

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce

Mgr. Eva Skopalová

Aby M. Warburg a pojem formule patosu v kontextu jeho myšlení
Aby M. Warburg and the term of pathos formula in context of his thought

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Stejskal, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 30. května 2017

[vlastnoruční podpis]

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

Aby M. Warburg, formule patosu, symbol, Nachleben, přežívání, migrace, Georges Didi-Huberman, Atlas Mnemosyné

Klíčová slova (anglicky):

Aby M. Warburg, pathos formula, symbol, Nachleben, survival, migration, Georges Didi-Huberman, Mnemosyne Atlas

Abstrakt (česky)

Ve své práci jsem se zabývala termínem „formule patosu“ a jeho vývojem v uvažování Abyho Warburga. Warburgovy úvahy jsou komplexní, nespécializuje se na specifickou dobu, naopak – Warburg je historikem dějin jako celku. Uvažoval o *Nachleben*, přežívání obrazových schémat, gest a námětů děl. Formule patosu oscilují mezi dvěma póly: apollinským a dionýským. Apollinský představuje vznešenou antiku, dionýský její extatickou, pudovou, iracionální pól. Warburg také rozvíjí myšlenku migrace obrazů, kdy obrazová schémata migrují z místa na místo. Rozvinul tak georaficko-časovou dynamiku formulí patosu, tento impulz pak dal vzniknout jeho *opus magnum* čili *Atlasu Mnemosyné*. Důležitým aspektem jeho myšlenek je inspirace úvahami Ernsta Cassirera. Ten ve svých úvahách představuje svébytnou formu neokantismu. Uvažuje o vztahu člověka ke světu a jeho vyjádření prostřednictvím symbolu. Napětí mezi mýtem a rozumem je jedním z hlavních aspektů formulí patosu. *Atlas Mnemosyné* je Warburgovo vrcholné dílo, jedná se o 79 tabulí nesoucích formule patosu. Pomocí obrazů zde vyjádřil napětí dějin, pomocí gest, obrazových schémat se v *Atlase* vyjeví potlačená nebo nevědomá paměť, kterou si kultura stále nese s sebou. Formule patosu jsou tak vysoce emotivní, expresivní, gestické formy, které je možné sledovat napříč časem, *Nachleben*, a prostorem, jelikož migrují. Je to paměť, která zůstává a definuje naši každodennost.

Abstract (in English):

These presented papers focus on “pathos formula” and its evolution in Aby Warburg’s thought. Warburg’s considerations are complex; he does not focus on a precise time period, but history as a whole, using “*Nachleben*”, a survival of picture schemes, gestures and concepts. Pathos formula oscillates between two polarities: apollonian and dionysian. The Apollonian side stands for sublime Antique while Dionysian stands for ecstatic, instinctive, irrational. It also includes a form of neokantism, inspired by Ernst Cassirer’s philosophy. These two polarities have been transformed into his opus magnum, *Atlas Mnemosyne*. He develops the idea of relationships between human and world as such through the symbol. One of the central aspects of pathos formula is the tension between myth and rationality. The tension of history is represented by images. *Atlas Mnemosyne* is Warburg’s greatest work, made up of 79 plates using the pathos formula. Through images he articulated the tension of history, by gesture and concepts he revealed a suppressed or unconscious memory, which the culture carries with. The pathos formula is highly emotive, expressive, gesture forms, which we can observe through time, *Nachleben*, and space by migration. Memory is preserved and defines our quotidian.

Time present and time past
Are both perhaps in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to the end, which is always present.
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door, we never opened
Into the rose garden. My words echo
Thus, in your mind.

- T. S. Eliot, The Four Quartets

OBSAH

1	ÚVOD	8
2	<i>NINFA</i> A DALŠÍ RANÉ PRÁCE	12
2.1	ZROZENÍ VENUŠE	13
2.2	FLORENCIE	16
2.3	ITALSKÉ UMĚNÍ A MEZINÁRODNÍ ASTROLOGIE	20
3	HADÍ RITUÁL	23
4	FORMULE PATOSU – FILOSOFIE SYMBOLICKÝCH FOREM	31
4.1	KOSMOLOGIE DETAILU	34
5	ATLAS MNÉMOSYNÉ	42
6	ZÁVĚR	50
7	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	52
8	SEZNAM OBRÁZKŮ	56
9	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	57

Předmluva

Tato práce vznikla z fascinace dílem Abyho Warburga, a také jako předpoklad pro další práci. Jejím cílem je shrnout dosavadní úvahy o jeho díle, resp. pojmu formule patosu. Diskuze na toto téma je velmi rozsáhlá, proto jsem se zaměřila na texty, které považuji za nejdůležitější a ty vztáhla k Warburgovým vlastním dílům. Jeho dílo je labyrintem dějin, a o to více se klikatí cesty jeho epigonů. Velké díky patří prof. Lubomíru Konečnému, Ph.D., který mne k tomuto tématu přivedl. V neposlední řadě děkuji Mgr. Jakubovi Stejskalovi, Ph.D. za laskavé vedení této práce. Dík patří i mým nejbližším, kteří mne vytrvale podporují.

