je intenzivně prožívaný. Fyzický nosič tohoto signálu, je tak přítomný jako minulost, kterou nese. Podmínka pro její prožití je uzávorkovaná budoucnost, právě pro její iracionalitu i potencialitu je třeba ji uzávorkovat, vyřadit z logické úvahy.

Postava Poutníka slouží Čapkovi jako alegorie, díky níž odemyká časovost člověka – dětství, dospělost a stáří. Kráčí po cestě času, je to význam slova *metoda* ve vědách, tedy z řeckého spojení *met-hodos* (μετα, směrem) a (ὁδός, cesta) ve smyslu následovat cestu. Je to cesta, metoda, jako proces samotného vnímání a prožívání. Snad právě proto zaujala Čapkova úvaha Jana Patočku (svou úvahu několikrát upravil v letech 1950, 1953 a 1964), pro její husserlovské motivy. To je druhý filozofický impuls, který se objevuje v *Kulhavém poutníkovi*. Patočka se s přednáškami Edmunda Husserla setkal poprvé v roce 1928 a v roce 1933 u něj studoval fenomenologii. Do jaké míry se Čapek mohl s tímto myšlením setkat je otázkou, ale zdá se to být spíše nepravděpodobné. V *Karteziánských meditacích* (1931) dospěl Husserl k formulování intersubjektivní z hlediska fenomenologie a komunikace o/s objektem. Součástí jeho descartesovské úvahy byla i úvaha o čase:

*„Avšak uvnitř této formy [formální zákonitosti univerzální
geneze¹⁷¹] probíhá život jako motivovaný tok zvláštních
konstitutivních výkonů s mnohostrannými zvláštními motivacemi
a motivačními systémy, jež podle obecných zákonitostí geneze*

¹⁶⁹ Kubler, *The Shape of Time*, s. 17.

¹⁷⁰ V českém překladu Kublerovy knihy tato pojmová rovina není dostatečně odlišená a rozlišená, proto jsem se rozhodla jej pro potřeby této práce nepoužívat.

¹⁷¹ Jednotná forma proudění času, kterou by snad limitovaně bylo možné přirovnat k lineárnímu konceptu času.

*zjednávají jednotu univerzální geneze ego. Ego se konstituuje pro
sebe sama takřkajíc v jednotě dějin.“¹⁷²*

Konstituování se pro sebe sama v jednotě dějin bylo Patočkovým tématem i v padesátých letech, kdy se věnoval otázce věčného a dějinného v diskusi s knihou Emanuela Rádlu *Útěcha z filosofie* (1946). Tuto linii úvah zde upozadím, jelikož se odchyluje od uměleckohistorické diskuse. Husserl však popsal čas jako strukturu, do které se člověk postupně vepisuje tak, jak se vztahuje k možnostem zkušeností „bez ohledu na to, zdali mám právě faktickou zkušenost takových předmětů či nikoli.“¹⁷³ Způsob vepisování se do času Čapek vyjadřuje v osobě Poutníka. Hraničním modem tohoto vepisování se do struktury času je věčnost, jelikož konec cesty, tedy smrt, je překonání konečnosti a krok k věčnému. Patočka takové pochopení Čapkovy úvahy popisuje slovy:

„Smrt není ani potvrzením všeobecného nihil, ani na druhé straně dokladem toho, že člověk je ve svém duchovním jádře mistrem osmyslitelem vši reality: smrt je příležitostí postavit se tváří v tvář tomu, co nám nejbezpečněji v životě zůstává zakryto, poněvadž máme před sebou, jak myslíme, naléhavější věci, které nás ve skutečnosti rozptylují; smrt naopak koncentruje, pod jejím přísným okem jsme teprve celí – nejsme jen tím, kdo se právě zaměstnává tím či jiným, ať je to důležité či nikoli, nýbrž člověkem efemérním, žijícím před tváří veškerenstva, ve vztahu k jeho věčnosti, tedy i sami sub specie aeterni.“¹⁷⁴

Taková tematizace konečnosti znamená otočení se zpět proti proudu času, postavení se pomyslně na jejich konec, a to i přesto, že plynou dále, jak o tom uvažoval i Walter Benjamin ve své eseji *O pojmu dějin*. Neznamená to, že by budoucí přestalo existovat, ale je uzavřeno, je to redukována transcendentální zkušenost, která nás situuje na konec. Taková smrt pak není jen nezbytně zastavením životních funkcí organismu, ale nastává neustále v přítomném. Čapek takový moment pojmenovává obrazně jako Bránu věčnosti: „Ale jakápak cesta! Přece ve věčnosti, v nekonečnosti! Ta není snad teprve až tam, za nějakou hranicí, za nějakým koncem něčeho; vždyť jsme přece už tady rovnou v ní. [...]“

¹⁷² Edmund Husserl, *Karteziánské meditace* (Praha: Svoboda, 1968), s. 74.

¹⁷³ Ibidem, s. 75.

¹⁷⁴ Patočka, *Umění a čas I.*, s. 144.

*Brána věčnosti stojí všude před námi, jest všude, kdekoliv, otevřena. [...] Ptal jste se odkud a kam jdu. Máme stejnou cestu: belhám se Branou věčnosti.*¹⁷⁵ Čapek tak dospívá k paradoxu, že konec nastává neustále, a právě proto čas stále pokračuje.

Zpětný pohled na celek času, brána věčnosti, je znamením toho, že i cesta zpět je krokem kupředu. Prostor, který se však otevírá pro Čapka, postrádá rozčlenění, proto jej nazývá věčností, jež má jistou podobnost s abstrakcí temnoty. Nošení se zpět je orientací v čase, jehož pravidla neznáme.

„Těžkomyslnost jest souvislost s temnými hlubinami bytí – a ‚temný‘ neznačí tu žádné znehodnocení. [...] Temno neznačí zde tmu, nýbrž živou protihodnotu světla. Tma je zlá, je to něco záporného. Temno však náleží k světlu a obé dohromady tvoří tajemství toho, čemu říkáme to vlastní. [...] Těžkomyslný člověk touží setkat se s Absolutnem, ale jakožto s láskou a pravdou. – Jistě je tomu tak: Touha po plnosti hodnoty a života, po nekonečné kráse, spojená ve své největší hloubce s pocitem pomíjejícího, zmeškání, ztracení a promarnění, s neutěšeným hořem, smutkem a neklidem, jenž z toho vzchází – toť těžkomyslnost. [...] Stesk z toho, co uplynulo – žal v přítomnu – bolest a neutěšenost budoucího – [...].“¹⁷⁶

Temnota, introspekce, je moment, v němž u Čapka končí ohledávání struktury věčnosti. Upozorňuje pouze na stesk z minulého, nostalgii, po obnovení uplynulého, poté se jeho úvaha stáčí k etice místa člověka na zemi: Je to situace tragická a není z ní úniku.¹⁷⁷ Vrátili se zpět ke sporu s Vincencem Kramářem, jednalo se o konfrontaci dvou perspektiv, které si vzájemně neporozuměly, myslely totiž skrze jiné umění, ale v tom, že čas není jednoduše jednolitý, by se snad našly. Přesto se však rozcházeli v otázce vývoje, která měla význam pro Kramáře, pro Čapka nikoli. Ten se k tématu pokroku a jeho ne-možnosti ještě vrátil prostřednictvím aforismů v *Psáno do mraků* (rukopis 1936-1939, tiskem 1947). Nejprve v úvaze o „úrovni“ znovu prokazuje absurditu pokroku,¹⁷⁸ a dále myšlenku konečnosti. Pokrok pro něj není jednoduše smazán, ale obrací se zpět k prvotnímu, původnímu, jak to

¹⁷⁵ Čapek, *Kulhavý poutník*, s. 43-44.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 101-103.

¹⁷⁷ Patočka, *Umění a čas I.*, s. 157.

¹⁷⁸ Josef Čapek, *Psáno do mraků* (Praha: František Borový, 1947), s. 28.

nejprve sledoval ve svém zájmu o „drobné“ umělecké projevy – dětskou kresbu, lidové umění a umění mimoevropských společností.¹⁷⁹ Minulé je potenciálem budoucího:

*„S lidovostí zacházejí i poslední ještě živé, nebo už i jen
podvědomé zbytky pohanství, pralidské mythotvornosti. Náš svět
se tady ochuzuje, těžce ochuzuje, konstatuji bez romantismu a
sentimentality, ale s nepokojem, s úzkostí. Jsou věci, které se
nedají napravit, ztráty, které se sice pociťují s uspokojením jako
pokrok – ale necht' nesežírá pokrok naši lidskou původnost!“¹⁸⁰*

Čapek zemřel v Bergen-Belsenu v roce 1945 a s ním se pro dějiny umění vytratilo i toto myšlenkové putování časem. Neznamená to, že by tato linie úvahy úplně zmizela, pokračovala mimo umění ve filozofii, díky Václavu Navrátilovi, Janu Patočkovi, Václavu Černému a dalším.

2.3. Očekávání budoucího

Josef Čapek v postavě Poutníka představil Ahasvéra, putujícího či věčného žida, s jehož symbolikou byl patrně velmi dobře obeznámen nejen díky německým exulantům v Praze, ale i místním židovským umělcům, a nakonec i židovská mystika a kabala byla součástí diskusí svobodných zednářů, k nimž se bratři Čapkové ve dvacátých letech hlásili.¹⁸¹ O tom, zda mohli být seznámeni s autory, kterým se budu dále věnovat, spíše pochybuji. Ahasvér vstoupil mezi avantgardu díky povídce Gillauma Apollinaira *Pražský chodec* (1910), ale i nepřehlédnutelné přítomnosti díla Franze Kafky, jehož osoba také propojuje Čapka s německými filozofy. Ahasvér byl dle legendy jedním z židů, kteří se posmívali Ježíšovi nesoucí kříž na Golgotu. Právě on měl být z nich hlasitý natolik, že se Ježíš ohradil a odvětil, že on bude chodit, dokud se nevrátí. Ahasvér se tak stal součástí myšlení druhého příchodu Krista a dějin spásy. Přestože je postavou dnes známou, jen zřídka se její symbolika promítne do úvahy o díle Josefa Čapka, a už vůbec ne v kontextu dobové antisemitské politiky a úvahy o dějinách.¹⁸² Překrývají ji vždy opakované vlivy

¹⁷⁹ Josef Čapek, *Nejskromnější umění* (Praha: Aventinum, 1920), a Josef Čapek, *Umění přírodních národů* (Praha: František Borový, 1938).

¹⁸⁰ Čapek, *Psáno do mraků*, s. 60.

¹⁸¹ Lóži Národ patrně opustili v roce 1927, viz Jana Čechurová, *Čeští svobodní zednáři ve XX. století* (Praha: Libri, 2002), s. 175.

¹⁸² Pavla Pečínková se věnovala interpretaci *Kulhavého poutníka*, vyhnula se však konceptualizaci skrze německou židovskou tradici, kterou nezmínil ani Patočka. Přestože u Patočky se patrně jednalo o věc pochopitelnou, jelikož jeho úvahy byly vedeny ze strany vlastní filozofie, historická reflexe by si toto

pragmatismu a fenomenologie na čapkovské myšlení. Zatímco první myšlenkový směr je amplifikovaný vazbami intelektuálů k USA před druhou světovou válkou, druhý naopak existencialismem a pocitem vykořenění po ní. Navzdory tomu, že oba směry mají v úvahách důležité místo, vrhají stín na jejich třetí zdroj: mesiánské pojetí času v judaismu. Věc samozřejmě komplikuje také to, že tento Čapkův spis zůstal později vlastně osamocený, tedy až na reflexi u Jana Patočky, a vůbec souvislost s jeho a Navrátilovou filozofií. Snad se na jeho odtržení od dobové diskuse podílel i Vítězslav Nezval, když vykonstruoval knihu *Pražský chodec* (1938),¹⁸³ která je vůbec simulakrem této filozofie¹⁸⁴, protože není s podivem, že odkaz nedokázal přežít po roce 1948 [7].

Nastupující druhá světová válka v mnohém znamenala konec narativů. Víra v čas byla částečně obnovena v jeho linearitě, která se omezovala na empirickou zkušenost, že zítra zase vyjde Slunce, ať to chceme či nikoli. Ahasvér se stal symbolem příchodu konce světa, budoucnosti, jejíž tíha se nevědomky blížila. Rozhodně nemíním psychologizovat Čapkovo dílo jako anticipaci přicházejícího času, myslím si však, že právě generace narozená kolem 1890, která zažila první apokalypsu v již dospělém věku, dokázala rozpoznat tíhu a melancholii, kterou nesla léta třicátá. Byl to druh citlivosti, který se v člověku vybuduje buď vlastní zkušeností, nebo je dostupný hypersenzitivním jedincům. Nemá zde smysl polemizovat o psychologickém profilu generace, přesto si myslím, že právě pro takto orientované intelektuály bylo charakteristické obojí.

Postava Ahasvéra se stala vlastním symbolem diaspory národa vyrovnávajícího se opakujícími se historickými období vyhnání, rozprášení a útisku. Postava potulného žida, žebráka, se objevovala v četných příbězích i mezi Walterem Benjaminem, Ernstem Blochem a Gershomem Scholemem.¹⁸⁵ Myšlení o čase židovských autorů ve třicátých letech znovu aktualizovalo mesiánské pojetí času „jehož řád od pradávna vymezuje reaktualizace

přehlížení již dovolit neměla. Viz Pavla Pečinková, „Chůzí kulhavou“, in *Pracoval jsem mnoho: soupis výtvarného díla Josefa Čapka*, díl třetí: malba (Humpolec: 8mička, 2023), s. 171-179. Tato pozice je přehlížena i stejnou měrou literární vědou, viz např. Hana Voisine-Jechová, „K několika proměnám poutníka v české literatuře“, in *Dialogy o slovanských literaturách: tradice a perspektivy*, editovali Josef Dohnal a Miloš Zelenka (Brno: Masarykova univerzita, 2012), s. 187-195.

¹⁸³ Vítězslav Nezval, *Pražský chodec* (Praha: Fr. Borový, 1938).

¹⁸⁴ Přesto však je důležité poznamenat, že značí o provázanosti s již rozpadající se československou surrealistickou scénou.

¹⁸⁵ Freddie Rokem analyzoval několik příběhů s postavou žebráka u Waltera Benjamin, vztah k Ahasvérovi však vynechává. Viz Freddie Rokem, „‘Let me tell you a story’: Walter Benjamin and the History of the Future“, in *German-Jewish Thought Between Religion and Politics*, editovali Christian Wiese a Martina Urban (Berlín: De Gruyter, 2012), s. 335-348.

*minulosti a očekávání budoucnosti.*¹⁸⁶ Očekávání budoucnosti je způsob naděje, která přestávala být reálná, ale nebylo možné ji ze systému času vyrušit, protože pak by celá existence člověka a společnosti přestala dávat smysl. Význam kabaly byl klíčový pro židovské myšlení třicátých let, v pojetí Gersholma Scholema ukazovala vztah katastrofy a budoucnosti. Pierre Bouretz analyzoval situaci následovně: *„Apokalyptická nauka o spáse, jež zvětšuje katastrofy předcházející vykoupení, vyzývá k výpočtu Mesiášova příchodu a naznačuje, že je možné ‚uspíšit konec‘, [...]. Zároveň ale nabídla radikální a lákavou verzi tradiční judaistické nauky, že spása neznamena niterné naplnění.*¹⁸⁷ Snad právě proto, že společnost, která samu sebe nemohla identifikovat s určitým prostorem – vymezeným kusem země – tak dokázala navrhnout alternativní model časovosti, jelikož časová linie nebyla spojena s konkrétním prostorem a bylo a je třeba ji neustále aktualizovat znovu. Právě to se stalo ústředním motivem díla Waltera Benjamina, což sám poeticky a biograficky popsal slovy:

*„Obýval jsem 19. století, jako mekkýš obývá svou skořápku, a toto století se nyní nachází přede mnou, duté jak prázdná ulita. Přikládám si je k uchu.*¹⁸⁸

Benjamin pracoval ve svých úvahách s kabalou a židovskou mystikou, díky přátelství s Gershomem Scholemem. Toto spojení uplatňoval díky vnímání jazyka jako nástroje pro výklad světa, což uplatnil i při práci na *Původu německé truchlohry* (tiskem 1928). Benjamin v práci uvedl myšlenku konstelace a tedy, že:

„Štáb pojmů, jež slouží k převedení idejí, ideje zpřítomňuje jakožto pojmové konfigurace. Ideje totiž do sebe žádné fenomény nepojímají, nepřijímají je coby začleněné do sebe. Ideje jsou objektivním virtuálním uspořádáním fenoménů, jejich objektivní interpretací. A pokud tedy ideje neobsahují fenomény coby začleněné, ale přitom se ani nerozplývají na funkce, zákonitosti fenoménů nebo ‚hypotézy‘, vyvstává tak otázka, jak se vlastně k fenoménům dostanou. Na to nutno odpovědět: jejich reprezentací. Idea jako taková náleží principiálně do jiné oblasti

¹⁸⁶ Pierre Bouretz, *Svědkové budoucího času*, díl první (Praha: OIKOYMENH, 2009), s. 8.

¹⁸⁷ Pierre Bouretz, *Svědkové budoucího času*, díl druhý (Praha: OIKOYMENH, 2009), s. 76.

¹⁸⁸ Citováno dle Bouretze, *Svědkové budoucího času*, díl první, s. 269.

*než to, co jí je pojato. Za kritérium její existence nelze považovat to, zda do sebe uchopené pojímá tak, jako pojem rodu obsahuje druhy. V tom totiž netkví úkol ideje. Význam ideje se může objasnit přirovnáním. Ideje se mají k věcem tak, jako souhvězdí ke hvězdám.*¹⁸⁹

Pokud přijmeme myšlenku, že Benjamin skutečně vycházel z kabaly, což je více než pravděpodobné,¹⁹⁰ nelze než nesrovnat úvahu o konstelaci s kabalistickým stromem života – Sefirot [8]. Jednotlivé sefiery, jsou pojmy, aspekty boha, se kterým jsou neoddělitelně spojeny, aniž by s ním byly ztotožněny. Vzájemně jsou sefiery spolu propojeny cestami, podobně jako propojujeme souhvězdí s hvězdami. Sefirotický strom byl tak nástrojem poznání boha, cestou modliteb, a tedy cestou dějin spásy.

Jeho úvaha navazovala i na kritiku, rozvíjení myšlenek Benedetto Croce, jež se vztahovaly k pojetí žánrů a vůbec umění. Vnímá totiž vysoce problematicky, že by se kunsthistorie zabývala pouhým srovnáváním a řazením.¹⁹¹ Uvažoval totiž mnohem komplexněji o vztahu celistvosti, žánru a jednotlivého, uměleckého díla. Významná díla jsou za hranicemi žánrů, ale současně jsou i jeho dokonalým příkladem. Tato úvaha nakonec přerostla do abstraktnější podoby o vztahu formy a jejího obsahu, a tedy nakonec i obecné klasifikaci dějin. Benjamina zaměstnávalo pojetí uměleckého díla a jeho kopie¹⁹² a s tím i otázka původu. Původ v nelineární koncepci času je jednou z klíčových myšlenek, která úzce souvisí s pojetím konce, respektive pozicí budoucnosti a začátku. Benjamin píše:

„Původ je sice bytostně historickou kategorií, avšak nemá nic společného se vznikem. Původem se nemíní vyvstání toho, o ze vzniku vzešlo; míní se to, co vzniku i zániku uniká. Původ stojí v toku dění jako vítr strhává matérii vznikání do vlastního rytmu. V obnaženém a zjevném faktickém stavu se původno nikdy nedává poznat a jeho rytmika je přístupná pouze v podvojném vnímání: chce být rozpoznána jako restaurace, znovunastolení, a současně jako cosi právě proto nedokončeného, neuzavřeného. V každém

4.1.
Bergson,
Faure
a Croce

4.2.
Focillon
a českoslo-
venské
dějiny
umění

¹⁸⁹ Walter Benjamin, *Původ německé truchlohry* (Praha: Malvern, 2016), s. 15-17.

¹⁹⁰ Bouretz, *Svědkové budoucího času*, díl druhý, s. 262.

¹⁹¹ Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 24.

¹⁹² Walter Benjamin, „Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti“, in *Dílo a jeho zdroj*, překl. Věra Saudková (Praha: Odeon, 1979), s. 17-47.

*původním fenoménu se vymezuje tvar, v němž se má idea znovu
konfrontovat s historickým světem, dokud nespočívá úplně
v totálnosti svých dějin. Původ tedy nevyvstává z fakticky
shledaného stavu, nýbrž týká se jeho prehistorie
a posthistorie.*¹⁹³

Benjamin zde jednak ruší možnosti přejímání (ve smyslu umělecké inspirace), vyřazuje vznik a zánik z myšlenky původu, a právě díky tomu dokáže rozevřít komplikovanější pojetí dějin, koncentraci času jako obnovu i neuzavřenost.

Právě mesianismus a víra v budoucí vykoupení hrála určující roli v pohledu na minulé. Ona rekonfigurace prvků vzájemně propojených, tedy veškeré materiální minulosti a událostí. Jak vysvětluje Karel Thein, mesianismus pro Benjamina neznamenal směřování dějin ve smyslu budoucí utopie, ale „upozornění na to, že mezi každými dvěma časovými okamžiky jsou *lokalizovány* úzké dveře do detailů libovolné věci, které se nabízejí správně vyladěné pozornosti.“¹⁹⁴ Právě takovou propojenost uvažoval Benjamin o několik let později v práci *O pojmu dějin* (1940)¹⁹⁵. Právě proto, že budoucí je tvořeno z minulého, budoucnost jakožto něco dosud nepoznaného, je jaksí vyřazena z úvahy, a přesto může zůstat platnou. Růžena Grebeníčková toto charakterizovala slovy, že: „*ustanovení tří časových extází, přítomnosti, budoucnosti a minulosti, není uchopitelné z minulosti, nýbrž má jako svou podmínku sine qua non uchopení bytí v nahodilosti časového bodu. [...] Strukturování plynoucího času, konstruování minulosti, budoucnosti v plynoucím a trvajícím, je možné teprve přímou zkušeností okamžiku.*“¹⁹⁶ K úvaze, kterou napsal krátce před zatčením a sebevraždou, jej přiměl monotisk Paula Klee *Angelus Novus* (1920). Úvodem eseje cituje Scholemovy verše, které se k tisku přímo vztahují jako poetická ekfráze: „*Křídla mám přichystána k letu, / však rád bych se vrátil zpět. / I kdybych totiž zůstal živoucí čas, / jen pramálo měl bych štěstí.*“¹⁹⁷ Hovoříc o Kleeově kresbě Benjamin dodává:

¹⁹³ Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 26.

¹⁹⁴ Thein, „Nedělníčka. (...)“, s. 255.

¹⁹⁵ Nemohu si zde odpustit poznámku, že Benjaminovy *Dějinně filozofické teze* (zde v překladu Martina Rittera v edici OIKOYMENH jako *O pojmu dějin*) vyšly poprvé v překladu Věry Saudkové s úvodem Růženy Grebeníčkové v době, která jen očekávala tíhu dějin na konci pražského jara v roce 1968. Walter Benjamin, „Dějinně filozofické teze“, *Plamen: měsíčník pro literaturu, umění a život* X, 1968, č. 2, s. 98-103.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 98.

¹⁹⁷ Walter Benjamin, „O pojmu dějin“, in *Teoretické pasáže: Výbor z díla II* (Praha: OIKOYMENH, 2011), s. 311.

*„Oči má doširoka rozevřené, ústa dokořán a rozepjatá křídla.
Takto určitě vypadá anděl dějin. Obrátil svou tvář k minulosti.
Tam, kde se nám jeví být řetěz událostí, on vidí jedinou katastrofu,
jež neustále vrší další trosky a metá mu je pod nohy. Snad by se
rád zdržel, probudil mrtvé a slepil to, co je rozbité. Avšak z ráje
se žene vichřice, která se mu zamotala do křídel a která je tak
silná, že je anděl už nedokáže složit. Tato vichřice ho
nezadržitelně žene do budoucnosti, k níž se obrací zády, zatímco
hromada trosek před ním roste do nebe. To, co nazýváme
pokrokem, je tato bouře.“¹⁹⁸*

Benjamin v pohledu na kresbu uvažoval o vršícím se minulém, které by mělo být základem budoucího. To, co Benjaminův anděl dějin činí, je však otočení tváří v tvář smrti, jako to činí Čapkův Poutník. Podobně jako on i Benjamin klade důraz na okamžik – teď –, který obsahuje tíhu minulého a nastávající budoucnost, která však zdá se, stále uniká. Je to Benjaminův *Jetztzeit*, tedy ta přítomnost naplněná minulým. Není to přítomnost „přechodu“ k budoucímu či od minulého, ale „čas se v ní protrhl a dospěl ke klidu.“¹⁹⁹ Na mysli nemá ani věčnost, u níž selhal Kulhavý poutník, který nedokázal myslet abstrakci ve smyslu filozofie. K tomu nakonec dospěl Benjamin, když „rozlomil kontinuum dějin“, dospěl k tomu, že tam, kde se myšlení (minulosti) „náhle zastavuje v konstelaci nasycené napětím [Jetztzeit], způsobuje této konstelaci šok, jehož prostřednictvím krystalizuje jako monáda.“²⁰⁰ Tento vysoce koncentrovaný čas minulosti v přítomném, explozivní přítomnost, nakonec vyjadřuje skrze dobové „hodiny země“, na nichž epocha lidstva jsou poslední dvě vteřiny.

*„Nynějšek, čas nyní, který jako model mesiánského času
v neslýchané zkratce shrnuje dějiny celého lidstva, se navlas kryje
s tou figurou [poslední dvě vteřiny poslední hodiny], kterou tvoří
dějiny lidstva v univerzu.“²⁰¹*

Explozivní potenciál minulosti v přítomném je také myšlenkou konečnosti – konečnosti, která neustále trvá, konečnost jako nastávání minulého. Podobnou myšlenku uvedl Friedrich Nietzsche v pojmu věčný návrat toho samého. Ten formuluje zárodky svých

¹⁹⁸ Ibidem, s. 311.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 315.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem, s. 315-316.

úvah o čase v roce 1881 a dále je rozvíjí v *Radostné vědě* (1882) a v *Tak pravil Zarathrustra* (1884). Věčný návrat spojuje s lhostejností. Ta je uvolněností od toho, co nám mizí a též uvolněností pro to, co nadchází. Stejně tak je uvolněností od toho a pro to, co právě setrvává.²⁰² Jinými slovy nelitujeme toho, co ztrácíme, jelikož vzápětí získáme nové: věčný návrat přesahuje čas.²⁰³ Nietzsche v raných úvahách používá pojem *Zeitatenlehre* (nauka o časových atomech),²⁰⁴ podle nějž se části času pojí se substancemi, které stále nastávají (něm. *werden*) – tedy jsou stále presentní, což je základ úvah o *Jetztzeit* (čase-nyní). Nyní je snad na místě a ve správném kontextu citovat znovu Karla Theina a jeho vysvětlení, jak se dialekticky spojuje minulost s přítomností u Benjamina: „věci dějí znovu, a teprve v tomto dění znovu získávají pokaždé nanovo nějaký smysl.“²⁰⁵

Nietzscheho fragmentární zárodky myšlenek o čase z roku 1873 ve vztahu k objektu odmítají myšlenku vývoje. Věčný návrat je zde přítomen právě jako prosté nyní. Pro Nietzscheho se věčný návrat ukrývá v momentu nyní, jelikož hmota existuje jen jako počátek, kterému nelze přiznat časovost.^{206,207} Jeho pojem přítomnosti se stále hromadí minulým, jsou spolu svázáni jako *poutník a jeho stín*.

„Konec a cíl. – Ne každý konec je cíl. Konec melodie není její cíl;
a přesto: pokud melodie nedosáhne konce, nedosáhne ani svého
cíle. Podobenství.“²⁰⁸

Myslet konečnost je nevyhnutelnou potřebou dějin a času vůbec, konečnost neznamená smysl, neznamená ani to, že nevyhnutelně nastane, konečnost je nezbytnou podmínkou dějin, stejně jako počátek, ale ani jeden ani druhý nemají vliv na jejich směr a smysl, jestli vůbec nějaký, kdy měly [9]. Konečnost je podmínkou budoucího, podmínkou minulosti a jejího stálého přetrvání.²⁰⁹ „Vše podstatné v lidském vývoji se ovšem odehrálo v pravěku,

²⁰² Aleš Novák, *Věčný návrat téhož* (Praha: Togga, 2016), s. 64.

²⁰³ Ibidem, s. 64–65.

²⁰⁴ Ibidem, s. 64, pozn. 1.

²⁰⁵ Thein, „Nedělníčka. (...)“, s. 262.

²⁰⁶ Novák, *Věčný návrat téhož*, s. 360.

²⁰⁷ Předchozí část srovnávající Benjamina s Nietzschem je přepracovaná část mého textu publikovaného pod názvem „Angelus Novus a Éternel retour“, in *Překračování hranic: Mezioborovost, migrace a mobilita v dějinách umění a příbuzných oborech*, editovali Eva Csémyová, Jakub Hauser, Tereza Johanidesová a Adéla Klinerová (Praha: Univerzita Karlova, 2018), s. 108–128.

²⁰⁸ Friedrich Nietzsche, *Lidské, příliš lidské* (Praha: OIKOYMENH, 2018), s. 488.

²⁰⁹ Viz také fragment 322 o smrti, ibidem, s. 529.

dávno před těmi čtyřmi tisíci lety, které přibližně známe; v nich se člověk nejspíš už příliš neproměnil.“²¹⁰

Benjamin do svých úvah pojal Nietzscheho úvahy. Ty také buď přímo, ale s větší pravděpodobností nepřímo skrze jejich vulgarizaci Ladislavem Klímou a jeho knihou *Vteřina a věčnost* (1927) ovlivnily i úvahu Josefa Čapka. Nietzscheho myšlenky se propsaly do Klímovy úvahy *Thanata*. „Že jsem nesmrtelný, je jisto potud, pokud jisto, že jsem,“ otevírá svou práci a pokračuje,

*„neboť přítomnost je v základě věčnosti, protože věčnost jen bezmeznou přítomností: jsoucnost a nesmrtelnost jsou synonyma; jsoucnost však, - neboli vědomí, - znamená ‚já jsem‘ -: ergo jsem nesmrtelný; - já však je zcela vůle, věčnost zcela Vše -: ‚chci‘ znamená ‚chci vše‘ -.“*²¹¹

„Co bude?“ ptá se svého čtenáře Klíma, kterému odpoví: „Vše, sive věčnost.“²¹² Přestože je překvapivé, že by Čapek s myšlenkou na vulgarizované Nietzscheho úvahy rozvrhl *Kulhavého poutníka*, ale je to pravděpodobné. Klíma dokázal totiž také pro Čapka zprostředkovat myšlenku věčného návratu²¹³, co je však podstatné, prokazuje to vitálnost československého uměleckého myšlení třicátých let, jež bylo paralelní (sice v něčem omezeně) s německým a francouzským, ke kterým vztahuji úvahu o nelineárním čase. Čapek neznal Benjaminovy úvahy, zajímavý je jejich překryv a to, jakým způsobem posunuje interpretaci jak Čapkova vlastního díla, tak ohledávání nelinearity času před druhou světovou válkou.

2.4. Poslední věci před tou poslední

Hekatomba 1. září 1939 dala smysl každé myšlence o minulosti jakožto explozivním ted': Konec všech konců zrušil čas, který neprestal plynout. Melancholie doby, vypořádávání se s vlastními i společenskými úzkostmi, strachem a stíny přinesla možnost skutečně uvažovat druhou tvář modernity – tu, jejíž vize pokroku nespěchala kupředu; tu, která upřednostňovala mytologii před vědou; tu, která na otázky odpovídala z pozice citlivosti.

²¹⁰ Ibidem, s. 18.

²¹¹ Ladislav Klíma, *Vteřina a věčnost* (Praha: Aventinum, 1927), s. 154.

²¹² Ibidem, s. 155.

²¹³ Jan Kratochvíl, „Věčný návrat téhož a časovost u Ladislava Klímy“, *Studia philosophica* 64, 2017, č. 2, s. 43-50.

V této podobě přežívaly staré koncepty lineárního i nelineárního času. Tragédie druhé světové války, stejně jako potvrzení pokroku, vědy a lineárního času odsunuly to, co bylo ve stínu již před válkou do tmy. Čtyřicátá léta a zejména jejich konec přinesla myšlenku permanenci konce času, stejně jako jeho nemožnost skončit; fakt, že jedním si společnost právě prošla, ale začátek, se kterým se vyrovnávala, nebyl ani tak začátkem v tom pravém slova smyslu, jelikož musel neustále spolužít s minulým. Ti šťastnější z Německa i Československa a okolních států emigrovali během čtyřicátých let mimo nacifikovanou/nacifikující se Evropu, někteří pak z Československa stihli emigrovat ještě kolem roku 1948. Do USA odešla značná část intelektuálů, která si s sebou odnesla právě takový pohled na stav světa, většina jich byla židovského původu a znovu promýšlela tyto koncepty. František Kovárna emigroval v roce 1948, Josef Čapek umřel v roce 1945, Walter Benjamin spáchal sebevraždu v roce 1940 na francouzsko-španělské hranici. Do USA emigrovali také Henri Focillon (v USA od roku 1939) a Siegfried Kracauer, který odešel z Německa již v roce 1933 do Paříže, v roce 1941 utekl z Vichistické Francie do USA. Spojené státy americké se staly útočištěm jak pro intelektuály Frankfurtské školy, tak pro část Warburgova institutu (Erwin Panofsky), ta další našla útočiště ve Velké Británii.

Takto rozsáhlá emigrace a vyhlazení některých akademických pracovišť znamenala pro ty, co hledali nový smysl života i minulosti naprosté vykořenění. Čas, jak ho do té doby znali, ztratil smysl: Minulost, kterou se zabývali, zmizela (obrazně i fyzicky), či se stala naprosto nedostupnou a vzdálenou. Nová země naopak přirozeně měla i novou přítomnou minulost a její objekty. To, co bylo opuštěno, nebylo zapomenuto, naopak dalo vzniknout ještě komplikovanější koncepci: Času po jeho konci, času, který nemůže skončit. Konečnost, která se jaksi stále oddaluje, konečnost, která stále končí v očekávání něčeho budoucího, co je vyraženo z úvahy. Je to nakonec myšlenka konce, který utváří celek, vidět více z minulosti a vidět ji jinak, přestože je konec samotný jen přelud. Právě takové myšlení v návaznosti na poslední úvahu Waltera Benjamina rozvinul po emigraci Siegfried Kracauer, který do československého povědomí vstoupil ve třicátých letech jako sociolog, kulturní a filmový kritik, jehož studie byly přeloženy například v revue *Přítomnost* a jiné drobné zmínky především o teorii a kritice filmu se objevovaly ve třicátých letech v denním tisku.

Právě Kracauerova svázanost s médii *otisku*, filmem a fotografií, se stala klíčovou pro jeho úvahu o dějinách, jako poslední věci před tou poslední. Médium fotografie dokázalo zpřítomnit nedostupné, stejně jako film navodit myšlenku continuity. Budoucnost pro něj

byla utopií, která podmiňovala pohled na minulé, a byla to právě ta budoucnost, k níž se Benjaminův anděl dějin otáčel zády. Kracauer přirovnal přístup historika k minulosti jako přístup fotografa k fotografovanému, respektive malíře k malovanému, aby kriticky popsal, že *vidění* minulosti podléhá médiím, v jakých se zobrazuje. V souladu se soudobou teorií Marshalla McLuhana *The Medium Is the Message* (1967²¹⁴) zvolil stále „horké“ médium šedesátých let a navrhl pohled na „historickou realitu“ jako na „realitu kamery“. Minulost není pro něj řetězec snímků na kamerovém pásku, je to střih a montáž snímků – „*chimérická touha* *ustavit kontinuum fyzické existence se všemi jejími psychologickými a duševními korespondencemi*.“²¹⁵ Film je labyrint, *Gestalt*, proto upozorňuje na filmy Sergeje Eisensteina, není to fotografie vystihující hlavní charakter scény, ale „realita kamery“ nabízející „historickou realitu“ komplexní síť s mnoha odbočkami. Koncept minulosti a utopie promýšlel Kracauer už snad od konce padesátých let: „*utopické myšlení dává smysl pouze pokud na sebe vezme podobu vidění nebo intuice s určitým obsahem*. [...]“, čímž oponuje T. W. Adornovi, který koncept utopie odkládá na později – nikdy.²¹⁶ Utopie je koncept, který uniká, když se jej snažíme vystihnout.²¹⁷

4.
Tvary
nabývající
času*ů

4.3.1.
Kinemato-
grafický
moment
a dějiny
tvarů

Jak ukázal Kevin Lotery,²¹⁸ právě s touto představou začal uvažovat o dějinách a časovosti ve své poslední, téměř dokončené knize *History: The Last Things Before The Last* (nedokončený rukopis 1966, tiskem 1969), kterou k vydání připravil a z rukopisů rekonstruoval poslední kapitoly Oscar Paul Kristeller, jehož zájem o renesanční humanismus byl jak v blízkosti Warburgova institutu v Londýně, tak nové intelektuální emigraci v USA. Lotery přesvědčivě ukázal, jakým způsobem Kracauer navázal na Benjaminův koncept mesiánského pojetí času a vymezil se T. W. Adornovi. V poznámkách k „Talk with Teddie“ totiž připojil i drobnou kresbu [10], která jeho myšlenky ilustrovala. Z kresby vyplývá, že Adorno považoval prostor ontologie za mimoběžný řetězci času, oproti jeho a Benjaminově vizi, která pracuje s pluralitou časových linií, jež spějí k bytí. Kracauer se vyhýbá (negativní) dialektice, jak s ní pracoval Adorno, a zabývá se jako Benjamin ontologií. Nabízí utopii jako možnost neuzavřenosti, minulého i budoucího, jako prostor někde mezi, jež formuluje

3.3.3.
Dialektic-
ký obraz

²¹⁴ Kracauer zemřel 1966, ale je pravděpodobné, že znal McLuhanovy myšlenky.

²¹⁵ Kracauer, *History*, s. 59.

²¹⁶ Siegfried Kracauer, „Talk with Teddie“, in *Siegfried Kracauer's American Writing: Essays on Film and Popular Culture*, editovali Johannes von Moltke a Kristy Rawson (Berkeley, CA: University of California Press, 2012), s. 127.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Kevin Lotery, „‘Great Historians Are Biological Freaks’: Siegfried Kracauer’s Philosophy of History“, *October*, č. 185, léto 2023, s. 139-167.

pojmem *předpokoj*²¹⁹, jehož význam Lotery charakterizuje jako „manévrovací prostor vztahu mezi fixními představami minulosti a jejich výslednými budoucnostmi.“²²⁰ Je to myšlení nastávání, které nemá jeden, ale několik možných výsledků na základě mnoha minulých linií. K tomu, aby vzniklo něco nového, nemáme nic než minulé.

Aby Kracauer k tomuto „bytí v předpokoji“ došel, opřel se o představu Ahasvéra, pro nějž lineární čas nedává smysl. Utopii, jakožto věčnost, uvažoval ve velkém časoprostorovém měřítku. Svoji představu odlišných synchronních časovostí nakonec opírá o teorie Henri Focillona a George Kublera.²²¹ Kracauer jednak dobře znal francouzskou teorii, Focillonův žák byl také známý mezi německými emigranty právě pro schopnost vyrovnat se s chybějící minulostí.²²² Kracauer proto dobře chápal, že kontinuita minulosti je budována až retrospektivně,²²³ čas nikam neplyne: „*Není žádný proud času. To, co existuje je diskontinuální, nekauzální sled situací, nebo světů, či period [...]*“,²²⁴ jak píše, když se zabývá Proustovým pojetím minulosti. Právě přijetí Benjaminova pojetí minulosti do svého systému mu dává pochopení, že čas nikdy nikam nesměřoval a dějiny dostávají smysl jen tehdy, je-li do nich nějaký vtlačen. To však neznamená, že by historické univerzum nebylo možné strukturovat, jde o zákon perspektivy, respektive o perspektivu samu, kterou historik zaujme.²²⁵ Je potřeba dojít nakonec, aby celek dostal smysl a konec mohl být zrušen znovu. Proto je pozice „mezi“ pro historika tím výchozím bodem, ke kterému v závěrečné kapitole dochází.

Kracauerovu práci tak považují za milník, který překlenuje vlastní myšlení odvrácené tváře modernity a překlápí je do základu našeho, anachronistického pojetí času. Stejně jako Čapkův Kulhavý poutník, ani Benjaminův Anděl dějin, ani Kracauerovy dějiny nikam nejdou. Ahasvér prochází časem, aniž by měl nějaký cíl, svou cestu si razí zbytky minulosti. Přestože práce na dlouho ztratila svého čtenáře, myslím, že právě v kontextu současného myšlení se jí dostává svého místa. Svou radikální otočkou od budoucího,

²¹⁹ Kracauer, *History*, s. 191-217.

²²⁰ Lotery, „‘Great Historians Are Biological Freaks’ (...)“, s. 152.

²²¹ Kracauer, *History*, s. 144-145.

²²² Erwin Panofsky, „Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European“, in *Meaning in the Visual Arts* (New York: Garden City, 1955), s. 321-346. Srov. Milena Bartlová, „Čas formy. George Kubler po půl století“, in George Kubler, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí* (Praha: PositíF, 2018), s. 15 a 21.

²²³ Kracauer, *History*, s. 162.

²²⁴ Ibidem, s. 160.

²²⁵ Ibidem, s. 168.

*Perspektiva anachronického pojetí dějin a její dopad
na „příběh“ českého výtvarného umění
Mgr. et Mgr. Eva Skopalová*

uzávorkovaného a utopického, dává prostor pro ani ne minulé, ani ne budoucí, který je předpokojem, výchozím bodem pro „vstup“ struktury věcí a událostí.

