

Oponentský posudek na bakalářskou esej Mgr. Evy Skopalové *Aby M. Warburg a pojem formule patosu v kontextu jeho myšlení*

Předkládaná práce je do značné míry nestandardní, vzhledem k tomu, že studentka již absolvovala magisterské studium dějin umění a je frekventantkou prvního ročníku doktorského studia stejného oboru. Přestože se tedy jedná o bakalářskou práci, esej by měla teoreticky reflektovat zkušenosti a metodologickou obratnost magisterského studenta. Předkládaná práce nicméně nesplňuje nároky bakalářské eseje jak po obsahové, tak metodologické stránce.

1) Prvním problémem je skutečnost, že autorka vychází až na jednu výjimku pouze z anglické a francouzské sekundární literatury, respektive překladů Warburga. To by samo o sobě nepředstavovalo principiální problém, bylo-li by zaměření práce jiné (například rozvedení Didi-Hubermanova specifického výkladu Warburga), pakliže však autorka vymezuje cíl práce v intencích „shrnutí úvah o jeho díle, resp. pojmu formule patosu“, pak je otázkou, nakolik v práci nechybí či proč v práci až na jedinou výjimku chybí německy psaná literatura.

Jisté pochybnosti nadto budí už lapsus, kdy autorka pojem „unheimlich“ překládá jako „navrácený“ (S. 9). Autorce však především uniká celá plejáda Warburgovy publikované korespondence, včetně rozsáhlých publikovaných deníků K.B.W., které jsou vlastní a neopominutelnou platformou Warburgova myšlení. Bez těchto pramenů je avizované pojetí „formule patosu v kontextu [Warburgova] myšlení“ (viz název práce), respektive „pevné vymezení a definice pojmu a jeho užití pro interpretaci dějin“ (S. 8) prakticky vzato neuskutečnitelné, nehledě na to, že už na této úrovni dochází k podstatné metodologické kontradikci shrnutí úzce vybrané sekundární literatury o Warburgovi a vymezení pojmu v kontextu *Warburgova* myšlení. Nezhlednění dostupných pramenů, vydaných v rámci sebraných spisů, nakonec vede k doslova zavádějící reflexi Warburga včetně zavádějící terminologie (viz námitky níže).

Na tomto místě pouze dodejme, že autorce tak nutně musela uniknout skutečnost, že v pravém opaku k jejímu tvrzení, totiž že „přesně neznáme Warburgovy intence, proč ty které konkrétní tabule vypadají tak, jak vypadají“ (S.10) u většiny tabulí naopak velice dobře tyto intence známe, neboť Warburg je – kromě vlastních přednášek a esejů – rozebírá jak v kontinuální korespondenci se Saxlem, tak v denících K.B.W., nemluvě o jejich rekonstrukci v sebraných spisech II.2 a odborné publikační činnosti platformou Engramma a Bilderfahrzeuge. V rámci úvodu k atlasu Mnemosyne autorka navíc mylně vychází z předpokladu, že „rytmické oscilování mezi ponořením se do hmoty a návratem k sophrosyne umožňuje vidět cyklický pohyb mezi kosmologií obrazu a kosmologií znaku“ (S. 40), zatímco Warburg hovoří o „obrazné a na (v kontextu *Warburgova díla matematických*, pozn. aut.) znacích založené Kosmologii“ („Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Kosmologik“), což nějakým způsobem rezonuje s poněkud nesrozumitelnými tvrzeními, totiž že „Warburg chápe symboliku jako univerzální kosmologii“ (S. 24), respektive že bychom „dokonce mohli říci, že detail má až kosmologický význam, je tím, co otevírá celek. Jeden obraz je tak bránou k sledu obrazů, jakožto patetických forem.“ (S. 51). K čemuž prozatím jen dodejme, že symbolika technicky ani nemůže být univerzální kosmologií a Warburg sám hovoří o *kosmologických* symbolech či *matematizující* či *astrologické* kosmologii, respektive že i v kontextu autorčiny práce a Didi-Hubermanových (nezmíněných) úvah o detailu nelze zaměňovat obraz a detail.