1 ÚVOD

Práci, kterou máte nyní v rukou, jsem věnovala formulím patosu Abyho M. Warburga, který je uvedl na hranici mnoha disciplín: dějin umění, estetiky, kulturních a vizuálních studií a nespočetně dalších. Formule patosu jsou expresivní formy, které můžeme sledovat napříč historií. Ernst Hans Gombrich ve Warburgově biografii píše, že „*patetisch* v němčině evokuje nejenom ‘jednání s manýrou’, ale také teatrálnost a stylizovanost – aspekty, které jsou oba relevantní pro Warburgovo užívání pojmu.“¹ Geneze významu pojmu trvala celý Warburgův život, a dovoluji si tvrdit, že nikdy nebyla ukončena. Warburg svou práci neukončil, ale převzali ji po něm jiní a po nich další, a snad jsme to dnes my, kteří jeho odkaz přebíráme do vlastního bádání. Cílem a smyslem mé práce je pevně vymezit a definovat pojem a jeho užití pro interpretaci dějin. Velký důraz kladu na jeho spojení s *Filozofií symbolických forem* Ernsta Cassirera, což rozvíjím ve čtvrté kapitole. Formule patosu nelze myslet bez Warburgova života, jelikož se nejedná o motiv několika málo jeho esejí, naopak prostupuje veškeré jeho uvažování. S touto dispozicí přistupuji ke studiu této problematiky a dělím svou práci do několika okruhů, které odpovídají obdobím Warburgova života. Pro svou práci jsem z každého období vybrala jen několik zástupných (a dostupných²) textů, na kterých budu vývoj pojmu sledovat.

Život a dílo německého historika umění, Aby Warburga, dnes zažívá značnou renesanci. Warburg, jakožto syn zámožného německého bankéře, měl po svém otci převzít rodinné podnikání, avšak on měl jiné zájmy. Svého dědictví se ale vzdal ve prospěch svého mladšího bratra Maxe (1867-1946), který byl prakticky orientovaný a rád se vedení zhostil. V roce 1879, kdy Aby Warburg slavil své třinácté narozeniny (bar micva), podstoupil místo nejstaršího syna svému bratrovi Maxovi za podmínky, že financovat jeho knihy. To bylo v době, kdy mladý Max ještě netušil, že jeho starší bratr vytvoří jednu z největších soukromých knihoven s rozmanitou sbírkou knih, mnohdy velkých rarit. Aby Warburg vybudoval svou Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) v Hamburku. Osud

¹ Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londýn 1970, 17.

² Aby Warburg publikoval jen velmi málo textů, velké množství dnes zkoumaného materiálu (který je předmětem knih Hanse Beltinga, Giorgia Agambena, Georgese Didi-Hubermana a mnoha, mnoha dalších) je ve formě deníkových zápisků, útržků poznámek, jež jsou natolik neukotvené a natolik otevřené, že jsou až fantaziemi historiků. Je to dar svobody rozvažování, ale také nebezpečí naprosté fikce, jinými slovy *le gai savoir inquiet*.

knihovny však nebyl jednoduchý. V roce 1933 byla přestěhována do Londýna, kde funguje v rámci the Warburg Institute dodnes.

Warburg svůj život (1866-1929)³ shrnul v autobiografii *Od arsenálu k laboratoři*⁴ (*Vom Arzenal zum Laboratorium*). Text je datovaný 29. října 1927, tedy s rozdílem několika dní, dva roky před jeho smrtí. Na základě jeho životopisu dělím jeho historické zkoumání na několik základních etap: dobu studií (svouj dizertaci o Botticellim obhájil v roce 1891), dobu samostatné akademické práce (1897-1918), léčení manio-depresí⁵ (nejslavnější část jeho léčby probíhala v Kreuzlingen 1921-1923 pod dohledem Ludwiga Binswanger) a pozdní období dvacátých let, kdy měl na Warburga velký vliv Ernst Cassirer (1923-1929). Zásadní přelom v jeho uvažování spojuji s přednáškou, kterou přednesl v roce 1923 v sanatoriu Bellevue v Kreuzlingen, kde byl hospitalizován. Věnoval se zde Hadímu rituálu, jak jej pozoroval u domorodých kmenů indiánů v severní Americe. Cílem přednášky bylo demonstrovat jeho plné duševní zdraví, resp. že je schopen rozumného uvažování. Nakolik o tom sám byl přesvědčen, můžeme jen spekulovat. Faktem je, že v rukopise přednášky, který daroval Fritzi Saxlovi na jeho žádost, bylo výslovně napsáno, že text nesmí být dále šířen, natož publikován. Warburg považoval svůj pobyt v Kreuzlingen jako symbolický sestup do pekel, sám o sobě tvrdil, že je *unheimlich*, navracený: „Nezapomeňte, že jsem navracený [*unheimlich*] ze sanatoria.“⁶

Hadí rituál je důležitý zejména pro zcela nekonvenční uvažování o dějinách a formulování termínu *Nachleben*, přežívání, tedy koncept, že určité dějinné období může na nějakém místě zůstat živé. V tomto konkrétním případě uvažoval jako o objevení evropské antiky u amerických indiánů.⁷ Tento způsob úvah Warburg dále rozvíjel ve dvacátých letech. Důležitým impulzem pro jeho úvahy je seznámení se s prací Ernsta Cassirera. Ten od roku 1919 našel ve Warburgově knihovně útočiště a zdroj materiálu pro svou práci na trilogii

³ Marie-Anne Lescourret, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paříž 2014.