3. ZAČÍT MYSLET MINULOST UPROSTŘED DĚJIN

Abych mohla začít uvažovat o anachronistických dějinách, musím začít „uprostřed“ času. Tedy z pozice, ze které je možné vykročit mnoha směry, též k horizontům konce i počátku. Jistá středovost je vlastnost i „geologická“, respektive tektonická povaha minulosti. Nachází se pod povrchem: ani ne na povrchu ani ne na dně. V ekfrázi obrazu Jindřicha Štyrského [1], pomyslné mapě této práce, se jedná o samotný námět, který uměleckoformálně zobrazil přes sebe překrytými nepravidelnými šablonami s různou texturou i barevností, jenž vytváří iluzi jakési hloubky. Několik obrazových plánů vtahuje naše oko pod povrch několika vrstev sedimentů do prostoru jakési dutiny, v níž jen tušíme dno, na které (snad) nikdy zcela nedohlédneme. Stejně tak do jejího prostoru proniká světlo naší přítomnosti, jež osvětluje její stěny. Jeskyně je alegorií tísně z dějin, jejich hloubky a neočekávatelnosti toho, co v té které době se v přítomném objeví.

Proto vycházím k úvaze o dějinách z abstrakce *jeskyně*, kterou jsem našla ve formách, ale i v úvahách náročného umění třicátých let. Archetyp jeskyně představuje prostor na pomezí. Je mytologickým přechodem mezi světem živých a podsvětím, mezi časem a věčností, je to jakási brána věčnosti, o níž psal Josef Čapek. Abstraktní středovost měly jeskyně i na konci třicátých a ve čtyřicátých letech 20. století. V době před katastrofou se přibližoval horizont konce, dalo by se to označit snad za efekt *faty morgany* v čase. Ta vyjevuje jen další příval dějin, jež se s novou naléhavostí začínou převalovat přes nové události. Geologie času je komplikovanou soustavou vrstev, abstrakce *jeskyně* jsou místy, kterými do času můžeme vstoupit, jsou pomyslnou „trhlinou“ v sedimentech času. Snad náhoda, snad nevyhnutelnost byl objev francouzského jeskynního komplexu v Lascaux čtyřmi dětmi 12. září 1940²²⁶. Nález byl i impulzem pro (surrealistickou) uměleckou avantgardu „skrytou pod povrchem“, promýšlet vlastní vztah k počátku umění a místa člověka ve světě vůbec. Jeskynní komplex byl zpřístupněn veřejnosti v roce 1948, v té době své letní dvojčíslo věnoval pravěkému umění i brněnský časopis Blok. Byla v něm naděje najít slovenské kořeny našeho umění,²²⁷ jako potvrzení vlastního začátku. Nezůstává ani bez významu, že v téže době se (česká) filozofie obracela k platonismu a zájmu

²²⁶ Je to sice spekulace, ale domnívám se, že nálezy jeskynních komplexů byly za druhé světové války formou útěku před tíhou vlastní doby.

²²⁷ Kol. aut., „Proč o pravěkém umění?“, *Blok* 3, č. 6-7, 1948, s. 221.

o mytologie. A právě z těchto „jeskynních“ úvah můžeme vyjít k další konceptualizaci abstrakce nelineárních dějin.

Právě modernita skloubila konce i počátky jako svůj vlastní předpoklad. Německý kurátor Anselm Franke, který v letech 2013-2022 působil v berlínském centru Haus der Kulturen der Welt, se s kolektivem badatelů zabýval právě objeveným a konfúzním zájmem o prehistorii ve třicátých letech jako mylné přítomnosti, která prostoupila dílo Carla Einsteina, ale i díla mnohých umělců.²²⁸ Volnou návaznost můžeme vidět i v jeho mladším projektu, *Ceremony (Burial of Undead World)*, který se naopak věnoval modernímu mýtu konce světa, který umírá, ale ne a ne umřít.²²⁹ První projekt zahrnul i díla surrealistů Jindřicha Štyrského s Toyen a některé další návaznosti na československé umění. Domnívám se však, že je to pohled vnější a skutečný pohled do jeskyně leží lehce opodál, mezi umělci okolo (ale nejen) sborníku *Kvart*. To, že byl tento rozpor důležitý i pro československou modernitu, dokládá i text Carla Einsteina v *Kvartu*, v němž najdeme tvrzení:

*„Obraz stahuje, zastavuje psychologický proces, jest obranou
před prcháním času a rovněž obranou proti smrti. Mohlo by se
mluviti o koncentraci snů.“²³⁰*

Napojení české avantgardy na Carla Einsteina bylo i přes Vincence Kramáře, se kterým si Einstein dopisoval. Kramář byl také veden jako spolupracovník revue *Documents*. Einstein v ní působil již v roce 1929, když Kramáře kontaktoval poprvé. Žádal pro revue text o českém baroku, který Kramář nikdy nezaslal a již v druhém ročníku revue uváděn není, přesto jeho kontakt s Einsteinem přetrval.²³¹ Vzájemné pochopení našli v kubismu, když se Einstein věnoval dílu Georgese Braqua v polovině třicátých let.²³² Kramář se tehdy věnoval novým dílům Emila Filly a sbírce africké plastiky Joe Hlouchy, jejichž výstava se shodou náhod konala po boku prvního vystoupení surrealistů v Mánesu.

²²⁸ Anselm Franke – Tom Holert (eds.), *Neolithic Childhood: Art in False Present, c. 1930* (Berlín: HKW, 2018).

²²⁹ Ansel Franke – Elisa Giuliano – Denise Ryner, *Ceremony (Burial of Undead World)* (Lipsko: Spector Books, 2022).

²³⁰ Carl Einstein, „Methodické aforismy“, *Kvart* I, č. 2, s. 95.

²³¹ Dopis s informací o revue *Documents* a žádost o text o pražském baroku a umělci Emilu Fillovi z 8. ledna 1929 a 19. února 1929, ANG, osobní fond Vincence Kramáře, AA 2945.

²³² Dopisy k Einsteinově knize o Braquovi a kubistických projektech od konce roku 1932 do 1936, ANG, osobní fond Vincence Kramáře, AA 2945.

3.1. Dějinný prostor a alegorie jeskyně

Mytologická představa jeskyně je spojena s představou universa a snahou pochopit a tematizovat to, co člověka přesahuje. Mýtus o jeskyni filozoficko-nábožensky abstrahoval Porfyrios na základě krátkého útržku z *Odyssey* (XIII, 102-112), v návaznosti na něj rozvinul svou vlastní kosmologickou představu.

*„Na samém konci jest oliva podlouhlých listů,
poblíže ní jest viděti sluj, jest rozkošná, tmavá,
svatě to bydlíště nymf, jež vodní víly se zovou.
Ve sluji měsidla stojí a dvouuché kamenné džbány,
ve kterých včeliček roj jim medovou potravu strojí.
Jsou tam i kamenné stavy, a předlouhlé, na kterých nymfy
roucha, jež nachová jsou, tam tkávají – hotový zázrak.
Jsou tam i živé zdroje, a dva jsou do sluje vchody:
k severu jeden z nich, jímž lidé vcházeť mohou,
jižní vchod pro bohy jest – jím nemůže vstoupit
žádný smrtelný muž – jen bohům tudy je přístup.“²³³*

Porfyriova interpretace čerpá z novoplatonismu i mysticismu 3. století n. l. Rozvíjí pojetí jeskyně, jakožto tranzitního prostoru mezi fyzickým (τὰ φύσιχα) a metafyzickým (τὰ μετὰ τὰ φύσιχα) světem. Jeskyně je pro něj „symbol světa a sil skrytých ve světě.“²³⁴ Je prostorem abstrakce:

*„Samorostlý jest vesmír a srostlý s hmotou, kterou pro její tíhu
a tvrdost znázornily symbolicky v podobě kamene a skály,
představuje si ji pro její bezforemnost jako podstatu bezměrnou.
Poněvadž se hmota představuje dále jako substance tekutá
a nemající formy jako podmínky vstupu v říši zjevův, přijali tekuté
a vlhké části jeskyně a jich temnotu obyčejně jako symbol kvality,
která světu pro jeho hmotnost jest vlastní. Pro hmotu je tudíž svět
mlhavý a tmavý, pro složení své a uspořádání forem, z kteréhož*

²³³ Homér, *Odyssea* (Praha: Herrmann a synové, 2017), s. 245, XIII, 102-112.

²³⁴ Porfyrios, *Jeskyně nymf* (Olomouc: Per Agrum, 1993), s. 31.

*důvodu byl též ‚kosmos‘ nazván, jest však krásný a lásky
hoden.*²³⁵

Kosmos, jehož abstrakcí je jeskyně, je současně hmotný i nehmotný. Hmota, kterou obsahuje, je beztvářá. V *Jeskyni nymf* tak rezonuje Porfyriovo celoživotní téma spojení duše a těla. Jeho úvaha tak přirozeně našla místo v mytologickém prostoru jeskyně, který byl považován v prvních společnostech za posvátný prostor, a především vstupní místo do podsvětí, do říše mrtvých. Jeskyně v mytologických úvahách neměla obvyklou lineární časovost, ale minulost i přítomnost se v ní mohla setkávat, jelikož se zde střetávalo hmotné i nehmotné. Právě taková amorfnost hmoty přitahovala avantgardu třicátých let. Porfyriovým myšlenkám se tak dostalo nové aktualizace. První vydání výkladu fragmentu Homérovy básně v latině bylo v roce 1518 v Římě, českého vydání spisu se dostalo až v roce 1922 díky nakladatelství Bohumila Jandy, Sfinx, které se ve dvacátých letech soustředilo na mystická a okultní témata. Delší výňatek citovaného úryvku byl znovu otištěn v roce 1934 ve sborníku *Kvart*²³⁶, předcházela Plótinovu pojednání *O kráse*²³⁷ a doplňoval texty o platonismu Jana Patočky.

Abstraktní prostor jeskyně proto považuji za vhodné místo, odkud začít rozvíjet úvahy o obraze, afektech, formách a časovosti. Jsou to myšlenky, jež objevila modernita, ale zůstávají platné i pro naši současnost a díky tomu přenáší dnešní/tehdejší otázky i na mnohem starší umění. Snad právě proto nelze zůstat jen u analýzy modernity. Myšlenky korespondují s uměleckou avantgardou třicátých a čtyřicátých let, která na rozdíl od let dvacátých myšlenkově „potemněla“: Existenciální otázky člověka a jeho místa ve světě umocnila i fašizující se politika v Evropě a hospodářská krize. Abstrakce rozvíjená v uměleckých dílech měla tuto filozofickou a melancholickou povahu, jak jsem ji uvažovala již u Josefa Čapka. Právě sborník *Kvart*, řízený architektem Vítem Obrtem, byl jednou z hlavních platforem, kde bylo možné rozvíjet antickou filozofii v návaznosti na přítomné, jako nový zájem o mýty vedle abstrakce. Jeho zaměření se přibližovalo teoreticky i filozoficky náročné revue *Documents*, jejíž dva ročníky 1929/30 a 1930/31 vedl Georges Bataille. Filozof Václav Navrátil charakterizoval zaměření sborníku jako snahu „alarmovati veškeré nevyužité poznávací síly, které pod tlakem novodobého intelektualismu byly

²³⁵ Ibidem, s. 27-28.

²³⁶ Porfyrios, „Jeskyně nymf“, *Kvart* II, č. 3, 1934, s. 19.

²³⁷ Plótinós, „O kráse“, *Kvart* II, č. 3, 1934, s. 21-29.

opomíjeny. [...] Zamítá intelektualistické dualismy rozumu a citu, snu a skutečnosti, člověka a světa, ducha a těla. Tyto dualismy jsou zde monisticky identické. Poznání jest výkon ve věčném zápasu o absolutno.“²³⁸ Hned v prvním ročníku vyšel překladový text právě Georgese Bataille, který se k Porfyriovu textu bezprostředně vztahoval: *Hrubý materialismus a gnóze*²³⁹. Poukázal v něm na příbuznost gnostické tradice k dobovým problémům. Vyjádřil tak určitou vzájemnost pomyslného počátku dějin a jejich tušeného konce, snad jako cyklické ujištění, že čas má i jiné podoby než časovou osu. Snad díky tomu, ale nejenom, lze usuzovat, proč se těmto autorům dostalo poměrně velkého prostoru. Je ale s podivem, že doposud toto téma zůstávalo stranou.²⁴⁰

*„Je však nesnadné zůstatí dnes netečným k řešením z části znetvořeným, kterých se dostalo na počátku křesťanské éry problémům, které se nezdají příliš rozdílnými od problémů našich (to co jest od problémů společnosti, jejíž původní zásady se staly, zcela doslovně, mrtvou literaturou společnosti, která musí se vzchopiti a obrátiti, aby opět našla zdroje síly a kvasu). Proto se mi také zdá uctívání boha s oslí hlavou [...] je ještě způsobilé nabýti velikého významu a že utátá oslí hlava, bezhlavého zosobnění slunce – je jistě přes vší svou nedokonalost jedním z nejsilnějších projevů materialismu.“*²⁴¹

Bataille tak plamenně argumentuje pro potřebnost novoplatonismu pro současnost, jelikož dává nahlédnout do vztahů hmoty, bytí jakožto abstrakce. O tomto návratu gnóze v modernismu poznamenal Cyril O'Regan, který používá metaforu pronásledování (*haunting*) minulosti, kdy „domněle mrtvý diskurz (tedy gnosticismus) se vrátí ve formě, která je stejná i odlišná od původního.“²⁴² Podivná podvojnost gnosticismu v moderních úvahách se propsala i do potřeby československého prostředí uvažovat abstrakci hmoty. „Prakticky lze říci,“ argumentuje Bataille,

²³⁸ Václav Navrátil, „Kvart“, *Kulturní leták Rok*, č. 1, 1931, s. 4.

²³⁹ Charles [sic!] Bataille, „Hrubý materialismus a gnóze“, *Kvart* I, č. 3, 1933, s. 173-177.

²⁴⁰ Sborníkem Kvart se zabýval v devadesátých letech Kamil Nábělek, „Kvart – Sborník poesie a vědy“, *Umění* XLIV, č. 1, 1996, s. 74-92, a několik diplomových prací, zejména zajímavá je práce Terezy Havelkové, *Nový mýtus, poezie a obraz v kontextu českého umění 30. a 40. let*, diplomová práce (Praha: Universita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, 2019), jeho význam však nadále zůstává nedocenený a bez úvahy v síti vztahů jiné, „melancholické“ avantgardy.

²⁴¹ Bataille, „Hrubý materialismus a gnóze“, s. 174.

²⁴² Cyril O'Regan, *Gnostic Return in Modernity* (Albany: State University of New York, 2001), s. 12.

„že vůdčím motivem gnóze byla koncepce hmoty, jako principu aktivního, který existuje věčně a sám od sebe jako temnoty (které nejsou nedostatkem světla, nýbrž nestvůrnými archonty [řecky člen rady starších] odhalovanými tímto nedostatkem), jako zlo, (které není nedostatkem dobra, ale tvůrčím činem).“²⁴³

Pro Bataille měl gnosticismus význam ve vyzdvihnutí nízkosti hmoty a její uznání v něco vyššího.²⁴⁴

Druhé číslo stejného ročníku *Kvartu* přineslo zmíněný text Carla Einsteina, který rozšířil Bataillův „základní materialismus“, tedy verzi materialismu, která překlenuje opozici nízkého a vysokého. Einsteinovy *Methodické aforismy* vyšly hned v prvním čísle revue *Documents*. V textu uvažoval o čase umění jako o nemrtvých objektech, „v tomto smyslu se používalo umění k představování mrtvých a obraz jim měl zajistit další život.“²⁴⁵ Představování mrtvého zajišťuje další život, komplikující čas uměleckého díla – je to překlenutí hranice mezi bylo a je, tak aby co je, nikdy nepřestalo být. V závěrečném shrnutí jeho teze o nemrtvé, halucinační stránce umění formuluje následovně:

„Konkrétní známkou každého uměleckého díla je právě jeho stránka pomyslná a halucinační, jež nás zachraňuje od mechanismu konvenční reality a taškářství monotónní souvislosti.“²⁴⁶

Snad echo této myšlenky také zarezonovalo v roce 1935 u surrealistů v projevu Vítězslava Nezvala na první surrealistické výstavě v Mánesu, kde nazval Štyrského malby kořenů „objekty-halucinacemi“. Jestliže programový surrealismus rozvíjel otázky psychoanalýzy, a tedy vztah vědomí a nevědomí, „surrealismy“ jakožto široká paleta spřízněného umění k surrealismu působící mimo Skupinu surrealistů v ČSR, tyto halucinace (nevědomí) rozšířila na abstraktní temnotu minulého vstupující do přítomného, věci nemrtvé. V abstrakci jasně je to její druhý vchod směrem k metafyzice. Objevila se tak snaha konceptualizovat nelineární čas jak v umění samotném, tak ve výtvarné teorii a filozofii.

²⁴³ Bataille, „Hrubý materialismus a gnóze“, s. 175.

²⁴⁴ Ibidem, s. 177.

²⁴⁵ Einstein, „Methodické aforismy“, s. 95.

²⁴⁶ Ibidem, s. 98.

Na jaře v roce 1935, již krátce po skončení První výstavy Skupiny surrealistů v ČSR, se v Ústřední knihovně hlavního města Prahy uskutečnila první a současně i poslední výstava skupiny Kvart, výtvarných umělců, literátů i teoretiků (!) při sborníku *Kvart*: Jiří Jelínek, Vilém Plocek, Augustin Ságner, Jaroslav Šefl, Zdeněk Dvořák, s architekty Vítem Obrtem, Evženem Linhartem a Janem Sokolem. Všem „třicátníkům ve třicátých letech“, včetně architektů, bylo příbuzné budování abstraktního prostoru z hmot. V představených dílech výtvarníků nabývají obrazové hmoty tvary jeskyních útvarů. Je to jeskyně teoretického a abstraktního *mýtu*, jejíž časovost je nelineární, absolutní²⁴⁷ a především filozofická. František Kovárna jejich tvorbu v dobové recenzi²⁴⁸ hodnotil jako snahu o nový ornament, jemuž bychom měli rozumět jakožto druhu abstraktního pojmu. Kovárna ve své habilitační práci *Malířství ornamentální a obrazové* (1934), která ještě nese dozvuk sporu s Vincencem Kramářem, argumentoval o povaze abstrakce. Nebyla to abstrakce v dobovém významu moderního umění, ve své úvaze se totiž soustředil na význam paleolitu²⁴⁹. Jeho příspěvek byl jedním z nejoriginálnějších textů o uměleckohistorickém myšlení, které ve třicátých letech vznikly. Kovárna se v práci snažil obhájit ornament v pozitivním smyslu (v prostředí, které již vstřebalo a dále uvažovalo purismus a funkcionalismus dvacátých let). Navázal tak (nejen) na úvahy V. V. Štecha²⁵⁰ a W. Worringer²⁵¹. Jeho myšlení bylo zcela mimo působnost Vídeňské školy dějin umění, přesto ji věnoval památce Vojtěcha Birnbauma, jehož „barokní princip“ se vymykal chronologické koncepci dějin a blížil se cyklické povaze času. Kovárna se vyrovnával s dobovou protichůdností, jež stále sílila: Důraz na osvícenskou racionalizaci vyvolával touhu po iracionalitě. Svou teorii však budoval mimo surrealismus a avantgardu vůbec, ale čtení jeho úvah mohlo být zajímavé pro tuto *jinou* modernitu. Faktem však zůstává, že Kovárna sám se avantgardě vzdaloval, což gradovalo v jeho pozdních textech.

²⁴⁷ Je schopna pojmut *všechen* čas.

²⁴⁸ František Kovárna, „Za novým ornamentem“, *Pražské noviny* CCLVI, č. 116, 1935, s. 5.

²⁴⁹ V kontextu dobové uměleckohistorické diskuse navázal Kovárna na předchozí příspěvky V. V. Štecha (1915) a Vojtěcha Birnbauma (ten se zabýval prehistorickým uměním v přednáškách „Prehistorické umění“ na FF UK v roce 1921). Prehistorické umění působilo problém v konceptualizaci vývoje, která nakonec byla ve dvacátých a třicátých letech uvažována spíše jako oblast mimo dějiny. Přesto v myšlení Kovárny a Štecha převládá spíše snaha o spojení prehistorie s dějinami umění. K tématu podrobněji viz Milena Bartlová, „Kdy začínají dějiny umění?“, in *Od dějin umění k uměleckému dílu: Cesty k porozumění vizuální kultuře*, editovali Jan Galeta, Ondřej Jakubec, Radka Nokkala Miltová a Tomáš Valeš (Brno: Masarykova univerzita, 2021), s. 515-526.

²⁵⁰ Václav Vilém Štech, *O projevu výtvarnou formou* (Praha: Jan Laichter, 1915).

²⁵¹ Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vztěnění* (Praha: Triáda, 2001). Disertační práci Worringer obhájl v roce 1907, tiskem vyšla 1908, kniha zásadně ovlivnila německou metodologii dějin umění a svůj velký ohlas měla i v Čechách.

Sílicí technologický pokrok a odkouzlení světa vyvolávala potřebu jeho opětovného zakouzlení. Sdružit a přijmout takovou dvojakost myšlení nalézám již u Wilhelma Worringera v jeho knize (disertaci) *Abstrakce a vcítění* (1907), v níž navázal na teorie Roberta Vischera a Theodora Lippse. František Kovárna publikoval již v roce 1929 drobnou knížku *Jedna a jedna jsou tři: za tvořivost a proti rozumu*, která je podmínkou pro chápání jeho pozdějších úvah o abstrakci. Sdružuje jednak dobový zájem o „primitivní“ umění, ale také surrealistický zájem v automatismu a iracionalitě abstrakce. Jeho úvaha směřovala k intuitivnímu přístupu k umění. „*Hledal jsem nové příčiny a shledávám v této knize, že intelligence vlastně neexistuje, že jsou pouze intelektuálové zhlouplí rozumem a lidé prostí, jimž je tvořivost a tvoření základem života.*“²⁵² Pod tvořivostí tedy rozumí intuitivnost, citlivost i citovost.

Paralelně ke konání výstavy vyšlo také čtvrté číslo druhého ročníku *Kvartu*, kde Kovárna publikoval text *O malířství nefigurativním*, jež navazuje na jeho habilitaci. Vystihuje zde jedinečnou pozici abstrakce: „*Všimněme si ještě příčin zvláštní situace dnešního nefigurativního malíře, situace, jaká se vyskytuje v dějinách snad vůbec poprvé. I v dřívějších vývojových řadách, které vznikají změnami ve vztahu obrazového a ornamentálního pólu, vyskytuje se v závěru emancipace malířství z architektury, vyskytuje se touha obrazu po naprosté samostatnosti.*“²⁵³ Tuto touhu pro něj představovala díla vystavujících malířů. Byla to specificky touha po samostatnosti, imanenci obrazu, která měla představovat budoucí ornament. Skupina Kvart shodně v dílech vytvářela materiální abstraktní prostor²⁵⁴, kde čas nabývá podoby jakési jeskyně věčnosti [11-16]. Vystavujícím autorům bylo společné hledání po vzoru *Abstraction-Création*²⁵⁵, jejíž impulsy do Československa přinášel Jiří Jelínek. Ten společně se Zdeňkem Dvořákem působil ve Sdružení výtvarníků, které předcházelo jejich angažmá při *Kvartu*. V rukopisném *Prohlášení abstrakcionistů* se dozvídáme, že jim nešlo o homogenní sdružení, ale spolupráci s francouzskými autory.²⁵⁶ Snad ještě volnou souvislost můžeme nalézt v jejich vystoupení při *Kvartu*.

²⁵² František Kovárna, *Jedna a jedna jsou tři: za tvořivost a proti rozumu* (Praha: Průlom, 1929), s. 7-8.

²⁵³ František Kovárna, „O malířství nefigurativním“, *Kvart* II, č. 4, 1935, s. 13.

²⁵⁴ Formálně jsou jejich díla v jistém smyslu srovnatelná s uměleckými díly prvních společností i mimoevropských kultur – centrální, soustředná kompozice, abstrakce –, odpovídá formě např. mandaly.

²⁵⁵ Jiří Jelínek byl členem *Abstraction-Création* a prostředkoval tyto myšlenky do československého prostředí, jak o tom vypovídá i jeho pozůstalost, ANG, osobní fond Jiřího Jelínka, AA 2990.

²⁵⁶ *Prohlášení abstrakcionistů*, ANG, osobní fond Zdeňka Dvořáka, AA 2998.

Povahu obrazu jako jakéhosi prvotního abstraktního a imanentního prostoru snad podporují i spisovatelé zastoupení na výstavě. Dochovaný katalog a recenze, nepodávají konkrétní zprávu o tom, jaké publikace byly na výstavě, ani jak byly adjustované (patrně ve vitríně²⁵⁷). F. V. Mokřý se v recenzi lakonicky zmiňuje, že „mají zde vystaveny svoje knihy a překlady cizích básníků“²⁵⁸. Přestože výstava probíhala v knihovně, nebyly vystavené publikace jen pouhou kulisou nebo „nutnou daní“ za to, aby se výstava mohla uskutečnit. Naopak, staly se, dle mého názoru, její součástí nesoucí význam. Je pravděpodobné, že zde mohly být knihy od Václava Černého *Ideologické kořeny současného umění* (1929), ve které se zabýval bergsonismem a intuicí, od Václava Navrátila spisek *Filosofie a umění*, který vyšel v témže roce jako sešit *Kvartu* (samostatně a znovu přetištěný text, jenž vyšel dříve ve sborníku *Kvart*). Posledním teoretikem na výstavě byl Jan Patočka, jeho první publikace, disertační práce *Přirozený svět jako filozofický problém*, vyšla tiskem až v roce 1936. Domnívám se, že k povaze vystavených děl se vztahuje nejvíce, a tedy (spekuluji), že zde mohla být část rukopisu či nátisk²⁵⁹, nebo také jeho texty publikované ve druhém a třetím ročníku *Kvartu*. Vztahují se totiž ke spojení moderního a předmoderního světa.

Myšlenka abstraktního, gnostického prostoru byla na výstavě podpořena i již zmíněnými architekty, mezi kterými vystupuje v tomto kontextu osobnost Víta Obrtela. Zájem o gnosticismus na stránkách *Kvartu* snad podporoval právě on a Václav Navrátil. Svědčí o tom především jeho autorský debut *Kštice Bereniky*, jenž vyšel v edici *Kvart* až v roce 1937. Soubor básní v próze graduje sedmi celky, jejichž obrazy bychom volně mohli spojit s Porfyriovou *Jeskyní nymf*. Obrtel pracoval až s mystickými, abstraktními obrazy, skrze něž konfrontoval vlastní podmíněnost modernity a lidskost obecně. V úvodním souvětí textu *Gnose* konfrontuje závrať z dějin i podmíněnost percepce:

*„Když si prehistorický člověk poprvé zaclonil rukou oči – oči
podobné bezvýrazným čočkám objektivu – před žlutými bodavými
paprskami podivného kotouče, razícího si cestu parami
neuklidněných bažin a vod, netušil, že se tento mimovolný pohyb
stane symbolem života lidských generací.“²⁶⁰*

²⁵⁷ „in Pulten sind“, viz Jaromír Pečírka, „Die ‚Kvart‘-Ausstellung“, *Prager Presse* XV, 1935, č. 132, 16. 5., s. 8.

²⁵⁸ František Viktor Mokřý, „Skupina ‚Kvart‘“, *Venkov* XXX, 1935, č. 128, 30. 5., s. 7.

²⁵⁹ O rukopisech se zmiňuje Bohumil Stanislav Urban, „Výtvarná skupina ‚Kvartu‘“, *Národní listy večerník* LXXV, č. 142, 23. 5. 1935, s. 3.

²⁶⁰ Vít Obrtel, *Kštice Bereniky* (Praha: Kvart, 1937), s. 65. Podtržení přidáno autorkou práce.

Obrtel tak přímo konfrontoval novoplatonickou tezi o emanaci bytí, proti němuž postavil moderní čočky a brýle, clony mezi pozicemi bytí. Jeho básnický obraz až halucinačně graduje v nejnižší stupně hmoty „v beztvarem šeru“, kde „začazené brejle přirůstají pomalu k obličejí.“²⁶¹ Obrtelovy básnické obrazy vypovídají o hluboké obeznámenosti s filozofickými zdroji, jež překládal do poetického jazyka. Zkušenost avantgardy s poetismem dvacátých let se tak propsala do hlubších, metafyzických úvah. Abstraktní prostor vyjádřil i v utopickém návrhu *Vily na antický motiv* (1931-1934) [17-21], jež přesahuje pouhou funkcionalistickou hru s prostorem, je skutečnou úvahou o prostoru jako abstrakci. Volně snad navázal na tehdejší úvahu o čase a prostoru Carla Einsteina:

*„Avšak v těch okamžicích, kdy člověk počíná pochybovati o abstraktních pojmech, věří ještě – naivním způsobem – vidění či prostoru, o nichž předpokládá, že jsou stálé. Později bývá při tom zachvácen tímž skepticismem, znamením nejnižší lidské svobody, k prostoru domněle stálému a jednotnému. Odkrývá pluralismus specifických prostorů. Nepostupuje již oklikou prostřednictvím předmětů a pokouší se o zobrazení přímé. Nazírá tak na motiv jako na přerušení přímého zrakového procesu (motiv jest nyní překážkou) a vytváří podoby halucinační, které odpovídají pochodům automatickým. Člověk nazírá na konvenční svět jako na celek vyčerpaných znamení. A chystá se po příkladu matematika a fysika, kteří sestrojili své zvláštní světy, tvořiti zobrazení adekvátní předmětu, aby vložil v psychologický řád půvabné rozluštění. Shledáváme úplný rozkol mezi předmětem a souhrnem mechanizovaných a konvenčních znamení, které z důvodů své snadné pochopitelnosti a své mnohonásobné použitelnosti jsou biologicky oceňována. Předmět jest souhrnem smíšených zkušeností a proto si každý může sám opatřiti veliký počet reakcí.“*²⁶²

Návrh vily pravděpodobně mohl být vystaven i na výstavě Skupiny Kvart (katalog výstavy uvádí vystavení vily v plastickém modelu, jediný reprodukováný /dostupný/ model vily

²⁶¹ Ibidem, s. 67.

²⁶² Einstein, „Methodické aforismy“, s. 96-7. (Podtržení přidáno autorkou.)

v *Kvartu* byla snad *Vila na antický motiv*). Vila byla jakousi syntézou pozdně antického a moderního světa. Myslím, že Obrtel rozvinul myšlenku Einsteinova halucinatorního prostoru, pluralismus prostoru i času, kde předměty nabývají různých rozměrů, jelikož jsou smíšenými zkušenostmi. Obrtelova vize jako by doplňovala reprodukce abstraktních děl, které dominovaly druhému a třetímu ročníku *Kvartu*. Vila v centrální části obsahovala abstraktní jádro, *vnitřek jeskyně*, tedy atrium, kolem něhož se rozvíjely jak obytné, tak užitné prostory domu. Kompozice stavby tak nebyla ani příliš vzdálena kompozici vystavených obrazů například od Jiřího Jelínka.

Výstava byla proto spíše teoreticko-vizuální událostí než pouhým vystoupením nefigurálních malířů. Abstrakce na obrazech, doplňoval poetický, a především filozofický diskurz poloviny třicátých let. Snaha uchopit „přirozený svět“, tedy svět bez rozkolu, o kterém uvažoval Patočka, byla totiž předmětem abstrakce ve filozofické i vizuální podobě. Časovost, o níž uvažovali, ta cyklická s nejasnostmi, návraty a nelinearitou, byla přirozenou podobou, která doplňovala moderní lineární a techno-optimistický pohled na temporalitu. Snad právě proto byl novoplatonismus tolik otevřený okruhu intelektuálů kolem sborníku *Kvart*. „Popularisovat antickou kulturu“ poznamenal v recenzi sborníku platónských seminářů z roku 1932²⁶³ otištěnou v *Kvartu* Jan Patočka, „*znamená tedy nějak pochopit princip antického světa a vtělovat jej do našeho z vlastní nutnosti – protože to potřebujeme.*“²⁶⁴ Tato zvláštní nutnost přetrvávala, avšak v různých rovinách.

Abstraktní prostor, prostor jeskyně, ať již obrazový nebo jako metafora dějin, kterou zde budu rozvíjet, je homeomerickým prostorem, jak jej uvažoval Porfyrios. Homeomerický prostor, kde vše je propojeno se vším (πάντα ἐν πᾶσι, řecky *vše ve všem*), charakterizoval tak, že vše je obsaženo v jiném jako „v rostlinách na způsob semen“, jež obsahují celou rostlinu.²⁶⁵ Uvažovaná abstraktní jeskyně je právě tímto homeomerickým prostorem (dějin) forem, kde, domnívám se, každá forma je spojena s ostatními. Nikoli však formou plození (jedna forma plodí druhou), ale forma má potenciál být všemi formami, má-li k tomu podmínky (zde je třeba uvažovat o historickém korelátu). Formy mají ozvěny, je to jejich halucinatorní povaha, díky které Walter Benjamin mluvil o dialektickém obraze, nebo Vítězslav Nezval o halucinatorních objektech.

²⁶³ Kol. aut., *Platón: život, dílo, vliv* (Praze: Společnost přátel antické kultury, 1932).

²⁶⁴ Jan Patočka, „Platon a popularisace“, *Kvart* II, 1934, č. 2, s. 44.

²⁶⁵ Porfyrios, *Jak vystoupit do inteligibilního světa* (Praha: OIKOYMENH, 2017), s. 95.

Čas a věčnost je další téma, které v sobě tato kosmologická a abstraktní představa jeskyně spojuje a současně rozevírá téma nové: Porfyrios se v poslední *Sentenci 44* věnuje problematice, kterou otevřel již jeho učitel Plótínos. Oba však komentují část Platónova dialogu *Timaios* (37c6-39e2), kde Platón rozlišuje *aión* (αἰών, ve smyslu cykličnosti) a *chronos* (χρὸνος, ve smyslu linearity). Porfyrios uvažoval o čase duše, který odlišil od času smyslově vnímatelných věcí – ty nemají stejnou časovost.²⁶⁶

Jádro abstraktních úvah o čase, s nímž se bezprostředně pojí díla Skupiny Kvart, přinášel filozof Václav Navrátil. Jedná se vedle myšlenek Jana Patočky, Václava Černého, Josefa Čapka či Františka Kovárny o originální československé myšlení, srovnatelné s úvahami v revue *Documents* i zápisky Waltera Benjamina a francouzskou fenomenologií. Navrátilova vize času, kterou budoval od konce třicátých let, má vnitřní spojitost i s Plotínovým spisem ΠΕΡΙ ΑΙΩΝΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΥ (*O věčnosti a čase*²⁶⁷), kde pojednával o dvojím pojetí temporality, s nímž se setkáváme již u Platóna. Navrátil nepodává jasně formulovanou teorii času, ale jeho téma, stejně jako téma mýtu, neustále ohledává. Teoretické uchopení časovosti a umění představil již ve zvláštním otisku *Kvartu, Filosofie a umění (Pokus o identitu)*, jenž pravděpodobně mohl být představen na zmíněné výstavě a je také vysoce pravděpodobné, že v úvodním slově, které na vernisáži přednesl, se opíral o myšlenky zde představené.²⁶⁸ Jeho úvahy nakonec vrcholí rukopisem *Umění a metafyzika*, jenž nebyl publikován v době vzniku koncem třicátých, a především ve čtyřicátých letech a z Navrátilovy pozůstalosti jej rekonstruoval Kamil Nábělek²⁶⁹. Navrátil se s malíři *Kvartu* poprvé intelektuálně setkal v roce 1932 na stránkách časopisu *Veraikon*, kde publikoval esej *Idea pospolitosti*²⁷⁰, která přináší i základ jeho úvah o temporalitě a mýtu, respektive poznání, jež označuje jako *gnostické*.²⁷¹ Je to výchozí bod úvahy o totalitě, celistvosti, pro niž hledá správné pojmenování (tedy zde ji proto uvádí jako pospolitost). Myslím, že je potřeba znovu zdůraznit, nakolik byly úvahy Navrátila, Patočky a Obrtela paralelní těm Čapkovým, a že jejich zdroj byl orientovaný hlavně na Francii (Paříž), tehdejší centrum avantgardy a také filozofie. Právě filozofii je v kontextu umění

²⁶⁶ Ibidem, s. 189.

²⁶⁷ Plótínos, *Věčnost, čas, duch* (Praha: Petr Rezek, 1995).

²⁶⁸ Je nutné ještě připomenout, že *Kulhavý poutník* Josefa Čapka vyšel až v roce 1936, do té doby Navrátil o jeho vznikání neměl žádné informace. Václav Navrátil, „Pomalu a rychle“, *Lidové noviny* XLIV, č. 574, 16. 11. 1936, s. 4.

²⁶⁹ Václav Navrátil, *Umění a metafyzika* (Praha: Torst, 2018).

²⁷⁰ Václav Navrátil, „Idea pospolitosti“, *Veraikon* 27, 1932, č. 3, s. 41-44.

²⁷¹ Ibidem, s. 42.

nutné zdůraznit, jelikož přinášela podněty možná méně viditelné, ale ty přetrvaly i mimo sféru umění i po druhé světové válce, z teorie umění se však vytratily jako tato generace.

V textu *Umění a metafyzika* se Navrátil explicitně vztáhl k abstraktnímu umění vsuvkou o podobných aspiracích původního, pravěkého, umění a abstrakce: „*přímý kulturní vliv prezíraných primitivních kultur a na základě těchto poznatků jest možno význam těchto kultur přehodnotiti, což znamená dáti z nich za příklad naší době to, co se za příklad dáti může, co naší době může prospěti.*“²⁷² Význam slova totem jakožto symbol, který je abstrahovaným obrazem zvířete, tak spojuje s pojmem mýtu v kontextu moderního umění. Jeho cílem však bylo vyjádřit myšlenku totality, celistvosti, k níž má umění i filosofie aspirovat. „*V absolutní totalitě koncepce [filozofické a vědecké poznání] ovšem přestává býti pouhou koncepcí, tj. obrazem nebo předobrazem skutečnosti a stává se entitou samotnou, tj. ztotožňuje se se svou skutečností. Přestává býti soudem o skutečnosti, neboť soud o skutečnosti jest partikulární, proti totalitě entity samotné.*“²⁷³ Totalita tak znamená zánik umění a filosofie, respektive je to rozpuštění jednoho v druhém.²⁷⁴ Tato totalita má i rozměr časový, je to čas, který se odlišuje od času fyzikálního, Navrátil jej zde nazýval „statickým časem“²⁷⁵, jeho pojem však ještě několikrát přepracuje. Tato verze času má ale daleko k bezčasí, či zastavení, jak argumentuje Kamil Nábělek.²⁷⁶ Jde o dynamickou, dialektickou totalitu času, jak ji Navrátil rozvinul v rukopise *Umění a metafyzika*. Uvažoval v intencích myšlení dialektického, jež je heterotetické, tedy fakt, jehož existence je dána dvěma faktory (cogito/sum)²⁷⁷, tedy plynutí i věčnosti. Jeho perspektiva tak svým způsobem spojovala *aión* a *chronos* v jeden celek.

3.3.3.
Dialektický obraz

V Navrátilových textech se proto vyjevují dvě polohy, času prožívaného, lineárního a každodenního, který se odráží ve fyzikální a vědecké definici času, a času básnického, dialektického, jenž je „pozastavením se v kritickém bodě“. V jeho poznámkách se tak neustále vrací *aión*, který Plótínos artikuluje jako věčnost, což odpovídá Navrátilovu pojmu statičnosti. „*Podílíme se na věčnosti a jsme v čase. [...]*“²⁷⁸ píše Plótínos. Věčnost je monáda,

²⁷² Václav Navrátil, *Filosofie a umění (Pokus o identitu)* (Praha: Kvart, 1935), s. 6.

²⁷³ Ibidem, s. 14.

²⁷⁴ Ibidem, s. 15.

²⁷⁵ Ibidem, s. 12.

²⁷⁶ Kamil Nábělek, „Poetická metafyzika Václava Navrátila“, in Navrátil, *Umění a metafyzika*, s. 213.

²⁷⁷ Václav Navrátil, „Myšlení obecné a myšlení dialektické“, in *O lásce, smutku a jiných věcech* (Praha: Torst, 2003), s. 153.

²⁷⁸ Plótínos, *Věčnost, čas, duch*, s. 69.

je „celá najednou“²⁷⁹. S tímto pohledem jsme se již setkali u Josefa Čapka a setkáme se s ním i v úvahách V. V. Štecha, navíc hluboce rezonuje s tím, o čem uvažoval Bataille a další. Navrátil v poznámkách nakonec dospěl k teorii absolutního času, jež se překrývá s pojmem věčnosti u Plótina, i jej rozvíjí. Je to čas, „který je nazírán jako prostor“²⁸⁰. Tato klíčová definice času jako naprosté totality, podle Navrátila „ruší časové pořadí a pomíjejícnost“²⁸¹. Je to absolutno abstrakce, kterou vysvětluje následovně:

„Absolutnu, tedy i absolutnímu času je vše absolutní. Nazírá-li se na absolutní čas jako na prostor, pak je pro absolutno vše přítomností. Jen si odmyslete naše malé poměry, naše malé rozměry a naše malé záměry. Jen si představit, jak celkový čas měří sebe sama.“²⁸²

Navrátilovo pojetí absolutního času není a z principu nemůže být lineární. Absolutní čas se vzpírá dějinám, jelikož celé dějiny jsou přítomné v jednom okamžiku, v prostoru. Je to naprostá přítomnost, kdy události nemají časové pořadí, nejsou podřízeny kauzalitou. „I budoucnost je přítomná. A přítomnost je minulé.“²⁸³

Nelinearita je tak podle Navrátila vlastní umění, což dokazuje především v básnictví. Aktualitu minulosti v přítomném analyzoval skrze pojem nostalgie, který se objevil již v krátkém textu *Umění a pocit času* (1937). Nostalgie je druh vztahu, který činí minulé přítomným. Navrátil tvrdí, že totalita času je v opozici k okamžiku, je to ale vztah provázaný. Okamžik má jak mytologickou, tedy jaksi věčně platnou povahu a dialektickou povahu v objevu / konstrukci vzájemné logiky.²⁸⁴ Mytický okamžik je vázán na smysly, je afektivní provázaností, má povahu jakéhosi návratu či *déjà-vu*:

„Jsou to okamžiky zdálky povědomé, kdy – vzpomeňte si – bylo pochopeno úžasu; závan obyčejnosti za okolností zcela obyčejných. Kdy náhle člověku bylo vnuknuto přesvědčení, že určitá situace byla prožita již jedenkrát, dříve.“²⁸⁵

²⁷⁹ Ibidem, s. 77.