2) Nicméně i pokud bychom akceptovali dominantní opření se o Didi-Hubermanovu reflexi (viz S. 11, přičemž Didi-Huberman je převládajícím referenčním rámcem závěru práce na S. 45-49), respektive reflexi vybraného segmentu sekundární literatury, pak práce nesplňuje metodologické minimum bakalářské eseje, která by měla prokázat schopnost kritické práce s literaturou.

Samo o sobě je varovné, že pasáže bakalářské eseje, věnované Cassirerově reflexi Leibnize (S. 34-41), nezohledňují Cassirerovu vlastní práci *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen* (sama autorka existenci této knihy zmiňuje na S. 34) a reflexe Cassirera se tak opírají pouze o tři jednorázově citované práce, které autorka doplňuje přejímáním citací a zejména pak

postojů ze sekundární literatury. Pokud tedy autorka klade „velký důraz na [Warburgovo] spojení s *Filozofií symbolických forem* Ernsta Cassirera,“ (S. 8), pak tomuto důrazu neodpovídá kritická práce s Cassirerovou argumentací, prameny i sekundární literaturou. Tato chyba nicméně prochází celou prací; stručně řečeno, autorka nerespektuje pozice jednotlivých autorů a opakovaně v práci zarovnává jednotlivé – nadto s překvapivou samozřejmostí a lakoničností konstatované – pozice do jediné propozice, kterou následně označí za Warburgovo vlastní stanovisko. Viz například S. 31, kde se od Gombricha skočí v rámci jediného odstavce k Diderotovi a od něj k Didi-Hubermanovi a Michaudovi a zcela plynule zpět k Warburgovi, či S. 40, kde se v jediném odstavci dostaneme k Warburgovi od Cassirera přes Benjamina.

V prvním uvedeném příkladě pak lze jen těžko tvrdit, že Warburg „po seznámení s Ernstem Cassirerem zjistil, že jeho úvahy nemusí být nutně podpořeny fyzickými fakty, ale může je podpořit filosofický systém“ (S. 31), zvláště pokud je *celé* jeho dílo, a to i během 20. let, neseno étosem pečlivého hledání konkrétních historických *fyzických* důkazů. O tom svědčí jak *celý* deník knihovny z let 1926-1929 a vlastní stavba Warburgových esejů, založená na co nejpečlivější genealogii vybraných motivů, tak korespondence s Cassirerem, zaměřená na konkrétní Keplerovu čtenářskou zkušenost, kterou Warburg chápe jako vlastní důkaz geneze koncepce elipsy. V druhém citovaném případě pak nelze tvrdit, že „Warburg materiál netřídil, ale nechal se jím zavalit,“ (S. 40), čemuž odporuje *celý* Warburgův pečlivý systém kartoték s nebývale pedantickým systémem třídění.

Se samotným Didi-Hubermanem a jeho specifickou filosofií obrazu, inspirovanou Warburgem, text v podstatě rovněž nijak nepracuje a omezuje se na několik nekriticky přejatých citací a odkazů. Jednoduchým nahlédnutím do vydaných sebraných spisů (II.2) tak lze ověřit, že není pravda, že „na myšlenku dát vedle sebe obrazy přivedl Warburga Fritz Saxl, Warburg tuto strategii poprvé použil u příležitosti přednášky o Rembrandtovi v roce 1926“ (S. 42), neboť Warburg se stejným modelem obrazných konstelací pracoval již v případě eseje o Dürerovi v letech 1904-1905. Závažnější je nicméně jiné tvrzení, totiž že „Ninfou Warburg (i Didi-Huberman) myslí typ bohyně, personifikace krásy“ (S. 14), což odporuje Warburgovu pojetí klíčové polaritě této postavy jakožto měnlivého *typu* (srovnej se S. 18), která je sice v případě Botticelliho motivována novoplatónsky zbarveným *kontextem* krásy/ideje/lehkosti, ale která – slovy Warburga – „nabude významu všeobecně platného ornamentálního typu ženské postavy v pohybu, jak ji na svých obrazech v téže době zachycoval Botticelli, jednou jako ostýchavou účastnici tanečních rejů, jindy v podobě mladé, před muži prchající ženy, jak ji známe z Jara“ (*Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, 1902, též *Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589, 1895*; tato figura vystupuje i jako bohyně vítězství či menáda, tedy skutečně jinak, než jako personifikace krásy, viz *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, 1912).