⁴ Aby Warburg, *De l'arsenal au laboratoire*, in: idem, *Fragments sur l'expression*, Paříž 2015, 289-296.

⁵ Ludwig Binswanger – Aby Warburg. *La guérison infinie*, Paříž 2011, 15.

⁶ *Ibidem*, 29.

⁷ Ve Warburgových textech se můžeme setkat s termínem „primitivní člověk“ ve spojení s indiánskými kmeny, tento výraz používám pouze v přímých citacích Warburgova textu, všude jinde jej nahrazuji termínem „přírodní člověk“, činím tak i v odvozených slovních spojeních.

Filozofie symbolických forem (1923-1929). Jeho filozofické úvahy jsou tak důležitým zdrojem pro pochopení Warburgovy nejenigmatictější práce, *Atlasu Mnemosyné*.

Warburg začal na svém posledním díle pracovat od roku 1927 a promítl do něj své předešlé práce, které dále rozvinul. Jedná se o 72 obrazových tabulí, které se nám dochovaly jen ve fotografiích, bez doplňujícího textu. Warburg připravoval k *Atlasu* předmluvu, avšak nedokončil ji. Z tohoto důvodu je komplikované rekonstruovat původní význam jednotlivých tabulí, na které Warburg umístil fotografie uměleckých děl, výstřižky z časopisů, či dokonce známky. Tím, že přesně neznáme Warburgovy intence, proč ty které konkrétní tabule vypadají tak, jak vypadají, jeho dílo je dnes velmi otevřené pro další interpretace – některé jako plodné spekulace o možném významu tabulí, jiné jako tvůrčí impulz k dalšímu promýšlení takto otevřeného přístupu k dějinám.

Právě tato otevřenost mne velmi fascinuje a je také důvodem, proč jsem se rozhodla napsat práci na toto téma. Warburg přistupoval k historickému materiálu a jeho osmyslení zcela jiným způsobem, než byl rozvíjen autory spojených s Vídeňskou školou dějin umění. Warburg oproti tendenci Aloise Riegla a Heinricha Wölfflina vytrhnout dílo ze sítě jeho vazeb a studovat jeho formu, směřoval opačným směrem. Warburgovo dílo je mávnutím motýlími křídly, které působí bouří o století později.⁸ Umělecké dílo je pro Warburga v síti vazeb náboženských, filosofických, poetických, mytických, vědeckých, společenských a politických atp. Z toho také vychází i Warburgova potřeba studovat rozmanitý materiál. „Je třeba studovat všechen druh dokumentů, které metodická historická kritika může spojit s otázkou obrazu, a dokázat důkazy okolností, že celý komplex koncepcí, který musí být zřízen jednotlivě, se podílel na formování obrazu.“⁹ Warburg tak vytvořil druh kulturní vědy (*Kulturwissenschaft*), kde formule patosu jsou dynamickým prvkem celé kultury. Formule patosu, jakožto gestické formy, které Warburg sledoval napříč prostorem a časem, vytvářejí svého druhu anachronismy v dějinách, jelikož forma, která byla kurentní

⁸ Českému odbornému publiku bylo Warburgovo dílo poprvé představeno v rigorózní práci Lubomíra Konečného *Ideologičtí předchůdci Aby M. Warburga: Poznámky k dějinám ikonologie* (1970).

⁹ „One must study all kinds of documents which methodical historical criticism can connect with the image in question, and prove by circumstantial evidence that a whole complex of conceptions, which must be established individually, has contributed to the formation of the image.“ Edgar Wind, Warburg's concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics, in: Jaynie Anderson (ed.), *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art by Edgar Wind*, Oxford 1993, 25. Srov. Horst Bredekamp, A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*, in: *Critical Inquiry*, vol. 29, no. 3, 2003, 418-428.

v jednom období, se může znovuobjevit s jiným významem o staletí později. S touto myšlenkou pak přistupoval ke studiu renesance, která je obdobím přímo spojeným svým názvem s *Nachleben*. Josef Vojvodík říká, že „proto také není čas Warburgova modelu dějin umění lineárním, chronologickým časem ‚vasariovským‘ nebo ‚hegelovským‘, ale časem heterogenním (jako i jeho dějiny umění), ukládajícím se jako vrstvy; časem intervalů, který je mnohem spíše spirálou než linií.“¹⁰ Vnímám Warburgovo pojetí dějin v souladu s Vojvodíkovou charakteristikou, avšak s jedinou výjimkou – spirála se mi jeví spíše jako křivka klikatící se různými směry.