²⁸⁰ Navrátil, *Umění a metafyzika*, 76.

²⁸¹ Ibidem, s. 76.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Ibidem, s. 68.

²⁸⁵ Ibidem.

Okamžik dialektický je pro Navrátila ještě o stupeň komplexnější. Je to okamžik „infinitesimální“, tedy nekonečně malý, je to okamžik statický, nekauzální, metafyzický, abstraktní. Obě tyto polohy okamžiku se podle Navrátila vzájemně doplňují – jako *αιών* a *χρὸνος*. Je to dynamický vztah *celého času* a nejmenšího *tady a teď*, kde není žádné dění. Nostalgie „je touha ztotožnit se v čase minimálním i maximálním. [...] Je to touha, jak se zbavit vězení, v němž se nacházíme, vězení data, hodin, roku, kalendáře.“²⁸⁶

Navrátil využíval termínu *touha*, jako pojící sílu v nelineárním čase. Touha, afekt váže události v nekauzalitě. Touha, respektive nostalgie, umožňuje vzpomínat na minulé i budoucí a uniknout horizontům konečnosti i počátku. „Do věků a dalek vzdálených i zdejších. Do prostorů a věků přítomných, budoucích i minulých. Nostalgie je touha po metafyzické svobodě.“²⁸⁷ Je to ztotožnění se s veškerým časem. Právě emoce je klíčová, protože ona umožňuje prolnutí, ztotožnění či empatii s jiným – tedy jiným časem, místem i povahou.

3.3.2.
Vazba
pohledem,
vidění jako
stávání se

4.
Tvary
nabývající
času*ů

Navrátil využíval pro čas abstrakci větru, jeho plynutí mu konvenuje pro vyjádření různé intenzity a rychlosti času, stejně jako jeho mnohdy nepřímého plynutí, závanů atp. Tato abstrakce je opět v části srovnatelná s představou času Waltera Benjamina, který na základě pohledu na monotisk Paula Klee *Angelus Novus* (1920) přirovnal čas ve smyslu linearity k vichřici, jenž se žene z ráje.²⁸⁸

2.3.
Očekávání
budoucího

Umělci okolo *Kvartu* byli za druhé světové války součástí odboje Národně revolučního výboru inteligence (Zdeněk Dvořák) či součástí I. ilegálního vedení Komunistické strany Československa (Jiří Jelínek) a po zatčení gestapem zemřeli v koncentračních táborech (Osvětim a Mauthausen). Linie úvahy v hmotě uměleckých děl nepřežila květnové dny roku 1945, a to na rozdíl filozofických úvah, které jim stály po boku.

3.2. Jeskyně, události, obrazy a věci

Skrze rozečtení snahy umělců o abstrakci, zájem o novoplatonismus a mytologie ve třicátých letech, mohu otevřít abstrakci vlastní, respektive ji usadit k úvahám paralelním a rozvinout potenciál myšlenek, které avantgarda odkázala skrze abstrakci jeskyně jakožto prostoru dějin. Evropská společnost si postupně začala uvědomovat minulost oddělenou od

²⁸⁶ Ibidem, s. 69.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Benjamin, *Teoretické pasáže*, s. 307-316.

biblického počátku pozvolna od 19. století²⁸⁹, kdy tento proces započal. Jeho nutnou podmínkou byla intenzivní encyklopedická práce osvícenství. Přímou odpovědí na skutečné pochopení hlubiny dějin a osamocení člověka na světě se dostalo právě v 19. století v umění ve formě historizujících stylů²⁹⁰. Třicátá léta 20. století byla, domnívám se, dobou další konceptualizace minulosti, základní chronologie byly vybudovány a započal proces jejich komplikace, která šla ruku v ruce s inovacemi modernistických narativů i rozvzpomínáním se na starší koncepce časovosti. Dějiny začaly být amorfním prostorem, který má své místo v geologii času. Metafora jeskyně je proto vhodná z několika důvodů, podobně jako dějiny je jeskyně prostorem, kam lze vstoupit většinou za výjimečných okolností a s dobrou intelektuální výzbrojí, metaforicky lze takovou událost srovnat se vstupem do jeskynního komplexu v Lascaux, který byl uzavřen v roce 1968 kvůli zvýšené vlhkosti z dechu návštěvníků nenávratně poškozující nástěnné kresby. Hloubka jeskyň stejně jako hloubka dějin závisí na schopnosti speleologů, respektive historiků, ji probádat, a s tím se tedy pojí poslední a nejdůležitější důvod: Jeskyně jsou jakousi kronikou, *epistémé*, jež nám dovoluje rozečíst archiv Země, uložený v jejích geologických vrstvách, záleží však na perspektivě, kterou zaujmeme. Zneužití takového prostoru a jeho vytěžení často končí tragicky jak pro ekosystém (katastrofa využívání fosilních paliv), tak pro společnost, jelikož taková činnost končí v ideologiích. Způsob čtení archivu, kterému se zde budu věnovat, rozvinul Michel Foucault. Je to vstupování do sedimentů času, sledování propojených, propadnutých vrstev, nikoliv jejich násilné měnění.

Problematika obrazu a času začíná mýtem i faktem v jeskyni. Obraz je vždy formou reprezentace, ať již figurální či abstraktní, objektivizované či subjektivní, pozitivní či negativní. Jeho časovost je problematická a těžko zjednodušitelná na moment „prostého nyní“ nebo pouhého „tady a teď“. Je to komplexní nyní, které přesahuje drobný bod na časové ose, je to *bifurkační* (v tomto případě snad lépe „multifurkační“) časový bod, v němž se jeden proud času větví do dalších. Bifurkační bod je nejkřehčím místem celého systému, jelikož je nestabilní. Takové pojetí „nyní“, myslím, doplňuje význam slova *reprezentace* pocházející z latinského *re-praesentare*, tedy *znovu ukázat* či *zpřítomnit*. Uchovává v sobě minimálně dvojí časovost, současně minulou i přítomnou. Úzce, ne-li zcela, souvisí se

3.3.3.
Dialektic-
ký obraz

²⁸⁹ Vypovídají o tom četné vizualizace času, kdy se jeho teologické zobrazení začalo oddělovat od historického až poměrně nedávno. Viz Rosenberg –Grafton, *Die Zeit in Karten*.

²⁹⁰ O tom, jak umění sledovalo historické hledání první poloviny 19. století pojednával projekt Stephena Banna a Stéphane Paccaud (eds.), *L'Invention du passé: histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802-1850* (Paříž: Hazan, 2014).

sedmou kapitolou Platónovy *Ústavy* (514a-520a), která obsahuje alegorii o jeskyni. Platón popisuje otroky sedící v jeskyni, jenž vidí jen reprezentace idejí jako stíny na stěnách. Vidí tak nedostupnost idejí, jejich vzdálenou blízkost, ideje, jež jsou současně aktuální i nedostupné. Právě tak nedostupné a aktuální jako je historické universum: Dříve skutečné události, věci (umělecká díla) a jejich funkce se mihotají jako stíny v plamenu ohně, jež je současně zpřítomňuje a rozpohybovává a přesto je činí nedostupnými.

Alegorie jeskyně pojednává o obrazech jako reprezentaci, o nápodobě a napojení na jejich předlohu. Tedy přináší i jednu ze základních otázek pro dějiny umění – *mimésis* (μίμησις), nápodobu. Smyslové věci jsou dle Platóna nápodobou ideje (*Timaios*, 52a), stejně jako idea je jakýmsi vzorem smyslové věci. „*Proto uvažujeme dále druhou otázku o něm, podle jakého z obojích vzorů tvořil svět jeho budovatel, zdali podle jsoucna stále téhož neproměnného, či podle vzniklého.*“²⁹¹ Platón usuzuje, že tvůrce světa, demiurg, se podobá řemeslníku, který vytváří stůl na základě ideje stolu.

Obor dějin umění se dříve s touto platonickou představou vyrovnával v postavě uměleckého génia, jehož břemeno nakonec převzali historici a historičky umění. Chtěla bych však posunout tuto úvahu k samotné abstrakci dějin. Minulost se nám jeví jako stíny událostí minulých. Současnost je tak odsouzena k pozorování mihotajících se stínů, odrazu – otisku, jejich skutečný zdroj je nedosažitelný. Ale přesto si zachovávají svou agenci, působnost. To, co historik*čka osvětluje, jsou pozůstatky minulosti: dokumenty, archivy, obrazy, dopisy, sochy, útržky látek a mnohá další parerga a paralipomena. Konstrukce *ideální*, tj. nedosažitelné, minulosti zůstává věcí spekulace – nedosažitelné jako mihotající se stín bloudící mezi stalaktity a stalagmity. Současně však my, kteří sedíme v jeskyni pozorující stíny, jsme její součástí, znovu a znovu dáváme stínům minulosti jejich smysl a působnost.

Pokud jsou přírodní vědy, vědami pozitivními, respektive pozitivistickými, kde na základě měření můžeme získávat data a vyvodit z nich závěry, tak dějiny (umění) jsou jaksi *negativní* – či *negativistické* ve smyslu práce s tím, co není; s nevědomím. Podstatná část oboru dějin umění se zabývá tím, co je mezi daným, co ne – a tím, pro co nemáme pozitivní fakta, jak to vyjádřil v roce 1969 Foucault: „*Definuje vymezený prostor komunikace.*“²⁹² Pozitivita je tím, co se nazývá *historické a priori*, jakožto podmínka „*reality* výpovědi“²⁹³,

²⁹¹ Platón, *Timaios, Kritias* (Praha: OIKOYMENH, 2003), s. 24, 29a.

²⁹² Michel Foucault, „Historické *a priori* a archiv“, in *Archeologie vědění* (Praha: Hermann a synové, 2016), s. 193.

²⁹³ Ibidem, s. 194.

tedy toho, co bylo řečeno a kam se má potenciálně vetknout další výpověď. Vztaheno k alegorii jeskyně, i my se podílíme na tom, co Foucault pojmenoval *archivem*:

„Archiv je především zákon toho, co může být řečeno, systém, který vládne zjevování se výpovědi jako singulárních událostí. Ale archiv je také tím, co způsobuje, že se všechny tyto řečené věci nehromadí donekonečna v amorfni mnohosti, že se již více nevpisují do nepřerušované linearity, a nemizí jen díky nahodilým vnějším nehodám, nýbrž že se seskupují do různých tvarů že se navzájem skládají podle mnoha různých vztahů, že se udržují nebo ztrácejí podle specifických pravidel; tím, co způsobuje, že nepostupují s časem stejným krokem, ale že ty, jež září příliš silně jako blízké hvězdy, k nám ve skutečnosti přicházejí z velké dálky, zatímco jiné, zcela současné, jsou již velice vybledlé.“²⁹⁴

Foucault ve své úvaze posunul beztvartost minulého času, aniž by ji zcela popřel, k formě, jež je soustavou vztahů utvářejících archiv. To je způsob, jakým můžeme uvažovat o minulosti, když nám není dovoleno vyjít z jeskyně.

3.2.1. Účastenství²⁹⁵

Soustava vztahů v komplexu minulost–přítomnost–budoucnost není nutně lineární ani kauzální. Foucault v citovaném úryvku uvažuje analogicky s Porfyriem, respektive Platonem, že věci mají různý čas, „nepostupují stejným krokem.“ O několik let dříve, v roce 1962, vyslovil analogickou myšlenku George Kubler v knize *Tvar času*.²⁹⁶ Jak jsou věci a události v čase spolu propojeny? Jakou mají povahu tato pouta? Jak blízko si mohou být příbuzné věci, události nebo životy velmi vzdálené?

Platón uvažuje o metafyzické souvislosti mezi jednotlivinami a jejich ideou, využívá k tomu pojmů *parusie* (παρουσία) přítomnost a *methexis* (μέθεξις) ve smyslu účastenství.²⁹⁷ Pod pojmem přítomnosti uvažuje například „přítomnost krásy“ v krásných věcech,

²⁹⁴ Ibidem, s. 198.

²⁹⁵ Technický pojem odvozený od μετέξις, účastnit se (něčeho). Platonových dialogích nemá příznakové využití. V práci si dovoluji jeho potenciál rozvinout. Děkuji za konzultaci termínu prof. Karlu Theinovi.

²⁹⁶ Kubler, *The Shape of Time*, s. 19.

²⁹⁷ František Novotný, *O Platonovi III* (Praha: Jan Laichter, 1949), s. 47.

účastenství vedle toho přímo oba světy spojuje.²⁹⁸ Aristoteles uvažuje s pojmem *methexis* a spojuje jej s pythagorejskou *mimésis* (μίμησις), nápodobu,²⁹⁹ ale sám končí na mrtvém bodě:

„Slovem ‚účast‘ [methexis] však | změnil jenom jméno; neboť
pythagorovci říkají, že věci jsou napodobením [mimésis] čísel, a
Platón tvrdí, že účastí; ale to je jenom jiné jméno. Avšak co je
účast v idejích anebo napodobení, přenechali zkoumati jiným.“³⁰⁰

Pojmy přítomnosti i účastenství jsou pro dějiny výtvarného umění na rozdíl od nápodoby vzdálenější. Myslím však, že právě účastenství pomůže lépe poznat komplex dějin, resp. soustavu vztahů. Uvažujeme-li o propojenosti času, uvažujeme o účastenství, o kterém víme, že má časovost minulou, ale zůstává stále živým. Na rozdíl od *parusie* si *methexis* uchovává vícečetnou časovost, náleží k minulému a současně se podílí na přítomném.³⁰¹ Je tak z mého pohledu pojmem komplikovanějším – nelze totiž jednoduše tvrdit, že (vezmeme-li za příklad fragment z Atlasu Mnemosyné Aby Warburga) na Ghirladaiově fresce *Narození Jana Křtitele* [25], kde je přítomna antická postava nymfy, že se jedná o výjev časově ukotvený na konci quattrocenta. Domnívám se, že tím, co chtěl Aby Warburg popsat pojmem *formule patosu*, je účastenství, tedy že na postavě služebné se účastní antická nymfa, „bohyně v exilu“. V této rovině můžeme uvažovat o podvojně časovosti – je současně antická i renesanční.³⁰² Úvaha o *methexi* propojuje lineární a nelineární myšlení o obraze a je tak klíčovým článkem celé úvahy.

Pojem *methexis* je současně také více než jen nápodobou. Účastenství znamená shodu do jisté míry – nápodoba je rozpomínáním se na napodobované³⁰³. Nápodoba je snahou o zpřítomnění, které není skutečně provázané. Nápodobu proto chápu jako jistou formu hiátu, mezery mezi dvěma fakty. Pojem *mimésis* odkazuje k věci petrifikované na svém místě. Naopak účastenství již *aktuální provázanost* obsahuje, ale opět nepopírá i svou

²⁹⁸ Platón, *Parmenidés* (Praha: OIKOYMENH, 2010), s. 17-19, 129e-131e.

²⁹⁹ Novotný, *O Platonovi* III, s. 47, pozn. 3.

³⁰⁰ Aristotelés, *Metafyzika* (Praha: Petr Rezek, 2021), s. 49, 987b.

³⁰¹ Milena Bartlová využila termín *přítomnost* ve spojení „skutečná přítomnost“ ve stejnojmenné knize. Hlavní teze o přítomnosti středověku v současnosti se vypořádává s otázkou, jakou působnost mají obrazy minulosti dnes. *Skutečná přítomnost* je termín Mileny Bartlové, jímž argumentovala ve stejnojmenné knize (Praha: Argo, 2012). O „skutečném“ viz též Hal Foster, *Zítřka bude hůř* (Praha: Centrum pro současné umění Praha a INI Project, 2021) s. 138 a 141-2, pozn. 34 a 35. Viz také již zmíněná Nesbitt, *The Pragmatism in the History of Art*, s. 55-75.

³⁰² Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyné* (Paříž: L'Écarquille, 2012) s. 140-141.

³⁰³ Platón, *Faidros* (Praha: OIKOYMENH, 2014), s. 39, 250a.

minulou (či jinou) časovost. Obraz může mít kvalitu současně obojího, *mimésis* i *methexis*, může být předmětem nápodoby a současně být zapojen v síti účastenství. Ghirlandaio na své fresce patrně napodoboval postavu služebné, jak nejvíce naturalisticky dovedl (snažil se o nápodobu ženy), stejně jako napodoboval antické předlohy (jež se účastnily na jeho obraze). To ani nevyžaduje autorovu intenci, antická nymfa se účastní Ghirlandaiova výjevu nezávisle na autorovi.

Účastenství má také afektivní povahu. Emoce vytvářejí silné vazby člověka k člověku, věcem i k minulosti, také podmiňují, jakým způsobem dáváme minulosti tvar. Estetika popsala afektivní pouto k uměleckému dílu pod pojmem *vcítění*,³⁰⁴ ale i jako *distance* či *postoj*³⁰⁵. Uvažuje o *vcítění* v rámci estetického postoje, který je aktuální, váže se k subjektu a jeho tady a teď. Pokud však uvažujeme o afektivní povaze účastenství, liší se od *vcítění* tím, že má podvojnou/vícečetnou časovost. Právě proto spojuji s účastenstvím *formule patosu* Aby Warburga. Německý historik umění byl ovlivněn prací o symbolu Friedricha Theodora Vischera³⁰⁶, který uvažuje o symbolu jako o propojení významu a obrazu (*Sinnbild*), jež se může ukázat vnitřnímu zraku (imaginaci) skrze řeč. Rozlišuje pak tři modalit symbolu, respektive tři druhy vazeb mezi významem a obrazem. *Temná a vázaná* je vazba sjednocení vlastní symbolismu přírodních národů, jejím přímým opakem je vazba *jasná a volná*, kdy obraz a význam jsou od sebe odtrženy, spojuje jen vnější znalost. Nejproblematictější a domnívám se, že pro Warburga nejpodnětější, je vazba *mezí polojasná a volná* vazba s odstupem, kdy víme, co je spojeno s čím. K vytvoření vazby je třeba imaginace, *vcítění* (využívá termínu, jež zavedl jeho syn Robert Vischer³⁰⁷). Toto *vcítění* je „*dohodou mezi subjektem a objektem, skrze niž nazýváme krásu, je interpretací v mnoha činech.*“³⁰⁸ Vischer tak popsal druh účastenství, které vyžaduje zapojení subjektu do kvalit objektu. Nemyslím však, že to je vazba čistě subjektivní, ale vyžaduje reflexi potenciální subjektivity.

³⁰⁴ Především viz Theodor Lipps, „Einfühlung, innere Nachahmung und Organenempfindungen“, *Revue Philosophique de la France Et de l'Etranger* 56, 1903, s. 660-661; Worringer, *Abstrakce a vcítění*. K tomu příbuzná problematika *estetické distance*, viz Ortega y Gasset, „Idea divadla“, *Divadelní revue* 4, č. 2, 1993, s. 10-16; Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“, *Estetika* 22, č. 1, 1995, s. 10-30.

³⁰⁵ Jan Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie*, první díl (Praha: Host 2007), s. 81-148.

³⁰⁶ Friedrich Theodor Vischer, „The Symbol“, *Art in Translation* 7, č. 4, 2015, s. 417-448.

³⁰⁷ Robert Vischer, *Analyse und Symbolik: Hypothesen aus der Formenwelt* (Lipsko: Rudolph Weigel, 1861).

³⁰⁸ Vischer, „The Symbol“, s. 433.

Warburg takovou úvahu zapojil do vlastní disertace o Botticelliho malbě *Narození Venuše a Primavera*, jež dokončil v roce 1893.³⁰⁹ Draperii považoval za nositele významu. Využívaje termínu *druhotná látka* (*zweite Substanz*)³¹⁰ Warburg popsal znovuzapojení klasické formy v renesančním obraze. Klasická draperie se tak účastní renesančního díla, jak dokázal skrze čtení textů Angela Poliziana. Ono účastenství Warburg pojmenoval jako *Nachleben (der Antike)*.³¹¹ Pokud má skutečně kvalitu *methexe*, tak je německý termín vhodné přeložit jako přežívání jedné formy v jiném čase (Georges Didi-Huberman proto využívá termínu *survivance*³¹²), na rozdíl od konkurenčního překladu jako „druhý život“ (*after life*, který využil i Ernst Hans Gombrich³¹³). Výraz „druhý život“ by tak také podporoval pojem přítomnosti, *parusie*, která by se vztahovala více ke konvenci lineárního pojetí času. Warburg tato propojení forem rozpracoval do vazeb *formulí patosu*, pojmu, kterým vyvrcholil v Atlase Mnemosyné. Warburg vypracoval mnohačetná propojení uměleckých děl, soustavu vztahů napříč časem i prostorem ve vizuálních asamblážích. Myslím, že právě taková soustava je vlastní dějinám forem – nejen emotivních. Jelikož obsahuje i historický korelát (dochované dokumenty).

Soustavu vztahů racionalizoval Bruno Latour v *teorii sítí aktérů*, jež je sítí heterogenních entit, které jsou si navzájem rovnocenné. Ty spolu vstupují do vztahů, každá jednotlivina tak ovlivňuje celou strukturu.³¹⁴ Latourovu úvahu lze úspěšně využít v kontextu dějin (umění). Uvážíme-li, že historie je sítí děl, událostí, osobností ad., vzájemně propojených poutem *methexis*, tato síť je nutně decentralizovaná (nemá jedno centrum, do kterého by všechny vztahy vedly) a je hyperstrukturou (každá entita může navázat spojení /ale nemusí/ s kteroukoli jinou). Právě tak rozumím homeomerickému prostoru v abstrakci jeskyně jako alegorii dějin.

³⁰⁹ Aby Warburg, „Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring“, in *The Renewal of Pagan Antiquity*, s. 89-156.

³¹⁰ Ibidem, s. 142.

³¹¹ O rozsahu pojmu, jeho použití a rozsáhlosti dobře vypovídá rejstříkové heslo prvního vydání kompletních textů, Aby Warburg, *Gesammelte Schriften II* (Lipsko: B. G. Teubner, 1932), s. 670-673.

³¹² Didi-Huberman, *L'Image survivante*, s. 51-60.

³¹³ Verzi překladu takto ustálil E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Londýn: The Warburg Institute, 1970), s. 16. Gombrich sice přiznává, že bližší překlad je „survival“, ale opírá se o použití „after-life“ Burnettem Tylorem, ponechává tak stále jejich význam spíše nakloněný vzájemné provázanosti skrze čas.

³¹⁴ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (New York: Oxford University Press, 2008).

Jeskyňe v představách prvních kultur vedly do podsvětí, v platonickém vidění byly alegorií uzavřeného kosmu. Ale vlastně nikdo nevěděl, kam až vedou. Dno a tma jeskyňe vyvolává *tíseň* (*Unheimlich*), známého neznáma.³¹⁵ Právě neohraničenost dějin jako síť vztahů vyvolává podobnou tíseň vycházející ze tmy podzemí, prostoru minulosti – beztvarého dna vědomí společnosti. Warburg umístil reprodukce v Atlase Mnemosyné na tmavé tabule a s nadsázkou říkal, že jsou to „strašidelné historky pro dospělé“³¹⁶. Tato tíseň z dějin je ale až příliš reálná a konkrétní – čím hlouběji v lineárním čase postupujeme, tím je temnější, stejně jako v kontextu nelineární sítě, čím více otázek si klademe, tím více nacházíme souvztažností a méně kauzalit. Historik je tak Orfeem sestupujícím do podsvětí, kam jej vedou afekty. Zachovává si svou přítomnost, stejně jako se účastní minulosti – objevuje a vynalézá vztahy, jak trefně napsal Siegfried Kracauer:

„Jako Orfeus, historik musí sestoupit do podsvětí a přivést mrtvé zpět k životu. Jak daleko jej budou následovat jeho lákadla a svody? Jsou pro něj ztraceny tehdy, když znovuobjeviv se ve sluneční záři současnosti otočí se strachem z jejich ztráty. [...] Vzpomeňme, že toto není jednoduše jen zpáteční cesta.“³¹⁷

Co si přineseme zpět z minulosti, nevědomého, do přítomného vědomí, je vždycky problém. Etický rozměr historické práce je tak veliký a neměl by být upozaděn, především proto, že tyto „výpravy“ musí být uskutečněny a je třeba s tím, co je v přítomném objeveno, pracovat s pochopením.

3.3. Oko a pohled³¹⁸

Předchozí úvaha o *methexi* a vztahu ke struktuře dějinného prostoru byla v jistém ohledu obecná: Pokud bych ji nevztahovala k dějinám hmotné kultury, myslím, že by se ve své obecnosti dobře vztáhla i k jiným historickým disciplínám. Obsahuje obecné předpoklady, na které perspektiva nelineárních časovostí uměleckých děl navazuje. Co je

³¹⁵ Sigmund Freud, „Něco tísnivého“, in *Spisy z let 1917–1920* (Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003), s. 174.

³¹⁶ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York, NY: Zone Books, 2004), s. 242.

³¹⁷ Kracauer, *History*, s. 79.

³¹⁸ Kapitola obsahuje znovu rozpracované a upravené části již publikovaného textu. Skopalová, „Třetí oko historika/historičky umění“, s. 255–262, některé úvahy se též vztahují k textu Eva Skopalová, „Metafora vidění“, in *Nevídíme, co nevíme*, editovaly Magdaléna Nová – Elena Babič. Praha: Katolická teologická fakulta, Universita Karlova, 2018, s. 300–308.

však podstatné pro obor dějin umění je *oko*. Oko je jakousi branou, jíž historik vstupuje do soustavy vztahů dějin forem. Navazuje vztah – reciproční vztah³¹⁹ – s objekty. Jak budu argumentovat dále, pohled na umělecká díla je vzájemný a „negativní“, jelikož objevuje nevědomé. Úvahu lze tak otevřít v návaznosti na myšlenky Maurice Merleau-Ponty: „[...] *tento pohled je cosi, so jsem sám zevnitř způsobil, že jsem – já, tato nicota – vystaven tomuto pohledu, jakmile беру na sebe své tělo, svou situaci, svůj vnějšek, takže v posled je druhý člověk hraničním případem mé zpuštěnosti v Bytí.*“³²⁰ Vidění věcí je pro dějiny umění zcela zásadní, ale je to také jejich nejzranitelnější místo. Je to sféra, kterou jen obtížně objektivizujeme, verifikujeme (nepodléhá kritické „kontrolé“ oboru) a podléhá tedy naprosté důvěře v člověka, který *vidí*.³²¹

Období třicátých let vedlo diskusi o tom, jak se dívat na moderní umění. Pakliže uvažovalo novým způsobem o starém světě, vyžadovalo i novou percepci. Například uvažovaný Josef Čapek vstoupil do diskuse několikrát: V roce 1935 na přednášce v Břeclavi, která později vyšla jako soukromý tisk.³²² Čapek tvrdil, že součástí pohledu je i rozvažování, stejnou cestu, jakou vykonal pohled umělce, musí následovat i jeho divák.³²³ Je to pohled intuitivní, ale i rozvážný: „*Moderní malba žádá větší aktivity: divák se má více než optickou cestou přenést do obrazu a má vniknouti do předmětu skrze tuto obrazovou skladbu.*“³²⁴ Oko umožňuje vstoupit do uměleckého díla, je to nástroj vcítění i pochopení. Vincenc Kramář považoval vidění za způsob, jak se ze současného vstupuje do minulého, a tedy jak se vzájemně provazují: „*Jde jen o to, je-li člověk na výši doby. Jako je z hory dále viděti než z nížiny, tak každý nově prožívaný okamžik otvírá nám nové možnosti viděti více z minulosti a viděti jinak.*“³²⁵ Právě pohled umožňoval Kramářovi uvažovat o anachronickém „křížení

³¹⁹ Což vystihl ve své knize Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paříž: Les Éditions de Minuit, 1992), tedy „co pozorujeme a co nás sleduje“.

³²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné* (Praha: OIKOYMENH, 2004), s. 78.

³²¹ To, že zrak je podmíněný společností a jejím vývojem ukázal například Michel Pastoureaux, který připomněl řeckou ambivalenci modré barvy (Michel Pastoureaux, *Bleau* /Paříž: Éditions du seuil, 2006, s. 24), nebo Jonathan Crary jako podmínku modernity (Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and the Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: the MIT Press, 1990).

³²² Josef Čapek, *Jak se dívati na moderní obrazy*, soukromý tisk (Prostějov: 1938).

³²³ Ibidem, s. 11.

³²⁴ Ibidem, s. 13.

³²⁵ Milena Bartlová ve svém textu uvažovala skrze tuto citaci o významu minulosti a současnosti. Viz Bartlová, „Není možno se vzdát svobody myšlení.“ (...), s. 254.

kontrastů“.³²⁶ Jeho úvaha se tak vypořádávala se dvěma zásadními pojmy, optické a haptické, které uvedl Alois Riegl v díle *Spätrömische Kunstindustrie* (1901).³²⁷

Čapek ve své úvaze vycházel především z vlastní praxe, ale i teorie, Kramář ji uvažoval jak v kontaktu umělci, tak s teorií. Vedle něj si František Kovárna ve svém textu *Oko jindy a dnes*³²⁸ povšiml toho, jak je způsob vidění formován společností a jejími technologiemi a problematiku vidění ještě zkomplikoval. Vidění se podle něj stalo čtením. Přirozené obrazové, vizuální vnímání, tvrdí, je prostorové, kdežto to současné vizuální vnímání je spíše lineární ve smyslu čteného textu. Toto odnaučené vnímání obrazu se vepsalo do připravování a vnímání výstav, kde jsou obrazy srovnané za sebou jako slova ve větě.³²⁹ „Výtvarné umění žije v prostoru,“ píše, „trvá a proto chce být vnímáno jinak než umění, které se rozvíjí v čase.“³³⁰ Naráží na kvalitu obrazu, kterou si člověk navykl nevidět – jeho prostorovost. To, jak se k sobě mají jednotlivé obrazy není podmíněné linií, jako v případě textu, ale rozpíná se do plochy. Právě to má závažné důsledky pro uvažování časovosti. Warburgův přístup byl právě takto plošný, chronologická představa vývoje stylů má naopak lineární textový charakter. „Zde je třeba zastavit pohled,“ pokračuje Kovárna, „a netěkat očima jako od řádky k řádce. Má-li kde kontemplace smysl, je-li kde třeba soustředění a klidu, je to zde, právě ve výtvarném umění. A tento klid, ‚statičnost‘ pohledu je narušována návykem četby, převahou četby v dnešním životě a výchovou k četbě.“³³¹

Obrazy žijí v prostoru a měly by být vnímány v prostoru nikoli za sebou jako strany knihy. Kovárna tak vystihl, jak technologie upravují vnímání a to, jak jsou smyslové počítky upravovány, aniž by si to člověk nutně uvědomoval. Čas je podobný smyslový počitek upravený vynálezem hodin, současně knihtisk a dominance textu umocnil jeho vnímání jako nepřetržité odvíjející se linie. Což se „vepsalo“³³² i do vnímání obrazu. Oslabení smyslu pro prostor Kovárna spojuje i s oslabením hmatu.³³³ Ta nastala s průmyslem a mechanizací strojové práce, která člověka odcizila od kontaktu s hmotou.³³⁴

³²⁶ Viz Srp, „Umění na jiném základě“, s. 130-131.

³²⁷ Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie* (Wien: Österr-Staatsdruckerei, 1927).

³²⁸ František Kovárna, „Oko jindy a dnes“, *Dílo* 30, 1939-1940, s. 41-45.

³²⁹ Ibidem, s. 42.

³³⁰ Ibidem, s. 44.

³³¹ Ibidem.

³³² Metaforu slov „vepsalo“, „propsalo“ atp. užívané v uměleckohistorické teorii jsou pro to dobrým příkladem.

³³³ František Kovárna, „Oslabení hmatu“, *Dílo* 30, 1939-1940, s. 98-104.

³³⁴ Ibidem, s. 102.

*„Oslabení hmatu mělo ovšem důsledky i v malířství a sochařství.
Odráželo se to v názoru na prostor, ale zejména v utlačování a
potlačování předmětu a v podceňování řemesla. Nehájím
předmět, aby bylo umění jen realistické a nehájím řemeslo, abych
omezil práva osobnosti.“³³⁵*

Odcizení se haptičnosti a optičnosti oslabilo vnímání uměleckého předmětu a jeho kontaktu s žitou skutečností. Současně se také vytratil kontakt mezi díly samotnými a vazbami, které spolu vytvářejí. Je třeba ustoupit od tohoto naučeného postoje a vnímat *prostor*, který zde označuji metaforou jeskyně.

Současně je také nezbytné znovu objevit funkci oka, základního nástroje pro vnímání umění a jejich dějin, ale odnaučit jej zavedeným postupům. Na druhé straně je také zásadní působnost uměleckých děl, která v procesu vidění nemají pasivní roli. Oko není nikdy nevinné. Je zatížené tím, co kdy, která historička viděla, s čím se setkala, s čím byla obeznána a co dokázala konceptualizovat. Srovnává s archivem jednou viděných forem stále přístupných vnitřnímu zraku. Oko nachází účastenství, spojení mezi jednotlivými formami, které dále racionalizuje a konfrontuje s historickými doklady, či je ponechává spekulaci. Oko nachází řetězec spojení, kterým až *a posteriori* rozum dává smysl. V pohledu je obsaženo i to, co není viditelné. Ale jak tato spojení vznikají? Jak oko nalézá účastenství sebe, věcí a událostí v něčem jiném?

Domnívám se, že velkou roli v tomto procesu sehrává intuice, nástroj z pohledu pozitivních věd poněkud okultní (skrytý). Intuice je poznání, které není založené na zjevných faktech, řekli bychom, že je to poznání *a priori*. Latinské slovo *intuitus* bylo odvozeno ze staršího *intuitus*, což znamená *pohled, vzhled*. *Intuitus* má svůj etymologický základ ve slovese *tueri*, které znamená *dívat se, hledět a hlídat*.³³⁶ Ve 4. století se s pojmem můžeme setkat u Chalcidia, který výraz *intuitio* chápe jako ekvivalent řeckého *emfasis* (ἐμφασις) odvozeného od slovesa *emfainein* (ἐμφαίνειν), což znamená *objevovat se, či ukazovat*.³³⁷ Etymologický původ slova intuice tak poukazuje na její smyslovou podstatu spojenou především se zrakem (jevit se), ale také skrze řecké *emfainein* s hmatem u Platóna,³³⁸ a to

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Milan Mráz, „Výraz *intuitio* a motivy jeho zavedení do latinské filosofické terminologie“, in *Intuice ve vědě a filozofii*, editovali Jiřina Stachová a Jiří Nosek (Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993), s. 9.

³³⁷ Ibidem, s. 9.

³³⁸ Ibidem, s. 11–13.

díky blízkosti pojmu s *epibolé*, což znamená *uchopení*, či *vztažení ruky*, a také u Aristotela se sluchem.³³⁹ Intuice je proto způsob poznání skrze smysly, které nemusí být zpočátku podloženo rozumovými fakty. Intuice nalézá nitro věci, je to *vhled* do věci, díky kterému vidíme její *vzhled*.³⁴⁰ Zdeněk Neubauer to charakterizoval slovy:

„Obvykle se intuitivní poznání projevuje jako pochopení vzhledu. Je významné, že slovo ‚vzhled‘ je přesný a výstižný protějšek k řecké slovní dvojici eidos/idea. Vzhled je to, čím se věc dává v jednotě v rozmanitosti svých jevových stránek. Slovo ‚vzhled‘ patří ke skvostům českého jazyka: svým tvarem navozuje představu vzcházení vzhůru a důvěru k vstřícnosti vůči hledění. Vzhled sám však není předmětem hledění, jak bychom se mohli domnívat. Neříká se ‚spatřit vzhled‘, ‚uvidět vzhled‘ či podobně. Avšak neříká se ani ‚pochopit vzhled‘. Vzhled se totiž nedává ani smyslům, ani rozumu. Na vzhledu poznáme, ‚co to je‘; a to se týká podstaty věci – její ‚essence‘, nikoliv pouhé ‚existence‘ – nahodilě konkrétní zjevnosti. Vzhled proto není předmětem vnějškového pohledu, nýbrž obsahem intuitivního vhledu. Vzhled se dává v celkovém smyslovém uchopení toho, čím věc je.“³⁴¹

Intuice je tak způsob, jakým nahlížíme podstatu věci, skrze níž rozkrýváme její formu.

Zásadní místo intuice jako způsobu poznání představil Gottfried Wilhelm Leibniz ve svých *Meditacích o poznání, pravdě a idejích* z roku 1684. Leibniz zde rozpracoval hierarchickou klasifikaci stupňů poznání.

„Chtěl bych krátce vysvětlit, co myslím, že může být stanoveno o různých druzích a kritériích idejí a poznání. Poznání je buď temné či jasné; jasné poznání je buď zmatené či zřetelné; zřetelné poznání je buď neadekvátní nebo adekvátní; a rovněž buď

³³⁹ Ibidem, s. 13–14.

³⁴⁰ Zdeněk Neubauer, „Vzhled a vhled: K ontologickým předpokladům intuice“, in *Intuice ve vědě a filosofii*, s. 34–35.

³⁴¹ Ibidem, s. 37.

*symbolické nebo intuitivní. A když je současně adekvátní
a intuitivní, tak je to nejdokonalejší poznání vůbec.*³⁴²

Leibniz později své myšlenky o intuici konkretizuje a ve čtvrté knize *Nových úvah o lidské soudnosti* z roku 1765 (byly vydané až posmrtně) a říká, že to, co nazýváme „intuitivním“ druhem poznání, je druhem poznání produkovaným *a priori* reálným definicím.³⁴³

*„Filosofické poznání je tudíž intuitivní, jakmile duch postřehne
bezprostřední vzájemnou souvislost dvou představ bez zásahu
jiné představy. V takovém případě duch nenamáhá se, aby
pravdivost dokázal a přezkoušel. Jako oko vidí světlo, duch ví, že
bílé není černé, že kruh není trojúhelník, že tři jsou dvě a jedna.
Toto poznání jest nejjasnější a nejurčitější, jakého lidská slabost
jest schopna; postupuje, aniž duchu dovolí váhati. To znamená
poznati, že představa jest v duchu taková, jak byla zpozorována.
Žádá-li někdo větší jistotu, neví, co chce.*³⁴⁴

Intuitivní poznání nastává tehdy, máme-li ideu v přímém náhledu, oproti tomu při symbolickém poznání je idea prostředkovaná znaky. Tedy vrátíme-li se zpět k úvahám Zdeňka Neubauera, intuice znamená *vhled*, který rozkrývá *vzhled*.

Myslím, že právě pro myšlení dějin umění je intuice jedním ze zcela nezbytných nástrojů poznání. Je to důvěra v pohled a cestu, jejíž cíl nás dovede k novému významovému spojení. Je to nástroj významný, především co se týče *vhledu*, pohledu, tedy smyslovém ohledání povrchových kvalit předmětu, které však nezůstává u pouhé estetiky. Skutečně *uvidět* totiž znamená zúčastnit se události.³⁴⁵ Jedná se o „proniknutí“ pod povrch, *vhled*, nalezení smyslu uvnitř díla. Christopher S. Wood, jehož přístupem k historickému materiálu se budu zabývat později, vidí intuitivní poznání uměleckého díla i u autorů-zakladatelů spojených s Vídeňskou školou dějin umění. Intuici považuje přímo za kouzlo metodologie Aloise Riegla, vidí ji především ve způsobu, jak propojoval formu a svět.³⁴⁶ Riegl svůj

³⁴² Cit. podle Marine Picon, „What Is the Foundation of Knowledge? Leibniz and the Amphibology of Intuition“, in *Leibniz: What Kind of Rationalist?*, editoval Marcelo Dascal (Dordrecht: Springer 2008), s. 214.

³⁴³ Ibidem, s. 218.

³⁴⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nové úvahy o lidské soudnosti* (Praha: Česká akademie věd a umění, 1932), s. 325.

³⁴⁵ Milena Bartlová, „Poznámky k ‚dějinám umění‘“, in *Opuscula historiae artium* XLVI, 2002, s. 105.