S celistvějším shrnutím Didi-Hubermanových reflexí atlasu se setkáme až na S. 46-48 s jedinou kritickou připomínkou na S. 48, přičemž autorka se skrze amalgám Michauda, Gombricha, Didi-Hubermana, Diderota a Benjamina (na těchto několika stranách) průběžně vrací k Warburgovi, kterým tento argumentační celek logicky končí na S. 49, a to aniž by Didi-Hubermanovo vyhraněné čtení atlasu jakkoliv konfrontovala s Warburgem samotným, jehož vlastní texty, deníky a korespondence Didi-Hubermanův důraz na otevřenost atlasu poněkud rozporují.

3) Se samotným Warburgem se vlastně v textu příliš nepracuje. Viz např. S. 15, kde autorka odkazuje pouze na sekundární zdroje, přičemž sám Warburg daná témata široce rozebírá v korpusu poznámek „Fragmente zur Ausdruckskunde“, které zároveň cele popírají, že by byl pro Warburga „obraz a smysl (...) jednou a tou samou věcí“, jak tvrdí autorka (S. 15), neboť Warburg na ploše několika set poznámek rozebírá právě proces, jakým obrazy velice nesamozřejmě prostředkují a generují smysl světa, včetně esenciálního odlišení „Erinnerungsbild“, „Sprachbild“, „Kunstabild“ a „Denkbild“. Stejně tak vcítění Warburg ve stejných poznámkách, s jejichž korpusem pracoval i na sklonku života, neuvažuje primárně jako „porozumění uměleckému dílu,“ (S. 15) ale jako specifický proces osmyslnění a chápání se světa. Stejně tak nelze tvrdit, že „Warburg uvažuje, že indiáni ovládají své fobie magií, mytologií, symboly a také logikou. Na tuto myšlenku jej v Bonnu přivedl Herman Usener, který chápe mýtus jako systematické hledání příčin strachu z neznáma.

Mýtus je tak jednoduchou formou vědy.“ (S. 27). Pojem „logiky“ nelze zvláště v Cassirerově a Warburgově případě používat jen tak ledabyle, stejně tak inspirace Usenerem a zejména pak jeho prací *Götternamen: Versuch einer Lehre von der Religiösen Begriffsbildung* (1896) nevede k ztotožnění „složitě“ vědy a „jednoduchého mýtu“, čemuž ostatně protiče autorčiny poznámky na S. 38, odkazující na Cassirerovo zdůraznění plurality a zároveň jisté soběstačnosti a specifčnosti symbolických systémů (umění, jazyk, věda, mýtus...). Mýtus ani nemůže být v Usenerově pohledu hledáním *příčin* strachu (to by byla dosti pokročilá reflexe); je to naopak strach, lépe řečeno úzkost, která *motivuje* mytickou ustalující se reflexi. Ostatně celá Cassirerova práce *Die Begriffsform im mythischen Denken* (1922) – kromě řady dalších – rozvíjí právě motiv specifické *transformace* mytického systému myšlení v pozdější systém moderní vědy. Stejně tak celá Warburgova zásadní esej *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920) staví od počátku „logiku“ a „magii“ do přímého protikladu, přičemž se Warburg zaměřuje na postupnou a zdaleka ne jednoduchou transformaci astrologie a „magické“ reflexe světa v typ racionální reflexe (srovnej se S. 25, kde autorka nereflektovaně přejímá ze sekundární literatury opačnou pozici, než později).