V této práci se budu věnovat vývoji Warburgových myšlenek o formulích patosu a jejich formulaci. Zaměřím se také na vztah k filosofii Ernsta Cassirera, který měl na jejich definování značný vliv zejména v období, kdy Warburg pracoval na *Atlasu Mnemosyné*. Na tomto místě je také nutné zmínit mé dispozice, s jakými k warburgovskému materiálu přistupuji. Velký vliv na mé uvažování má pojetí Warburgova odkazu Georgesem Didi-Hubermanem, jehož přístup k dějinnému materiálu ovlivnil i mé vlastní úvahy na poli kunsthistorie. Ačkoli se zde věnuji především primárnímu materiálu, nemohu k němu přistupovat jako *tabula rasa*. Tento přístup se promítá do pochopení některých termínů užívaných Warburgem, největší spor je o význam slova *Nachleben*. Termín je možné do angličtiny přeložit jako *after-life*, tedy ve smyslu život po životě (David Freedberg, Uwe Fleckner), nebo také jako *survival*, přežívání (Georges Didi-Huberman). Přikláním se k druhému významu, přežívání. Pokud bych jej chápala jako život po životě, znamenalo by to, že by určitá forma musela zmizet, a pak se znovu objevit. Jak se budu snažit ve své práci ukázat, formule patosu jako *Nachleben*, podle Warburga nemizí – mohou ustoupit do pozadí nebo naopak být upřednostněny, ztratit svůj původní význam a jiný získat, ale jedná se o kontinuitu. Warburg se dívá na dějiny bez ruptur a nekontinuit, to ale neznamená, že uvažuje o jednoduché linearitě. Warburg sleduje kontinuitu nikoliv konvenčně časovou, ale obsahovou. Ostatně jedině takto lze také přistupovat i k jeho vlastnímu životu.

¹⁰ Josef Vojvodík, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, 71.

2 NINFA A DALŠÍ RANÉ PRÁCE

Rané období Warburgovy práce je charakteristické snahou o historickou přesnost a argumentační úplnost. Po absolvování reálného gymnázia v Hamburku začal v roce 1886 studovat na Friedrich-Wilhelm-Universität v Bonnu pod vedením Carla Justiho a Henry Thode. V době jeho studií na něj velmi zapůsobila kniha Gottholda E. Lessinga *Laokoon neboli o hranicích malířství a poezie*, kterou četl se zájmem, ale i s kritikou směřovanou proti apollinskému vidění antiky (resp. jedná se spíše o kritiku J. J. Winckelmanna), toto zbožštění antiky nazývá „drzou svatokrádeží“.¹¹ Témata, kterými se Warburg zabýval během studií a posléze do roku 1918, jsou základnou, na které dále stavěl své úvahy. Poprvé takový návrat uskutečnil během práce na *Hadím rituálu*, který napsal v roce 1923, avšak vracel se k cestě do Ameriky, která proběhla v rozmezí let 1895-1896. K raným pracím se opakovaně vracel, až je nakonec všechny sjednotil v rámci *Atlasu Mnemosyné*, jeho *opus magnum*. Těžiště Warburgovy práce leží ve studiu renesančního umění, avšak Warburg sleduje celé dějiny jako jeden propojený komplex. To, že se Warburg zpočátku začal věnovat renesanci, tedy období, jehož bytostným charakterem je znovuoživení starého symbolického řádu v novém, způsobilo, že po setkání s Cassirerem a jeho filosofií dějin myšlenku tohoto anachronismu dále rozpracoval na základě svých předchozích zkoumání.

Warburg své myšlenky o logice dějin čerpal i z přírodních věd. Myšlenka formulí patosu se začala rodit již během podzimu 1888, v té době pobýval ve Florencii a navštěvoval přednášky Agusta Smarsowa *Seminář o výrazech tváří na malbách Masolina a Masaccia*. V té době se mu do rukou dostala kniha Charlese Darwina *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren* (1872). Warburg si do svého diáře, kam zapisoval četbu, kterou se zrovna zabýval, dne 26. listopadu 1888 zapsal: „Konečně kniha, která mi pomohla.“ Sigríd Weigel však upozorňuje na to, že Warburg knihu nepřečetl celou, pouze do sedmé kapitoly.¹² Ke knize se vrátil ještě několikrát během svého života. Poskytla mu oporu jeho úvah o výrazech.

¹¹ Aby Warburg, De l'arsenal au laboratoire, in: Týž, *Fragments sur l'expression*, Paříž 2015, 290-291.

¹² Sigríd Weigel, Warburg's Reading of Darwin, předneseno na konferenci Aby Warburg 150. Work, Promise, Legacy. Londýn 2016, dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=kWXeFub7wCg>, vyhledáno 13/5/2017.