³⁴⁶ Christopher S. Wood, „Introduction“, in *The Vienna School Reader*, s. 35.

centrální pojem *Kustwollen*, vůle k umění či umělecké chtění, blíže nedefinuje a jak Wood poznamenává, je téměř vždy možné jej nahradit pojmem *styl*.³⁴⁷ Riegl se neodvážil popsat pojmem pouhý vzhled, ale způsob vztahování se formy a světa. Uvažoval o jakési metafyzické síle, která dává uměleckému vývoji směr, který je nepřetržitý, bez období úpadku, všeobecný, zákonitý a imanentní, ale v jeho případě připouští i intuitivní anachronická propojení (která zůstávají v druhém plánu úvahy). Popisuje spřízněnost různých od sebe vzdálených časových období, například příbuznost baroka a secese: „*Tento vídeňský barok z konce 17. a počátku 18. století nepředstavuje nic jiného než lokální, ale nanejvýše originální a životaschopné další utváření italského barokního stylu. [...] Šel bych ještě dále: to, co italský barokní styl vytvořil, působí v nejmodernějším secesním stylu dále.*“³⁴⁸ Wood také poznamenává důležitost intuice u Maxe Dvořáka, kterou vidí v nesystematických analogiích mezi uměleckými díly a širšími kulturními vzorci.³⁴⁹ Metoda Vídeňské školy je spojena s formalismem, myslím, že právě díky intuitivnímu *vhledu* do širších společenských kontextů se propracovali ke *vzhledu*. Jinak řečeno, nahlédnutím do díla, jeho situováním do kulturního rámce se propracovali k formě. Jejich úvahy, však explicitně intuici nezmiňují, na rozdíl od estetiky Benedetto Croce.

4.1.
Bergson,
Faure
a Croce

Intuice se mi proto jeví jako nástroj poznání, který byl s naším oborem spojen již od svého počátku. Obor však stále více čelil nutnosti dokázat, podložit svá tvrzení a intuice nesplňovala nároky racionality v poválečném příklonu k „novopozitivistickému formalismu“. Myslím však, že nové role se intuici dostává u autorů spojených s anachronistickou perspektivou dějin umění. Georges Didi-Huberman eklekticky ve svém díle spojuje psychoanalýzu Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana a ikonologii Aby Warburga. Obraz je trhlinou, skrze níž se vyjevuje společenské nevědomí, či jinak formule patosu. Pokud bych se vrátila k abstrakci jeskyně, oko spatřuje trhlinu vedoucí pod povrch do soustavy historických vztahů. Je to rozeznání onoho účastenství, *methexis*, které viděl Warburg v Botticelliho draperiích, které vedou k rozeznání dalších vztahů.

Zásadním pojmem u didi-hubermanovského chápání Warburga je *symptom*.³⁵⁰ Ačkoli si termín vypůjčuje z lexika diagnostiků, jeho intencí není popsání nemoci. Tedy

³⁴⁷ Ibidem, s. 10.

³⁴⁸ Alois Riegl, *Die Entstehung des Barockkunst in Rom* (Wien: A. Schroll, 1908), s. 5–6, citováno podle Aleny Janatkové, „Reflexe a pojetí baroka v moderně“, in *Barokní Praha – Barokní Čechie, 1620–1740*, editovala Olga Fejtová a kolektiv (Praha: Scriptorium / Archiv hlavního města Prahy, 2004), s. 1031.

³⁴⁹ Wood, „Introduction“, s. 29.

³⁵⁰ Didi-Huberman, *L'Image survivante*, s. 273–283, zejm. s. 281–2.

nejedná se o *klinický*, ale *kritický* pojem. Symptom tak může být stopou, která spojuje dosud oddělené jevy analogicky: Například vykašlávání krve je symptomem tuberkulózy. Myslím však, že symptom jako kritický pojem je možné nalézt pouze díky intuici, tedy schopnosti *vhledu*. Umělecké dílo je neredukovatelné na text, ten může být jeho rozvinutím, anebo spojkou k dílu jinému. Právě v tom je oko, naprosto zásadní, proto obraz považují dějiny umění za svébytný nástroj argumentace. V knize *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* je obraz pro Didi-Hubermana rozhraním, kontaktem známého a neznámého.³⁵¹ Tím, že do něj vhlédneme, překročíme pomyslný práh, nahlédneme jeho nitro, které udává i jeho *vzhled*. Jedině na základě toho může Didi-Huberman anachronisticky propojit umělecká díla:

3.3.1.
Negativita
pohledu

„Problém poznání a konání, problém myšlení a účinnosti, problém porozumění tomu, jaký druh poznání je nám schopen dát prostřednictvím vlastního stylu nějaký obraz, chápaný jako věc smyslová, a proto najednou problematická vzhledem k jejímu vztahu k inteligibilnímu. Je to poznávání prostřednictvím multiplicit, mezer, paradoxů. Poznávání, ve kterém smyslové a inteligibilní pracují spolu [...]. Nešlo mi o to vytvořit všeobecnou teorii tohoto poznávání. Jelikož jde o obrazy, v možnost takové teorie nevěřím. Každý produktivní obraz zpochybňuje všechna pravidla vydedukovaná z dosud studovaných obrazů. Pokusil jsem se pozorovat specifickou práci při zobrazování v konkrétních případech. [...] Uvědomil jsem si, že obrazy jsou původně v množném čísle, tím se z mého pohledu stává marným každý diskurz o obraze. [...] Měli bychom uvažovat ne o ‚obrazu‘, ale o druhu multiplicity, který ‚obrazy‘ konfigurují.“³⁵²

Didi-Huberman tak popsal z jeho pohledu intuitivní přístup k dějinám umění, který nelze zjednodušit na soubor pravidel a učinit z něj metodu sestávající z pravidel stylu, jak dnes umělekohistorické práci někdy rozumíme. Každý obraz je jedinečná událost, která před nás staví nové problémy, a pro kterou hledáme nejlepší pozici pro *vhled*. Myslím, že je to právě

³⁵¹ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, s. 9–15.

³⁵² Michela Fišerová, *Obraz a moc: Rozhovory s francouzskými mysliteli* (Praha: Karolinum 2015), s. 93–94.

intuice, která je základním nástrojem anachronistické perspektivy dějin umění. Na jedné straně je to neopakovatelná událost zážitku uměleckého díla jeho recipientem, na druhé straně slovy Leibnize, nejdokonalejší poznání, tedy přímé nahlédnutí ideje. Didi-Huberman to popisuje pojmem *aperçu*, což česky znamená *postřeh* či *celkový náhled*. Rozkryje se nám tak jedinečná síť anachronistických vztahů, které jsme před tím nepozorovali. Myslím, že právě v tom se skrývá klíč k jistému druhu myšlení bez pravidel. Je to přístup k obrazu jako otevřenému dílu, do kterého je třeba vstoupit, vhlédnout. Analogicky poukazuje Milena Bartlová na příbuznost platónských konceptů dobra, krásy a *areté* (ἀρετή, ve významu znamenitost, výbornost, ctnost).

„Když se člověk k dílu vztahuje – když je vytváří nebo vytvořené uchopuje – krása, pravda a kvalita se dějí a v této události se dílo stává uměleckým. Člověk se přitom setkává s božskou inspirací [...]. Smyslem uměleckého díla je schopnost otevřít svět a ukázat, jak se věci mají. Tato otevřenost je však zakryta tím, že dílo nám v první řadě ukazuje věci přirozeného lidského světa. Teprve osvětlením, jež vrhne osobní setkání s dílem, vystoupí vlastní smysl díla ze stínu vrhaného věcmi a jejich vztahy, jež jsou primárním námětem i materií díla.“³⁵³

Právě *božskou inspiraci*, jež působí jako agens percepce uměleckého díla, chápu jako Leibnizovo intuitivní poznání *a priori*. Otevřenost uměleckého díla umožňuje vstup „do díla“, ale také otevírá možnosti anachronistických konstelací času, jako nadindividuální perspektivy dějin. Tyto myšlenky korespondují s již dávno formulovanou myšlenkou Aloise Riegla, kterou znovu připomíná Christopher S. Wood, že dílo je „*text s otevřeným koncem, jehož smysl nebyl uvnitř, ale může být konkretizován jedině v mnohých historických, subjektivních čteních*“.³⁵⁴

To považuji za podstatnou změnu perspektivy, která činí z didi-hubermanovského jedinečného a zcela neopakovatelného pohledu na dějiny umění, který je téměř srovnatelný s tvorbou umělce, způsob nahlížení na historický materiál, který můžeme opakovat (ve smyslu kreativního následování) a aplikovat na jiná díla. Právě tuto změnu spatřuji v přístupu k umělekohistorickému materiálu u Alexandra Nagela a Christophera S. Wooda, který

³⁵³ Bartlová, „Poznámky k ‚dějinám umění‘“, s. 104.

³⁵⁴ Wood, „Introduction“, s. 27.

představili v knize *Anachronic Renaissance*. Na rozdíl od Didi-Hubermana, který poeticky kombinuje antropologii s filozofií a historií umění se Nagel s Woodem přiklání na stranu antropologie a „tradiční“ historie umění. Jejich racionalizace je i současně ztrátou poetiky a afektivity, poskytuje však uvědomění si principu, jak tento způsob uvažování funguje. Myslím, že velmi podstatné je i *close reading* prací autorů Vídeňské školy, které vyložil Wood v úvodu k čítance textů z roku 2000 (*The Vienna School Reader*), jelikož skrze ně budují jiné přístupy k časovosti. Pro americké badatele je to situace neproblematická, pro kontext českého umění je třeba vypořádat se i s jejich historickými „překlady“ do uměleckohistorického myšlení.³⁵⁵

Základními pojmy jsou pro Nagela s Woodem *substitute* a *performance*. U *substitute* se umělecké dílo nevztahuje k určitému času, naopak *performance* dává smysl právě v chronologické struktuře. Se substitucí je spojena replika, nahrazení chybějícího originálu, zaplnění mezery, kdy jedinečné umělecké provedení není podstatné. Na druhé straně *performance* znamená předvedení jedinečného rukopisu autora, a tím se vztahuje k lineárnímu času. Nagel s Woodem spojili na jedné straně anachronistické pojetí dějin (což přímo koresponduje s předchozím citátem Didi-Hubermana) a na druhé lineární. Tento model tak výborně funguje na studovaném časovém období pozdní gotiky a renesance, doby s přetrvávající uměleckou anonymitou a současně pozvolnou emancipací umělce jako génia. Je to však také úskalí jejich přístupu, *substituci* spojují s obdobím středověku a raného novověku, kde mohou argumentovat dobovým pojetím času, velmi opatrně však upozorňují na všeobecnost této anachronistické perspektivy pro moderní dějiny. S oporou děl Aby Warburga, Waltera Benjamina a George Didi-Hubermana upozorňují na komplexnost principu *substitute*, ale své myšlenky nedoplňují konkrétními příklady novověkých a moderních děl.³⁵⁶

1.2.2.
Anachro-
nismus
a čas

Alexander Nagel však částečně opustil model zahrnující obě polarity, tedy anachronistickou i lineární, a přiklonil se pouze k první z nich (snad pro zmíněnou problematičnost *substitute* v novověkých a moderních dějinách). V knize *Medieval Modern* představil model dějin jako dvou vzájemně propojených dějinných celků, středověku a moderní doby. Myslím, že Nagel zde zjednodušil Didi-Hubermanovo pojetí anachronismu, racionalizoval jej, ale stále v něm můžeme nalézt jeden klíč: Intuici, která rozvolnila

³⁵⁵ K tomu již zmíněný text Mileny Bartlové, „Continuity and Discontinuity (...)“.

³⁵⁶ Nagel – Wood, *Anachronic Renaissance*, s. 33–34.

netemporální³⁵⁷ námětové a materiální opakování *substitute*. Zdá se, že právě ona umožňuje metaforický vstup do díla a nahlédnutí jeho podstaty či jen jeho části, kvality, kterou je pak možné propojit s časově opačnou. V sérii *case studies* Nagel ukazuje, jak a proč mohou být oba póly dějin propojeny. Nicméně nejedná se „o pouhou kolekci epizod. Jde o hledání vzorců a témat, které strukturují spojení středověkého a moderního umění 20. století. Pokud příběh může být vyprávěn na této úrovni, tak jsme za jednotlivými činiteli a mluvíme o vztahu vpleteném do textury umění 20. století.“³⁵⁸ Myslím, že Nagel se na jednu stranu přiblížil přístupem k historickému materiálu Didi-Hubermana, ale na druhou stranu také naznačil širší rámec. Jestliže Didi-Huberman vychází z formulí patosu Abyho Warburga, tedy hledá určité anachronické řady (jak ně navázali Nagel s Woodem v koncepci *substitute*), tak Nagel mluví o struktuře, resp. o textuře.³⁵⁹ Nicméně myslím, že právě zde v pozadí celého projektu hraje klíčovou úlohu intuice, která je nástrojem pro jasné popsání způsobu, jak jsou středověk a moderní umění do sebe propleteny. Jak Nagel sám říká, jsme za jednotlivými činiteli, tedy skrze obraz jsme vystoupili ke komplexnější struktuře času. Je to ono proniknutí do díla, které ruší lineární časovost a dává možnost prožít a najít jiná časová spojení – v tvarech, významech atp. Skrze dílo, skrze jeho tady a teď, se nám rozevívá něco většího než prosté nyní.

Intuice je nástrojem poznání pro historika umění, dokonce myslím, že se jedná o nástroj nezbytný, jelikož *vhled* do uměleckého díla a jeho *vzhled* jsou základní osy kunsthistorické práce. Její využití v anachronistické perspektivě dějin nás tak přesvědčuje o její efektivnosti pro odkrytí dosud nekonstatovaných vztahů mezi uměleckými díly, které nelze objevit skrze chronologické a kauzální vazby. Činí proto z anachronistické perspektivy metodu, která má svůj nástroj. Není však metodou, jež ničí jedinečnost individuálního prožitku uměleckého díla, naopak je projektem k navrácení se k metodě, jako cesty, která může mít pokaždé jiný cíl a zejména jiný průběh. Její užití je vždy kreativním a osobitým výkonem historika umění, je to metoda otevírací cesty s množstvím křížovatek. Nezbytným průvodcem na ní je intuice, která je *spiritus movens* konstelací, spojení uměleckých děl, hledání nových cest v anachronistické, decentralizované struktuře dějin.³⁶⁰

³⁵⁷ Je třeba mít na paměti, že studie má podtitul „umění mimo čas“.

³⁵⁸ Nagel, *Medieval Modern*, s. 16.

³⁵⁹ Snad znovu je možné připomenout aktuálnost úvahy Františka Kovárny, se kterou se i dnes znovu vyrovnáváme.

³⁶⁰ Předchozí výklad na s. 92-99 byl otištěn v textu Skopalová, „Třetí oko historika/historičky umění“, s. 256-260.

3.3.1. Negativita pohledu

Intuice doprovázející pohled vyjevuje cosi *negativního*, chybějícího. „*Nechtít vidět v nevhodný čas*,“ zmínil v aforismu Friedrich Nietzsche:

*„Dokud něco prožíváme, musíme se prožitku oddat a zavřít oči,
tedy nebýt pozorovateli již v něm. To by totiž narušilo dobré
trávení prožitku: místo moudrosti by si člověk odnesl poruchu
trávení.“³⁶¹*

Nietzsche tím připomíná paradox paradoxů, že ve chvíli, kdy vidět můžeme *děj nyní*, je třeba oči zavřít a nevidět. V tu chvíli, kdy pominul a nahradil jej *děj jiný*, je *dějinný* a pohledu nedostupný. Pohled historika je vždy spojen s jakýmsi druhem *oslepení* i přesto, že jeho hlavním nástrojem je zrak.

Toto neviděné, se však účastní viděného jaksi na pozadí: mizí, objevuje se i přetrvává. Josef Vojvodík poukázal na přítomnost nepřítomného v obraze: „*Zdá se, že vidění obrazem (a v obraze) ztvárněného je podmíněno specifickou negativitou, totiž neviditelností, jež odpovídá dialektice mediálního; vidění se v tomto případě děje z perspektivy neurčitěho, z perspektivy otevřenosti, mezery na způsob „slepé skvrny“ (punctum caecum): bodu zrakového pole, kde není možné nic vidět, tedy zvláštní trhliny, jež zůstává sama o sobě neztvárnitelná.*“³⁶² Slepá skvrna – trhlina – otevírá cestu do prostoru obrazu*ů. Vedle intuice je tím, co rozevírá síť vazeb, *methexis*. Negativita je vlastní minulosti, je tím, čeho se aktuálně nedostává a nelze to naplnit. Současně toto nedostupné nepřestává mít působnost a aktualitu. Vráťm-li se k výstavě skupiny Kvart v roce 1935, je právě taková negativita tím, co v abstraktních dílech hodnotil Jindřich Chalupecký společně s výstavou maleb Františka Janouška v pražském Mánesu.³⁶³ Rozpojení předmětu vidění a vize charakterizoval jako přerušení, tedy „*zavření očí*“³⁶⁴. Metafora, kterou si mohl vypůjčit z *Odyseje* Jamese Joyce³⁶⁵, ohledává vazbu vidění a viděného, která je pro něj prázdňem a plností současně:

³⁶¹ Nietzsche, *Lidské, příliš lidské*, s. 523.

³⁶² Josef Vojvodík, „Metaxy phenomenon neboli v prostoru mezi... K současné filosofii médií a mediality“, *Slovo a smysl* 11, č. 21, 2014, s. 22.

³⁶³ Jindřich Chalupecký, „Umění abstraktní“, *Čin* VII, 1935, č. 13, s. 194-196.

³⁶⁴ *Ibidem*, s. 194.

³⁶⁵ „*Zavři oči a viz!*“ Joyce, *Odyseus*, s. 35.

„Zavření očí, které si neukládá [František Janoušek] pro zapomenutí, ale pro radikální demontáž ‚vazby skutečnosti‘ anebo pro zničení racionální kritiky skutečnosti. Teď obvyklé pomůcky orientace se stanou bezcennými: popře se každá nutnost souvislosti, jaké jsou mezi částí a celkem nebo tvarem a hmotou, je odstraněna pevnost a vjem podroben nové kritice. Nic nebrání kamenu, aby hořel, pavučině, aby zadržela vlak, stromu, aby byl člověkem.“³⁶⁶

Nefigurativní malba je pro Chalupeckého nemyslitelným obrazem, který, přestože nemá svůj předmět, může být zobrazivým, je však rozpojena vazba na skutečnost.

„Je nemyslitelný obraz – Abbild, nelze připustit možnou totožnost vjemu či představy a objektu. Vjem rovný objektu by byl chaos. To, co v umění můžeme jmenovat čistou abstrakcí, hudebnost, zesmyslnění světa a člověka, je abstrakcí od každého uspořádání světa, zírání chaosu; s jiného hlediska abstrakcí jest ono vstoupení do ‚bezbarvého rozpuštění‘.“³⁶⁷

Abstrakce jako ono bezbarvé rozpuštění je vykročení směrem k metafyzice, „říkali jsme, že vstala přehrada, teď můžeme doplnit, že zároveň padla“³⁶⁸. Chalupecký tak připouští poznání bytí v abstrakci z pohledu metafyziky. Vidět se zavřenýma očima je negativním pohledem, jenž má pozitivní smysl. Dovoluje zpřítomnit to, co je povahou bytí a které není možné již smyslově pojmout. Rozpojuje kauzální a lineární vazby, které považujeme za dané, jelikož se nám tak jeví skrze smysly: kauzální plynulost času, kontinuita prostoru atp. Slovy Chalupeckého to znamená „zapomenout, aby se vzpomenulo“³⁶⁹ a bylo možné vystavit nový obraz v ploše. Negativní pohled je pohled metafyzický.

Abychom rozečetli síť vazeb, metafyziku negativního pohledu, mnohačetnou časovost uměleckého díla, je třeba překročit onu hranici viděného a neviděného. Maurice Merleau-Ponty se ve svém rukopise, na němž pracoval na samém sklonku života

³⁶⁶ Chalupecký, „Umění abstraktní“, s. 195.

³⁶⁷ Ibidem, s. 195.

³⁶⁸ Ibidem, s. 196.

³⁶⁹ Ibidem, s. 195.

v padesátých letech, zabýval hranicí negativity. Neviděné pro Merleau-Pontyho přichází s reflexí:

„Jakmile však filosof provede reflexi, jakmile překročí svět sám a to, co je pouze ‚v nás‘, bytí v sobě i bytí pro nás, rozevře se tu jakoby třetí rozměr, v němž se jejich neshoda ruší. V reflexivní konverzi se vnímání i imaginování stanou dvěma způsoby myšlení.“³⁷⁰

Vidění je právě takou reflexivní činností. Dějiny umění konvenčně *viděly* umělecké dílo jako soubor toho, co lze vidět pozitivně³⁷¹. Tedy konvenující konstruované linearitě času, vývoje tvaru, který lze objektivizovat. Oproti tomuto vnějšímu pohledu (surovému vidění) lze postavit vnitřní pohled³⁷². Dovnitř zaměřený pohled, obrazy plodící obrazy, to je také druh účastenství, v němž oko, hraje zásadní roli. Cesare Ripa personifikoval *Obrazotvornost* [22] jako ženu oděnou v pestrých barvách se zježenými vlasy a párem křídel na spáncích. Na hlavě má korunu s figurkami ve světle a stínu, ruce sepjaté a očima vzhlíží vzhůru.³⁷³ Její koruna jako by symbolizovala vnitřní světy, jež vznikají v miniaturách v hlavě. Této činnosti rozumím jako formě abstrakce (ačkoli může nabývat naprosto konkrétních podob). V obrazotvornosti však svět minulosti může být abstraktně konkretizován. Tento psychismus se ale pohybuje za hranicí toho, co považujeme za přijatelný výrok o minulosti.

Vyřazení subjektivní složky z uvažování o uměleckých dílech přivádí dějiny umění do pozice, kdy možnost nového poznání již nebude možná: (Formální) analýza rozparcelovala časovou osu tak podrobně, že každý tvar i forma mají své místo a každý hmotný dokument v ní bude petrifikován. Jakákoli nová (nalezená či vytvořená) umělecká událost zapadne jako puzzle do tohoto systému. Je to systém v prvním plánu dokonalý, v tom druhém neposkytuje dostatek *prostoru* pro nové poznání starého, pro uznání vlastního stínu a nemožnosti jej překročit, ani mu utéci. Domnívám se, že pokud je nové poznání možné, je nezbytné i nové vidění, které v sobě bude obsahovat jak viditelně dané kvality díla, tak

³⁷⁰ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, s. 38.

³⁷¹ Konkrétně skrze formální analýzu.

³⁷² Inbidem, s. 29.

³⁷³ Cesare Ripa, *Ikonologie* (Praha: Argo, 2019), s. 546-547.

onirické, jež s ním (subjektivně) spojíme. Merleau-Ponty však přichází s možností spojení obou: obrazu i obraznosti.

„Oči nejsou subjektem vidění, staly se z nich věci viděné a to, co se nazývá viděním, má svůj původ ve schopnosti myslet, jež dosvědčuje, že tento jev odpověděl v souladu s určitým pravidlem na pohyby našich očí.“³⁷⁴

Vidění toho, co chybí, ale nepřestává se zjevovat, je způsob, kterým *nabízíme* věcem smysl. Pohled ukotvuje naše bytí ve světě, stejně tak se ale připoutává k fantasmatům. „*Reflexivní filozofie*³⁷⁵ vychází z toho, že naše rodné pouto se světem může pochopit jen tak, že je rozváže a potom převáže, tedy jen tak, že je bude konstituovat, vytvářet.“³⁷⁶ Merleau-Ponty dále pokračuje, že vyřazení surového vidění, je stále modelem a mírou, „v něm se má rozevřít síť významů, kterou filosofie pořádá, aby se ho zmocnila.“³⁷⁷ Tedy je korelátém, abychom nepropadli do bezbřehé imaginace. Podobně jako představa lineárního času je korelátém času anachronického, abychom se zcela neutopili ve víru analogií a spojování spojitelného.

Surovému vidění skutečně odpovídá linearita času, kterou subjektivní prožitek nezná. Při reflexivním vidění čas neubíhá plynule ve smyslu *chronosu*, ani nenabývá rozměru věčnosti *aiónu*. Negativita, vidění toho, co aktuálně není, je klíčová ve vztahu k nelineárnímu času. Je to klíč k minulosti, jež se účastní na mnoha momentech nyní. Negativno se sice vzpírá myšlení, věci minulosti nedostanou druhou možnost života – současně však ze světa (nikdy³⁷⁸) nezmizí.

*„Zde záleží na tom, jak dokážeme myslet negativno. Tedy nikoli myslet je jako negativno, nýbrž pracovat s ním jako s ‚předmětem myšlení‘ a snažit se říci, čím jest: ale pak se s tává druhem jakoby jemnějšího či prchavějšího bytí, je opět zahrnuto do bytí. **Jediný způsob, jak myslet negativno, je myslet to, že není, a jediný způsob, jak uchovat jeho zápornou čistotu, spočívá v tom, že je***

³⁷⁴ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, s. 38-39.

³⁷⁵ Merleau-Ponty uvažoval o vidění jako filosofickém problému, proto využíval třetí cesty, jakožto reflexivní filosofie. V kontextu této práce vztahují pojem reflexivní filosofie k reflexivnímu vidění.

³⁷⁶ Ibidem, s. 41-42.

³⁷⁷ Ibidem, s. 45.

³⁷⁸ Dokud se nezmění paradigma doby, nezanikne společnost či vůbec bude ještě život možný.

*neklademe vedle bytí jako nějakou odlišnou substanci, protože tak by do něj okamžitě pronikla pozitivita, nýbrž že je **koutkem oka pozorujeme jako práh bytí**, který je v tomto bytí implikován jako to, co by mu chybělo kdyby se mohlo něčeho dostávat absolutní plnosti – tedy přesněji vzato spočívá v tom, že je nazveme bytím aby nebylo ničím, čímž je prostřednictvím bytí označeno jako jediný myslitelný doplněk bytí, je to to, čemu chybí bytí, avšak současně postrádá to, co se konstituuje jako chybění: **je to trhlina, která se rozevírá úměrně tomu, jak se zaplňuje.***³⁷⁹

Uvedením úvahy Merleau-Pontyho do problematiky dějin umění, vysvětlíme, proč má minulost charakter nebytí – pozorujeme ji „koutkem oka jako práh bytí“. Jinými slovy, je to to, co se účastní v bytí tím, že není. Je to forma, jež se účastní jiné formy způsobem, že absentuje. Merleau-Ponty využívá pojmu *trhliny*, k němuž se vztahuje v kontextu nelineárních dějin Georges Didi-Huberman.³⁸⁰ Merleau-Ponty pokračuje, že „*vyplňovat trhlinu tedy znamená prohlubovat ji*“,³⁸¹ tato negativita se zvětšuje úměrně tomu, jak roste i naše pozitivní vědění. Jednou prostě muselo dojít k tomu, že míra pozitivních, empirických vědomostí překročí vlastní projekt a otevře iracionální prostor pro racionální poznání.

1.2.2.
Anachro-
nismus
a čas

Negativita je paradoxní kvalita dějinného (uměleckého) předmětu. Takového, který existuje tady a teď v přítomnosti, současně je onou trhlinou, skrze níž se otevírá negativita minulosti, spatřujeme ji „koutkem oka“, intuicí v reflexi viděného. Úvahu o historickém prostoru jako alegorii jeskyně, jsem usadila do umělecko-filozofického myšlení poloviny třicátých let. Jeho kontinuitu můžeme sledovat i dále. Srovnatelné myšlenky o negativitě, jež rozvinul Merleau-Ponty najdeme o dekádu dříve u Jana Patočky. Ten svou úvahu rozvinul na počátku padesátých let ve spise *Negativní platonismus*. Akt vidění, jako kontakt člověka se světem, je problematický – jak v témže nazíráme nové? „*Historická bytost*“, charakterizuje Patočka člověka, který mění sebe i okolí a pokračuje, „*se opírá o minulé, kterým rozšiřuje obzor danosti, a jeho pomocí překonává dané a přítomné.*“³⁸² Patočka tak

³⁷⁹ Ibidem, s. 60-61. Zvýrazněno autorkou.

³⁸⁰ Znovu chci zde připomenout, jak se tyto úvahy dostaly do myšlení o anachronismu – Merleau-Ponty byl jedním ze školitelů Huberta Damische, propaly se třeba do jeho uvažování o mracích na obrazech (viz Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* /Paříž: Seuil, 1972/). Skrze jeho práce pak našly cestu i k Didi-Hubermanovy. Současně je to jakýsi „překlad“, který je nepřímý.

³⁸¹ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, s. 61-62.

³⁸² Jan Patočka, *Negativní platonismus* (Praha: OIKOYMENH, 2007), s. 56.

objasňuje, že skrze člověka se minulost účastní na přítomném. Je však nezbytná distance od daného, předmětného, což Patočka vykládá jako sílu ideje. Sleduje tak lidskou schopnost „boje proti pouhé realitě“.

„Zde pramení síly paměti a vzpomínky, jakožto poměru k tomu, čeho již není, síly zpřítomnění toho, co není přímo dáno a co se samo nepředkládá, síly fantazie, kombinace, syntézy toho, co mimo nás nebylo nikdy pospolu. Zde propukají schopnosti negace ve všech jejích formách, od pouhého konstatování toho, co se nevyskytuje a co si odporuje, až po úmysl rozbít to, co existuje, znesvětit to, co se pokládá za sacrosanctum, odsuzovat skutečné ve jménu toho, po čem se touží a čeho tu není.“³⁸³

Merleau-Pontyho hledání reflexivní filosofie mezi surovým pohledem a obrazností bylo příbuzné i s Patočkovou úvahou. Negace, již Merleau-Ponty pozoroval jako „práh bytí“, získala v Patočkově úvaze „záporné plus“:

„...záporné plus, překročení každého daného obsahu; pomocí čistého názoru jsme – bez výslovného soudu – vždy již za mezí každého konkrétního obsahového názoru, tedy vždy již něčeho celkového, aniž by tento celek mohl být nějak obsahově kvalifikován; pomocí ryzí obraznosti hledíme rozložit, co zkušenost předkládá sloučené, a složit a sloužit to, co předkládá rozloučené – pomocí její [tvořivé obraznosti] jsme tedy rovněž vždy za mezemi předmětných a smyslových syntéz, i když obsahově a kladně žádný další element proti empirickým nedovedeme určit a mocí vlastní syntetické schopnosti věcem nadiktovat.“³⁸⁴

³⁸³ Ibidem, s. 56-57.

³⁸⁴ Ibidem, s. 64.

3.3.2. Vazba pohledem, vidění jako stávání se³⁸⁵

Patočka upozornil na pozici člověka „opírajícího se o minulé“, jež „odsuzuje skutečné ve jménu toho, po čem se touží“. Je to afektivní vazba, kterou navazujeme s minulostí. Pohled je afektivním pohledem. Díky pohledu dokážeme spojit minulé se současným, proniknout skrze trhlinu k tomu, co není součástí surového pohledu. Současně, když však objevíme tuto trhlinu, negativitu, které se obrazu aktuálně nedostává, „zahlédneme ji koutkem oka“ či se o ni „opřeme“, jednoduše už je navždy pro nás součástí viděného a při každém pohledu na danou věc – umělecké dílo – ji znovu uvidíme. Jinými slovy negativita se tak pokaždé *stává* součástí reálna, *stává se* součástí díla, jeho znovu objevenou kvalitou, tedy anachronismem.

Umělecké dílo proto nelze omezit na jednoduché „jevení se oku“, oko je sice prvním vstupním orgánem vizuální informace, kterou často považujeme za kompletní, ale tato informace bývá většinou neúplná a nepřesná. Oko má tendence vnímat poslední fázi tohoto dějinného pohybu (tvaru), navíc je jaksi „zdeformováno“ a nechává rozvažování, aby si zbylé domyslelo. Oko je jen tranzitním orgánem, jak uvažuje také Gilles Deleuze.³⁸⁶ Je třeba aby rozvažování přimělo oči vidět nově.³⁸⁷ Otevřít oko vnitřního zraku. Trochu již pro mne obnošeným příkladem takového vidění může být zmíněná stěna Fra Angelica v klášteře San Marco ve Florencii [3-4],³⁸⁸ nebo třeba oblíbená skříň Pavla Janáka, jíž považoval za ryze modernistickou, stejně jako kamna z Wiśniowieckého paláce [23-24].³⁸⁹ Dovednost rozpoznat různé časovosti v jednom díle a mít citlivost pro anachronismy, je dovedností oka i rozumu a intuice (rozum řídí, co oko rozpoznává a intuice vede), kterou je nutné přijmout za vlastní.

Snad právě v centru úvah o tvarech přichází prostor pro myšlení Gilla Deleuze a jeho logiku vnímání, jíž se věnuje skrze dílo Francise Bacona. Takové vidění je totiž vidění v pohybu, v proměně – *stávání se* tvarem. Deleuze zde právě propojuje smyslové

³⁸⁵ Podkapitola je přepracovaným fragmentem textu publikovaným v konferenčním sborníku. Eva Skopalová, „Transhistorický kánon“, in Michaela Paštěková, Peter Brežňan, eds., *Kánony* (Bratislava: SAE, 2023), s. 169-176, tato část na s. 173-5.

³⁸⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (New York, Continuum, 2004), s. 52.

³⁸⁷ Kapitola otevírající knihu *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* Georgese Didi-Hubermana, *L'inéluctable scission du voir* (Nevyhnutelné rozdělení vidění), také pojednává o výroku Jamese Joyce „*shut your eyes and see*“ (Odysseus, 1928) a paradoxu vidění bez očí.

³⁸⁸ Georges Didi-Huberman, „*Praesentia*, aneb virtualita zobrazení“, s. 83-108.

³⁸⁹ Pavel Janák, „Výjimky ve vývoji“, *Umělecký měsíčník* 1, 1912, č. 8, s. 237. Tuto svázanost baroka a kubismu také ve výstavním a knižním projektu *Formosa deformitas* (2020).

a rozumové: Oko není nevinné, jelikož vždy obsahuje otázku. Tok (flux) a jeho stávání se formou jsou předmětem tří říčních Hérakleitových zlomků, jež se odráží v Deleuzově estetice pohybu a akcentují diferenci. Deleuze, stejně jako Herakleitos, uvažoval o provázanosti času a pohybu. Obě zkoumané abstrakce však v jejich myšlení nemají lineární povahu. Deleuze v Hérakleitových úvahách nalézal ono *stávání se* (devenir):

„Ze stávání [Hérakleitos] učinil přitakání. Je třeba dlouhého přemýšlení k tomu, abychom pochopili, co to znamená učinit ze stávání přitakání. Na prvním místě je nepochybně třeba říci, že neexistuje nic než stávání. Ovšem přitakáme i bytí stávání, říkáme, že stávání přitakává bytí nebo že se stvrzuje ve stávání. Hérakleitos hlásá dvě myšlenky, které jsou jako šifry: jednu, podle níž bytí není, vše je stáváním; druhou, podle níž bytí je bytím stávání. [...] Neboť neexistuje žádné bytí mimo stávání, nic mimo mnohost; ani mnohost ani stávání nejsou zdání či iluze.“³⁹⁰

Deleuzova estetika je založena na vnímání pohybu, který na jednu stranu objímá stálost a na druhou ji popírá. Jeho *stávání* je, jak argumentuje italský filozof Filippo Carraro, tvořivé, protože „podobně jako rytmus, má stejnou sílu času ‚nashromáždit‘ i ‚nechat plynout‘, koagulovat počítky i je ničit.“³⁹¹ Ono stávání je vlastní dílům Francise Bacona, ve kterých na sebe narážejí různé časové momenty, tedy doslova se sráží čas, který současně je i není. Jeho díla jsou zpodobněním toho, co znamená flux. Tato tekutost má nomádský charakter, který formuloval společně s Félixem Guattarim téměř ve stejné době.

Umělecká díla sice vzniknou v jeden daný okamžik, ale *stávají se* dějinami. Jinými slovy „nabývají formy“, jelikož každé nové dílo rekontextualizuje ta minulé, učí oko, aby uvidělo v dílech minulých formální i obsahové kvality, které byly jen v rozumu. V tomto smyslu uvažuje Deleuze, že plátno není nikdy prázdné, ani před tím, než umělec začne tvořit.³⁹² Jedná se proto o negativní logiku dějin. Kategorie stylu v tomto pojetí jsou nutně *tekuté* – nepotřebují výseč na časové ose. Přesně takto definoval Zygmunt Bauman *modernitu*. Přestože ve argumentaci nemluvil o výtvarných dílech, jako by charakterizoval

³⁹⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche a filosofie* (Praha: Herrmann a synové, 2016), s. 46.

³⁹¹ Filippo Carraro, „Deleuze’s Aesthetic Answer to Heraclitus: ‚The Logic of Sensation‘“, *Deleuze Studies*, roč. 8, 2014, č. 1, s. 50.

³⁹² Deleuze, *Francis Bacon*, s. 86-98, a zejm. 93-94.

meziválečnou avantgardu a obecně teorii stylu: „modernost je více než čímkoli jiným historií času: modernost je doba, kdy čas dostává svou historii“.³⁹³

3.3.3. Dialektický obraz

Negativní pohled, jenž otevře mnohačetnou časovost uměleckého díla, jej vytrhne z jediné exaktní pozice na lineární časové ose. Historický index sice nikdy neztratí, ale dialektický obraz dokáže vyjevit i to, co je za ním. Pojem dialektického obrazu³⁹⁴ formuloval především Walter Benjamin, který argumentuje, že dialektický obraz spojuje více časovostí, tedy přítomné neumožňuje (lineárně kauzální) poznání minulého, ale:

*„obraz je tím, v čem se byvší bleskově spojí s nyníškem
v konstelaci. Jinak řečeno: obraz je dialektika v klidu.“³⁹⁵*

Benjamin rozvíjel historický materialismus, jeho úvahy z konvolutů *N [Teorie poznání, teorie pokroku]* rozvíjejí myšlenky, které se objevily již v jeho disertační práci o barokní truchlohře. Dialektický obraz je pojem, jímž situuje (umělecké) dílo do konstelace dějin k abstrakci původu. Není to však dialektika nějakého vývoje, ale spíše překlenutí rozdílu, o kterém v té době uvažovali surrealisté. Skrze konstelace vystupuje z dějin jako z negativy cosi pozitivního „dokud nebude v historické apokatastasi [svět musí zaniknout, aby mohl být obnoven] celá minulost dovedena do přítomnosti.“³⁹⁶ Dialektické obrazy mají historický index. To znamená jak svázanost s dobou a místem jejich vzniku, tak ale především i s dobou „kdy se stávají čitelnými.“³⁹⁷ Tato naprosto zásadní charakteristika prozrazuje dialektickou časovost, jako heterotetickou, poplatnou jak lineární, tak anachronistické časovosti. Čitelnost obrazů je, jak píše Benjamin, „kritický bodem jejich vnitřního pohybu. Každá přítomnost je určena obrazy, jež jsou s ní synchronní: každý nyníšek je nyníškem určité poznatelnosti.“³⁹⁸ Tedy spřízněnost současnosti s minulostí, její aktuálnost a zpřítomnění, je vnitřním podmíněním i aspirací současnosti.

Dle Benjamina je historik vykladačem snů, jeho úkolem je rozpoznat to, co je „odjakživa bývalým“, které je dialekticky zpřítomněno. Je to druh negativního pohledu

³⁹³ Zygmunt Bauman, *Tekutá modernost* (Praha: Mladá fronta, 2002), s. 178.

³⁹⁴ Benjamin má na mysli abstraktní obrazy, jen málokdy referuje k existujícím dílům, a ještě méně k dílům výtvarného umění.

³⁹⁵ Benjamin, *Teoretické pasáže*, s. 126.

³⁹⁶ Ibidem, s. 123.

³⁹⁷ Ibidem, s. 127.

³⁹⁸ Ibidem.

2.3.
Očekávání
budoucího

2.4.
Poslední
věci před
tou
poslední

„lidstvo si protírá oči a poznává právě tento snový obraz“.³⁹⁹ Od této úvahy nebyl daleko ani Václav Navrátil stejně jako již uvažovaný Josef Čapek. Navrátil argumentoval o spřízněnosti prvotního a moderního umění, nebo dříve Pavel Janák obdivující barokní skříň z Lobkovických sbírek. Benjaminovy úvahy jsou až překvapivě podobné úvahám Navrátilovým, ačkoli první z nich svou pozici budoval z historického materialismu a marxismu, druhý na Bergsonově fenomenologii a Jaspersovu pojmu mýtu. Dialektika, která nikam nesměruje, spojuje jejich úvahy o čase. Je to myšlenka celistvosti, monadičnosti, když první tvrdí, že *„tam, kde se uskutečňuje historický proces, máme co dělat s monádou“*,⁴⁰⁰ druhý se Leibnizovu pojmu systematicky vyhýbá, a přece jej jaksi implicitně míní: *„neboť nekonečno a věčnost může být potenciálně obsaženo v každém sebemenším dílu“*.⁴⁰¹ Toto celistvé, dialektické, pojetí dějin má i zcela zásadní dopad na pojem začátku-konce dějin, ježto je současně podstatné i nepodstatné. Dialektický obraz/dialektické uvažování o dějinách v návaznosti na Navrátila má nutně středovou pozici:

*„[Z]a mystického a absolutního pojetí času, nebo za časové magie se dějí současně nebo následně historie bez časového pořadí. Minulé děje jsou dosažitelné. Hellas je přítomná. Národy dávno vyhynulé jsou přítomné. I budoucnost je přítomná. A přítomnost je minulé.“*⁴⁰²

Benjamin vyjádřil srovnatelnou myšlenku poněkud úsporněji, že čas se plete jako preclík. Dialektiku času pak oba charakterizují oním vanutím větru: Benjamin používá pojmy jako *vítr absolutna*: *„Být dialektikem znamená mít v plachtách vítr dějin.“*⁴⁰³ Navrátil vysvětluje, proč právě vítr tím, že je pro básníky (tedy ty, jenž jsou schopni otevřít absolutní čas) *„hmotným abstraktem. [...] Byl vždy symbolem síly a dramatu a přitom stálosti, byl často elementem, která nepochopitelně a zlověstně nebo s mystickým posláním vyrušil z lyrického klidu. [...] Celý svět je viděn ve větru.“*⁴⁰⁴

Afinity, kde se oba filozofové potkávají, jsou mnohé, především tedy nelinearita času jako taková, povaha komplexu času a časových konstelací mezi nimi vynikají. Navrátil se

³⁹⁹ Ibidem, s.129.