Poměrně velká část práce stručně nastíní Warburgův akademický život, v několika větách shrne několik vybraných textů a razí problematickou tezi, že „formule patosu nelze myslet bez Warburgova života, jelikož se nejedná o motiv několika málo jeho esejí, naopak prostupuje veškeré jeho uvažování.“ (S. 8), přičemž životní etapy jsou vlastním rámcem výkladu. Práce ale ani neosvětluje, jakou významnou roli hrála Warburgova životní zkušenost na jeho dílo (cele kupříkladu pomíjí válku, která skutečně motivovala rekonstrukci fondů knihovny) a paradoxně cele pomíjí Warburgovo studium u Schmarsowa či Lamprechta, které na něj mělo zcela zásadní vliv. Ostatně jaký mohl mít Warburgův život vliv na koncepci formulí patosu, kterou rozvíjel už od roku 1905 a jejíž základní rozvrh do konce svého života nijak nezměnil, soudě dle toho, že rozvrh formulí patosu z let 1905-11 se *beze změny* zopakuje v atlase? Autorka se naopak i v tomto ohledu dopouští několika drobných chyb, když píše, že „rané období Warburgovy práce je charakteristické snahou o historickou přesnost a argumentační úplnost“ (S. 12), jako kdyby jeho pozdější dílo bylo v tomto ohledu jiné, popřípadě že „Warburgovy úvahy jsou komplexní, nesespecializuje se na specifickou dobu“ (S. 50), ačkoliv Warburg sám opakovaně zdůrazňuje programové zaměření své práce a celého institutu na renesanci, což dokládá i naprosto drtivá většina jeho textů.

To je každopádně spíše marginálním překlepem; mnohem podstatnější je nepochopení vlastního pojmu formulí patosu, jejichž koncepce je avizovaným tématem práce. Autorka příznačně formule patosu, jichž je konkrétní počet (11) a jsou konkrétně vymezeny (tanec, zmrtvýchvstání, nářek...) nikde nejmenuje, což je zásadní chybou; formule patosu totiž nejsou žádnou obecnou proměnlivou koncepcí, ale zcela konkrétními specifickými *kategoriemi*, které posléze určují i logiku atlasu Mnemosyne. Tyto formule navíc nalezneme v jejich proto-formě už v raném publikovaném korpusu poznámek „*Fragmente zur Ausdruckskunde*“ (1888-1912), viz též soubory publikovaných poznámek v kolekci *Werke in einem Band*. Není tedy pravda, že „formule patosu vepsané mezi řádky začínají nabývat komplexních forem“ (S. 23) až po roce 1923. Formule patosu zároveň zdaleka nepředstavují obecnou „dynamiku dějin a kultury“ (S. 23), ale jsou kategorickým systémem konkrétní primitivní afektivity, projevující se a přežívající nejen *skrze* extrémní, uměním asimilovaná gesta, ale i *skrze* verbální figury (viz právě výměna mezi Polizianem a Botticellim), kterýžto proces navíc Warburg analyzuje v konkrétním kontextu renesance. Warburg nadto i v úvodu k atlasu Mnemosyne předestře především konkrétní *historickou* perspektivu přežívání a transformace primitivní afektivity *skrze* obrazy, nikoli přežívání *obrazů*. Nelze tedy ani tvrdit, že „význam formu opustí (přesune se jinam, nebo zcela zmizí), migruje, a naplní ji nový nebo naopak přežije v jiné formě“ (S. 25), neboť to nejsou významy, které přežívají (významy se naopak mohou zapomenout a právě italští malíři se chápou forem, kterým vlastně *nerozumí*, viz např. *Florentinischer Wirklichkeit und antikisierende Idealismus*, 1901), ale proces přežívání a s ním spojená energetická transformace původně primitivních afektů spolugeneruje významy obrazů. Viz též S. 43: Warburg *NE* popisuje „jednotlivé přesuny obrazů (...) jako ‚formule dynamického patosu‘“, ale analyzuje „dynamické formule patosu“ („dynamischen Pathosformel“), projevující se v rámci translace obrazů (Mnemosyne, úvod). Ze stejného důvodu nemohou být formule patosu