2.1 Zrození Venuše

Warburg započal svá studia u Carla Justiho v Bonnu, a poté pokračoval u Huberta Janitschka a Adolfa Michealise ve Štrasburku, kde napsal svou dizertační práci o Sandru Botticellim a jeho obrazech *Zrození Venuše* a *Primavera* publikovanou v roce 1893 (obhájena v roce 1891). Sám svůj postup a záměr formuloval v samotném závěru práce: „Ukázat, jak Sandro Botticelli nakládal s dobovým chápáním antiky, jako síly, která požadovala odpor či podvolení, a jak se tato síla stala jeho ‘druhotným předmětem’, to utvářelo účel tohoto pátrání.“¹³ Jeho zkoumání florentské renesance se velmi odlišovalo od metody formální analýzy, jejíž účelem bylo vytvoření chronologie, tedy přesné zasazení uměleckého díla do místních a časových souřadnic. Warburg se tomuto postupu vymykal, datace a geografické situování díla byly v jeho pracích (i v jeho dizertační práci) přítomné, ale Warburg s nimi pracoval, aby mohl formulovat kulturně-spoločenský význam díla. Botticelliho obrazy Warburga fascinovaly zapojením draperie, která se stala jedním z hlavních klíčů pro interpretaci děl. Svou práci Warburg rozdělil do tří kapitol, v prvních dvou se věnuje systematickému čtení dobových textů a jejich antických vzorů. Warburg ukázal, že *Zrození Venuše* a *Primavera* na sebe tematicky navazují a na základě toho rozklíčoval jejich význam. Warburg sledoval draperii jako nositele významu – její antickou formu popsanou Homérem přebírá Angelo Poliziano ve verších, Warburg usuzuje, že Botticelli tak činil analogicky. Podle Warburga malíř vyšel z Homérových hymnů a vtělil je do malby, jako analogii ukazuje Polizianovy verše, které mají podobnou charakteristiku. Třetí kapitola je však problematičtější, na rozdíl od prvních dvou se pohybuje na rovině hypotéz. Rozpracoval myšlenku, jaký význam byl dílům v době jejich vzniku přikládán a jakou roli sehrávalo využití antických symbolů na dvoře Lorenza di Medici. Při zpětném pohledu na jeho první větší akademickou práci myslím, že v ní uvažuje o draperii analogickým způsobem, jak později uvažoval o formulách patosu. Warburg totiž uvažuje o formálním zpracování draperie a jejím předobrazu v antickém básnickém díle. V závěrečné charakteristice práce Warburg totiž využívá termín „*zweite Substanz*“ jako charakteristiku pro znovuzapojení již opuštěného symbolického rámce do nového díla.

¹³ „To show how Sandro Botticelli dealt with contemporary views of antiquity, as a force that demanded resistance or submission, and how much of that force became his ‘secondary substance,’ has formed the purpose of this inquiry.“ Aby Warburg, Sandro Botticelli's *Birth of Venus and Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 142.

Georges Didi-Huberman považuje tuto práci za počátek Warburgových úvah o *Ninfě*: „Roku 1893 Warburg uzřel *Ninfu* – jak ji měl nakonec pojmenovat – vynořující se na scéně mistrovských děl florentské renesance: ‚krásnou lhostejnost‘ antických bohyní, jejich afektivní sílu Botticelli přesunul na ony ‚doplňky v pohybu‘, jimiž jsou vlasy či draperie povlávající ve větru; gestickou vzrušivost ‚erotického pronásledování‘, jaké maloval Pollaiuolo; patetické utrpení křesťanských menád na basreliéfech od Donatella nebo Bertolda di Giovanni; vítězný půvab mladých panen na Ghirlandaiových freskách... *Ninfa* se tak pro zakladatele našich moderních dějin umění stává ‚převládající vášní‘: bude ji mít neustále před očima, jak se tu i onde znovu objevuje a znovu kráčí kolem, fascinující jako paměť, jako touha, jako sám čas.“¹⁴ *Ninfou* Warburg (i Didi-Huberman) myslí typ bohyně, personifikace krásy. Ačkoli je Didi-Hubermanova charakteristika zanesena jeho vlastním úvahami,¹⁵ je zde vystihnuta podstata, jak Warburg o postavě bohyně zrozené z mořské pěny uvažoval. Warburg sám popsal *Ninfu* v roce 1902 jako „universální ornamentální typ ženské figury v pohybu [...]“.¹⁶ Je to opakující se ženská postava, bez jakéhokoli zájmu o okolí, s jejími doplňky si pohrává vítr, draperie i vlasy se tak kroutí v záhybech. Warburg se znovu vrátil k tématu *Ninfy* v *Atlase Mnemosyné*, konkrétně v tabuli 46 (viz kapitola 5 Atlas Mnemosyné).

V této práci se také začíná rodit Warburgovo pojetí symbolu. V úvodu práce Warburg píše: „Je třeba dodat, že tento důkaz [doplňky v pohybu] má svou hodnotu pro psychologickou estetiku, která nám umožňuje pozorovat, v rámci *milieu* tvořících umělců, vystávající

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*, Praha 2009, 12-13.