⁴⁰⁰ Ibidem, s. 144.

⁴⁰¹ Navrátil, *Umění a metafyzika*, s. 74.

⁴⁰² Ibidem, s. 76.

⁴⁰³ Benjamin, *Teoretické pasáže*, s. 141.

⁴⁰⁴ Navrátil, *Umění a metafyzika*, s. 73.

v protektorátním spise *O smutku, lásce a jiných věcech* opakovaně vracel k noční nebeské obloze a metafyzice tmy:

*„Dalo by se doporučit, aby byla zavedena astronomická
pozorování nikoli jen těles nebeských, nýbrž též pro předměty
pozemské. Též pro ty by se vyplatilo zavést si dalekohledy. Byly
by to jakési psychometrické mikroskopy.“⁴⁰⁵*

Jako bychom slyšeli dvanáct let vzdálenou ozvěnu Benjaminova výroku: *„Ideje se mají k věcem tak, jako souhvězdí ke hvězdám.“⁴⁰⁶* Podobně pak Angelus Novus čelí vichřici, která je pokrokem.⁴⁰⁷

Motiv dialektiky, jež je u obou autorů klíčem k nelineárnímu času, se na hlubší úrovni spojuje v pojmu *sen*. Zájem o onirické noční halucinace se objevil díky psychoanalýze Sigmunda Freuda a zájmu surrealistů. Navrátil zcela jistě znal tvorbu Skupiny surrealistů, stejně jako Benjamin byl obeznámen s mezinárodním surrealismem, kterému se věnuje v jednom ze svých textů.⁴⁰⁸ Pro Benjamina je dialektický záblesk minulosti v přítomnosti snovým zábleskem, který je skutečně přítomný, přestože není hmotný. To, jakým způsobem se minulé ukazuje v přítomném, je jako vykládání snů. Je to onirická povaha neviditelného, je to způsob, jakým Benjamin vyjádřil negativitu pohledu.

Sen má své pevné místo i v Navrátilově metafyzice. Navrátil považuje snění za druh práce. *„Sen pro člověka neznamena materiál, nýbrž ideál. Máme právo vzpomenout na koincidenci pojmů materia-idea.“⁴⁰⁹* Je to metoda, která doplňuje analýzu imaginací, fantazií. Odlišuje tak *myšlení bez snění, snění bez myšlení* a spojení *myšlení a snění*, z čehož to poslední je tvůrčím procesem, které ztotožňuje s žitím – *„myšlením jako děním“⁴¹⁰*. Je to druh moudrosti, který připisuje modernímu mýtu. Pro Navrátila nemá sen zcela přímou spojitost s časem, pokud však přijmeme jednu z definic moderního mýtu, jakožto vzpomínání na budoucnost – *Hellas je přítomná* – tedy snad implicitně nezbytnou

⁴⁰⁵ Benjamin, *Teoretické pasáže*, s. 297.

⁴⁰⁶ Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 17.

⁴⁰⁷ Benjamin, *Teoretické pasáže*, s. 311.

⁴⁰⁸ Walter Benjamin, „Surrealismus“, in *Agesilaus Santander* (Praha: Herrmann a synové, 1998), s. 123-142.

⁴⁰⁹ Navrátil, *O smutku, lásce a jiných věcech*, s. 256.

⁴¹⁰ Ibidem, s. 258-259.

dovedností dialektika. Ačkoli je tedy Benjamin o něco srozumitelnější, oba aspirují k vyjádření, že díky snu lze nahlížet na obrazy jako na obrazy dialektické.

4. TVARY NABÝVAJÍCÍ ČASU*Ů

V pomyslné abstrakci jeskyně jakožto prostoru dějin v obraze Jindřicha Štyrského [1] svázanost tvarů a forem představuje výrazná červená linie se šesti „uzly“⁴¹¹. Právě do nich situuji myšlenku o abstraktním prostoru dějin umění, věcí a událostí, vlastní *methexi*, která se nemůže obejít bez úvahy o povaze a původu tvarů a jejich vztahu k času, lineárního i anachronického. Je to úvaha, která byla od (konce) 19. století silně svázána s politickými a ideologickými národnostně orientovanými názory, které svou intenzitou kulminovaly ve čtyřicátých a padesátých letech. Úvaha o tvaru není jen ideologická, je také součástí logiky stylu. Forma byla v centru zájmu jak Vídeňské školy dějin umění, tak německé i francouzské kunsthistorie. Předpokladem takové diskuse se na počátku 20. století stal spis Adolfa von Hildebranda *Problém formy ve výtvarném umění* (1893), který byl sice primárně uměleckou příručkou, ta však dalece přesáhla problematiku tvorby k její teorii. Hildebrand uvažoval o vizuálním ohmatávání⁴¹², rozvíjel tak ono Rieglovo *optické* a *haptické*, a spojoval jej s pohybem. Jeho pojetí formy bylo namířeno směrem do díla samotného, k jeho hmotné podstatě. Když Wilhelm Worringer publikoval *Abstrakci a vcítění* (1907), některé Hildebrandovy teze včlenil i do svého projektu. Jeho kniha o formách se sice zabývala jednotlivými uměleckými díly, ale uvažovala o formách za horizontem hmotného objektu. Formám uvažovaným v čase (lineárním i nelineárním) je vlastní pohyb, je to jednak *vývoj* a jednak *proměna*. Myslím, že ale záleží na směru, jakým jej uvažujeme. Úvahy o tvaru bych proto rozdělila do dvou skupin: *dostředivé*, jenž uvažují tvary v horizontu uměleckého díla, jako jeho mnohačetné vrstvy a kontexty; naopak *odstředivé* vycházejí z uměleckého díla, ale jdou mimo něj za jeho horizont (např. ve smyslu pojmu „vliv“). Podobně jako v přechozích částech úvahy, je této myšlence vlastní pohyb, jakési stávání se a nastávání, které má rozměr formy času. V pojmech *odstředivosti* a *dostředivosti* bych tak chtěla naznačit směr myšlenky, který není pouze přímočarý. Ty *odstředivé*, domnívám se, teoretickou diskusi

3.3.
Okno
a pohled

⁴¹¹ Ano podobá se infografice pražského metra, v roce 1926 představili návrhy na čtyři podzemní tratě inženýři Vladimír List a Bohumil Belada. Snad by Štyrského „trasa“ mohla odpovídat jihozápadně-severovýchodní trase v návrhu. Projekt metra z roku 1926 nikdy nebyl uskutečněn. Metro, podzemní cesta, je poměrně trefná metafora cesty myšlenek, jejich větvení a rozvíjení pod povrchem, jsou intuitivně dostupné, a přesto nejsou na povrchu díla ihned viditelné...jako metro ve městě. Jak to vyjádřil V. V. Štech, kterému je věnována centrální část kapitoly: „*Nalézati pod klidným povrchem hotových děl živé zdroje a tékavou látku, ještě neukončenou.*“ V. V. Štech, „Smysl a metoda dějin výtvarného umění“, *Umění: sborník pro českou výtvarnou práci* 11, č. 9-10, 1937-38, s. 455.

⁴¹² Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění* (Praha: Triáda, 2004), s. 15.

postupně ovládly, neboť se jednak podílely na diskursu *stylu*, ale i na širších kulturně-politických otázkách.

Otázky „kde se bere forma?“ a „kde je počátek umění, a tedy i počátek dějin (umění)?“, jsou spolu těsně svázané. Jsou to časové otázky, které se ale vzpírají konvenční lineární temporalitě. Zastřešující pojem stylu (v evolučním smyslu tvar a jeho rodina dávají vznik novým rodinám tvarů) se zdá jen provizorním nástrojem, jenž sice pomáhá historický materiál třídit a nalézat souvislosti, ale také přehlíží jiný materiál, který jeho definicím odporuje. Tvar v dostředivém slova smyslu byl (a je) nástrojem, jak sledovat souvislosti, které nemusí být kauzálně propojené či nemusí mít stejné časové vymezení. Tvar je kramářovským místem „křížení“.

Architekt Karel Honzík v roce 1937 publikoval ve sborníku *Kvart* spekulativní dialog Hérakleita s Aristotelem. Jeho *Hmota v pohybu a forma* odráží diskusi o tvarech a jejich pohybu, proměnnosti, která zaměstnávala dějiny umění od konce dvacátých let. Jeho dialog je veden z protichůdných pozic tvaru, jenž zůstává na horizontu uměleckého díla i jej překlenuje. Honzík ve spekulativním rozhovoru s klasickou filozofií v moderní době rozvažoval o pozicích funkcionalismu, zda forma sleduje funkci, a tedy je ve stálé proměně (moderní Hérakleitos), nebo či jsou předem dané ideální formy (budov), na něž architektura aspiruje (moderní Aristoteles).⁴¹³ Ačkoli sledoval dobovou diskusi o architektuře, přesáhl k širšímu diskursu dobového uměleckohistorického myšlení. Jestliže se objevila otázka o (abstrakci) tvaru vedoucí za horizont uměleckého díla a beztvorosti pro funkcionalisty, surrealisty, „kvartisty“, tak především proto, že od dvacátých let česká filozofie procházela několika vlnami bergsonismu.

4.1. Bergson, Faure a Croce

Pohyb formy, trvání a proměna byly základními tématy filozofie Henri Bergsona, jehož myšlení bylo v intelektuálních diskusích přítomné od začátku 20. století. Karel Čapek při příležitosti filozofových sedmdesátin hodnotil, že „*mohlo by se říci, že na něm leží kámen tvrdší než zapomenutí a nezaslouženější než neuznání: mínění, že je „překonán“*“.⁴¹⁴ Čapek svým textem mířil k řadám široké veřejnosti, kde Bergsonovo jméno mohlo být spíše neznámé a ve vztahu k myšlenkám počátku století také „překonané“, v odborné diskusi

⁴¹³ Karel Honzík, „Hmota v pohybu a forma“, *Kvart* III, 1937, č. 1, s. 27-37.

⁴¹⁴ Karel Čapek, „Henri Bergson“, *Lidové noviny* 37, 18. 10. 1929, č. 525, s. 1-2.

o umění si své místo stále pevně držel (možná skrze druhé) ještě v roce 1938, kdy vyšel sborník *Bergson a tendence současné fyziky* a o rok později i jemu věnovaná monografie.⁴¹⁵ Karel Čapek měl patrně na mysli první vlnu zájmu o Bergsonovu filosofii např. v díle F. X. Šaldy. Ke konci dvacátých let se jí v kontextu literatury s přesahem do výtvarného umění začal hluboce zabývat i Václav Černý.⁴¹⁶ Bergsonovo jméno rezonovalo i díky překladům francouzských historiků umění Élie Faura a Henri Focillona a také italského estetika a filozofa Benedetto Croce, kteří z jeho úvah čerpali inspiraci pro vlastní teorie o umění. Na jaře roku 1929 nakladatelství Aventinum publikovalo poslední, nejabstraktnější díl pětisvazkových *Dějin umění* Élie Faura, jež se věnuje i teorii *tvaru*.

Élie Faure byl silně ovlivněn filozofií Henri Bergsona, byl nejen jeho gymnaziálním učitelem v letech 1887-1891, ale také osobností francouzské filozofie, vitalismu, který odpovídal jak secesi přelomu století, tak uvažování pozdějšímu. Bergsonova vitalistická vize se propsala do jeho několikasvazkových dějin, a především posledního dílu s podtitulem *Duch tvarů*. Faurova interpretace dějin umění jakožto univerzálního prostoru forem byla pro české prostředí impulzem, ale čelila i vlně oborové kritiky, jelikož nekonvenovala logice stylu budované Vídeňskou školou. Faure byl motivován zkušeností první světové války a jeho úvaha o umění jako jednotící síle se tak otáčela proti sílícímu nacionalismu.⁴¹⁷

*„Nechť to cítíme nebo ne, nechť to chceme nebo ne, všesvětová
vzájemnost sjednocuje všechny poznatky a všechny představy lidí,
nejenom v prostoru, nýbrž také především v čase. Intuitivní,
niterné, stále živé a přítomné vědomí času je ostatně nejlepší
pomůckou, již máme po ruce, abychom postřehli vnitřní smysl
všech podob prostoru, které člověk uložil na své cestě jako řeka*

⁴¹⁵ Milíč Čapek (ed.), *Bergson a tendence současné fyziky* (Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 1938), Milíč Čapek, *Henri Bergson* (Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939).

⁴¹⁶ Václav Černý, *Ideové kořeny současného umění: Bergson a ideologie současného romantismu* (Praha: O. Girgal, 1929). Na knize pracoval paralelně s disertací o romantickém titanismu. Bergsonismus se v Černého díle snad nejvíce projevil v interpretaci básnického díla Josefa Hory (*Zpěv duše*, 1946), ale i přes autorův zájem o existencialismus se v jeho teoretickém díle udržel až do konce života, o čemž vypovídá především samizdatový text *Čas jako trvání a jako prázdnota* (1978). Viz Vlasta Skalická, „Václav Černý a Henri Bergson“, in kol. aut. *Václav Černý: Život a dílo*, konferenční sborník (Praha: Ústav pro českou literaturu, 1996), s. 76-84.

⁴¹⁷ Viz Annamaria Ducci, „Élie Faure, his visions of war and his image of Europe“, in *Ideas beyond Borders*, editovali Matthew D'Auria, Jan Vermeiren (Londýn: Routledge, 2019), s. 93-111.

*své náplavy. [...] Černošské [sic!, orig. africain] dřevo a řecký
mramor nejsou od sebe tak daleko, jak se myslí.*“⁴¹⁸

Faurova historická tetralogie s dílem teoretického dodatku byla širokou veřejností dobře přijata – a to natolik, že v *Rozpravách Aventina* publikovali jeho poděkování českým čtenářům.⁴¹⁹ Kontroverzi jeho dějiny budily v uměleckých kruzích, pro které byl problematický díl věnovaný modernímu umění a teorii dějin umění, jež se snažila jeho universální dějiny asimilovat do lokálních rozměrů. Jeho vize abstraktních forem v neustálé proměně sice špatně vyhovovala teorii dějin umění, jimiž jen neobratně vystihoval umění po impresionismu – snad nakonec právě pro ně, byl přijat českými umělci.

František Kovárna mu ve *Volných směrech* vytýkal především přehlížení baroka, „jež přece nemůže být odbito, promluví-li o pokroucených sochách rytíře Berniniho a jež přece nemůže být veskrze obsaženo v ‚Rozumářské vášni‘ a ‚Úzkosti pod maskou‘.“⁴²⁰ Vedle toho kritizuje i jeho pohled na současnost, které je ve Faurově pojetí jen velmi lokální, končí totiž u francouzského kubismu, což odporuje jeho cíli psát dějiny univerzální. Kovárna zmiňuje Faurovu charakteristiku abstrakce, která se objevuje v kontextu umění ve východní Asii:

*„Je zvláštní, že nejpřesnější mluva, již hovoříme, nejužitečnější novodobé vzdělanosti, je také onou, jež, jakmile hledáme nezájmového potěšení z jejích abstraktních výtvorů, vzbouzí v nás city nejnejpřesnější a nejtíže postižitelné. Je zvláštní, že ten nástroj čistého ducha slouží jen nejhmotnějším našim potřebám a že, použijeme-li ho k výzkumu světa duchovního, je nejneschopnější proniknouti jeho tajemství. Jsa všemohoucí, jde-li o to, vědět, co je nehybná hmota, je zcela neupotřebitelný, jakmile se tážeme, co je živá hmota ve své nynější činnosti a ve své budoucí přeměně. Je-li neporovnatelnou zbraní pro ducha, který jej ovládá, je smrtí pro ducha, který se dá ovládati jím.“*⁴²¹

Kovárnův postřeh byl patrně podložen jeho vlastním zájmem o abstrakci a budování teze o novém ornamentu. Kovárna přiznává Faureovi bergsonistické kořeny, ale právě tato

3.1.
Dějinný
prostor a
alegorie
jeskyně

⁴¹⁸ Élie Faure, *Dějiny umění: Duch tvarů* (Praha: Aventinum, 1929), s. III.

⁴¹⁹ Élie Faure, „Dopis Élie Faure českým čtenářům *Dějin umění*“, *Rozpravy Aventina* 4, 1928-1929, č. 24, s. 235.

⁴²⁰ František Kovárna, „Na okraj Faureových dějin“, *Volné směry* 26, 1928-1929, s. 317.

⁴²¹ Élie Faure, *Dějiny umění: Umění středověké* (Praha: Aventinum, 1927), s. 173-174.

schopnost vyjádření abstrakce je tím, co na jeho přístupu hodnotil nejkladněji: „*Faureova síla je v abstrakci.*“⁴²² To je i důvod, proč byl Faure nakonec po intelektuálním vyjednávání i kladně přijat dobovými umělci, kteří sice problematicky diskutovali o posledním díle jeho *Dějin*, ale jeho schopnost pochopení umění jakožto nepřetržité proměny tvarů a jejich koexistenci byla tím, co bylo velmi současné a blízké uměleckému uvažování. Proto Josef Šíma v *Rozpravách Aventina* chválí jeho schopnost vidět tvary v nových souvislostech. „*Elie Faure by snad mohl býti definován jako moderně renesanční duch;*“ píše a vysvětluje, „*vášnivě zaujatý, velmi vášnivě zaujatý, nicméně tradičně tak objektivní a intelektuální, že jeho dějiny lze čísti jako nové objevy, nová fakta.*“⁴²³ Faure tak byl pro čtenáře dějin umění prostředníkem nového pohledu, takového, který v nehybných předmětech vidí dramatický pohyb. Tento pohyb, proměna tvaru, jenž doprovází afekty se dostává i do historické perspektivy dějin. Taková dynamika tvaru a dějinnému uvažování z pozice kunsthistorie se přibližovala i vlastním snahám části výtvarné avantgardy.

Vedle Faurových dějin se Bergson také vklínil do úvah Benedetto Croce a jeho estetiky. Když František Kovárna vytýkal Faurovi jeho nezáměr o barok, byla to narážka na konkurenční úvahu Croceho: V roce 1927 totiž vyšly jeho dvě základní práce v českém překladu, jednak *Barok: tři essaye* a jednak *Breviř estetiky*, které doplnily jeho předchozí estetickou práci vydanou v češtině před první světovou válkou. Tato okolnost samozřejmě Kovárnovi neunikla.⁴²⁴ Zhodnotil, že i přes Croceův přetrvávající odpor k baroku, je jeho názor přesvědčivý, jelikož stojí na teorii o jednotě obsahu a formy spojujících se v intuici. Croce představuje onu *dostředivou* úvahu o uměleckém díle, jelikož je chápe jako celistvost, individualitu. Kovárnovo představení Croceho myšlení dobře podtrhuje i jeho vlastní názory:

„*V estetice vyšel z pojmu umění jako intuice, v níž se spojuje obsah a forma v homogenní a jednotný symbol (intuice jako symbol, symbol = výraz, v obou obsažen obsah i forma v jednotě), vyvrátil předsudek druhů v umění, jež sem byly zataženy z věd přírodních, vyvrátil i hloupý pojem stavby uměleckého díla.*“⁴²⁵

⁴²² Kovárna, „Na okraj Faureových dějin“, s. 316-317.

⁴²³ Josef Šíma, „Elie Faure“, *Rozpravy Aventina* 2, 1926-1927, č. 16-17, s. 182.

⁴²⁴ František Kovárna, „Benedetto Croce“, *Kmen: měsíčník pro moderní kulturu* 2, č. 1, 1928, s. 10-

⁴²⁵ Ibidem, s. 10.

Kovářna docenil formální i obsahovou jednotu, stejně jako pojem intuice. Naopak kritizoval pojem *pokroku*, jelikož jej uzavřel do kruhu. Dle Croceho je „vývojová řada“ založena na vztahu podmiňujícího a podmíněného, a pokud by nebyla uzavřena do kruhu, tak by první člen této „řady“ byl „podmínkou bez předchozího podmíněného“ a poslední by byl podmíněným, aniž by se kdy stal podmínkou, proto musí celá řada být uzavřena do kruhu.⁴²⁶ Kovářna jeho teorii smetl v návaznosti na svůj vlastní postoj k pokroku, a tedy, že „*k tomu je už třeba víry a pak možno pokrok a vývoj stejně zamítnout jako přijmout.*“⁴²⁷ V celku je nakonec jedno, zda se shodli v otázce směřování času, shodli se totiž na jeho předpokladu, totiž nelinearitě. K otázce historického času ve vztahu nelineárních úvah Giambattisty Vica.

*„V historii tedy, která se stává stále bohatější a určitější, a ne snad v pyramidách empirických pojmů, které se stávají stále prázdnějšími, čím více se vznášejí a zjemňují, lze naléztí spojitost všech děl uměleckých čili všech intuic; neboť v historii objevují se organicky spolu souvisícími jako za sebou nutně následující etapy ve vývoji ducha; každá z nich je notou věčné básně, která v sobě harmonicky soustřeďuje všechny básně jednotlivé.“*⁴²⁸

Croce uchovával kauzalitu jen jako stupeň k vyššímu celku, vyšší jednotě, kde se vše propojuje. Byl to názor nakonec velmi paralelní v uvažování o tvarech Henri Focillon. Přestože Croce odmítal vliv francouzské inspirace⁴²⁹, tak se i přesto jejich myšlenky prostupují. V jeho systému umění jako intuice je jedním z ústředních pojmů cit jako afektivita či duševní stav. Croce uvažoval o citu – spojujícího prvku intuice.⁴³⁰ Cit je pro něj „*celým všeobecnem, nazíraným sub specie intuitionis, a mimo něj není představitelný žádný jiný obsah, který by zároveň nebyl formou, různou od formy intuitivní [...]*“.⁴³¹ Právě v tom se shoduje s Focillonem, který píše, že:

*„Umělcova idea je forma a jeho citový život jde stejnou cestou.
[...] Jeho [umělcovou] výsadou je vymýšlet, vzpomínati, mysliti
a cítiti ve formách. [...] Neříkáme, že forma je alegorií nebo*

⁴²⁶ Benedetto Croce, *Brevíř estetiky* (Praha: Orbis, 1927), s. 121.

⁴²⁷ Kovářna, „Benedetto Croce“, s. 11.

⁴²⁸ Croce, *Brevíř estetiky*, s. 116.

⁴²⁹ -red-, „Vliv francouzské literatury na cizinu“, *Přítomnost* 2, č. 2, 1925, s. 32.

⁴³⁰ Croce, *Brevíř estetiky*, s. 87.

⁴³¹ Ibidem, s. 98.

*symbolem citu, ale jeho vlastní činností, působí cit. Řekněme
třeba, že se umění neuspokojuje s tím, že odívá citovou formou,
ale že vzbuzuje v citovosti formu.*⁴³²

George Kubler je vzájemně propojil skrze „teorii čisté visibility“ a myšlení Heinricha Wölfflina.⁴³³ Croce, Faure i Focillon mají v československém uměleckohistorickém myšlení prchavou stopu. Croce sám Československo snad nikdy nenavštívil. Stejně jako Faure tak vstoupil do českého intelektuálního prostředí, které potřebovalo nový impuls, který se postupně vytrácel. Jak Kovárna v úvodu své kritiky Élie Faura poznamenává, historiografie prožívá krizi a Croce i Faure sice nepřicházeli s lehce adaptovatelnými tezemi na lokální podmínky, přicházeli ale s originálním pohledem, který dokázal podněcovat nové přístupy na již etablovaných, bergsonistických základech. I přesto, že tento myšlenkový okruh nebyl dominantním, ale spíše populárním, měl svou působnost.

4.2. Focillon a československé dějiny umění

Teoretický vstup Henri Focillona do československého prostředí v polovině třicátých let na první pohled působí poněkud nevysvětlitelně: Uměleckohistorická diskuse o významu jeho práce totiž nepředcházela ani nenásledovala publikaci překladu knihy *Život tvarů* v roce 1936. Je však třeba si uvědomit skutečnost, že vznik překladu inicioval umělecký spolek SVU Mánes, a to snad i díky dobře přijímanému zájmu o tvary z pozice Élie Faura a Benedetta Croce. Současně byl pojem *tvar* předmětem umění samotného. Postavil se tak do dobové oscilace mezi abstrakcí a figurací a obecně modernistické rozbití mimeze. Tvar tak kolísal mezi jeho dostředivou a odstředivou povahou. Snad skrze Focillona můžeme číst předválečné úvahy o umění Vincence Kramáře.⁴³⁴

Henri Focillon československému (uměleckému) prostředí orientovanému na Francii nebyl od konce dvacátých let úplně neznámou postavou, přeci jen byl již dobře mezinárodně etablovaný. Pokud se tedy budeme samostatně zabývat archeologií Focillonových myšlenek v československém prostředí a snad i důvodu proč překlad vznikl tak neobvykle rychle po publikaci originálu, musíme proniknout až ke konci dvacátých let, kdy Focillon patrně několikrát navštívil Prahu. V roce 1927 během květnové cesty do Rumunska v Praze uspořádal krátký cyklus přednášek (na Filosofické fakultě UK a ve Francouzském institutu),

⁴³² Henri Focillon, *Život tvarů* (Praha: SVU Mánes, 1936), s. 80.

⁴³³ Kubler, *The Shape of Time*, s. 31-33.

⁴³⁴ Viz Bartlová, „Není možno se vzdát svobody myšlení.“ (...), s. 255.

kteří pravděpodobně byly předneseny s německým překladem.⁴³⁵ Focillon nejprve přednesl úvahu o uměleckém díle jako interpretaci prostoru, následující přednášku věnoval románskému umění a poslední francouzskému současnému umění. Všechny večery byly s promítáním obrazů⁴³⁶, což předpokládá nejen to, že Focillon si mohl dovést cestovat s vlastními reprodukcemi, ale také výjimečnost celé akce pro československé publikum. Další přednáška se uskutečnila v říjnu následujícího roku, kdy ve Francouzském institutu promluvil o moderním humanismu.⁴³⁷ Focillon Prahu navštívil na týden, protože zaštiťoval Kongres pro lidové umění v Praze. Jeho krátké zastavení je velmi prchavě zachyceno archivními dokumenty [26], takže i dlouho unikalo jeho českým biografům.⁴³⁸

Konference o lidovém umění proběhla v Národním muzeu a Focillon ji odborně zaštiťoval⁴³⁹, jako reprezentant Mezinárodní komise pro intelektuální spolupráci při Lize národů. Na konferenci za československé přispěvatele vystoupil Antonín Stránský, Jan Husek, Antonín Matějček, Renáta Tyršová, Karel Černohorský, Josef Hanika, Ludvík Kuba, Zdeněk Nejedlý, Jiří Horák, Julius Janiczek, Draga Stránská, Karel Plicka a Bedřich Václavek.⁴⁴⁰ V doprovodném konferenčním sborníku se setkáme s vybranými příspěvky. Československou stranu reprezentoval hned po úvodním Focillonově textu Josef Vydra, ředitel Školy uměleckých řemesel v Bratislavě. Jak poznamenala Lada Hubatová-Vacková, konference byla pod dohledem jazykové korektnosti „*pojmů zaměřených na „rasovou exkluzivitu“*“ a jejím cílem bylo podtrhnout společný charakter lidového umění napříč různými národy.⁴⁴¹ V kontextu pozvolna se šířící ideologie národního socialismu na konci

⁴³⁵ Vyvozují z faktu, že o přednáškách s ročním předstihem a pak podrobně informoval deník Prager Presse.

⁴³⁶ Informuje *Národní osvobození* 4, 10.5.1929, č. 129, s. 6.

⁴³⁷ *Národní listy* 68, 14.10.1928, č. 285, s. 9.

⁴³⁸ Focillonovu přítomnost v Československu nezmiňuje ani Luboš Hlaváček, který zpracoval pro časopis *Umění* jeden z prvních českých rozsáhlejších textů. Luboš Hlaváček, „Centenarium Henri Focillona“, *Umění* 29, 1981, č. 5, s. 461-463.

⁴³⁹ Uskutečnění konference uniklo ještě v roce 1995 pozornosti francouzských historiografů dějin umění, kteří ještě v dozvuku padesátiletého výročí úmrtí uspořádali konferenci, jejíž sborník byl doplněn doposud nejkompletnější biografií a bibliografií. George Kubler – Walter Cahn – Wilibald Sauerländer – Jacques Thuillier – Philippe Junod, *Relire Focillon* (Paříž: Musée du Louvre / ENSA, 1998), biografická zmínka o událostech roku 1928 na s. 186. Uskutečnění série přednášek unikla i z kompletní bibliografie, viz Louis Grodecki, *Bibliographie Henri Focillon* (New Haven a Londýn: Yale University Press, 1963), zejm. s. 86.

⁴⁴⁰ List účastníků se může mírně lišit se sborníkem publikovaných textů, viz Anon., *Congrès international des arts populaires – International Congress of Popular Arts: Prague, du 7 au 13 Octobre 1928* (Paris: Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1928).

⁴⁴¹ Lada Hubatová-Vacková, „Užití, využití i zneužití folkloru a lidového umění“, in Milena Bartlová – Jindřich Vybíral a kol., *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu* (Praha: UMPRUM, 2015), s. 185.

dvacátých let se lidové umění dostávalo do stále vyostřenější pozice. Focillonova snaha o sounáležitost byla jedním z pout, které jeho teorie váží k *Duchu tvarů* Élie Faura i přes jeho výhrady k politice Ligy národů. To podtrhuje i charakter přednášky o moderním humanismu, kterou přednesl mimo program Kongresu, ve které sledoval pronikání západních a východních kultur.

Focillon v úvodu otevřel sféru lidového umění, které nabývalo význam i pro historiky umění. Charakterizoval jeho povahu vzpírající se mechanizaci a zachovávající si svou autentickou podobu. Vymezoval se také pouhé „dekorativnosti“ lidového umění, které považuje za stejně hodnotné jako umění starověku. Lidové umění mu tak bylo vstupem do problematiky, kterou mnohem podrobněji bude uvažovat v knize *Životě tvarů*. Lidové umění se vzpírá stylovému, časovému i prostorovému ukotvení a má svou povahou blízko k uvažovaným počátkům umění vůbec. Svě úvahy proto rozvíjel až do sféry tzv. vysokého umění, binárních opozit individuality umělce a prostředí (*milieu*), tedy tainovské představy rasy. Lidové umění, jak poukázal, má nomadickou povahu překračující hranice národů:

„Analýza provedení, formální analýza a komparativní metoda nás přivádějí k tomu, považovat tvary za živá stvoření a prostředí [milieux] za tvárné rámce, proměňované nomádkými génii, inovátory, či usedlíky, jež žijí mimo čas. Nakonec nás přivádějí k tomu, uvažovat duchovní rodiny, které nám chronologie a geografie dovoluje situovat, nikoli kvalifikovat.“⁴⁴²

Focillon tak otevřel zásadní úvahu o neposlušnosti tvaru k času a místu, jak je tehdy určovala lineární a kontinuální logika stylu. Přišel proto s duálním modelem času a prostoru, který koresponduje s dvojím aspektem akce a tvorby. Na jedné straně je totiž imanentní, volné umění a na druhé funkční objekty. Jsou to dva tvůrčí postoje, které si kvalitativně nejsou konkurenční. Podobně proto staví do tohoto světla i umění pravěku.⁴⁴³

Lidové umění bylo součástí národní identifikace od 19. století a úzce souviselo s intelektuálním hledáním počátků (českých) dějin. Antonín Matějček na zmíněné konferenci dle anotace přednesl příspěvek o původu českého lidového umění, jež považoval za součást českého baroka, které se tak podílelo na „národní renesanci“ – tedy tzv. národním

⁴⁴² Henri Focillon, „Introduction“, in *Art Populaire* (Paris: Duchartre, 1928), s. x.

⁴⁴³ Ibidem, s. xiii-xiv.

stylu.⁴⁴⁴ To bylo v souladu s jeho perspektivou nepřetržitého pokroku dějin umění, jak uvažovali i další autoři Vídeňské školy. Jelikož sborník s konferenčními příspěvky byl vydán s předstihem, Matějčkovu přednesenou tezi v plné délce dnes neznáme, ale je pravděpodobné, že sledovala výklad v témže roce publikovaný v knize *Umění československého lidu*⁴⁴⁵, jejíž textové části byl spoluautorem, anebo samozřejmě jeho největší projekt, šestisvazkový *Dějepis umění* (1922-1936).

Zásadním účastníkem v diskusi o lidovém umění byl také Václav Vilém Štech, který se Focillonovy konference aktivně neúčastnil⁴⁴⁶, ale je pravděpodobné, že mohl být na konferenci přítomný coby posluchač. V. V. Štech v letech 1924-1930 přednášel nauku o slohu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a jeho úvahy byly značně ovlivněny francouzským intelektuálním prostředím snad nejen skrze Benedetta Croce. Štech a Focillon byli generační současníci, ale nejspíše se během Focillonových doktorských studií na Sorbonně minuli, Štech totiž na Sorbonně ani nikdy nestudoval.⁴⁴⁷ Je však možné, že koncem dvacátých let o Focillonových teoretických zájmech věděl, jelikož se postupně stále těsněji dotýkaly jeho vlastních úvah. Štechovy knihy obecně citují recentní literaturu a lze tedy předpokládat, že byl obeznámen i s jeho texty. O Élie Faurovi najdeme zmínku ve Štechově knize vzpomínek, v níž jeho práci hodnotí jako „*elegantní úvahy a brilantně psané dějiny umění*“⁴⁴⁸.

To, že V. V. Štech povahu Focillonových úvah musel znát, lze vyvodit i z účasti na XIII. kongresu historiků umění, který se konal v roce 1933 ve Stockholmu. Henri Focillon nebyl osobně přítomen, ale zaslal svůj příspěvek, který přednesl rumunský kolega George Oprescu. Co je však podstatné, Štechův i Focillonův příspěvek byly zařazeny do stejné sekce.⁴⁴⁹ Focillon na konferenci zaslal příspěvek *Sur la notion de style* (O pojmu styl),

⁴⁴⁴ Anon., *Congrès international des arts populaires* (...), s. 25.

⁴⁴⁵ Zdeněk Wirth (ed.), *Umění československého lidu* (Praha: Vesmír, 1928).

⁴⁴⁶ V tištěném programu není uveden.

⁴⁴⁷ Děkuji za upozornění Mileně Bartlové. Pozůstalost V. V. Štecha uložená v MÚA AV ČR, NAD 441, neobsahuje studijní dokumenty z Paříže, pouze index a dokumenty ze školního roku 1910/1911, který absolvoval na univerzitě v Berlíně u H. Wölfflina. Štech se k období vyjadřuje ve vzpomínkách: „*Karel Čapek o universitu [v Paříži] nedbal, tak jako já. Šel jsem se podívat na několik přednášek a srovnával tamní výklady s tím, co jsem slyšel v Berlíně, onu přísnou, systematickou německou vědeckost s příjemnou causeristickou povšečností francouzských profesorů, kteří počítali s hojným dámským posluchačstvem a ladili své výklady do jeho tóniny. Považoval jsem to rovněž za ztrátu času.*“ Václav V. Štech, *Za plotem domova* (Praha: Československý spisovatel, 1970), s. 39.

⁴⁴⁸ Ibidem, s. 46.

⁴⁴⁹ Johnny Roosval, *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art* (Stockholm: Le comité organisateur du congrès, 1934), s. 397. Štech se před kongresem na žádost Františka Žákavce účastnil i schůze o životnosti výboru Comité international l'histoire de l'art a jeho připojení ke Mezinárodní komise pro

v němž sděloval některé z tezí publikovaných v knižně⁴⁵⁰ následující rok. Do jaké míry byly jeho úvahy ještě v roce 1933 spojovány s lidovým umění je nejisté, na pražský kongres znovu upozornil Alexandru Tzigara-Samurcas⁴⁵¹, ostatně Štech přednesl příspěvek *Rustikalisierung als Faktor der Stilentwicklung* (Rustikalizace jako faktor ve vývoji stylu).⁴⁵² Nelze vyloučit, že Štech příspěvek napsal ještě mimo jiné důvody i v návaznosti na událost roku 1928, neboť otázka československosti umění v jeho práci přetrvávala. Pojmem *rustikalizace* se snažil překlenout fakt, že Československo byl mnohonárodnostní stát, a tedy jednotlivé tvary by náležely různým národům. Díky rustikalizaci však import cizího domácněl a dostával nový obsah.⁴⁵³

Život tvarů Henri Focillona byl ve třicátých letech z části čten snad právě optikou lidového umění – ostatně Georges Kubler pod jeho vlivem napsal *Tvar času*, jenž bere v úvahu i neevropské umění a zahrnuje je do vlastní teorie temporality, tedy v jiném kontextu činí podobné.⁴⁵⁴ Oblast, kde se pro Focillona obě pozice překrývají, je otázka původu – původu lidového umění (časového i geografického) a abstraktního původu tvarů (jak budu ještě uvažovat později). Přesto si však myslím, že byl čten i optikou bergsonismu i skrze nedávné publikace Faura, Croceho a Kovárny. Jeho kniha rezonovala s diskusí o čase, formě a citlivosti rozvíjející se v tehdejších uměleckých časopisech.

Focillonova esej publikovaná ve sborníku textů z Kongresu o lidovém umění měla tak pravděpodobně pouze omezený vliv na české prostředí. Se jménem francouzského historika se setkáváme v kulturních časopisech informujících o konání konference, ale nikoli o jeho dalších textech. Nicméně z kulturního povědomí se jeho jméno neztratilo. Po Kongresu ještě *Pestrý týden* informoval o jeho členství ve správní radě Mezinárodního institutu výchovné fotografie.⁴⁵⁵ Nakonec až koncem roku 1935 v *Listech pro umění a kritiku* (vydávalo nakladatelství Melantrich) vychází první odstavce kapitoly „Tvary v duchu“ z knihy *Život tvarů* v konkurenčním překladu *Tvar v duchu umělcově*.⁴⁵⁶ Celá

intelektuální spolupráci, jejíž reprezentantem byl Henri Focillon. Žádost společně s pozvánkou na schůzi 3. 9. 1933 zaslal v dopise František Žákavec, 30. 8. 1933. Korespondence je uložena v MÚA AV ČR, osobní fond V. V. Štecha.

⁴⁵⁰ V knize *Život tvarů*.

⁴⁵¹ Roosval, *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*, s. 254.

⁴⁵² Ibidem, s. 341.

⁴⁵³ Viz Milena Bartlová, „Rustikalizace a lyrismus jako příznaky českého umění“, in *Naše, národní umění* (Brno: Barrister & Principal, 2009), s. 25-27.

⁴⁵⁴ Kubler, *The Shape of Time*.

⁴⁵⁵ Jar. Kose, „Mezinárodní institut výchovné kinematografie“, *Pestrý týden* 3, 8. 12. 1928, č. 49, s. 7.

⁴⁵⁶ Henri Focillon, „Tvar v duchu umělcově“, in *Listy pro umění a kritiku* 3, 1935, s. 615-616.

knihy pak vyšla o rok později v překladu Věry Urbanové⁴⁵⁷ jako publikace SVU Mánes, úvod k publikaci překladatelka a historička umění napsala na stránkách *Almanachu Kmene*⁴⁵⁸, v němž jej interpretovala v ose úvah Vídeňské školy, což je pochopitelné díky její úzké spolupráci s Antonínem Matějčkem.⁴⁵⁹ Proměnu tvaru, Urbanová adaptovala do vývoje slohu, který ztotožnila s tím, jak o něm uvažovala Vídeňská škola, což sám podporuje větou, že „*princip slohů, který se snaží, aby seřadil a ustálil tyto proměny* [tvarů].“⁴⁶⁰ České vydání sice upozorňuje na francouzskou gramatiku *le style a un style*, se kterou Focillon opatrně pracuje, protože styl měl pro něj národnostní kontext. Urbanová nakonec v krátkém textu v *Almanachu Kmene* píše, že „*princip slohů vyložen je tu jako nepřetržitý vývoj a neustálá obměna výtvarné myšlenky, která se vtěluje mnohotvárným způsobem, procházejíc stadiem pokusným, zralým a konečným, až posléz ustupuje revoluční síle nových uměleckých směrů a duchovních hnutí*.“⁴⁶¹ Focillon žádný takový ani podobný výklad slohu nepodává, mluví o různých proměnách, simultaneitě a občas využije biologických metafor. Metaforičnost jeho jazyka však mohla vytvořit „místa nedourčenosti“, a tedy Urbanovou ani nemuselo při překladu napadnout (díky předchozímu překladu Dvořáka a profesní spolupráci s Matějčkem), že by to mohl myslet jinak. Jak ukázal Willibald Sauerländer, Focillon práce Riegla necituje, ale pravděpodobně je znal.⁴⁶²

S Focillonovou knihou byl krátce po její publikaci seznámen i František Žákavec, který se s oborem dějin umění sám seznámil během stipendia na Sorbonně 1899-90. Žákavcův zájem o francouzské intelektuální prostředí snad nikdy neopadl a francouzského historika rychle po vydání překladu několikrát cituje.⁴⁶³ Jeho zájem o Focillonovy úvahy se snad pojil se sledováním filozofie Henri Bergsona, jejíž překlad publikoval v roce 1919⁴⁶⁴.

⁴⁵⁷ Věra Urbanová (1897-1964) byla pro SVU Mánes v polovině třicátých let již dlouhodobou spolupracovnicí, přeložila například knihu Františka Kupky *Tvoření v umění výtvarném* (1923), či román *Dobyvatelé* (1932) André Malrauxe. Pro Laichterovo nakladatelství přeložila *Umění jako projev ducha* od Maxe Dvořáka, jež vyšlo také v roce 1936. Byla také historičkou umění a členkou Kruhu výtvarných umělkyní. Ačkoli je její překlad *Života tvarů* z dnešního pohledu problematický, držím se v citacích tohoto vydání, pokud je překlad nepřesný, upravuji jej v hranatých závorkách.