„pohyby dějin.“ (S. 42). Opět zdůrazněme, že Warburg postupuje jako historik, tedy zachycuje *historický proces* přežívání antického dědictví *do a skrze* renesanci. Formule patosu nadto nemohou být zároveň „formy gest napříč prostorem a časem“, „hybateli dějin, (...) paměti kultury stále přítomné v našem jednání a konání“ (S. 49) a „přesunem původních gest a jejich postupné vyprazdňování.“ (S. 43) Stejně tak jejich polarita (tanec může být orgiastický či harmonický) se v rámci obrazů a figur projevuje vždy *konkrétně* (formule patosu tedy samo o sobě nemají dva póly, jak autorka tvrdí na S. 33, ale mohou se projevit jedním nebo druhým, ostatně jak by to šlo dohromady?), jakkoliv se daný pól může v rámci historické translace zvrátit ve svůj pravý opak (viz například text *Manet's Dejeuner sur l'herbe*, 1929) a Warburg rozhodně *NE*popisuje spojení apolinského a dionýského pólu „per monstra ad astra“ (S. 33), kteréžto motto naopak využívá k popisu proměny astrologického názoru kosmu v astronomický (též „per monstra ad sphaeram“, viz stejnojmenná přednáška z roku 1925). A konečně, koncept přežívání, alespoň pokud jej používáme pro formule patosu (přece jen se jedná o široký a Warburgem přejatý pojem), *nemůže* znamenat, že „určité dějinné období může na nějakém místě zůstat živé“ (S. 9). Logicky: pokud se přežívání týká *anachronické* cesty formulí patosu *napříč* dějinami a časem (což autorka mnohačetně připomíná), jak by mohla přežívat *celá* období?

Autorka dále přichází s ještě dalším vymezením, totiž že „technologie jsou formou patosu, jsou tím, co nám pomáhá vyrovnat se s původním strachem, který stále přežívá v naší kultuře“, respektive že v technologiích se „manifestují formule patosu, dokonce si myslím, že je akcelerují. Právě technologie způsobily omnipresenci obrazů a stále vyprazdňování jejich významu“ (S. 29) Autorka v tomto případě nejenže protirečí sobě samé (jak mohou technologie akcelarovat formule patosu, když vyprazdňují obrazy), ale protirečí i Warburgovi, který přes dosti enigmatickou pasáž na závěr „*Hadího rituálu*“ (která je v kontextu Warburgova díla spíše emotivním vymezením se vůči americké úspěchanosti) v technologii (zejména létání) jednoznačně spatřuje akt progresivního *oddémonizování* a *humanizace* (z publikovaných textů viz *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt*, 1913, jehož závěr bude Warburg opakovat v poznámkách z let 1926-1929 včetně publikovaných deníků), přičemž i v samotném „*Hadím rituálu*“ se o pár stránek před závěrečnou averzí vyjádří ve zcela opačném smyslu, než že by – slovy autorky – „přírodní magie nezmezela, změnila se v technologie“ (S 28). Hovoří doslova o nahrazení („Ersatz“) jednoho druhým, s konzervativní nejistotou, co takové „osvobození“ člověku a jeho kontemplaci přináší. Ostatně kde Warburg hovoří o „vyprazdňování“? Autorka odkazuje na úvod k Mnemosyne; tento dosti silný a teoreticky závazný pojem (na rozdíl od procesu oddémonizování), který by skutečně dosti měnil podstatu přežívání formulí patosu, však v úvodu zdá se není (omlouvám se, pokud jsem jej přehlédl).

Zmíněné nedostatky ve výsledku ukazují jak na metodologické pochybení v rámci práce s texty, tak na celkové selhání v uchopení samotného Warburga. Práci hodnotím jako nedostatečnou.



Praha, 14. června
Ondřej Váša