¹⁵ Georges Didi-Huberman rozpracoval *Nachleben Ninfy*, nejprve sledoval „doplňky v pohybu“ jak je studoval Warburg, ale vystupňoval uvažování o přežívání do té míry, že vidí formuli patosu spadlé draperie antické (renesanční) *Ninfy* v hadrech pohozených u pařížských kanálů na fotografiích Lázsló Moholy-Nagye. Toto uvažování představil v prvním díle, *Ninfa moderna* (1999), své (prozatím) trilogie, v druhém díle, *Ninfa fluida* (2015), se zabývá draperií jako vášní, zabývá se draperií v pohybu. Jeho tématem jsou „pohyblivé pohyby“ („mouvements émouvants“), tedy draperie ve větru, voda jako draperie rozpohybovávaná větrem je tak ve spojení s draperií klasické *Ninfy*, z této perspektivy ji spojuje se skicou bouře Leonarda da Vinciho nebo hladinou plnou leknínů v Giverny od Clauda Maneta. Zatím poslední díl jeho trilogie je *Ninfa profunda* (2017), je to esej o rozbouřené, nepokojné draperii. Warburgovy úvahy byly mávnutím motýlích křídel, která způsobila bouři v pohledu na obrazy u Didi-Hubermana.

¹⁶ „A universal type of female form in motion [...]“: „Aby Warburg, *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and His Household*, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 201.

smysl estetického aktu ‚vcítění‘ jako určující činitel stylu.“¹⁷ Odkazuje zde jednak na Friedricha Theodora Vischera a jeho knihu *Das Symbol* (1887)¹⁸ a také teorii vcítění v pojetí jeho syna, Roberta Vischera. Vischer chápe symbol jako spojení obrazu a smyslu skrze srovnání. Obrazem pak rozumí nějaký viditelný objekt a smyslem je koncept.¹⁹ Podle Vischera se symbol nachází mezi temnotou myticko-náboženského vědomí a jasností rozumu.²⁰ Vischer proto přichází se třemi způsoby spojení smyslu a obrazu (jako škálou mezi dvěma póly), z nichž nejdůležitější pro Warburga je „temně znepokojující“ symbol, který bude u Warburga figurovat jako „magické spojení“. V tomto případě obraz a smysl jsou jednou a tou samou věcí.²¹ Warburg ve své práci odkazuje také na Roberta Vischera, syna F. T. Vischera, při popisu doplňků v pohybu. Robert Vischer rozpracoval teorii vcítění. Vcítění se propisuje do studia uměleckého díla, Warburg se k Vischerově knize mnohokrát vracel²² a poprvé ji citoval ve své dizertační práci. Warburg dokonce používá citaci jeho textu, aby popsal vlastní myšlenky: „je příjemné vidět pohyb ve vlasech, kadeřích, větvích, listoví a oblečení. Jak jsem řekl, pociťuji libost v pozorování sedmi různých pohybů vlasů: vlasy se mohou točit, jako by se snažily uniknout z vazeb a vlní se ve vzduchu jako plameny, některé se zaplétají jako zmijí hnízdo, některé se otáčejí tam, jiné onam.“²³ Vcítění je druh porozumění uměleckému dílu, porozumění jeho emocí, které

¹⁷ „It may be added that this evidence has its value for psychological aesthetics in that enables us to observe, within a milieu of working artists, an emerging sense of aesthetic act of ‚empathy‘ as a determinant of style.“ Aby Warburg, Sandro Botticelli's *Birth of Venus and Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 89.

¹⁸ Friedrich Theodor Vischer, *Das Symbol*, in: Eduard Zeller, *Philosophische Aufsätze*, Lipsko 1887.

¹⁹ Edgar Wind, Warburg's concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics, in: Jaynie Anderson (ed.), *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art by Edgar Wind*, Oxford 1993, 27.

²⁰ Giorgio Agamben, *Nyphae*, in: Týž, *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paříž 2004, 53-54.

²¹ Edgar Wind, Warburg's concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics, in: Jaynie Anderson (ed.), *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art by Edgar Wind*, Oxford 1993, 27.

²² Warburg si svou četbu knihy datoval, původní exemplář s Warburgovými poznámkami se dochoval v the Warburg Library v Londýně.

²³ „It is pleasing to see some movement in hair, locks, boughs, leafy fronds, and garments. As I said, I myself take pleasure in seeing seven different movements of the hair: hair should twist as if trying to break loose from its ties and rippling in and out like vipers in a nest, some swelling here, some there.“ Aby Warburg, Sandro Botticelli's *Birth of Venus and Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 96.

Warburga zajímaly především. Princip vcítění je proto jeden ze zásadních impulzů pro Warburgovy pozdější úvahy o formulích patosu.