⁴⁵⁸ Věra Urbanová, „Henri Focillon: Život tvarů“, in *Almanach Kmene*, editoval Josef Čapek (Praha: Kmen, 1936), s. 107-109.

⁴⁵⁹ Urbanová synchronně překládala dílo Maxe Dvořáka a Antonínu Matějčkovi pomáhala s přípravou *Dějepisů umění*.

⁴⁶⁰ Focillon, *Život tvarů*, s. 17.

⁴⁶¹ Urbanová, „Henri Focillon: Život tvarů“, s. 107.

⁴⁶² Willibald Sauerländer, „L’humanisme médiéval d’Henri Focillon“, in Kubler – Cahn – Sauerländer – Thuillier – Junod, *Relire Focillon*, s. 72, pozn. 40.

⁴⁶³ František Žákavec, „Sto Tizianů“, *Umění: sborník pro českou výtvarnou práci* 9, 1936, s. 275-288. František Žákavec, „Stoletý Degas“, *Umění: sborník pro českou výtvarnou práci* 8, 1934-35, s. 65-80.

⁴⁶⁴ Henri Bergson, *Vývoj tvořivý* (Praha: Jan Laichter, 1919).

Focillon, ačkoli považován za formalistu, byl Bergsonovým úvahám příbuzný, ale byl nekonzistentní. Domnívám se, že právě Bergsonova filozofie publikovaná již před první světovou válkou a vydání kompletního překladu *Dějin umění* Élie Faura a Croceho estetiky podminila dobré přijetí *Života tvarů* v českém prostředí. Překlad Bergsonovy rozsáhlé knihy *Vývoj tvořivý* zaměstnával interpretacemi filozofii dvacátých let, na umělecké scéně zarezonovalo jeho jméno na přelomu dvacátých a třicátých let, například v *Rozpravách Aventina* byl zmíněn s nadsázkou snad v každém čísle. Překlad Focillonových myšlenek do československého uměleckohistorického myšlení tak probíhal na jednu stranu ve snaze je вплést do konceptů Vídeňské školy dějin umění (Antonín Matějček, Max Dvořák, Vojtěch Birnbaum), což byl pokus absurdní, ale na rozdíl od Faura a Croceho považovala československá verze Vídeňské školy Focillona za osobnost, kterou snad bylo lepší přijmout, než se postavit proti ní.⁴⁶⁵ Nejúspěšnější čtení Focillona z této pozice můžeme zaznamenat v okruhu Vojtěcha Birnbauma a jeho žáků, Oldřicha Stefana a Růženy Vackové a jejich pojetí stylu. Ale také u Vincence Kramáře, jak ukázala Milena Bartlová.⁴⁶⁶ K Birnbaumově logice slohu se také vztahují úvahy Františka Kovárny. Na druhé straně se ale rozvíjel zájem o Focillonovy myšlenky v intencích bergsonismu a zájmu o (slovanskou) prehistorii (V. V. Štech) a vůbec uměleckohistorické myšlení, jež bych přiřadila k dějinám citlivosti. *Život tvarů* rezonoval v myšlení dějin umění zcela zásadně, avšak překvapivě na něj nenalezneme přímé odkazy v pramenech uvedených v dobové literatuře.

3.1.
Dějinný
prostor
a alegorie
jeskyně

Vztah V. V. Štecha k Focillonovým úvahám přiléhá, zdá se nejtěsněji i pro svůj opakovaný zájem v myšlení Benedetta Croceho, jelikož ho zajímaly dějinné procesy přesahující pojem stylu s časovým vymezením a především otázka, odkud se bere umění jako takové. V. V. Štech své hledání otevřel knihou *O projevu výtvarnou formou* tiskem vydanou v roce 1915. Její rukopis však vznikl v letech 1909-1910⁴⁶⁷ jakožto odpověď na teze Wilhelma Worringera v knize *Abstrakce a vcítění* (1907) a Aloise Riegla v publikaci *Stilfragen* (1893) a současně odmítnutí estetické teorie Gotfrieda Sempera⁴⁶⁸ (a Otokara Hostinského). Štech se zabýval otázkou původu výtvarného projevu a jeho povahy, argumentoval, že první umělecké projevy byly plastiky nikoli ornament. V dialogu s Worringerem tak etabloval dvojici pojmů – *individualizace* a *abstrakce*. Na

⁴⁶⁵ Viz podobná dedukce v textu Karla Srpa, „Předpoklady dějinného celku u Antonína Matějčka“, s. xiv.

⁴⁶⁶ Bartlová, „‘Není možno se vzdát svobody myšlení.’ (...)“, s. 255.

⁴⁶⁷ Štech, *O projevu výtvarnou formou*, s. v.

⁴⁶⁸ Ibidem, s. 2.

rozdíl od worringerovsko-lipsovského termínu *vcítění*, tak *individualizace* je pokusem o *úplné ztotožnění*, „proto nevybírám, neabstrahuji jenom podstatné znaky, ale vnímám objekt v celé jeho individuální rozmanitosti.“⁴⁶⁹ Umění je pro Štecha výrazem „*tělesné i psychické konstituce lidské, jenž je uvolňován smyslovými dojmy i citovými hnutími, a uskutečňován pohybem ve formu zákonitou a jednotnou.*“⁴⁷⁰ Jinými slovy původ tvaru Štech přisuzuje člověku. Skrze studium pravěkých objektů, tvorby přírodních národů a první dětské tvorby dospívá k názoru, který odporuje dobovému přesvědčení, a to, že umění je nejprve abstrakcí, formou bez formy, která postupně nabývá zobrazivosti:

*„...asociace obsahu do abstraktních linií je úkaz, jenž teprve následuje za vyjádřením prvotně bezúčelným. Umění je nejprve projevem, teprve v druhé řadě sdělení.“*⁴⁷¹

Štech se tak postavil do opozice k tomu, že umění je kopií přírody a nese obsah. Aby umění bylo uměním, musí být nejprve projevem, formou bez formy, jejíž obsahem je obsah bez obsahu. Nejprve soukromý projev jednotlivce „*stává se tak zaměstnáním a sociální povinností, chvilková vzrušení jednotlivce výrazem a schránou hromadných ideálů,*“⁴⁷² tedy uměním. Štech sledoval formu nabývající tvaru a sdělení, jehož výpověď má potenciál umění přesáhnout hranice jednotlivce.

Štechovo vlastní myšlení bylo v době jeho první práce trochu osamocené a kolísavé mezi tím, co označuji jako odstředivý a dostředivý pohled na formy. Aspirací v jeho prvotině byla jednoznačná snaha překlenout horizont uměleckého díla. Do bibliografie knihy zahrnul jen Worringеровu publikaci a spis Adolfa Hildebranda již neuvádí, což zde považuji za programové. Odkaz na první vydání Hildebrandovy knihy (když již byly dostupné reedice) se objevuje až v monografii Michelangela (1928), jež se jinak drží na horizontu monografií o renesančním autorovi.

Pro V. V. Štecha to byla od roku 1915 na čas první a poslední knihou věnovanou ryze teorii a uměleckohistorickému myšlení, kterou publikoval. Po dlouhé odmlce přišla až studie *Smysl a metoda dějin výtvarného umění* (1938), jejíž předpoklady znovu rozvedl a přepracoval v projektu knihy *Skutečnost umění: Úvaha o příčinách, způsobech a smyslu*

⁴⁶⁹ Ibidem, s. 20.

⁴⁷⁰ Ibidem, s. 19.

⁴⁷¹ Ibidem, s. 59.

⁴⁷² Ibidem, s. 65.

tvorby (rukopis 1943), ve které se vrátil i ke svým raným úvahám. Zájem o tvar a tvorbu byl z jeho pozice revidován a je pravděpodobné, že i díky vydání několika podstatných příspěvků k teorii tvaru. Domnívám se, že autoři si v tvrzeních neodporují, naopak se v nich podporují. Oproti své první teoretické knize se Štech ve *Skutečnosti umění* vyhýbal přímým citacím, což obhájí tím, „že zdůrazněná vědeckost odporovala by jejímu vzniku i mému postoji na rozhraní dvou oborů [vedle dějin umění snad myslí literární tvorbu]. Proto neuvádím také, kde jsem co převzal – zasvěcený pozná, kde opírám svoje soudy o cizí vědění.“⁴⁷³ Domnívám se, že odkaz k *Životu tvarů* je možným cizím vědění, o které opírá své soudy. Oba hledali vlastní odpověď na otázku, zda tvary „sídli jako bohyně matky ve vzdálené oblasti, odkud k nám přicházejí, když je zavoláme? Nebo se tvoří pomalu, zrozeny jsou z temného zárodku jako bytosti zvířecí?“⁴⁷⁴ Pro Štechův přístup je vlastní nejednoznačnost odstředivého a dostředivého chápání tvaru. Respektive rozložení knihy je od dostředivého chápání tvaru k odstředivému. A sice, jsou-li některé úvahy inspirované Focillonem, Crocem či Faurem, záleží na jejich umístění v celkové kompozici, jelikož je směřuje do středu i vně a asimiluje je do svého vlastního teoretického komplexu.

Vlastní rozvíjení Focillonových i Croceových myšlenek však u Štecha a dalších po roce 1948 nepokračovalo⁴⁷⁵, a tak úvahy zůstávají poněkud ve slepé uličce vzhledem k tomu, že se nedokázaly vzepřít propagované utopii pokroku, ani se vetknout do programu socialistického realismu a dominanci tradice Vídeňské školy v oboru dějin umění. Jejich rozvíjení by totiž znamenalo přiklonění se k odmítnuté fenomenologii.⁴⁷⁶ Současně k tomu nepřispěl ani Štechův nezájem o avantgardní a moderní umění, který mu bránil vidět staré věci novými očima, nebo se vůbec zajímat o umění, u kterého by nebyla tlačenice, a tedy se stal propagátorem iluze citového umění bez další nutnosti rozvíjet teoretické myšlenky. Jeho nevyhraněný postoj, který nakonec po roce 1948 zaujal, nebyl s režimem v konfliktu a umožňoval kontinuitu jeho práce.⁴⁷⁷ Samotný vliv Focillona v Evropě také na čas ustoupil do pozadí po jeho smrti v roce 1943 v americkém exilu.

⁴⁷³ Focillon, *Život tvarů*, s. 221-222.

⁴⁷⁴ Ibidem, s. 75.

⁴⁷⁵ Zajímavý překlad těchto myšlenek jsem našla u Igora Zhoře a jeho knize *Hledání tvaru*, který přebírá jistou proměnu tvaru v plastice. Jeho citování V. V. Štecha je okrajové, ale pravděpodobně od něj si tyto myšlenky vypůjčil. Zhoř byl po roce 1969 v ústraní a aktivně se do oboru vrátil po roce 1989. Viz kapitola „Pohyb oživuje hmotu“, in *Hledání tvaru* (Praha: Mladá Fronta, 1967), s. 12-14.

⁴⁷⁶ Pozici fenomenologie analyzovala Milena Bartlová, z její argumentace vyplývá i jednoznačně odlišná pozice oboru dějin umění a filozofie, které před druhou světovou válkou měly těsné vztahy, jež se postupně rozdělily. Viz Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945-1969*, s. 379-385, zejm. s. 382.

⁴⁷⁷ Ibidem, s. 422.

4.3. V. V. Štech jako československý teoretik anachronismů⁴⁷⁸

Půl roku před vyhlášením protektorátu Čechy a Morava publikoval V. V. Štech zásadní studii *Smysl a metoda dějin výtvarného umění*⁴⁷⁹, která de facto shrnula to, co jsem se sama v práci snažila ohledat ze strany uměleckých úvah i filozoficko-teoretických úvah o umění – přesto si však myslím, že právě hledání z jiných stran a ohledávání paralelního myšlení je tím, co mi umožňuje jeho práci porozumět. Jeho text i na něj navazující kniha zůstaly intelektuálně osamoceny, přestože teoreticky objímají, kam směřovalo jak umělecké, tak filozofické a uměleckohistorické hledání, a co je dnes opět současné. Štech v textu zúročil Croceovy estetické myšlenky, snad podpořené i úvahami Focillonovými. Vyšel ze základního předpokladu intuice a citovosti uměleckého díla, k níž přidal nezbytnou smyslovost uměleckohistorické práce a význam oka. Štechův *dostředivý* zájem o dílo, který zde uplatnil, vycházel z potřeby dílo prožít, proniknout do něj a skutečně jej vidět: „*Co jsi nevykoukal, ti nepatří.*“⁴⁸⁰ Bonmot, který v jádru textu uvádí, je přesnou ilustrací toho, jakou klíčovou úlohu hraje oko a pohled v anachronistickém, respektive nelineárním uvažování o čase. Oko je nástrojem vidění, je totiž nástrojem vstupní informace, který viděné předá vnitřnímu, či „tvůrčímu“ vidění⁴⁸¹.

3.3.
Oko a
pohled

3.3.1.
Negativita
pohledu

Právě oko a pohled rozevírá pro Štecha jinou časovost uměleckého díla. Podobně jako František Kovárna a Josef Čapek, tak i on kritizoval pojetí dějin jako pokroku a vývoje, naopak mluvil o „časovém prostoru“⁴⁸², jehož abstrakce se odchyluje od linearit časové osy a vychází vstříc Kovárnově myšlence o prostorovém uvažování obrazů, nyní i s rozměrem času:

*„Jakkoliv pomíjející je naše pochopení, přece jím pomáháme
překonati největšího nepřítele člověka, čas. Jeho moc,
neodvislá od lidí, nezvažitelná a nezměřitelná, ustupuje jedině
tvůrčímu poznání, jež křísí mrtvé a sblíží vzdálené.“*⁴⁸³

⁴⁷⁸ Teze této kapitoly jsem přednesla na 3. metodologické konferenci KTDU UMPRUM, *Václav Vilém Štech: historik a teoretik umění*, 20. 10. 2023, Technologické centrum UMPRUM, v příspěvku *Pojem tvaru jako prostor setkání Henri Focillona s V. V. Štechem (a Františkem Kovárnou)*.

⁴⁷⁹ Štech, „Smysl a metoda dějin výtvarného umění“, s. 455–459.

⁴⁸⁰ Ibidem, s. 457.

⁴⁸¹ Ibidem, s. 456.

⁴⁸² Ibidem, s. 458.

⁴⁸³ Ibidem, s. 459.

Štech nepopírá potřebnost lineárního času a že „*dílo působí v čase a není možné svémocně je přemístit*“⁴⁸⁴, ale otevírá i druhou možnost časovosti, která je dostupná „tvůrčímu“ pohledu historika umění, který dokáže sblížit i to, co je geograficky vzdálené. Je to „*nová skutečnost*“⁴⁸⁵, která je smyslem umění a nepodléhá časovým periodám ani myšlence vývoje. „*Cílem uměleckého historika je prožití, inspirované a aktivní spojení s objektem intuicí, na niž už metoda samotná nestačí.*“⁴⁸⁶

Myšlenky vložené do tohoto textu je možné chápat jako neplánovanou prolegomenu k projektu mnohem většímu, kde by mohl na větší ploše, a právě skrze úvahu uměleckých děl rozvinout takovou perspektivu. Do jeho života a životů asi 15 milionů obyvatel Československa tehdy vstoupila druhá světová válka. Pro Štecha i další to znamenalo uvědomění si existenciální otázky života, v jeho případě to zintenzívnělo i vazbu mezi uměním a životem⁴⁸⁷, která pro jeho úvahu byla centrální. Zásadním impulsem pro napsání teoretické knihy *Skutečnost umění* bylo nejspíše až Štechovo internování v koncentračním táboře. Gestapo ho odvedlo již na počátku druhé světové války v roce 1939 nejprve krátce do Dachau a nakonec převeden do Bergen-Belsenu. Domů byl propuštěn počátkem února 1942. V rukopisných poznámkách se nachází fragment datovaný 11. červnem 1942, který patrně stojí za dalšími úvahami o tom, co je skutečnost umění:

„Člověk má niterný život, který se rozvíjí svým rytmem ze vzpomínek a dojmů již usazených a zpracovaných. Ale kromě toho vniká doň – u umělce je snad třeba, aby vnikala – skutečnost syrová, život sám, a to jako láska, utrpení, vášeň, události a ty mění pomalu starou látku, rozmnožují ji, přidávají intenzity. Těchto vlivů zvenčí potřebuje člověk starší, aby příliš nezmodřel, aby na vše nešel rutinou či zkušeností. Musí se obnovovati, být zase naivní ba hloupý, zkrátka prostý před životem. Samotná práce by nepostačila pro tuto obnovu. Ale je také nutno zachovati si schopnost být raněn, překvapen, nadšen. Nový materiál skutečnosti, jímž se topí v člověku, aby duše stále

⁴⁸⁴ Ibidem, s. 455.

⁴⁸⁵ Ibidem, s. 459.

⁴⁸⁶ Ibidem, s. 456.

⁴⁸⁷ Viz ibidem, s. 455. Tato vazba je však přítomná i v díle Henri Focillona i estetice Benedetta Croce a dalších.

*hořela a nevystydla. Umělé příběhy nervů a smyslů nemohou
rozpálit osudovou látku v nás. Musí to být opravdu události, aby
žily. Schopnost bojovat, vypořádávat se s osudem, který
znamená životnost. Vnitřní zvlnění, citlivost.“⁴⁸⁸*

Zkušenost koncentračního tábora měla pro Štecha introspektivní povahu a *Skutečnost umění* na ni bezprostředně navazuje. Snažil se v ní pravděpodobně zachytit a rozpracovat povahu myšlenek, jimiž se tam zabýval bez literatury⁴⁸⁹, bez kontaktu s uměním během necelých dvou internovaných let. Z této perspektivy je pak pochopitelné vzdání se akademického stylu psaní a literární aspirace až filosofického, či kosmologického charakteru v úvaze o umění, které vybočují z jeho předchozích prací.

Práce na knize postupovaly velmi svižně, což dokládá i časový plán revizí poznámek a textů.⁴⁹⁰ Pro Štecha byla motivační jak vnitřní zkušenost izolace, krachu humanity a její obnova, tak i ekonomické podmínky. Kvůli poslednímu během jeho internace díky manželce Alexandře Štěchové, vyšel soubor časopiseckých textů *Pod povrchem tvarů* (1941). V polovině čtyřicátých let byly publikace hlavním zdrojem příjmu i díky úzkému kontaktu s redaktorem, později nakladatelem Václavem Poláčkem.

Otázka po původu umělecké tvorby nabyla na nové aktualitě. Byl to především krach humanitní konstrukce umění, ale také všudypřítomný narativ rasové čistoty a s ním spojené propagandy germánského umění. Vrátime-li se zpět ke Kongresu o lidovém umění, je to právě ten impulz, pro nějž byl uspořádán: Tedy aby překlenul sílící rasové úvahy v umění. Focillon na kongresu dějin umění v roce 1933 otevřel svůj příspěvek, právě touto centrální úvahou *Života tvarů*:

*„Tvary v jejich rozličných stavech jistě nejsou pozastaveny
v abstraktním prostoru nad zemí, nad člověkem. Mísí se
s životem, ze kterého přicházejí, překládají do prostoru určité
pohyby života duše, což označuje jen okamžik, prostředí a to, co
nazýváme rasou.“⁴⁹¹*

⁴⁸⁸ Doposud nepublikovaný fragment rukopisu uvádím kompletní. Složka Tvorba, Václav Vilém Štech, poznámka 11.6.1942, MÚA, osobní fond V. V. Štech (nezpracovaný fond).

⁴⁸⁹ Cenzurou podmíněná korespondence z koncentračního tábora, uložená ve fondu MÚA, s dopisy adresovanými manželce, vypovídá o snaze nepřestat uvažovat o umění.

⁴⁹⁰ Ibidem, složka *Skutečnost umění*.

⁴⁹¹ Roosval, *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*, s. 301.

Jeho cílem bylo poznamenat, že ačkoli styl se časově i místně odlišují, má původ v tvarech – životě, jenž je všem bez rozdílu dostupný stejně. V úvahách o prvotním umění je lidové umění ústředním tématem, jak poznamenal Christoher S. Woods. Focillon se snažil lokalizovat jinou časovou vrstvu dostupnou skrze to, co je aktuálně dostupné.⁴⁹² Taková myšlenka neunikla Štechovi ve třicátých letech. Její tíži však plně pocítil až během internace, v roce 1937 však sám publikoval text *Předpoklady československého umění*, ve kterém se věnoval národnostním otázkám ve vztahu k umění.⁴⁹³

4.3.2.
Trhlina
a tvar

Štech se ve *Skutečnosti umění* vrátil k abstraktnímu a prvotnímu zážitku tvaru. „Postaven mezi hmotu a neznámo zasahuje v obojí práci, myšlením a vůlí.“⁴⁹⁴ Mezi člověkem a světem je neustálá výměna, svět uchopujeme smysly a dáváme mu tvar. „Z tohoto pudového vyjadřování řečí, tvary, prací a hrou povstává také samostatná skutečnost umění.“⁴⁹⁵ Umění tak vzniká v reakci na svět, ale má svou autonomii, svou skutečnost. Charakterizuje umění jako „citové faktum“ ustavené v nové časové a hmotné posloupnosti.⁴⁹⁶ Tuto novou časovost si však uchovává ve svém vlastním hmotném horizontu, avšak nijak nerozporuje linearitu dějin jako takových. Pod pojmem *skutečnost umění* ustavuje metafyziku tvarů, je to skutečnost, která se odlišuje světu, jenž každodenně zažíváme a prožíváme. Lze se jen dohadovat, nakolik v pozadí můžeme rozpoznávat Kantovu *Kritiku soudnosti* §43. Podobně klíčovým pojmem byla později skutečnost i v motivaci úvahy k promýšlení stylu Růženy Vackové, pro kterou tvar „vydává svědectví o poznané skutečnosti.“⁴⁹⁷ Pro Štecha bylo umění vnitřní potřebou, nikoli hledáním, není poznáním ve smyslu racionalizace, je poznáním *a priori*, bezprostředním vyjádřením (skutečného).⁴⁹⁸ V souladu se svou tezí z roku 1909-10, dospívá v rozpracované formě k okamžiku, v němž se tvar stává uměním. Ve chvíli, kdy beztvarý vnitřní výraz (projev) nabude formy, ztrácí svou samoučelnost a stává se uměním.⁴⁹⁹

4.4.
Tvar,
emoce
a virtualita

⁴⁹² Christopher S. Woods, „Folk Art: Artistic and Scientific Works from the First Congress on Folks Arts, Prague, 1928“, *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design, History and Material Culture* 29, č. 1, 2022, s. 102.

⁴⁹³ V textu zachází již s pojmem „nová skutečnost“ jako prostoru času, synchroničnosti mnohačetných časovostí odlišných společenských okruhů a smyslu umění. Václav Vilém Štech, *Předpoklady československého umění*, zvláštní otisk z časopisu *Přítomnost* (Praha: Přítomnost, 1937), s. 4.

⁴⁹⁴ Václav Vilém Štech, *Skutečnost umění* (Praha: Václav Poláček, 1946), s. 23.

⁴⁹⁵ Ibidem, s. 24.

⁴⁹⁶ Ibidem, s. 24.

⁴⁹⁷ Růžena Vacková, *Věda o slohu I* (Praha: Aula, 1993), s. 139-40.

⁴⁹⁸ Štech, *Skutečnost umění*, s. 27-28.

⁴⁹⁹ Ibidem, s. 33.

Samotnou formu Štech definuje velmi konkrétně:

„Forma, to nejsou platonské ideje, ale něco příbuzného, stvořeného z jiné látky. Nikoliv abstrakce, holé pojmy, zato tvary a děje, jednak vylehčené, jednak zesílené, zjasněné, žijící v jiných rozměrech, v novém časoprostoru duše. Mocnější vzpomínky a také reálnější. Forma skládá se z jiné látky než jevy, které obráží, a liší se od hmotných jevů strukturou, vazbou a účinky. Nemá hmoty ve smyslu fyzikálním; pokud je v díle, slouží jen jako podklad, nosič, materiál.“⁵⁰⁰

Jeho pojetí není nijak vzdálené tomu, které předložil Focillon:

„Tvary nejsou svým vlastním schematem, svým prázdným obrazem. Jejich život děje se v prostoru, který není abstraktním geometrickým rámcem; je ztělesněn ve hmotě, nástroji, lidskýma rukama.“⁵⁰¹

Na rozdíl od uměleckého uvažování novoplatonismu a gnosticizmu v okruhu *Kvartu* o metafyzice hmoty, toto uvažování bylo spojeno se samotným hrubým materiálem uměleckého díla. Přestože jejich úvahy mají jistou vzájemnost, z perspektivy kunsthistorie nebylo možné zapomenout na hmotnou podmíněnost uměleckého díla.

Tvar, který vzniká z prázdna, má novou hmotnou skutečnost, jejíž časovost nepodléhá (ale může) zátěži chronologie. Času se ve vztahu k uměleckému dílu a člověku samotnému Štech věnuje v samostatné kapitole. Umění přisuzuje jistou rezistenci času, je „rozšířením a znásobením člověka do prostoru“⁵⁰². Je to právě ona dostředivost, již uvažuje ve vztahu k umění. Uvažuje druh trvání, kterého se člověk účastní. Dějinné trvání se podle Štecha dává člověku skrze rytmy, jež však nedokáže plně zcelit:

„Člověk nemůže rytmem zvládnouti a vstřebati vnější podněty v jeden proud, chce proto proměnit nazřené a prožité v mnohohlasý útvar, kde by se sám sobě neztratil uchvácením, ale trval ve složitosti protikladů. Pak nepřemáhá svoje rozpory

3.1.
Dějinný
prostor
a alegorie
jeskyně

⁵⁰⁰ Štech, *Skutečnost umění*, s. 73.

⁵⁰¹ Focillon, *Život tvarů*, s. 31.

⁵⁰² Ibidem, s. 43.

*v jednosměrném proudu, ale setrvává u nich, vytváří život, jenž se
zauzluje pod mocí osudu. Popisuje nebo zobrazuje svoje vztahy,
dramatisuje je v konkrétní životnosti nebo dokonce touží sjednotit
svoji osamocenou existenci a ztotožnit se s časem.*⁵⁰³

Štech na rozdíl od Focillona uvažuje o vnitřním napětí, které je jaksi „*po povrchu tvarů*“, nikoli ve tvarech rozprostřených v čase. Už jeho text *Smysl a metoda* (...) obsahovala množství geologických metafor, které popisovaly umělecké dílo jako vrstevnatý objekt. Je to druh lippsovského vcítění, které je přítomné i v úvahách Élie Faura, ten jej ale dostává odstředivě až za horizont jednoho uměleckého díla. Ačkoli se Štechova úvaha o vnímání času nepříliš odchyluje od pojmu *durée*, trvání, jenž razil Henri Bergson, a který se také promítl do Focillonovy i Croceovy knihy, soudím však, že Štechova inspirace Bergsonovou filozofií je nekonzistentní⁵⁰⁴ a přejatá od těchto autorů. Některé momenty jsou si přesto blízké. Bergson na hned na počátku své knihy *Vývoj tvořivý* zabývá povahou trvání, v němž protíná zdánlivě neprotnutelnou kontinuitu a heterogenitu:

*„Vesmír trvá. Čím hlouběji vnikneme do povahy času, tím spíše pochopíme, že trvání značí vynalézání, tvoření tvarů, stále vypracovávání něčeho naprosto nového. Systémy vědou ohraničené trvají jen tím, že jsou nerozlučně vázány k ostatnímu vesmíru. Ovšem, že třeba ve vesmíru samém lišiti [...] dva pohyby, pohyb ‚sestupu‘ a pohyb ‚vzestupu‘.⁵⁰⁵ První jen rozvíjí klubko zcela hotové, a mohl by býti v principu vykonán téměř okamžitě, jako spustí napjaté pero. Avšak druhý pohyb odpovídající jisté vnitřní práci zrání nebo tvoření, trvá podstatně a ukládá svůj rytmus pohybu prvému, od něho neodlučitelnému.*⁵⁰⁶

⁵⁰³ Štech, *Skutečnost umění*, s. 60-61.

⁵⁰⁴ Kriticky otevřeli problematiku inspiraci filosofií Henri Bergsona např. Vlastimil Zuska či Miloš Ševčík, viz Ludmila Dostálová – Miloš Ševčík (eds.), *Studie k teorii umění Henriho Focillona: Život forem v žitém světě* (Praha: Filosofický časopis, 2018), s. 14 a 57, 62.

⁵⁰⁵ Odtud odvozují „odstředivé“ a „odstředivé“, ale nevztahují to příliš k filozofickému systému Henri Bergsona, jsou to spíše pomocné kategorie.

⁵⁰⁶ Bergson, *Vývoj tvořivý*, s. 24.

Bergsonovo trvání je neustálou proměnnou v jednotě, což výstižně pojmenovává Gilles Deleuze jakožto *kontinuální multiplicitu*.⁵⁰⁷ V jeho interpretaci je deleuzovským *stáváním se*, které trvá.⁵⁰⁸ Štech podobně využívá pojem *mnohohlasý útvar*, který bychom snad mohli přirovnat ke *kontinuální multiplicitě*. Jeho definice je namířena dovnitř uměleckého díla, tedy mnohohlasým útvarem nejsou focillonské „*formy plodící formy nové*“, ale jednotlivé vrstvy a dění pod povrchem díla samotného. Focillon překlenuje horizont díla, jeho napětí, směrem dílům dalším, čímž otevírá celou problematiku, tedy, že „*umělecké dílo směřuje k jedinečnosti, uplatňuje se jako celek, jako absolutno a zároveň patří k soustavě složitých vztahů*.“⁵⁰⁹ Forma samotná je pro Focillona v neustálé proměně, aniž by nutně proměňovala svou hmotnou podstatu: „*Nadto ještě, jakmile se forma objeví, může být čtena různým způsobem*.“⁵¹⁰ Tato drobná, ale naprosto zásadní zmínka má zásadní důsledek pro časovost uměleckého díla ve vztahu k jiným dílům. Štech o odlišné časovosti uvažuje jen v díle samotném.

Bergson řešil problém trvání vnějších věcí, které vyjadřuje termínem *simultaneita* (někdy také překládáno jako *současnost*), který se objevuje již v eseji *Hmota a paměť* (1896), ale především v knize *Trvání a současnost*, kterou Bergson publikoval krátce po setkání s Albertem Einsteinem počátkem dubna 1922 v Paříži. Simultaneita překlenuje trvání a vnější změnu, momenty věcí po sobě následují jen pro vědomí, které na ně vzpomíná. Minulost má povahu virtuální, a je možné se jí dle Bergsona dobrat pouze, umístíme-li se do ní od začátku.

„*Můžeme [minulost] jako takovou uchopit pouze tehdy, sledujeme-li pohyb, kterým se na cestě z temnot na světlo rozvíjí do podoby přítomného obrazu. Marně bychom hledali její stopy v něčem aktuálním a uskutečněném: stejně bychom mohli hledat tmu ve světle.*“⁵¹¹

„*Co je pro mne přítomný okamžik,*“ ptá se sám sebe Bergson a pokračuje:

⁵⁰⁷ Gilles Deleuze, *Bergsonismus* (Praha: Garamond, 2006), s. 42.

⁵⁰⁸ Ibidem, s. 39.

⁵⁰⁹ Focillon, *Život tvarů*, s. 1.

⁵¹⁰ Ibidem, s. 11.

⁵¹¹ Henri Bergson, *Hmota a paměť* (Praha: OIKOYMENH, 2003), s. 102.

*„Základní vlastností času je uplývání. Čas již uplynulý je
minulost, přítomností nazýváme okamžik, ve kterém uplývá.“⁵¹²*

Trvání je paměti, shromažďování minulosti v přítomnosti.⁵¹³ Právě to je moment, který se soudím otiskl do Focillonova tvrzení, že „*umělec obývá krajinu časovou, která nemusí být dějinami jeho doby.*“⁵¹⁴ Umělec je přítomný a může z tohoto postoje vytvořit program, ale má přístup k minulosti „*vybírat příklady a vzory*“, pročež neztrácí svou současnost.⁵¹⁵ Překlad těchto myšlenek tak nalezneme u Štecha v jeho poznámce, že „*umělecké dílo svou existencí říká teď, ačkoli povstalo z minulosti.*“⁵¹⁶ Tento moment nelinearity, anachroničnosti, uměleckého díla, se tak vymyká jeho podmíněnosti chronologií. Štech jej však dále nerozvádí. Takto bychom ale mohli odpovědět i na Focillonovu otázku, zda tvary sídlí ve vzdálené oblasti jako bohyně matky, nikoli, *hromadí se v přítomném.*

4.3.1. Kinematografický moment a dějiny tvarů

Vrátím-li se k závěru textu Karla Honzíka, kterým jsem kapitolu o problematice tvaru otevřela, neměla by ani zde uniknout jeho poznámka o „*umění, které zatím žádnou múzu nemá*“, kinematografii:

*„Právě film nás musí naučiti sensibilitě dynamické, smyslu hleděti
se zálibou na to, jak žádný okamžik nepodobá se minulému, jak
vše se porušuje, ale formuje v naprosté současnosti.“⁵¹⁷*

Hromadění minulého v přítomném, jež Honzík pojí s filmem, je také společným jmenovatelem pro Faura, Focillona, Croceho i Štecha a pramení v úvahách opět u Henri Bergsona.

Kinematografie se stala na začátku 20. století potenciálem i výzvou pro konceptualizaci času, podobně jako fotografie měla schopnost zachytit uplývající čas. Jak argumentovala Mary Anne Doane, kinematografie se zásadně podílela na proměně myšlení o čase.⁵¹⁸ „*Fotografie je pomůcka a náhražka, podává přetrženou konečnost, viditelné*

⁵¹² Ibidem, s. 103.

⁵¹³ Deleuze, *Bergsonismus*, s. 57-58.

⁵¹⁴ Focillon, *Život tvarů*, s. 105.

⁵¹⁵ Ibidem.

⁵¹⁶ Štech, *Skutečnost umění*, s. 27.

⁵¹⁷ Honzík, „Hmota v pohybu a forma“, s. 37.

⁵¹⁸ Mary Anne Doaneová, *Zrození kinematografického času* (Praha: Karolinum, 2021).

vlastnosti tam, kde jde často o neviditelné důvody, stálý pohyb pod povrchem,“ uvažoval o významu fotografií Štech.⁵¹⁹ Kinematografie se stala technologií pro reprezentaci toku času, jeho nevybíravému pohybu vpřed. Ale právě skrze tento lineární pohyb poukazovala na artificialitu času: *„Tento racionalizovaný čas je spřízněn s představou nevyhnutelnosti technologicky podmíněného historického pokroku,*“ argumentovala Doane.⁵²⁰ Cesty, jakými bylo nové médium konceptualizováno v kontextu československého avantgardního prostředí jsou mnohé⁵²¹ a nejsou předmětem této práce. Co je však podstatné, je archeologie toho, jakým způsobem se abstrakce filmu dostala až do textů V. V. Štecha. Právě využití abstrakce filmu považuji za argument, proč se Štech mohl opírat jak o myšlenkový okruh Élie Faura a Henri Focillona, i přestože jej uchopil opět svébytně.

Filmový pás nesoucí rozložený pohyb se stal velmi výhodným nástrojem pro abstrakci lineárního času, jakožto sled na sebe kauzálně navazujících událostí. Představíme-li si syrový záznam na filmovém pásu (okénko za okénkem), který nebyl dále vložen do jiného celku, jedná se o velmi těsnou metaforu toho, jakým způsobem prožíváme události, či události na sebe navazující. Právě tuto myšlenku využil a zproblematizoval Henri Bergson, když svůj *pohyb vůbec* (pohyb časem) přirovnal ke kinematografu. Rozlišil tak jakýsi vnější pohled na čas (lineární časovost jako konceptualizace dějin, kterých se aktuálně neúčastníme) a vnitřní dění (pozici v komplexním čase):

„Místo abychom se drželi vnitřního dění věcí, stavíme se mimo ně, abychom dění znovu složili uměle. Bereme snímky takřka mžikové s míjející skutečností a poněvadž jsou pro tuto skutečnost význačné, stačí nám je navlékat na jakési abstraktní, jednotvárné, neviditelné dění, umístěné v hloubi poznávacího přístroje, abychom napodobili to, co jest význačné pro toto dění samotné. Percepce, intelektce i řeč obecně takto postupují. Ať jde o to, dění mysliti, nebo je vyjadřovati, neděláme zhruba nic jiného, než že uvádíme v pohyb jakýsi vnitřní kinematograf.“⁵²²

⁵¹⁹ Štech, „Smysl a metoda dějin výtvarného umění“, s. 457.

⁵²⁰ Doaneová, *Zrození kinematografického času*, s. 18.

⁵²¹ Viz Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950* (Praha: Národní filmový archiv, 2008).

⁵²² Bergson, *Vývoj tvořivý*, s. 413.

Bergson skrze kinematograf vysvětluje mechanismus poznávání, tyto „filmové pásky“ se ve vědomí kaleidoskopicky skládají.⁵²³ Narazil tak na Zenonův paradox toho, že se z nehybných záběrů snažíme sestavit iluzi pohybu.⁵²⁴ Montáž jednotlivých záznamů je pak tím, co dává nahlédnout celku, který si však stále uchovává jakousi linearitu. Skutečný pohyb není pro Bergsona v kinematografickém pásku, ale v promítačce, která hýbe filmovou páskou.⁵²⁵

Kaleidoskop propojující lineární úseky o různých délkách i paralelách byl tak vhodným intelektuálním, a především vizuálním nástrojem pro koncepční uvažování o čase. Není proto překvapivé, že se mu dostalo konceptualizace i z pozice Faura a Focillona, jelikož kinematografie spojuje pohyb a emoce, dvě kvality, jež pro ně hýbaly časem.⁵²⁶ Oba se seriózně zabývali kinematografií. „Kinematografickým momentem“ tedy rozumím moment v myšlení oboru dějin umění, kdy se metafora filmového pásku dobře adaptovala na porozumění času. Je to také povaha filmu zpřítomňovat minulé a propojování fragmentů minulých pohybů, co bylo pro oba historiky umění důležité. Film měl tak potenciál *odstředivě* rozpohybovat, obrazně „odvíjet“ život tvarů, zviditelnit tvary za horizontem jediného uměleckého díla.

Élie Faure se kinematografií zabýval od začátku dvacátých let. Jeho termín *cinéplastique*, přeložil rychle do českého prostředí Karel Teige v myšlence kinoplastické básně.⁵²⁷ Koncept kinoplastiky Élie Faura je pohybové malířství. Jedná se o vztah tvaru a času, který dále rozvíjel v roce 1922 v kontextu Tintoretových maleb, ve kterých nacházel „vizuální orchestr“ vlastní filmu, je to tušení filmu v ději, tady a teď.⁵²⁸ Tato úvaha se nakonec přetavila i do *Ducha tvarů*. Proměnlivost tvarů, rytmus času nacházel zde v tanci a filmu: „*Tanec má v každé době, jako film bude mítí zítra, za úkol spojovati plastiku a hudbu zázrakem filmu rytmu zároveň viditelného i slyšitelného, a uváděti do času živé všechny tři rozměry prostoru.*“⁵²⁹ Svou myšlenku pak zakončil nezodpovězenou otázkou s nadějí, zda

⁵²³ Ibidem, s. 414.

⁵²⁴ Doaneová, *Zrození kinematografického času*, s. 208.

⁵²⁵ Ibidem, s. 210.

⁵²⁶ Vztah k filmu Benedetta Croce byl komplikovanější, jeho úvahy ovlivnily jak Piera Paola Passolini, tak italského historika umění Carla Ludovica Ragghianti, který se ve svých „kritofilmech“ z šedesátých let věnoval dějinám umění. Nenalezla jsem však text, kde by se Croce sám věnoval kinematografii. Srov. Phillipe-Alain Michaud (ed.), *Histoire de l'art et cinéma: les critofilms de C. L. Ragghianti* (Paříž: Musée du Louvre, 1994).

⁵²⁷ Karel Teige, „Estetika filmu a kinografie“, in *Stále kinema*, s. 156.

⁵²⁸ Élie Faure, „La prescience de Tintoret“, in *L'Arbre d'Eden* (Paříž: Crès, 1922), s. 35-44, zejm. 41.

⁵²⁹ Faure, *Dějiny umění: Duch tvarů*, s. 238.

film bude skutečně archivem tvarů v pohybu bez toho, aniž by život byl rozdělen do jednotlivých umění. Film tak pracuje s rytmem času, rytmem, který utváří onu kaleidoskopičnost času. Svou myšlenku záznamu tvarů v pohybu ilustruje na „předtuše filmu“, jímž pojmenovává fresku z Palazzo Ducale v Benátkách s výjevem *Tří Grácií s Merkurem* (1576) od Tintoretta [27]. Upomíná tak na text z roku 1922, ale své pojmenování obrazu zde již nevysvětluje. Právě v tanci a filmu rozpoznává čas, který je v úzkém vztahu ke tvaru, který je v pohybu.⁵³⁰

Vztah k filmu Henri Focillona byl teoretický i profesionální. Byl například členem správní rady Mezinárodního institutu výchovné kinematografie a dalších institucí. V roce 1930 připravil text *Kinematograf a umění*⁵³¹, tedy zhruba v době, kdy pravděpodobně začal pracovat na *Životě tvarů*. Film obsahuje čas i prostor, je proto místem, jež je velmi plastickým, ale i proměnlivým. Právě proto mu přisuzoval syntaktickou schopnost nalézat nové prostorové a časové souvislosti a nové souvislosti pohybu a světla.⁵³² Kinematografie tak doslova rozpohybovala myšlenku, již uskutečnil v *Životě forem*, kde tvar ztratil své pevné místo v dějinách, respektive byl současně příčinou, důsledkem i příbuzným tvarů jiných:

„...forma je obklopena kruhem [aurou]. Je stručnou definicí prostoru, ale je podnětem k novým tvarům. Vyvíjí se dále, šíří se ve světě pomyslném [imaginárně], nebo spíše spatřujeme v ní jakousi trhlinu, jíž můžeme vniknouti do neurčité říše, která není ani prostorem ani myšlenkou, ale množstvím obrazů, které se chtějí zroditi.“⁵³³

Film byl pro Focillona nástrojem, jak spekulovat o čase, jak pracovat s filmovou páskou – lineárním časem v kaleidoskopu, tedy v montáži. Film umožňuje akcelarovat i zpomalovat pohyb, ale nikdy neopustit nepřetržitost, souvislost pohybu.⁵³⁴ Jednoduše kinematograf může být okem, které vidí více než oko lidské.