2.2 Florencie

Po obhájení své dizertační práce odjel Warburg do Florencie, kde zůstal až do roku 1895. Rozhodl se nadále se věnovat raně renesančnímu umění. Jeho bádání bylo přerušeno cestou do New Yorku, kam odjel za svým bratrem Paulem M. Warburgem (1868-1932), aby oslavil jeho svatbu. Následně se vydal na západ Spojených států, do Nového Mexika. Tato cesta neměla ihned bezprostřední dopad na jeho práci, zkušenost se symbolickým světem přírodních národů byla v jeho úvahách zhodnocena až o dvanáct let později (viz kapitola 3 Hadí rituál). V roce 1900 Warburg odmítl místo asistenta v Kunsthalle v Hamburku, namísto toho nabídl Alfredu Lichtwarkovi, řediteli Kunsthalle, pracovat jako nezávislý badatel v oddělení starých tisků a publikovat svůj výzkum v katalogu kolekce. Lichtwark tuto nabídku odmítl z finančních a administrativních důvodů.²⁴ Warburg se však navrátil zpět do Hamburku a po dohodě se svým bratrem Maxem založil svou knihovnu, systematicky tak začíná nakupovat knihy zaměřené nejen na umění, ale také kulturní studia – jinými slovy nakupuje knihy od filosofie po okultní příručky. Nicméně v roce 1904 odjíždí znovu do Florencie, do Hamburku se nastálo vrací až v roce 1909.

V tomto období napsal Warburg dva zásadní texty, které dál formovaly jeho úvahy. V roce 1902 napsal *Portrétní umění a florentská buržoazie* a v roce 1905 přednesl zásadní přednášku *Albrecht Dürer a italská antika*, která poté vyšla tiskem. První z textů je důležitý pro komplexní uvažování o umění v rámci společnosti, resp. určité sociální skupiny. Druhý text je naopak důležitý pro první uchopení pojmu formule patosu, který bude dále řídit jeho další výzkum.

V práci *Portrétní umění a florentská buržoazie* se Warburg zabývá vztahem portrétovaný a portrétující, portrétovaný a společnost. „V živém portrétním umění hlavní síly evoluce nespočívaly jen na umělci, je zde těsný kontakt mezi portrétujícím a portrétovaným a v každé době vybraného vkusu vzájemně spolupracují způsoby, které mohou být stimulační i vynucené.“²⁵ Warburg se zde věnuje fresce v kapli Sassetiů v Santa Trinità ve

²⁴ Marcus Andrew Hurtig, *Antiquity Unleashed: Aby Warburg, Dürer and Mantegna*, Londýn 2013, 51.

²⁵ „In a living art of portraiture, the motive forces of evolution do not reside solely in the artist; for there is an intimate contact between portrayer and the portrayed, and in every age of refined taste they interact in ways

Florencii. Warburg postřehl, že Lorenzo di Medici je zde se svou ženou vyobrazen stejně jako postavy na sarkofázích a z toho usuzuje, že se jedná o kapli, kde chtěli být pohřbeni, proto je na výjevu také život jeho patrona svatého Františka. Warburg zde tematizuje napětí mezi křesťanskou a klasickou symbolikou: „Spojením votivních darů se svatými obrazy katolická církev a její moudrost nechala dříve pohanskou skupinu jako legitimní východisko pro zakořeněný impulz spojení sebe sama, tedy jednoho vlastní podobizna s Božským vyjádřená v jasné formě lidského obrazu. Florentinové, nástupci pověřivých Etrusků, kultivovali toto magické použití obrazů v nestoudné formě až do 17. století [...].“²⁶ Warburg zde jednak tematizoval myšlenku *Nachleben*, přežívání, kdy ukázal na přítomnost antických obrazových schémat v italském quattrocentu. Mimo jiné má však tento text i další rozměr, a tím je tematizování kulturní atmosféry, ve které byly portréty pořízeny. Warburgova *Kulturwissenschaft* má své zdroje v pracech Jacoba Burckhardta, který se zabýval italskou renesanční společností. Nepopisoval však její historii kauzálně jako sled událostí, ale snažil se vykreslit celé *tableau*, obraz doby – popsat tak kulturní prostředí, resp. *milieu*. Avšak, jak upozornil Michael Podro, Warburgova představa jde proti Burckhardtovi v představě renesančního člověka vzdorující pověřivosti světskou jistotou.²⁷ Ale právě Burckhardtovo zřeknutí se popsání celku a jeho rozkouskování na malé části, které vytváří mozaiku, právě ukazují rozmanitost celku. Warburg tento přístup přijal za svůj,²⁸ proto se k podobným tématům vracel několikrát. V případě této práce navazoval na esej z roku 1901 *Vlámské a florentské umění v okruhu Lorenza di Medici kolem roku 1480*. K tématu se pak později vrátil i v *Atlase Mnemosyné*.

by which both may be either stimulated or constrained.“ Aby Warburg, *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and His Household*, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 185.

²⁶ „By associating votive offerings with sacred images, the Catholic Church, in its wisdom, had left its formerly pagan flock a legitimate outlet for the inveterate impulse to associate oneself, or one's own effigy, with the Divine as expressed in the palpable form of a human image. The Florentines, descendants of the superstitious Etruscans, cultivated this magical use of images in the most unblushing form, right down to seventeenth century [...].“ Aby Warburg, *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and His Household*, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 189.

²⁷ Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven 1983, 167.

²⁸ Edgar Wind, *Warburg's concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, in: Jaynie Anderson (ed.), *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art by Edgar Wind*, Oxford 1993, 25.