⁵³⁰ Ibidem, s. 241.

⁵³¹ Henri Focillon, „Le cinématographe et les arts“, in Kubler – Cahn – Sauerländer – Thuillier – Junod, *Relire Focillon*, s. 129-135.

⁵³² Ibidem, s. 132.

⁵³³ Focillon, *Život tvarů*, s. 10.

⁵³⁴ Focillon, „Le cinématographe et les arts“, s. 133.

Snad ještě v jedné drobnosti se kinematografie promítla do Focillonova *Života tvarů*. Využíval těžko srozumitelných adjektiv *chatoyante* a *étincelante*, obě překládaná jako „třpytný“. Domnívám se, že tento třpyt referuje k imaginárnímu, pomyslnu, „stříbrného“ plátnu. Ve výrazech typu „*i sama nehybnost je třpytná proměnami*“⁵³⁵ jako by narážel na Bergsonovu úvahu o Zenonových paradoxech, „...*postupuje pohyblivými syntésami v třpytném prostoru*“⁵³⁶ či přirovnání „*jako třpytná negace stará zlatá pozadí*“⁵³⁷, jimiž popisuje virtuality, jež jsou umožněny v imaginárním prostoru – či na zářícím stříbrném plátně. Třpyt v sobě uchovává agregát potencialit. Jak argumentoval Vlastimil Zuska, Focillon v *Životě forem* v tvarech vyjádřil „explozivní potenciál“⁵³⁸, jednoznačně *odstředivý*, o němž se domnívám, že je uložen v pojmu „třpyt“ a pevně se váže k Focillonovým úvahám o filmu.

Po strhujících abstrakcích o tvarech v pohybu a třpytných prostorech může být srovnání s konceptualizacemi kinematografie u V. V. Štecha poněkud fádní. Jeho úvaha je namířena opačným směrem, tedy do dění a tvarů díla samotného, tedy dostředivě. Štech využívá filmu ve *Skutečnosti umění* poprvé kapitole *Okamžik a trvání* navazující na prvotní ohledání problematiky vztahu člověka a času, kterou otevírá velmi abstraktní myšlenkou, v níž snad lze spatřit echo myšlenek Bergsonových:

*„Zmocnění existence nad rovinu bezbarvého bytí, skutečné prožití, není vždy stejné. Člověk vystupuje nejsnáze ze svých hranic a dosahuje na chvíli sjednocení sebe s časem cestou opojení nebo přechodného uchvácení.“*⁵³⁹

Jak jsem argumentovala výše, Štech uvažuje o odlišné časovosti v díle samotném – pod jeho povrchem. Rytmus, který Faure spatřuje v tvarech napříč dějinami, vidí Štech uvnitř. Jeho okamžik a trvání je (nelineární) trvání uvnitř díla a okamžik je to pro vznik a jeho umístění do lineárních dějin. Umělecké dílo je tak místem, kde se setkává subjektivní prožitek a umožňuje jej nahlédnout ostatním.⁵⁴⁰ Film zde ilustruje, jak jsou organisovány

⁵³⁵ Focillon, *Život tvarů*, s. 15.

⁵³⁶ Ibidem, s. 35.

⁵³⁷ Ibidem, s. 53.

⁵³⁸ Vlastimil Zuska, „Explozivní potenciál živých forem Henri Focillona“, in *Studie k teorii umění Henriho Focillona*, s. 11-19.

⁵³⁹ Štech, *Skutečnost umění*, s. 51.

⁵⁴⁰ Ibidem.

počítky v uměleckém díle. Značky, jsou referenty ke skutečnosti subjektivně prožité, ale až znázornění je srozumitelné vně.

„Když je značek dostatek – jako ve filmovém pásu složeném z řady úryvkovitých scén – a jsou-li vzájemně svázány, uvolňují souběžné děje a působí jako celkové představy. [...] Rytmus, tato funkce času, dává zjednodušenými abstraktními značkami jen všeobecný směr vnitřního vlnění. Obsah symbolu⁵⁴¹ je myšlenkový. Poukazuje, ale nestačí sám vypovědět příčinnou souvislost obsáhlých útvarů, kde je nutno tlumočiti význam složitých jevů, jež naznačuje teprve znázornění.“⁵⁴²

Kapitola *Okamžik a trvání* Štechovy knihy je asi nejtemnější částí knihy, jelikož pro svá abstraktní tvrzení nedodává dostatek příkladů a pojmy nevysvětluje. Je snad možné chápat to jako literárnost, kvůli níž se rozhodl i neuvádět své zdroje. Je však zřejmé, že autor uměleckému dílu přikládá vnitřní dějovost, proto analogie s kinematografií a kaleidoskopickým skládáním útržkovitých scén. Vnitřní pohyb v uměleckém díle potvrzuje i o několik stran dále slovy, že „*forma je v první řadě vnějším znamením vnitřního napětí a děje*.“⁵⁴³ Přestože náznak konceptualizace kinematografie u V. V. Štecha najdeme, míří opačným směrem než u francouzských autorů. Sice stáčí pohled dovnitř tvaru, ale přichází s komplexitou jiného řádu. Nakonec je pouhou spekulací, zda pozůstatek takového uvažování přivedl Štecha k vystupování v Československé televizi v šedesátých letech (seriál *V. V. Štech vypravuje a vzpomíná*, 1965).

4.3.2. Trhlina a tvar

František Kovárna se věnoval Štechově vitalistické metodě na stránkách *Kritického měsíčníku* v roce 1942. Charakterizoval jeho postavení proti formalismu a vyzdvihování hodnot, jenž stojí proti „pokroku“, nebo mu přímo odporují, či jen s ním nesouvisí.⁵⁴⁴ Tato charakteristika se může zdát až paradoxní, Štechův slovník není chudý o myšlenky života umění a výrazy vážící se k „uměleckému vývoji“. Avšak ono postavení se proti „pokroku“ je sdílené s představeným vitalismem Focillonovým, myšlenkou vývoje v kruhu Benedetta

⁵⁴¹ Pojem Štech blíže nevysvětluje.

⁵⁴² Ibidem, s. 51-52.

⁵⁴³ Ibidem, s. 56.

⁵⁴⁴ František Kovárna, „Mezi životem a teorií“, *Kritický měsíčník* 5, č. 3, 6. 5. 1942, s. 74.

Croce, snad dokonce i odráží myšlení Kovárny samotného, ale i „bránu věčnosti“ Kulhavého poutníka Josefa Čapka a další momenty sdílené s kvartisty a jejich abstrakcemi. Přestože každé z tohoto myšlení bylo vybudováno skrze jiná a často velmi odlišná umělecká díla. Jejich úvahy pojednávají o neforemném proudu času, jež nejde ukáznit a setkávají se v myšlence *ted'*, jež je křižovatkou k věčnosti, mnohačasovosti, zážitku uměleckého díla a tvaru. V případě Štecha, se zastavuje proud času u konkrétností – hmoty – a jejím vztahům. Focillon je na konkrétnosti v *Životě tvarů* střídmější, ale podobnou pozici „v proti směru“ artikuloval skrze pojem *trhliny*.

V již výše citované pasáži Focillon zmiňuje tvar jako „*trhlinu, již můžeme vnikat do nové říše*.“⁵⁴⁵ Je to trhlina mezi skutečným světem a světem imaginárním, která dává přístup do k potencialitě, tedy „množství obrazů“. Miloš Ševčík věnoval zmínce o trhlině samostatnou studii, ve které ukazuje spojitost trhliny s chápáním okamžiku. „*Okamžik není jakýkoli bod kolmice*,“ píše Focillon, „*ale zduřelinou, uzlem. Není to však ani dodatečný součet minulosti, ale křižovatka různých forem přítomnosti*.“⁵⁴⁶ Ševčík skrze derridovsko-tainovskou analýzu *Života forem* soudí, že okamžik se představuje až jako minulý a odsunutý z aktuality. „*Přítomnost života forem je ,obnovováním‘*.“⁵⁴⁷

Trhlina naznačuje nesoulad lineárního předpokladu času a času forem, temporality, jenž se odvíjí „*ve vlnách krátkých, brzo ve vlnách dlouhých a chronologie slouží nikoli k tomu, aby dokázala stálost a isochronii [kmity trvají stejně dlouho], nýbrž k tomu, aby měřila délku vlny*.“⁵⁴⁸ Tedy působnost tvaru může přesahovat časové období a může mít různou rozlohu. „Délka vlny“ je tak určena prvním a posledním výskytem. Focillon však již nespecifikuje *hiatus* mezi výskytem toho kterého tvaru. Tvar se stává potencialitou do té doby, než bude aktualizován. V této perspektivě tak život tvaru je životem nesmrtelným, jelikož jakoukoli novou potenciální aktualizaci tvaru nelze nikdy vyloučit. Racionalizované echo této myšlenky se objevilo i u Vincence Kramáře, pro kterého byl vývoj umění „*není jen tajemné, v podstatě však velmi věcně podložené navazování jedné oblasti na práci jiné, starší oblasti, ale křížení a stále složitější komplikace*“,⁵⁴⁹ jak svou tezi upravil v roce 1937, tedy krátce po vydání *Života tvarů*. Myšlenka imanentního vývoje stylů, se tak u něj

⁵⁴⁵ Focillon, *Život tvarů*, s. 10.

⁵⁴⁶ Ibidem, s. 104.

⁵⁴⁷ Miloš Ševčík, „Trhlina a nesoulad: Focillonovo pojetí vztahu mezi uměním a prostředím“, in *Studie k teorii umění Henriho Focillona*, s. 61-62.

⁵⁴⁸ Focillon, *Život tvarů*, s. 94.

⁵⁴⁹ Vincenc Kramář, „Španělsko a kubismus“, in *O obrazech a galeriích* (Praha: Odeon, 1983), s. 156.

zproblematizovala a minulost se otevírala ve vztahu k dnešku, jak nakonec ukázal např. ve vztahu Picasso a Caravaggio.⁵⁵⁰

Vrátím-li se k předválečné úvaze V. V. Štecha, kterou snad navazoval i na „něco“ z Focillona. Uvažoval v ní o uměleckém díle jako vrstevnatém objektu, podobně třeba jako Walter Benjamin dříve uvažoval o vytržení obrazu z geologie minulosti.⁵⁵¹ Štechův text uvádí tuto vrstevnatost díla skrze podobnou geologickou metaforu, vrstvy, které kunsthistorik*čka musí objevit:

„Nalézati pod klidným povrchem hotových děl živé zdroje a těkavou látku, ještě neukončenou. Výtvor, který je hotov, odloučen od své doby rozevívá se pod názorem historikovým. Možno říci: rozkládá se ve své prvotní prvky, naznačuje znovu pohyb, jímž kdysi povstával. Isolované věci se takto zase spojují, pozbývají zvláštnosti a náhodnosti. V náznakovém schématu obnovuje se tvůrčí chaos, pevné vrstvy hornin se zkoumáním změkčují a ukazují ještě v magmatickém toku.“⁵⁵²

Rozevřít dílo, dostat se pod jeho povrch a prožít pohyb v něm skrytý, považoval za hlavní úkol historika umění. Ve svém krátkém časopiseckém textu však nedává příliš návod na to, „jak“ uvažuje o pohledu a intuici, tuto myšlenku konkretizuje až ve *Skutečnosti umění* skrze zmíněný pojem trhliny. S Focillonem ho pojí úvaha o tom, odkud se berou tvary. Sídli tedy tvary jako bohyně matky ve vzdálené oblasti? Sídli v imaginárně, v potencialitě, či v jakési abstrakci dějinného prostoru jakožto *jeskyně*. Motiv trhliny se v této podobě dostal i do úvah V. V. Štecha:

„Všichni víme, že řád stálé proměny nelze zastavit. Přece je však možno vystoupiti některou částí nitra z hmotného pořádku následků a příčin, žít v duchovním časoprostoru, v odhmotněné sféře tvarů, kde vládne jiná pospolitost a kde lidská existence není připoutána ke kolu.“⁵⁵³

⁵⁵⁰ Srov. Srp, „Umění na jiném základě“, s. 131.

⁵⁵¹ Walter Benjamin, „Výkopávání a vzpomínání“, in *Psaní a vzpomínání: Výbor z díla III* (Praha: OIKOYMENH, 2016), s. 76.

⁵⁵² Štech, „Smysl a metoda dějin výtvarného umění“, s. 455.

⁵⁵³ Štech, *Skutečnost umění*, s. 42.

Vstup do cizího, abstraktního prostoru tvarů ohledává opětně v kontextu literárního díla, Štech však nepřikládá percepci různých uměleckých druhů žádnou odlišnost.

*„Tento prostor je temnosvitná nepevná hlubina, jejíž krajinová
kulisa bývá jenom povšechně naznačena. Čas dějem zabraný
přesahuje stále do minulosti, pořád živé a neukončené.“⁵⁵⁴*

Minulost skrytá pod povrchem uměleckého díla je to „zpětný pochod do minulosti“⁵⁵⁵. Štechův anachronismus je uvnitř díla samotného, nikoliv nutně v dějinách a jejich toku. Předpokládá jakési plynutí času, ale spíše ho ignoruje a zabývá se vnitřním děním, které není lineární. Minulost jako hlubina je spojená se současným, vyvěrá na povrch.

*„Chce-li volné umění vytvořit lidem novou skutečnost, touží
historie po prodloužení přítomnosti minulostí. Dějiny umění tuto
přítomnost rozmnožují lidmi, věcmi i city.“⁵⁵⁶*

Dějiny jako hlubina byly pro něj i zdrojem traumatu počátku, jakožto trauma československých dějin umění mezi Slovany a řeckou antikou.⁵⁵⁷ Došel totiž k závěru, že počátek umění v Československu, respektive v Čechách, je možné spojit až s příchodem křesťanství. „Co bylo před tím, patrně souvislou kulturou nebylo.“⁵⁵⁸ Slovanskost československého umění se tak v jeho práci objevuje jako fantom počátku a ponechává jej v temnotě jeskyně.

Pochybují, že by Štech byl nějak hlouběji obeznámen s teorií psychoanalýzy, ani neměl zájem se seznámit s uměním, které by mu poskytlo další půdu pro rozvíjení takových myšlenek. Dostal se na kraj abstrakce, pro jejíž další rozvíjení mu samotný materiál neposkytoval dostatečné zázemí. *Skutečnost umění* obsahuje reprodukce pravěkého umění, renesance, baroka a realismu 19. století. Ze současných malířů se věnoval Antonínu Slavíčkovi, Adolfu Kosárkovi, Ludvíkovi Kubovi a dalším většinou krajinářům umírněné moderny. Nejradikálnější vizuální podnět mu tak mohlo poskytovat prvotní a mimoevropské umění. Dostal se tak na hranu abstrakce, a protože se přijetí abstrakce a avantgardního pojetí obrazu vzpíral, současně je nepodporovala ani sama doba po roce 1948. Vlastní podmíněnost

⁵⁵⁴ Ibidem, s.147.

⁵⁵⁵ Štech, „Smysl a metoda dějin výtvarného umění“, s. 455.

⁵⁵⁶ Ibidem, s. 459. Podtržení přidáno autorkou.

⁵⁵⁷ Václav Vilém Štech, *K otázce praslovanského umění*, zvláštní otisk Pekařova sborníku I (Praha: vlastní náklad (?), 1930).

⁵⁵⁸ Ibidem, s. 32.

nakonec ohraničila jeho práci, myšlenky musely totiž vycházet z děl samotných, jak sám napsal – *co jsi nevykoukal, ti nepatří*. Limitem si je nakonec člověk sám sobě.

4.4. Tvar, emoce a virtualita

Benedetto Croce přivedl Štecha k velmi afektivnímu prožívání tvaru. Byl to afekt uvnitř uměleckého díla: *„umění jest opravdovou estetickou apriorní syntésou citu a obrazu v intuici, o níž jest možno rovněž říci, že cit bez obrazu je slepý, a obraz bez citů že jest prázdný.“*⁵⁵⁹ Právě on uvažoval o emocích směrem dovnitř uměleckého díla, který je pevně svázán s obrazem (tedy uměleckým dílem). Cit umožňuje ztotožnění se s dílem, překlenutí doby dělicí dílo a diváka, respektive ono prchavé *ted'* a dobou vzniku díla. Štech tak mluvil o *ztotožnění*, zrušení estetické distance, které mění časovost na *souminulou*, kdy *„čas se stává přítomným“*.⁵⁶⁰ Je to emoce, která odemyká anachroničnost uměleckého díla.

Myslím, že je zajímavé srovnat tuto myšlenku o tvarech a emocích s úvahami, jež se budovaly kolem Abyho Warburga v Hamburku, a o kterých měl Štech snad nějaké povědomí.⁵⁶¹ Právě emoce byly tím, co spojovalo oba intelektuální okruhy, ale nikdy se ve svých „anachronismech“ nemohli setkat, jelikož první uvažoval *dostředivě*, druhý *odstředivě* a stáli tak na opačných koncích jedné úvahy. Pro Warburga byla emoce v uměleckém díle dynamickým pojítkem k dílům dalším, navazoval totiž na filozofii Ernsta Cassirera a jeho pojetí „symbolických forem“. Cassier uvažoval ve vztahu k jazyku, který není ani subjektivní – ani objektivní, ale oba póly se vzájemně určují.

*„Ani prosté uvolnění afektu, ani opakování objektivních
zvukových podnětů nepředstavují ještě charakteristický smysl
a charakteristickou formu jazyka. Tato forma vzniká spíše teprve
tam, kde se oba konce spojují a kde se tím vytváří nová, dosud
neexistující syntéza ‚Já‘ a ‚světa‘.“*⁵⁶²

Cassirerův impulz k promýšlení vztahu formy a afektu byl pro Warburga vykročením od samotného prožitku díla k širší struktuře. Warburgovy úvahy o formulích patosu, dynamických řadách spojující afekty a formy. Ovlivnily jej také teorie o afektech Charlese

⁵⁵⁹ Croce, *Brevíř estetiky*, s. 97.

⁵⁶⁰ Štech, *Skutečnost umění*, s. 147.

⁵⁶¹ Například v biografii o Michelangelově díle cituje studii Erwina Panofsky, *Dějiny lidských proporcí jako obraz dějin uměleckých slohů* (1921/1922), viz soupis literatury Václav Vilém Štech, *Michelangelo: poznámky o renesanční prostorové kompozici* (Praha: SVU Mánes, 1928), s. 37.

⁵⁶² Ernst Cassirer, *Filosofie symbolických forem*, první díl (Praha: OIKOYMENH, 1996), s. 36.

Darwina i dobová teorie mýtu. Z jeho úvahy role diváka nemizí, ale posouvá se za něj – mimo něj. Tato perspektiva je mu tak předpokladem k promýšlení migrace afektů a formy, jež nakonec vrcholí projektem Atlasu Mnemosyné.

Právě v té době se Warburg v Itálii patrně setkal s Benedetto Crocem, ale ani jeden ani druhý k sobě intelektuální blízkost nenalezli.⁵⁶³ Croce později v roce 1946 prohlásil o projektu Jeana Sezneca, který přímo na Warburgovy úvahy navazoval:

„Zaznamenal jsem tento hlad po alegoriích a objevování jejich významu také ve zvláštních, marných duších, kteří jak se zdá snaží představit to, že za viditelnou historií, je nějaká další, neviditelná, kterou mohou či budou moci odhalit jemným srovnáváním faktů, které si vysnili. Takže jejich historické pohádky mají nádech objevů, konspirací a intrik, a oni ze své pozice mají nádech velmi zručných vyšetřovatelů, nebo spíše velmi chytrých policistů.“⁵⁶⁴

Toto nepochopení Warburga a jeho intelektuálního okruhu, bylo dáno právě tím, že afekty neměly pro něj dalšího významu než pro pochopení díla samotného. Lze snad spekulovat o tom, že Štech by se s jeho názorem snad i ztotožnil.

Rozkol těchto pohledů upozorňuje na důležité rozdělení úvahy o časovosti uměleckého díla, zda sledujeme emoce a formy v dějinách nebo díle samotném. Výsledně si myslím, že jde o obojí současně, z lineárního času unikneme jedinež skrze umělecké dílo samotné. Obě varianty zaměření časovosti, tedy dostředivé a odstředivé, proto považuji za svébytně zajímavé. Snad jen té první se doposud nedostalo příliš pozornosti. Nemyslím ani, že by se tyto úvahy nemohly vzájemně potkávat, jak to ukázala Susanne K. Langer, americká studentka Ernsta Cassirera, který od roku 1941 působil na Yale University (tedy ve stejné době jako Henri Focillon).

Langer v roce 1942 publikovala svou první knihu *Philosophy in a New Key*, v níž se zabývala způsobem symbolizování něčeho viděného jako něco jiného.

„Veškeré myšlení začíná viděním; ne nezbytně skrze oko, ale s nějakou základní formulací smyslu percepce, ve zvláštním

⁵⁶³ Monica Centanni, „Note on the Criteria for the Selection of the Essays“, in *Aby Warburg and Living Thought*, editovala Monica Centanni (Řím: Ronzani, 2022), s. 19.

⁵⁶⁴ Ibidem, s. 18, celé původní znění rozhovoru není dostupné.

*idiomu pohledu, poslechu, nebo doteku, přirozeně všemi smysly
najednou. Pro všechny je myšlení konceptuální a konceptuální
začíná pochopením Gestaltu. “⁵⁶⁵*

Langer rozpoznává praktický, syrový pohled, díky němuž nahlédneme fakta a našim úkolem je vztahovat fakta jedno ke druhému. Nová fakta nás však učí vidět ty ostatní novými očima.⁵⁶⁶ Rozeznávala lidskou potřebu vidět znova, symbolizovat a vytvářet významy. Tyto předpoklady v roce 1953 nakonec znovu rozebrala v knize *Feeling and Form* již po Cassirerově smrti, svou studii mu však věnovala. Právě Bergson a Croce a především Otto Baensch⁵⁶⁷ jsou autoři s nimiž polemizuje i rozvíjí Cassirerovy symbolické formy. Její práce by zasloužila samostatnou studii, zde bych však ráda upozornila na jediný moment, ke kterému dospěla a který je, myslím, i relevantní pro prodloužení úvahy k V. V. Štechovi a nakonec i Růženě Vackové.

Langer zapojila význam intuice jako „základní proces veškerého porozumění“⁵⁶⁸ stejně jako cit. A umění je tak výtvar ze symbolických forem lidských pocitů.⁵⁶⁹ V žádném ohledu sice nesledovala úvahy kunsthistoriků*ček Warburgova okruhu a její úvaha směřuje dostředivě k dílu samotnému, ale právě úvaha symbolických forem ji z této jednoduché dostředivosti vytrhává. Umělecké dílo je pro ni symbolickou formou, k níž se vztahují specifické temporality a prostorovost. Do své úvahy poprvé uvedla pojem „virtuálního“, tedy takové kvality, která je v díle přítomná, ale pozitivně nevykazatelná. To je v případě výtvarného umění právě čas a prostor, případně emoce. Langer nejprve uvažovala o hudbě ve vztahu k „*času jako čisté posloupnosti, symbolizované třídou ideálních událostí, které jsou samy o sobě lhostejné,*“⁵⁷⁰ do takové časové definice se však výtvarné umění jednoduše nevměstná, právě v tomto momentu přicházejí do úvahy emoce, jakožto *pocitový život*. Výtvarné umění je v prostorovém pnutí prvotního virtuálního prostoru, jsou to rozhodnutí vycházející z pozice a citlivosti umělce, ale nejsou na něm zcela závislé. Takové prostorové napětí je vlastní dílu samotnému a je virtuální, nemá s naším prostorem příliš společného.

⁵⁶⁵ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (New York, NY: Mentor Books, 1956), s. 216.

⁵⁶⁶ Ibidem, s. 221.

⁵⁶⁷ Otto Baensch, „Art and Feeling“, in *Reflections on Art*, editovala Susanne K. Langer (Oxford: Oxford University Press, 1961), s. 10-36.

⁵⁶⁸ Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York, NY: Charles Scribner's Sons, 1953), s. 29.

⁵⁶⁹ Ibidem, s. 40.

⁵⁷⁰ Ibidem, s. 111.

Langer vycházela z předpokladu, že toto napětí vnitřně vnímáme i přesto, že je mimo nás. Právě tato vnitřní napětí v uměleckých dílech jsou tím, co jim dává podobný časový rozměr jako má hudba.⁵⁷¹

Virtuální prostor je tím, kudy do díla vstupujeme a ztotožňujeme se s vnitřním pnutím a vlastními emocemi, je to pocitový život. V. V. Štech se ve své práci také zabýval hudbou, která mu je snad jakýmsi překročením hmoty k virtualitě, pro niž nemá adekvátních pojmů. Podobně jako Langer mluvil o vnitřních napětích: „*V tónech oživuje minulost rozvířená v přítomnosti, pořád se odpoutává člověk sevřený osudem i hmotou, bouří a hrdinsky lomcuje závorami smyslového poznání a hmotné následnosti. Hudba dosahuje hlubin strážně, do nichž by nepronikla tělesná osoba.*“⁵⁷² Z toho vyvozuje virtualitu, že „*umělec se dostává nakonec tam, kam směřují všechna náboženství – nad člověka, nad úryvek jeho pozemskosti, mimo čas.*“⁵⁷³ Štechovi chyběly pojmy prostoru, které nahradil teologií, ale je to jakási virtualita díla, do níž člověk percepcí vstupuje a ztotožňuje / ohledává napětí: tvary a emoce.

Mojmír Horyna s východiskem filozofických úvah Ernsta Cassirera spojil práci Růženy Vackové.⁵⁷⁴ Horyna argumentoval, že tvar chápala jako „*souhrnné označení výsledku uměleckého tvoření – tedy jeveném se skutečnosti, a to ne jako jednotlivého singulárního jsoucna, ale takovým, co je tvarem zobrazeno, nebo prezentováno. Ale právě to je vlastní ‚symbolu‘ v Cassirerově pojetí [...].*“⁵⁷⁵ Svě uvažování o tvaru a logice slohu z osmdesátých let vycházející z přísné logiky Vídeňské školy nakonec usadila v teologickém rámci⁵⁷⁶ [27], který nahradil virtualitu a také upřednostnil lineární pojetí vývoje stylu a času vůbec. Virtualitu nakonec uchopila jako „fiktivní konstrukci“ v obraze.⁵⁷⁷ A to, co V. V. Štech chápal citem, uvedla jako smyslovost. Její práci zde uvádím v kontextu Cassirera i Štecha, přestože se koncepci této práce vymyká. Chápu ji spíše anachronicky, životní okolnosti Vackové dovolily knihu dopsat až ke konci života, ale svým zaměřením shrnuje práci ze čtyřicátých let, tiskem vyšla až na začátku devadesátých let. Slohy pro ni naplňovaly

⁵⁷¹ Ibidem, s. 370-373.

⁵⁷² Štech, *Skutečnost umění*, s. 169.

⁵⁷³ Ibidem, s. 174-175.

⁵⁷⁴ Mojmir Horyna, „Růžena Vacková jako teoretička umění“, in *Pictura Verba Cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, editovali Beket Bukovinská a Lubomír Slavíček (Praha: Artefactum, 2006), s. 459-466.

⁵⁷⁵ Ibidem, s. 462.

⁵⁷⁶ Podrobně se jí věnovala Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945-1969*, s. 387-391.

⁵⁷⁷ Ibidem, s. 390.

představu božského řádu, tedy onu virtualitu. Její práce v československém prostředí zůstala v pozadí, byla ale tak jinou, že zůstala odlišná i mezi „jinými“. Vráťm-li se k Horynovu spekulativnímu srovnání Vackové s Cassirerem, tak je třeba znovu upozornit na svébytnost tohoto uvažování, které přestože nemá prokazatelné souvislosti „prokazují kvalitu a samostatnost“, jak napsala Milena Bartlová.⁵⁷⁸ To je podstatný rys i myšlení V. V. Štecha a různé přesahy, které se nikdy nepodařilo uskutečnit, přestože mají podobné aspirace, jsou formou *stávání se* blízkými.

Závěrem lze již jen upozornit, že virtuální prostor ve vztahu k reálným prostorám objevil s jistou podobností k práci Susanne Langer i David Summers, její přístup se tak propsal i do jeho *Real Spaces*. Nakonec impuls, který inicioval Warburgovy úvahy o formulích patosu se propsal do amerického myšlení po roce 1945 a dvě cesty, které se zdály sobě vzdálené, našly místo bok po boku. Je to myšlení nevědomky synchronní, vědomě čerpající ze stejných zdrojů, v jiných kulturních kontextech svých autorů. Jejich blízkost objevujeme skrze to, co jsme dlouho přehlíželi jako mimochodné. Co se týče úvah V. V. Štecha, je to myšlení dlouhodobě podceňované, myslím však, že jeho paralelu nebylo možné nacházet jen v kontextu, v jakém vznikalo, přesto však ukazuje, že máme vlastní zdroje pro promýšlení nelineárního času. Právě ve sledování paralelností, rozbíhání se a sbíhání myšlenek zjišťujeme, že to, co je vzdálené, znamená blízké z druhé strany.

⁵⁷⁸ Ibidem, s. 391.

ZÁVĚR: ČAS V SILOKŘIVKÁCH KATASTROF

Friedrich Nietzsche vyslovil ponaučení pro stavitele domů: „*Je třeba sundat lešení, když je dům hotov.*“⁵⁷⁹ Je to rada, které si sama velmi cením, a která je mi v závěru této práce průvodcem. Stavba sice stojí, ale mohla by růst dále a stejně tak stále svou podobu hledá. Konstrukce, kterou jsem navrhla, je vestavěná do jiné, kterou již máme a známe. Snažila jsem se zpevnit vztahy, které se upozadily, nebo které musely být navázány až teď. Myšlení, které jsem sledovala, má povahu *nastávání, stávání se* něčím, chytáním myšlenek a jejich proměňování. Je to hledání slov a pojmenování pro to, co pro mne doposud přesné pojmenování nemá a co skrze čtení jiných a současných autorů spojenými s nelineárním myšlením mohu objevovat. Je to snaha alespoň o částečný překlad filozofických úvah, zejména fenomenologie, do uměleckohistorického myšlení, kdy se patrně mnohé z filozofie ztratí, či překroutí, ale pro dějiny umění je to důležitý článek úvahy, jež dává základ pro úvahu novou. Rozečtení úvah a hledání myšlenkových rodin otevírá cestu, po níž již dlouho nikdo nešel, přestože po paralelních cestách prošly už davly. Tím mám na mysli, že toto československé myšlení třicátých až čtyřicátých let dnes zůstalo takřka osamoceno, přestože je srovnatelné se svými současníky z Francie a Německa i Spojených států amerických, kteří se dnes znovu dostali do středu úvahy o nelineárním čase, respektive o anachronismech.

Proč se tomu tak stalo? Karel Srp v textu *Předpoklady dějinného celku u Antonína Matějčka*⁵⁸⁰ uvažoval, nakolik byla koncepce Vídeňské školy skutečně dominantní tendencí československé kunsthistorie a nakolik její prosazování bylo na úkor jiných přístupů. Upozornil na odpor F. X. Šaldy k myšlence pokroku a limity Vídeňské školy.

*„I když takto zaměřený historik umění sugeroval čtenáři, že existuje objektivní vývoj, který on pouze popisuje a dodatečně rekonstruuje, ve skutečnosti byl on sám tím, kdo uváděl vývoj do pohybu a určoval jeho směr. Často tak slepě padal do vlastní pasti, jelikož se zamotával do vláken, jež si sám utkal.“*⁵⁸¹

Předmětem mé práce nebylo zabývat se touto stranou příběhu, přesto souhlasím s jeho závěrem, ke kterému dospěl. Interpretace dějin umění z pozice Vídeňské školy, respektive jeden způsob pochopení myšlení první generace vídeňských intelektuálů, zbrzdila a na

⁵⁷⁹ Nietzsche, *Lidské, příliš lidské*, s. 531.

⁵⁸⁰ Srp, „Předpoklady dějinného celku u Antonína Matějčka“, s. xiii-xiv.

⁵⁸¹ Ibidem, s. xiv.

dlouho znemožnila vstup do intelektuální diskuse jiným pohledům. Těm, jejichž práce se dostalo alespoň zájmu nakladatelů, se v pozdějším chápání dostalo místa přinejlepším jako solitérům a singularitám i přesto, že původní vídeňské myšlenky rozvíjeli a dále komplikovali. Toto „hermetické uzavření českého dějepisu umění do vlastních sporů a pseudoproblémů“⁵⁸² přisoudil Srp především Antonínu Matějčkovi. Tyto neslučitelné postoje neměly pevné institucionální zázemí nebo jde o jednotlivé práce, které vznikly ve výjimečných stavech, jež se jejich autorům mnohdy staly osudem.

Tato brzda, kterou jsme považovali za vlastní přednost, způsobila mimo jiné i to, že jsme přijali vlastní odcizení se současným tendencím francouzského uměleckohistorického myšlení a zdrženlivost jejich úvahy rozvíjet i v našem kontextu. Konkrétně mám na mysli neuchopitelnost anachronistických dějin umění, jak je rozvíjí Georges Didi-Huberman v návaznosti na myšlení Georgese Bataille, Carla Einsteina, Waltera Benjamina, André Malrauxe a mnohé další. Odcizili jsme obor dějin umění takovým úvahám, přestože filozofie tuto kontinuitu neztratila. Tato kritika namířená k vlastnímu oboru neznamena odmítnutí, ale snahu o rozšíření. Oblast dějin umění je dostatečně široká pro všechny, umělecké dílo skutečně unese mnohačetnou interpretaci, a především, neexistuje interpretace, která by byla jediná konečná a jediná správná. Mou snahou bylo poukázat na rozmlžené hranice úvah. Umělecké dílo působí v čase, ačkoli vzniklo v určité době a za určitých okolností, vstupuje do interakce se společností, je aktérem. Dějiny proto nechápu jako obor kumulativní, ale jako dynamickou obnovu. Každá generace potřebuje vyjednávat o tom, jaký má význam minulost a její pozůstatky pro ni. Problém však spočívá v projektu „příběhu“, který se nositelé odkazu Vídeňské školy rozhodli budovat. Právě Antonín Matějček se zabýval projektem několikadílného dějepisu českého umění, který byl postaven na myšlence vývoje, a tedy i lineárního času, který nedovoľoval jiné úvahy. Pokud by z těchto předpokladů ustoupili, příběh by neměl odkud a kam směřovat – a právě to nelineární čas sděluje.

Jestliže generace třicátých a čtyřicátých let byla „ozářena“ katastrofou, do tohoto jasu patrně hledíme také. Pohled do tváře vlastní konečnosti mění pohled na minulé – myšlení o anachronismech a nelineární časovosti se objevilo ruku v ruce s uvažováním o konci dějin, když se budoucnost dostala do závorky. Samozřejmě nic ne(s)končí a čas jde dál, ale je to jiné vnímání času bez vyhlídky na zítřek. Je to druh velmi hlubokého, těžkého prožitku. Právě emoce, které komunikují s divákem, se staly jakýmsi průvodcem mé práce. Zaměření

⁵⁸² Ibidem.

se na prožitek, citlivost, vrací do úvahy jiné kvality, které je v uměleckohistorickém myšlení obtížné objektivizovat, přesto si zaslouží pozornost a hledání způsobů, jak jim porozumět. Někdo mi nedávno řekl, že „*cizí bolest nevykřičíš*“, myslím, že to je klíčová myšlenka, se kterou pracuji. Emoce vložené do času nejsou naše osobní emoce, jsou ale součástí kultury, již aktivně vytváříme a současně jsme jejími produkty. Historická bolest je naše bolest, je třeba ji přijmout za vlastní a naučit se s ní pracovat, pochopit ji a předávat ji dalším generacím v kontextech, aby nebyla ve společnosti patologickou. Je to práce s historickou empatií a kritickou reflexí skrze dobové dokumenty. To je důvod, proč nutně potřebujeme uvažovat o nelineárním čase.

Afektivita mění význam času a způsob, jakým ho prožíváme. Současnost je základní předpoklad, na který stavím všechnu svou práci. Proč a jak k nám hovoří minulé, co nám chce sdělit? Pro dějiny je totiž nejkomplikovanější dnešek. Právě v *ted'* jako v křižovatce se skrývá polytemporalita, jak jsem to ve třech kapitolách zkoumala skrze jiné autory. Není to návod na dnešek, přesto snad s pochopením minulého můžeme osvobodit ono budoucí ze závorek. Abych potlačila linearitu směřování z prostého A k prostému B, která drtí veškerý text, rozhodla jsem se plynulost myšlení dekonstruovat způsobem moderního románu a organizovat jej v ploše, respektive v obraze Jindřicha Štyrského [1]. Rám obrazu je tvořen vymezením historických úvah o čase a o uměleckohistorickém myšlení anachronismů. Tuto citlivost k jinému prožitku času v uměleckých dílech jsem navrhla zařadit do širšího rámce *dějiny citlivosti*, jež se orientují na výzkum historického rozměru emocí a jejich prožívání. Poloha, kterou zde navrhuji, je možná abstraktnější, přesto si myslím, že se jedná o způsob, jak navrátit do analýzy uměleckého díla také jeho emocionální rozměr a prožitek.

Následující tři kapitoly jsem skládala do pomyslných vrstev počínaje úvahami uměleckými, kterým se věnovala druhá kapitola *Uzávorkovat budoucí*, jejíž těžiště spočívá v meditativní úvaze Josefa Čapka *Kulhavý poutník*. Dílo jsem zvolila záměrně, jelikož se vymyká uměleckohistorickému myšlení, a přesto do něj patří. Josef Čapek byl nepřehlédnutelný kritik, feuilletonista, literát a malíř. Jeho kniha je meditací o čase, která je z pohledu filosofie spíše uměleckou meditací (jak soudil Jan Patočka), z pohledu kunsthistorie je naopak příliš filosofickou, a tedy nebyla jí věnována pečlivá pozornost. Mou snahou bylo ukázat, že je to umělecké myšlení, které sice leží na pomezí obou oborů, ale sděluje nám velmi citlivě prožitky času, jakožto linearitu i nelinearity, v modernitě. Jako paralelu k jeho úvaze jsem uvedla Waltera Benjamína, jehož formální vzdělání

a propracovanost myšlenkového systému se sice s drobnou Čapkovou prací nedá zcela srovnat, ale je jakousi paralelou, aspirací či jen spřízněným hledáním. Ukazuje, že mesiánské uvažování židovských autorů se v určité podobě dostalo i k českým intelektuálům. Je to hledání času tváří v tvář smrti, které po válce uvažoval Sigfried Kracauer. Je to konec, který jen potvrzuje plynutí dějin: je potřeba dojít na jejich závěr, aby bylo možné vidět celek a čas mohl pokračovat.

Překrývající se plány v obraze jsou další vrstvou, která navázala na tyto úvahy o konečnosti, jež ji usadily do jakési středovosti. V další vrstvě je to teoreticko-filozofické myšlení v kapitole *Začít myslet minulost uprostřed dějin*, kterým jsem rozevřela skrze esejistickou i uměleckou tvorbu při sborníku *Kvart* problematiku času a pohledu na umělecká díla dobovou úvahu o gnosticismu. Dějiny chápu jako virtualitu, jako prostor jakési platónské jeskyně, která je prostorem homeomerickým, kde je všechna minulost vzájemně propojena. Toto propojení minulého má povahu, kterou jsem se snažila popsat pojmem *methexis*, účastenství: Jedno se přímo účastní v druhém, jako se minulost účastní v přítomném. Oko, respektive pohled (negativní pohled) je tím, co nám umožňuje tato účastenství spatřovat, spatřovat to, co je virtuální, a přece se podíli na reálném. Tato kapitola je klíčovou částí práce a je budována prostřednictvím zájmu v gnosticismu abstraktního myšlení avantgardy kolem časopisu *Kvart* a především úvahy Václava Navrátila, který se věnoval otázce času ve třicátých a čtyřicátých letech. Jeho úvahy jsou budovány podobně jako Patočkovy ve vztahu k francouzské fenomenologii.

Právě Francie se pak nakonec stala i posledním referenčním okruhem poslední kapitoly, která se věnuje cíleně jen umělekohistorickému myšlení. V kapitole *Tvary čas*ů*, jejíž těžiště je věnované práci Václava Viléma Štecha a zdrojům i paralelám jeho myšlení, se zabývám způsobem, jak mohl být v kunsthistorii recipován Henri Bergson, Élie Faure, Benedetto Croce a Henri Focillon. Je to myšlení, které se nutně vztahuje k filozofii, ale bez přisnosti, tedy z pozice umění. Ale právě pro tuto provázanost s francouzskou filozofií, domnívám se, že nikdy nenalezlo zcela cestu do oboru orientovaného na Vídeň. Je proto až s podivem, jak se dílo Henri Focillona propletlo v československém myšlení, ale vztah k němu se vytratil. Bylo to myšlení, které z komplikovaných důvodů – oborových, ideologických – po roce 1948, respektive hlavně po 1968, nemělo souvislost a dnes si k němu obor velmi obtížně hledá cestu zpět.

Závěr mého hledání bych formulovala takto: Československé myšlení o umění a jeho jiné než lineární časovosti, anachronismu, bylo ve třicátých a čtyřicátých letech poměrně bohaté. Bylo to hledání, které mělo možná podobný cíl, ale různé cesty. Je to myšlení o umění, které podobné úvahy uplatňovalo na jiných uměleckých dílech a s jinými estetickými preferencemi, a právě proto se nepotkávalo, což je naprosto zásadní. Estetické preference uplatňované v uměleckohistorických, teoretických úvahách totiž nakonec dokáží rozdělit v jádru příbuzné předpoklady. To se dělo tehdy a je to součást oboru i dnes. Snažila jsem se proto upozadit, nikoli zamlčet, že například František Kovárna uvažoval o nepokrokovosti umění a jeho hlavní zájem byl v díle Antonína Slavička; nebo že V. V. Štech zcela otevřeně přehlížel avantgardu a modernu; či Vincenc Kramář měl pochopení pro avantgardní umění. Má úvaha v těchto postojích nachází jisté nelineární příbuznosti, které pak mají důležité implikace pro rozvíjení myšlení o dějinách umění. Námitkou by sice mohlo být, že jsem tak upozadila samotné umění. Myslím, že je to nutný krok k tomu, abychom se dostali k uměleckohistorickému myšlení, které nás k dílům přivede zpět, abychom se mohli zase znovu ponořit do hmoty uměleckého díla. Médiem pro to je pro mne primárně výstava a skutečný kontakt s hmotným uměleckým dílem. Tato cesta *zpět* k uměleckým dílům proto přesahuje možnosti této práce, ale jako její součást považuji výstavní projekty, které jsem během jejího psaní připravovala. Myšlení skrze výstavu je skutečná nelinearita v prostoru, je to jakýsi *chronotop*, spojení času a prostoru.

Co jsem v tomto ustoupení k meta-historickým otázkám objevila, je paralelní tomu, co zahraniční autoři objevují ve svých dějinách umění, a co je dnes tolik diskutovaným myšlením anachronismu. Spíše než adaptovat na české umění tuto zahraniční úvahu, jejíž vývoj jsem se snažila nastínit v první kapitole *Anachronismus, dějiny a emoce*, jsem se rozhodla blíže se podívat na její předpoklady a zjistit, zda je najdu i mezi československými autory a objevila jsem více, než jsem doufala. Přestože jsou to úvahy někdy nedořečené, útržkovité či těžko srozumitelné, nebo používají pojmy, pod kterými bychom hledali něco jiného než anachronismus. Jejich úvahy upřednostňovaly citlivost a porozumění, které otevíralo prostor pro myšlení, jež se zdánlivě jevilo jako nevědecké a jaksi staré – vracející se k mytologii či smyslovosti. Z dnešního pohledu dějin citlivosti, jak jim rozumím, se však stává znovu uchopitelné, aniž by bylo nutné rezignovat na racionální a kritické myšlení. Co se dříve jevilo jako přinejlepším náhoda (například publikování překladu Focillonova *Života*

tvář), tak je z této perspektivy dnes smysluplným krokem a součástí větší struktury intelektuálních vztahů.

Co bylo pro mne podstatné objevit skrze analýzu historických úvah, hledání jejich intelektuálních rodin a aspirací stávat se příbuznými s jinými, je vlastní vyjednávání pro možnosti úvahy dnes. Do práce jsem se snažila vložit i postoje, které jsou relevantní i dnes. Na jednu stranu je to objevování a čtení starého, ale i pohled na sebe sama. To je vlastní výměna v anachronistických úvahách. Je to ohledávání příbuzností, když setkání již nelze fyzicky uskutečnit. Jsou to podivná setkání, často velmi výjimečná, jež nastávají nečekaně a nelze na ně naléhat. Objevujeme je intuicí, kterou, myslím, můžeme trénovat podobně jako racionální úvahu, jen k ní potřebujeme nalézt správnou cestu. Pak teprve je možné skrze ni objevit něco, co by mohlo zůstat zapomenuto, ale zapomenout již nelze. Cestu k nacházení takového jsem se snažila proplést napříč kapitoly. Mnoho mých návštěv archivů, nezpracovaných pozůstalostí, depozitářů, antikvariátů a podobných jsou vedeny intuicí, že najdu to, co právě hledám a že to zapadne do prázdných míst v myšlenkovém systému. Zpravidla najdu i to, co jsem nehledala a dovede mne k místu, kam cesty před tím nepokračovaly. Dalo by se to nazvat náhodou, ale myslím, že je to nepřesné – právě to je intuice.

I přes možná až příliš komplikovanou stavbu celé práce vím, že nechává mnohá místa otevřená. Upřednostnila jsem argumentaci o návaznosti a paralelnosti takových myšlenek a jejich spojení se současným myšlením a vlastním pochopením meta-historických otázek. Jsem si vědoma, že jsem v mém hledání přehlédla autory, kteří by si zasloužili samostatnou pozornost a věřím, že k tomu hledání budu mít příležitost. Přesto jsem se snažila načrtnout hlavní osu úvah o nelineárním čase v československém myšlení. Myslím si, že je to stále živá úvaha, prostřednictvím níž můžeme porozumět lépe umění minulosti i sami sobě. Umělecká díla, jež jsou součástí komplexu času, obývají prostor, který sami vytvářejí a stejně jako on vytváří je. Je to problém spojení prostoru a času, pro který mi zde chybí pojmy a schopnost abstrakce: Je potřeba vyjít k hmotě v prostoru – do výstavy.

*

Chtěla jsem objevit nové, ale našla jsem staré, které v sobě to nové již mělo.

*

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

• Archivy

ANG – Archiv Národní galerie v Praze

Osobní fond Vincence Kramáře, AA 2945

Osobní fond Zdeňka Dvořáka, AA 2998

Osobní fond Jiřího Jelínka, AA 2990

AÚDU – Oddělení dokumentace Ústavu pro dějiny umění Akademie věd ČR, v. v. i.

Osobní fond Vincence Kramáře

MÚA – Masarykův ústav, Archiv Akademie věd ČR, v. v. i.

Osobní fond V. V. Štecha (nezpracováno)

• Prameny

Anon., *Congrès international des arts populaires – International Congress of Popular Arts: Prague, du 7 au 13 Octobre 1928*. Paříž: Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1928.

Croce, Benedetto. *Breviř estetiky*. Praha: Orbis, 1927.

Čapek, Josef. *Jak se dívati na moderní obrazy*, soukromý tisk Prostějov: 1938.

Čapek, Josef. *Kulhavý poutník*. Praha: Fr. Borový, 1936.

Čapek, Josef. *Psáno do mraků*. Praha: František Borový, 1947.

Faure, Élie. *Dějiny umění: Duch tvarů*. Praha: Aventinum, 1929.

Faure, Élie. *Dějiny umění: Umění středověké*. Praha: Aventinum, 1927.

Faure, Élie. *L'Arbre d'Eden*. Paříž: Crès, 1922.

Focillon, Henri. *Art Populaire*. Paris: Duchartre, 1928.

Focillon, Henri. „Tvar v duchu umělcově“, *Listy pro umění a kritiku* 3, 1935, s. 615-616.

Focillon, Henri. *Život tvarů*. Praha: SVU Mánes, 1936.

Klíma, Ladislav. *Vteřina a věčnost*. Praha: Aventinum, 1927.

Kovárna, František. „Oko jindy a dnes“, *Dílo* 30, 1939-1940, s. 41-45.

Kovárna, František. „Oslabení hmatu“, *Dílo* 30, 1939-1940, s. 98-104.

Kovárna, František. *Jedna a jedna jsou tři: za tvořivost a proti rozumu*. Praha: Průlom, 1929.

Kovárna, František. *Malířství ornamentální a obrazové*. Praha: Orbis, 1934.

Kovárna, František. *Socialismus a národní kultura*. Brno: Zemský výkonný výbor československé strany národně socialistické, 1946.

- Kovárna, František. *Současné malířství*. Praha: Orbis, 1932.
- Kovárna, František. *Uměleckohistorické texty z pozůstalosti*, editovali Jiří Koukal a Martina Flekačová. Praha: Karolinum, 2013.
- Kramář, Vincenc. „Abstraktnost a věčnost současného umění“, *Volné směry*, 1931, s. 206-215.
- Kramář, Vincenc. *O obrazech a galeriích*. Praha: Odeon, 1983.
- Navrátil, Václav. *Filosofie a umění (Pokus o identitu)*. Praha: Kvart, 1935.
- Navrátil, Václav. *O lásce, smutku a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003.
- Navrátil, Václav. *Umění a metafyzika*. Praha: Torst, 2018.
- Štech, Václav Vilém. „Smysl a metoda dějin výtvarného umění“, *Umění: sborník pro českou výtvarnou práci* 11, č. 9-10, 1937-38, s. 455-459.
- Štech, Václav Vilém. *K otázce praslovanského umění*, zvláštní otisk Pekařova sborníku I. Praha: vlastní náklad (?), 1930.
- Štech, Václav Vilém. *Michelangelo: poznámky o renesanční prostorové kompozici*. Praha: SVU Mánes, 1928.
- Štech, Václav Vilém. *O projevu výtvarnou formou*. Praha: Jan Laichter, 1915.
- Štech, Václav Vilém. *Předpoklady československého umění*, zvláštní otisk z časopisu *Přítomnost*. Praha: Přítomnost, 1937.
- Štech, Václav Vilém. *Za plotem domova*. Praha: Československý spisovatel, 1970.

• **Monografie, kapitoly z monografií a odborné studie**

- Adorno, Theodor W. – Max Horkheimer. *Dialektika osvícenství*. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- Agamben, Giorgio. *Nudités*. Paříž: Puf, 2007.
- Aristotelés. *Metafyzika*. Praha: Petr Rezek, 2021.
- Assmann, Aleida. *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Karolinum, 2018.
- Augustin. *Svatého otce a učitele církve Aurelia Augustina Vyznání*, překl. Mikuláš Levý. Praha: Ladislav Kuncíř, 1926.
- Baensch, Otto. „Art and Feeling“, in *Reflections on Art*, editovala Susanne K. Langer. Oxford: Oxford University Press, 1961, s. 10-36.
- Bann, Stephen – Stéphane Paccard (eds.). *L’Invention du passé: histoires de coeur et d’épée en Europe, 1802-1850*. Paříž: Hazan, 2014.
- Bartlová, Milena. „‘Není možno se vzdát svobody myšlení.’ Vincenc Kramář a marxismus 1945-1960“, *Umění LXVI*, 2018, č. 4, s. 246-263.
- Bartlová, Milena. „Continuity and Discontinuity in the Czech Legacy of the Vienna School of Art History“, *Journal of Art Historiography*, 2013, č. 8,

<https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/bartlov3a1.pdf>,
vyhledáno 21. 7. 2024.

Bartlová, Milena. „Čas formy. George Kubler po půl století“, in George Kubler, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*. Praha: PositiF, 2018, s. 13-29.

Bartlová, Milena. „Kdy začínají dějiny umění?“, in *Od dějin umění k uměleckému dílu: Cesty k porozumění vizuální kultuře*, editovali Jan Galeta, Ondřej Jakubec, Radka Nokkala Miltová a Tomáš Valeš. Brno: Masarykova univerzita, 2021, s. 515-526.

Bartlová, Milena. „Poznámky k ‚dějinám umění‘“, *Opuscula historiae artium* XLVI, 2002, s. 103-110.

Bartlová, Milena. „Rustikalizace a lyrismus jako příznaky českého umění“, in *Naše, národní umění*. Brno: Barrister & Principal, 2009, s. 21-28.

Bartlová, Milena. *Dějiny českých dějin umění 1945-1969*. Praha: UMPRUM, 2020.

Bartlová, Milena. *Skutečná přítomnost*. Praha, Argo, 2012.

Bauman, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002.

Baxandall, Michael. *Inteligence obrazu a jazyk dějin umění. Výbor z textů*, Milena Bartlová ed., překl. Martin Pokorný. Praha: UMPRUM, 2019.

Belting, Hans. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá Fronta, 2000.

Benjamin, Walter. „Dějinně filosofické teze“, *Plamen: měsíčník pro literaturu, umění a život* X, 1968, č. 2, s. 98-103.

Benjamin, Walter. „Goethe's Elective Affinities,” in *Selected Writings* 1, editoval Michael W. Jennings et al. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996–2003, s. 297-360.

Benjamin, Walter. „Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti“, in *Dílo a jeho zdroj*, překl. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979, s. 17-47.

Benjamin, Walter. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann a synové, 1998.

Benjamin, Walter. *Psaní a vzpomínání: Výbor z díla III*. Praha: OIKOYMENH, 2016.

Benjamin, Walter. *Původ německé truchlohry*. Praha: Malvern, 2016.

Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže: Výbor z díla II*. Praha: OIKOYMENH, 2011.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

Bergson, Henri. *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH, 2003.

Bergson, Henri. *Vývoj tvořivý*. Praha: Jan Laichter, 1919.

Beyer, Andreas – Horst Bredekamp – Uwe Fleckner – Gerhard Wolf (eds.). *Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*. Hamburk: Verlag Klaus Wagenbach, 2018.

Biegel, Richard – Roman Prahel – Jakub Bachtík (eds.). *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě University Karlovy*. Praha: Filozofická fakulta University Karlovy, 2020.

Birnbaum, Vojtěch. „Barokní princip v dějinách architektury“, *Styl*, č. 5, 1924, s. 71-85.

Bouretz, Pierre. *Svědkové budoucího času*, díl druhý. Praha: OIKOYMENH, 2009.

Bouretz, Pierre. *Svědkové budoucího času*, díl první. Praha: OIKOYMENH, 2009.

- Bukovinská, Beket – Lubomír Slavíček (eds). *Pictura Verba Cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*. Praha: Artefactum, 2006.
- Bullough, Edward. „‘Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip“, *Estetika* 22, č. 1, 1995, s. 10-30.
- Bydžovská, Lenka – Karel Srp, *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.
- Carraro, Filippo. „Deleuze’s Aesthetic Answer to Heraclitus: ‘The Logic of Sensation’“, *Deleuze Studies*, roč. 8, č. 1, 2014, s. 45-69.
- Cassirer, Ernst. *Filosofie symbolických forem*, první díl. Praha: OIKOYMENH, 1996.
- Centanni, Monica (ed.). *Aby Warburg and Living Thought*. Řím: Ronzani, 2022.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and the Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: the MIT Press, 1990.
- Crowther, Paul. *The Transhistorical Image: Philosophizing Art and its History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Čapek, Milíč (ed.). *Bergson a tendence současné fyziky*. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 1938.
- Čapek, Milíč. *Henri Bergson*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939.
- Čechurová, Jana. *Čeští svobodní zednáři ve XX. století*. Praha: Libri, 2002.
- Černý, Václav. *Ideové kořeny současného umění: Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha: O. Girgal, 1929.
- Damisch, Hubert. *Le jugement de Paris*. Paříž: Flammarion, 2011.
- Damisch, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paříž: Seuil, 1972.
- Danto, Arthur C. „The End of Art: A Philosophical Defense,” *History and Theory* 37, č. 4, 1998, s. 127–43.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. New York, Continuum, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Logika smyslu*, překl. Miroslav Petříček. Praha: Karolinum, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche a filosofie* Praha: Herrmann a synové, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. „Praesentia, aneb virtualita zobrazení“, in *Návrat do budoucnosti*, editovali Eva Skopalová – Václav Janoščík. Praha: UMPRUM, 2019, s. 83-104.
- Didi-Huberman, Georges. „Rovina materiálu: tvárnost, znepokojení, přežívání“, *Umění XLVI*, 1998, s. 502-514.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paříž: Les Éditions de Minuit, 1992.
- Didi-Huberman, Georges. *Désirer désobeir*. Paříž: Minuit, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paříž: Les Éditions de Minuit, 2002.

- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'une geste*. Paříž: Gallimard, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paříž: Gallimard, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*. Praha: Fra, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*. Paříž: Gallimard, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Otevřít Venuši. Nahota, sen, krutost*. Praha: Pulchra, 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Před časem*. Brno: Barrister & Principal, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Soulèvements*. Paříž: Gallimard, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Sur le fil*. Paříž: Éditions de Minuit, 2013.
- Doaneová, Mary Anne. *Zrození kinematografického času*. Praha: Karolinum, 2021.
- Dostálová, Ludmila – Miloš Ševčík (eds.). *Studie k teorii umění Henriho Focillona: Život forem v žitém světě*. Praha: Filosofický časopis, 2018.
- Ducci, Annamaria. „Élie Faure, his visions of war and his image of Europe“, in *Ideas beyond Borders*, editovali Matthew D'Auria, Jan Vermeiren. Londýn: Routledge, 2019, s. 93-111.
- Fabian, Johannes. *Time & The Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York, NY: Columbia University Press, 1983.
- Febvre, Lucien. „La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'aurefois?“, *Annales d'histoire sociale (1939-1941)*, sv. 3, 1941, č. ½, s. 5-20.
- Febvre, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle: La religion de Rabelais*. Paříž: Édition Albins Michel, 1962.
- Fejtová, Olga (ed.) a kolektiv. *Barokní Praha – Barokní Čechie, 1620–1740*. Praha: Scriptorium / Archiv hlavního města Prahy, 2004.
- Fišerová, Michela. *Obraz a moc: Rozhovory s francouzskými mysliteli*. Praha: Karolinum, 2015.
- Fleckner, Uwe – Martin Warnke – Henrik Ziegler (eds.). *Handbuch der politischen Ikonographie*, první a druhý díl. Mnichov: Verlag C. H. Beck, 2011.
- Foster, Hal. *Zitra bude hůř*. Praha: Centrum pro současné umění Praha a INI Project, 2021.
- Foucault, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Hermann a synové, 2016.
- Franke, Anselm – Elisa Giuliano – Denise Ryner. *Ceremony (Burial of Undead World)*. Lipsko: Spector Books, 2022.
- Franke, Anselm – Tom Holert (eds.). *Neolithic Childhood: Art in False Present, c. 1930*. Berlín: HKW, 2018.
- Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917–1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003.
- Gasset, Ortega y. „Idea divadla“, *Divadelní revue* 4, č. 2, 1993, s. 10-16.
- Gombrich, Ernst Hans. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londýn: The Warburg Institute, 1970.

Grazia, Margareta de. „Anachronism“, in *Cultural Reformations: Medieval and Renaissance in Literary History*, editovali Brian Cummings – James Simpson. Oxford: Oxford University Press, 2010, s. 13-32.

Grodecki, Louis. *Bibliographie Henri Focillon*. New Haven a Londýn: Yale University Press, 1963.

Hartog, François. *Chronos: L'Occident aux prises avec le Temps*. Paříž: Gallimard, 2020.

Hartog, François. *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paříž: Éditions du Seuil, 2012.

Havelková, Tereza. *Nový mýtus, poezie a obraz v kontextu českého umění 30. a 40. let*, diplomová práce. Praha: Universita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, 2019.

Hildebrand, Adolf. *Problém formy ve výtvarném umění*. Praha: Triáda, 2004.

Hlaváček, Luboš. „Centenarium Henri Focillona“, *Umění* 29, 1981, č. 5, s. 461-463.

Hodorowich, Elizabeth – Alexander Nagel. *Amerasia*. New York: Zone Books, 2023.

Homér. *Odyssea*. Praha: Herrmann a synové, 2017.

Hubatová-Vacková, Lada. „Užití, využití i zneužití folkloru a lidového umění“, in Milena Bartlová – Jindřich Vybíral a kol., *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*. Praha: UMPRUM, 2015, s. 185-186.

Husserl, Edmund. *Karteziánské meditace*. Praha: Svoboda, 1968.

Chadraba, Rudolf a kol. *Kapitoly z českého dějepisu umění*, druhý díl. Praha: Odeon, 1987.

Chagnon, Katrie. *Le devenir-femme des historiens de l'art: Michael Fried et Georges Didi-Huberman*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.

Karlholm, Dan – Keith Moxey (eds.). *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*. New York, NY: Routledge, 2018.

Kojève, Alexandre. *Le Concept, le Temps et le Discours: Introduction au Système du Savoir*. Paříž: Gallimard, 1990.

Kol. aut. *Platón: život, dílo, vliv*. Praha: Společnost přátel antické kultury, 1932.

Kol. aut. *Václav Černý: Život a dílo*, konferenční sborník. Praha: Ústav pro českou literaturu, 1996.

Koselleck, Reinhart. „Enleitung“, in *Geschichte Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, díl první, editovali Otto Brunner, Werner Kontze a Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett, 1972-1997, s. xv.

Koukal, Jiří. *Profesor František Kovárna: Výtvarná teorie 1928-1938*, diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

Kracauer, Siegfried. *Siegfried Kracauer's American Writing: Essays on Film and Popular Culture*, editovali Johannes von Moltke a Kristy Rawson. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.

Kracauer, Siegfried. *History: The Last Things Before the Last*, ed. Paul Oscar Kristeller. New York: Markus Wiener Publishers, 2013.

- Kratochvíl, Alexander (ed.). *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Praha: Akropolis, 2015.
- Kratochvíl, Jan. „Věčný návrat téhož a časovost u Ladislava Klímy“, *Studia philosophica* 64, 2017, č. 2, s. 43-50.
- Kropáček, Pavel. *Malířství doby husitské*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1946.
- Kubler, George – Walter Cahn – Wilibald Sauerländer – Jacques Thuillier – Philippe Junod. *Relire Focillon*. Paříž: Musée du Louvre / Ensba, 1998.
- Kubler, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven, MA: Yale University Press 1970.
- Lakoff, George – Mark Johnson. *Metafora, kterými žijeme*. Brno: Host, 2014.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York, NY: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York, NY: Mentor Books, 1956.
- Larsson, Chari. *Didi-Huberman and the Image*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Lee, Pamela M. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Nové úvahy o lidské soudnosti*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1932.
- Lipps, Theodor. „Einfühlung, innere Nachahmung und Organenempfindungen“, *Revue Philosophique de la France Et de l'Etranger* 56, 1903, s. 660-661.
- Loraux, Nicole. „Eloge de l'anachronisme en histoire“, *Le Genre humain* 27, č. 1, 1993, s. 23-39.
- Lotery, Kevin. „‘Great Historians Are Biological Freaks’: Siegfried Kracauer's Philosophy of History“, *October*, č. 185, léto 2023, s. 139-167.
- Lyotard, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: Akademie věd ČR, 1993.
- Marešová, Jana. „Orbis Pictus a Atlas Mnemosyné. Korespondence Warburga s Karamárem, Chytilém a Zíbrtem“, *Umění LXXI*, č. 3, 2003, s. 278-282.
- Mazurel, Hervé. *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire. Profondeurs, métamorphoses et révolutions de la vie affective*. Paříž: La Découverte, 2021.
- McTaggart, James Ellis. „The Unreality of Time“, *Mind* 17, č. 6, 1908, s. 457-474.
- Mencl, Václav. „K Birnbaumovu zákonu transgrese“, *Volné směry XXXVII*, 1941, č. 7, s. 195-206.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 2004.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York, NY: Zone Books, 2004.

- Michaud, Phillipe-Alain (ed.). *Histoire de l'art et cinéma: les critofilms de C. L. Ragghianti*. Paříž: Musée du Louvre, 1994.
- Milan, Mráz. „Výraz *intuitio* a motivy jeho zavedení do latinské filosofické terminologie“, in *Intuice ve vědě a filosofii*, editovali Jiřina Stachová a Jiří Nosek. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 9-20.
- Moxey, Keith. *Visual Time* Londýn: Duke University Press, 2013.
- Mukařovský, Jan. *Studie*, první díl. Praha: Host 2007.
- Nábělek, Kamil. „Kvart – Sborník poesie a vědy“, *Umění XLIV*, č. 1, 1996, s. 74-92,
- Nábělek, Kamil. „Poetická metafyzika Václava Navrátila“, in Václav Navrátil, *Umění a metafyzika* (Praha: Torst, 2018), s. 193-228.
- Nagel, Alexander – Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Nagel, Alexander. *Medieval Modern. Art Out of Time*. New York, NY: Thames & Hudson 2012.
- Nesbit, Molly. *The Pragmatism in the History of Art*. New York: Periscope Publishing, 2013.
- Neubauer, Zdeněk. „Vzhled a vhléd: K ontologickým předpokladům intuice“, in *Intuice ve vědě a filosofii*, editovali Jiřina Stachová a Jiří Nosek. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 34-42.
- Nietzsche, Friedrich. *Lidské, příliš lidské*. Praha: OIKOYMENH, 2018.
- Novák, Aleš. *Věčný návrat téhož*. Praha: Togga, 2016.
- Novotný, František. *O Platonovi III*. Praha: Jan Laichter, 1949.
- Nowotny, Helga. *Time: The Modern and Postmodern Experience*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- O'Regan, Cyril. *Gnostic Return in Modernity*. Albany, NY: State University of New York, 2001.
- Ogle, Vanessa. *The Global Transformation of Time*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Garden City, 1955.
- Papapertos, Spyros. „The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg's Revival“, *Oxford Art Journal* 26, 2003, č. 2, s. 169–176.
- Pastoureau, Michel. *Bleau*. Paříž: Éditions du seuil, 2006.
- Pastýříková, Lenka. *Recepce abstraktního umění v meziválečném Československu*, disertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2021.
- Patočka, Jan. *Negativní platonismus*. Praha: OIKOYMENH, 2007.
- Patočka, Jan. *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004.
- Pečínková, Pavla. *Pracoval jsem mnoho: soupis výtvarného díla Josefa Čapka*, díl třetí: malba. Humpolec: 8smička, 2023.
- Petříček, Miroslav. *Filosofie en noir* (Praha: Karolinum, 2019).

- Picon, Marine. „What Is the Foundation of Knowledge? Leibniz and the Amphibology of Intuition“, in *Leibniz: What Kind of Rationalist?*, editoval Marcelo Dascal. Dordrecht: Springer, 2008, s. 213-227.
- Platón. *Faidros*. Praha: OIKOYMENH, 2014.
- Platón. *Parmenidés*. Praha: OIKOYMENH, 2010.
- Platón. *Timaios, Kritias*. Praha: OIKOYMENH, 2003.
- Plótinos. „O kráse“, *Kvart* II, č. 3, 1934, s. 21-29.
- Plótinos. *Věčnost, čas, duch*. Praha: Petr Rezek, 1995.
- Pomian, Krzysztof. *L'Ordre du temps*. Paříž: Gallimard, 1984.
- Porfyrios. *Jak vystoupit do inteligibilního světa*. Praha: OIKOYMENH, 2017.
- Porfyrios. *Jeskyně nymf*. Olomouc: Per Agrum, 1993.
- Riegl, Alois. *Die Entstehung des Barockkunst in Rom*. Wien 1908.
- Riegl, Alois. *Spätrömische Kunstindustrie*. Wien: Österr-Staatsdruckerei, 1927.
- Ripa, Cesare. *Ikonologie*. Praha: Argo, 2019.
- Rokem, Freddie. „‘Let me tell you a story’: Walter Benjamin and the History of the Future, in *German-Jewish Thought Between Religion and Politics*, editovali Christian Wiese a Martina Urban. Berlín: De Gruyter, 2012, s. 335-348.
- Rokytová, Bronislava. *Dost tichého šepotu: exilová výtvarná scéna v Československu (1933-1939)*. Praha: Památník národního písemnictví, 2013.
- Roosval, Johnny. *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*. Stockholm: Le comité organisateur du congrès, 1934.
- Rosenberg, Daniel –Anthony Grafton. *Die Zeit in Karten*. Berlín: Philipp von Zabern, 2015.
- Srp, Karel. „Předpoklady dějinného celku u Antonína Matějčka“, *Výtvarná kultura: časopis SČVU* 15, č. 5, 1990, s. xiii-xiv.
- Summers, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western modernism*. New York: Phaidon Press Limited, 2003.
- Szczepanik, Petr – Jaroslav Anděl (eds.). *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008.
- Teige, Karel. *Osvobozování života a poezie. Výbor z díla III, studie ze čtyřicátých let*, uspořádal Vratislav Effenberger a kol. Praha: Aurora, 1994.
- Thein, Karel. „Nedělnátka. Čistá řeč a umělecké dílo podle Waltera Benjamina“, in *Filosofické reflexe umění*, editoval Martin Vrabec a kolektiv. Praha: Togga, 2010, s. 251-271.
- Thein, Karel. „Paul Crowther: The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History“, *Umění* LI, 2003, s. 437.
- Thürlemann, Felix. *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*. Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 2014.
- Vacková, Růžena. *Věda o slohu I*. Praha: Aula, 1993.

- Vischer, Friedrich Theodor. „The Symbol“, *Art in Translation* 7, č. 4, 2015, s. 417-448.
- Vischer, Robert. *Analyse und Symbolik: Hypothesen aus der Formenwelt*. Lipsko: Rudolph Weigel, 1861.
- Voisine-Jechová, Hana. „K několika proměnám poutníka v české literatuře“, in *Dialogy o slovanských literaturách: tradice a perspektivy*, editovali Josef Dohnal a Miloš Zelenka. Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 187-195.
- Vojvodík, Josef. „Metaxy phenomenon neboli v prostoru mezi... K současné filosofii médií a mediality“, *Slovo a smysl* 11, č. 21, 2014, s. 15-44.
- Warburg, Aby M. *Gesammelte Schriften* II. Lipsko: B. G. Teubner, 1932.
- Warburg, Aby M. *L'Atlas Mnémosyné*. Paříž: L'écarchuille, 2012.
- Warburg, Aby M. *The Renewal of Pagan Antiquity*, překl. Kurt W. Foster. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Weber, Max. *Protestantská etika a duch kapitalismu*. Praha: Argo, 2023.
- White, Hayden. *Tropika diskurzu: kulturně kritické eseje*. Praha: Karolinum, 2010.
- Wirth, Zdeněk (ed.). *Umění československého lidu*. Praha: Vesmír, 1928.
- Witlox, Eva – Ann Demeester – Peter Carpreau – Melanie Bühler - Xander Karskens (eds.). *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*. Amsterdam: Valiz, 2018.
- Wood, Christopher S. *A History of Art History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019.
- Wood, Christopher S. „Folk Art: Artistic and Scientific Works from the First Congress on Folks Arts, Prague, 1928“, *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design, History and Material Culture* 29, č. 1, 2022, s. 96-107.
- Wood, Christopher S. (ed.). *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000.
- Wood, Christopher S. *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Worringer, Wilhelm. *Abstrakce a vnitřní*. Praha: Triáda, 2001.
- Yates, Frances. *Umění paměti*. Praha: Malvern, 2015.
- Zammito, John. „Koselleck's Philosophy of Historical Time(s) and the Practice of History“, *History and Theory* 43, no. 1 (2004), s. 124-135.
- Zhoř, Igor. *Hledání tvaru*. Praha: Mladá Fronta, 1967.
- Žákavec, František. „Sto Tizianů“, *Umění: sborník pro českou výtvarnou práci* 9, 1936, s. 275-288.
- Žákavec, František. „Stoletý Degas“, *Umění: sborník pro českou výtvarnou práci* 8, 1934-35, s. 65-80.

• **Dobové časopisecké a novinové články, umělecké texty**

- red-. „Vliv francouzské literatury na cizinu“, *Přítomnost* 2, č. 2, 1925, s. 32.
- Bataille, Charles [sic!]. „Hrubý materialismus a gnóze“, *Kvart* I, č. 3, 1933, s. 173-177.
- Čapek, Josef. „Časné a věčné“, *Lidové noviny* XL, č. 507, 7. 10. 1932, s. 7.
- Čapek, Josef. „Jedna hádanice“, *Přítomnost* VIII, č. 45, 11. 11. 1931, s. 718-720
- Čapek, Josef. „Věčnost a abstraktnost [...]“, *Lidové noviny* IL, č. 549, 3. 11. 1931, s. 7
- Čapek, Josef. „Výtvarné publikace a časopisy“, *Lidové noviny* IXL, 5. 7. 1931, č. 333, s. 7.
- Čapek, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum, 1920.
- Čapek, Josef. *Stín kapradiny*. Praha: Aventinum, 1930.
- Čapek, Josef. *Umění přírodních národů*. Praha: František Borový, 1938.
- Čapek, Karel. „Henri Bergson“, *Lidové noviny* 37, 18. 10. 1929, č. 525, s. 1-2.
- Čapková, Jarmila. *Vzpomínky*. Praha: Torst, 1998.
- Einstein, Carl. „Methodické aforismy“, *Kvart* I, č. 2, s. 95-98.
- Faure, Élie. „Dopis Élie Faure českým čtenářům Dějin umění“, *Rozpravy Aventina* 4, 1928-1929, č. 24, s. 235.
- Honzík, Karel. „Hmota v pohybu a forma“, *Kvart* III, 1937, č. 1, s. 27-37.
- Chalupecký, Jindřich. „Umění abstraktní“, *Čin* VII, 1935, č. 13, s. 194-196.
- Joyce, James. *Odysseus*. Praha: Argo, 2013.
- Janák, Pavel. „Výjimky ve vývoji“, *Umělecký měsíčník* 1, č. 8, 1912, s. 237-238.
- Kol. aut., „Proč o pravěkém umění?“, *Blok* 3, č. 6-7, 1948, s. 221.
- Kose, Jaroslav. „Mezinárodní institut výchovné kinematografie“, *Pestrý týden* 3, 8. 12. 1928, č. 49, s. 7.
- Kovárna, František. „Benedetto Croce“, *Kmen: měsíčník pro moderní kulturu* 2, č. 1, 1928, s. 10-11.
- Kovárna, František. „O Picassa a kubismus“, *Československá republika*, č. 177, 31. 7. 1931, s. 5.
- Kovárna, František. „Za novým ornamentem“, *Pražské noviny* CCLVI, č. 116, 1935, s. 5.
- Kovárna, František. „Mezi životem a teorií“, *Kritický měsíčník* 5, č. 3, 6. 5. 1942, s. 74.
- Kovárna, František. „Na okraj Faureových dějin“, *Volné směry* 26, 1928-1929, s. 317.
- Kovárna, František. „O malířství nefigurativním“, *Kvart* II, č. 4, 1935, s. 11-16.
- Kramář, Vincenc. „Odpověď pp. Kolmanu-Cassiovi, Josefovi Čapkovi a Františkovi Kovárnovi“, *Volné směry* XXIX, č. 1, s. 4-7 a 9-15.
- Mokřý, František Viktor. „Skupina ‚Kvart‘“, *Venkov* XXX, 1935, č. 128, 30. 5., s. 7.
- Navrátil, Václav. „Pomalů a rychle“, *Lidové noviny* XLIV, č. 574, 16. 11. 1936, s. 4.
- Navrátil, Václav. „Idea pospolitosti“, *Veraikon* 27, 1932, č. 3, s. 41-44.

- Navrátil, Václav. „Kvart“, *Kulturní leták Rok*, č. 1, 1931, s. 4.
- Nezval, Vítězslav. *Pražský chodec*. Praha: Fr. Borový, 1938.
- Novotný, Vojtěch. „Montáž vlivů“, *Volné směry XXX*, 1933-34, č. 1, np.
- Obrtel, Vít. *Kštice Bereniky*. Praha: Kvart, 1937.
- Patočka, Jan. „Platon a popularisace“, *Kvart II*, 1934, č. 2, s. 43-50.
- Pečírka, Jaromír. „Die ‚Kvart‘-Ausstellung“, *Prager Presse XV*, 1935, č. 132, 16. 5., s. 8.
- Šíma, Josef. „Elie Faure“, *Rozpravy Aventina 2*, 1926-1927, č. 16-17, s. 182.
- Šourek, Karel. „Nepochopení stylu“, *Čin IV*, 1932-33, s. 441-443,
- Urban, Bohumil Stanislav. „Výtvarná skupina ‚Kvartu‘“, *Národní listy večerník LXXV*, č. 142, 23. 5. 1935, s. 3.
- Urbanová, Věra. „Henri Focillon: Život tvarů“, in *Almanach Kmene*, editoval Josef Čapek. Praha: Kmen, 1936, s. 107-109.

• Vlastní studie

Zde uvádím vlastní texty, které dále rozvíjí myšlenky v této práci. První oddíl obsahuje texty, které jsem částečně začlenila do mé disertační práce a přepracovala je, tuto skutečnost vždy uvádím v poznámkách. Texty uvedené v druhém oddíle jsou studiemi (výstavní katalogy), které jsem během práce na tomto textu/doktorského studia připravila a odráží úvahy zde obsažené.

○ *Přepracované, znovu rozpracované texty*

- Skopalová, Eva a Václav Janoščík. „Návraty, trhliny, potenciality (úvod)“, in *Návrat do budoucnosti*, editovali Eva Skopalová a Václav Janoščík. Praha: UMPRUM, 2019, s. 13-34.
- Skopalová, Eva. „Angelus Novus a Éternel retour“, in *Překračování hranic: Mezioborovost, migrace a mobilita v dějinách umění a příbuzných oborech*, editovali Eva Csémyová, Jakub Hauser, Tereza Johanidesová a Adéla Klinerová. Praha: Univerzita Karlova, 2018, s. 108-128.
- Skopalová, Eva. „Dějiny umění se příliš nemění“, *Artalk.cz*, <http://artalk.cz/2018/05/21/dejiny-umeni-se-prilis-nemeni/>, vyhledáno 22/5/2018.
- Skopalová, Eva. „Metafory vidění“, in *Nevidíme, co nevíme*, editovaly Magdaléna Nová – Elena Babič. Praha: Katolická teologická fakulta, Universita Karlova, 2018, s. 300-308.
- Skopalová, Eva. „Transhistorický kánon“, in *Kánony*, editovali Michaela Paštěková, Peter Brežňan. Bratislava: SAE, 2023, s. 169-176.
- Skopalová, Eva. „Třetí oko historika/historičky umění“, *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et Historica 2, Studia historica artium II*, 2019, s. 255-262.

○ *Další publikace*

Skopalová, Eva. *Formosa deformitas: O podivné spřízněnosti baroka a kubismu, 1911-1914*. České Budějovice: Alšova jihočeská galerie, 2020.

Skopalová, Eva. *Heptameron: Surrealismy a sen renesance*. České Budějovice: Alšova jihočeská galerie, 2024 (v tisku).

Skopalová, Eva. „1939: Začátek války“, „1945: Po válce“, „1948: Komunistický převrat“, „1957: Doba tání“, in *1939-2021: Konec černobílé doby*, editoval Michal Novotný. Praha: Národní galerie v Praze, 2024, s. 23-91.

SEZNAM REPRODUKČÍ

- [1] Jindřich Štyrský, *Jeskyně*, 1926, olej na plátně, 54 x 73 cm, Národní galerie v Praze.
- [2] Richard Cunningham Shimeall, Tabulka ilustrující vývoj císařství od nejstarších záznamů, náboženských i archivních, až do současnosti, z knihy *Political Economy of Prophecy*, 1866.
- [3] Fra Angelico, *Madonna delle Ombre*, finti marmi, 1445-1450, konvent San Marco, Florencie.
- [4] Fra Angelico, *Madonna delle Ombre*, finti marmi – detail, 1445-1450, konvent San Marco, Florencie.
- [5] Josef Čapek, *Holubi / Oblak II*, 1935, olej na plátně, 50 x 58 cm, soukromá sbírka.
- [6] Josef Čapek, *Hvězdy*, 1936, olej na plátně, 41 x 61 cm, Památník národního písemnictví.
- [7] Josef Čapek, Ilustrace v knize G. Apollinaire *Kacíř a spol.* přetištěno Vítězslavem nezval v knize *Pražský chodec* (1938).
- [8] Kabalistický *Sefirot*, 1579, Columbia MS X893 C81 (32a-r), Columbia University New York.
- [9] Václav Tikal, *Poslední věci člověka*, 1941, olej na plátně, 72 x 89, 5 cm, Národní galerie v Praze.
- [10] Siegfried Kracauer, *Talk with Teddie*, po 1960.
- [11] Jiří Jelínek, *Stupnice žluti*, před 1935, dílo nedostupné.
- [12] Jiří Jelínek, *Dynamika protikladů (?)*, před 1935, dílo nedostupné.
- [13] Augustin Sagner, *Šedá a hnědá*, před 1935, olej na plátně, 79 x 60 cm, soukromá sbírka.
- [14] Jaroslav Šefl, *Oranžovo-zelená (?)*, před 1935, dílo nedostupné.
- [15] Zdeněk Dvořák, *Plastron*, před 1935, sádra, 43 x 50 cm, Národní galerie v Praze (koupě 1969).
- [16] Zdeněk Dvořák, *Plastika V*, před 1935, sádra.
- [17] Vít Obrtel, První publikovaný návrh *Vily na antický motiv*, 1935.
- [18] Vít Obrtel, *Vila na antický motiv*, 1937.
- [19] Vít Obrtel, Půdorys přízemí *Vily na antický motiv*, 1937.
- [20] Vít Obrtel, Půdorys prvního patra *Vily na antický motiv*, 1937.
- [21] Vít Obrtel, *Vila na antický motiv*, pohled do atria, 1937.
- [22] Cesare Ripa, *Imaginatione*, ca. 1630.
- [23] Reprodukce kamen z Wiśniowieckiego paláce.

- [24] *Barokní skříň*, 17. století, Lobkowitzská sbírka, zámek Nelahozeves.
- [25] Aby Warburg, *Atlas Mnemosyné, tabule 46 (detail fresky Narození Jana Křtitele, Domenico Ghirlandaio, 1486-90 a detail služebné s mísou ovoce ze stejné fresky v kostele Santa Maria Novella ve Florencii)*, 1927-1929, fotografie, The Warburg Institute.
- [26] *Pražský kongres pro lidové umění*, 1928, Henri Focillon první zprava řady stojících gentlemanů, Josef Vydra je pátý z leva v téže řadě.
- [27] Tintoretto, *Tři Grácie s Merkurem*, 1575, Sala delle Quattro Porte - Palazzo Ducale, Benátky – jako „předtucha filmu“.
- [28] Růžena Vacková, *Vztah skutečnosti, prostoru a času*, 1980.