Naprosto zásadní práce, která vznikla v roce 1905, je *Albrecht Dürer a italská antika*. Warburg ji přednesl 5. října v rámci Kongresu německých filologů a učitelů (*Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*) v Konzerthaus Hambourg. Warburg si ke své přednášce připravil i obrazovou projekci (měl vypracovaný podrobný list sledu obrázků²⁹). Jeho cílem nebylo představit antiku jako „vznešenou prostotu a tichou velikost“, jak ji popisoval Johann Joachim Winckelmann, ale ukázat její extatickou polaritu, její dionýskou povahu. Warburg přijal opačný názor na antické umění formulovaný Friedrichem Nietzschem v díle *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872). Nietzsche postavil do opozice k apollinské antice, jak nazval Winckelmannovu vizi antiky, druhý pól – dionýskou antiku. Apollinský pól reprezentuje tichou vznešenou, tzv. „bílou antiku“, je to polarita pojmenovaná podle antického boha světla a umění. Naopak dionýský pól reprezentuje vše nízké a pudové v člověku, je pojmenovaný podle antického boha Dionýsa, boha vína a bujaré zábavy. Mezi oběma póly je pnutí: „[...] zda silnější *touha po kráse*, po slavnostech, po svátcích, po nových obřadech vyrůstala vždy z nedostatku, ze stesku, z bolesti? Neb dáno tomu, že by to byla pravda a Perikles (Thukidides) nám to ve velké pohřební řeči naznačuje-: odkud tedy as prýštila žádost opačná, která co do doby je starší, totiž *touha po ohyzdnosti* [...]“³⁰ Warburg neviděl antiku jen čistě apollinskou, ani čistě dionýskou, antika má obě polaritu dynamicky spojené v jeden celek. Takové pojetí antiky je spojené s pojetím symbolu F. T. Vischera, na jedné straně je jasnost rozumu, na druhé temnota mýtu.

Warburg se ve svém textu zabývá rytinou *Orfeova smrt* (ca. 1465) a její kopií, kresbou, od Albrechta Dürera [1]. Aby M. Warburg považoval zobrazení *Orfeovy smrti* z 15. století (dnes uchované v Kunsthalle v Hamburku) za zobrazení dionýského šílenství. Výjev zachycuje pregnantní moment Orfeova příběhu, těsně před pěvcovou smrtí. „Jedny na něj házejí hroudy a druhé zas urvané větve,/ jiné zas kamení tvrdé, a aby zbraň po ruce měly,/ blíže nich oráčův pluh zem utvrdlou náhodou oral, náhodou opodál rolníci silní tam překopávali/ kamenitá svá pole a chystali půdu žni příští./ Jak jen zahlédli dav žen, hned prchli a náradí všeho/ nechali být; i leží tam porůznu na prázdných polích/ dlouhé kopáče, rýče a železné motyky těžké./ Dav těch zběsilých žen je sebral a rozsápal býky,/ ačkoli

²⁹ Dnes v the Warburg Institute Archive (III.61.3, fols. 14-15).

³⁰ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha 1993, 5.

hrozili rohy; pak běžely usmrtit pěvce./ Orfeus vzpínal k nim ruce, však tentokrát poprvé marně/ promlouval: Orfeův hlas již nepohnul naprosto nikým./ Hříšnice zabily pěvce, a z úst již vyprchal duch a ve váncích zmizel! ”³¹ Ve Warburgově myšlení rytina zobrazuje formuli patosu, emotivní formuli napětí mezi apollinským a dionýským principem.³² Jeho cílem je popsat vstup starého světa do moderní civilizace a jeho nepoznané vynoření.³³ Poprvé zde tak tematizuje myšlenku formulí patosu. Dürerovu kresbu srovnává s antickými červeno-figurovými vázami, ale také dobovými díly, jelikož „[...] dosahují téměř identické síly, se kterou tato archeologicky autentická emotivní formule [*Pathosformel*], založená na antickém Orfeovi či Pentheovi, zakořenila v renesančních uměleckých kruzích.“³⁴ Dále Warburg svou myšlenku zpřesňuje a mluví o formuli intenzifikující fyzický či psychický výraz v renesančním vyjádření pohybu. Dürer tak vytváří přímo *obraz v pohybu*.³⁵ „Antika přišla k Dürerovi skrze italské umění, nejen jako Dionýský podnět, ale i jako zdroj Apollinské jasnosti.“³⁶ Nově objevená expresivní poloha Dürerovy kresby Warburga dokonce podněcují k myšlence, předatovat počátky barokního umění, tradičně spojované s objevením sochy *Laokoona* v roce 1506.³⁷ Warburg do své přednášky vložil i citaci z novin s nadpisem *Orfeova smrt – ústřední mýtus každé víry: smrt pohanských božstev jako protipól a zrcadlo ukřižování*.³⁸ V závěru práce Warburg ještě tematizuje *migraci forem i námětů*, která je jedním z důležitých aspektů formulí patosu. Warburg uvažuje o přenosu formy / námětu jednak časově, což vyjadřuje pojmem *Nachleben*, přežívání, ale také geograficky, k čemuž využívá pojem *migrace*. Nejprve Warburga fascinovala migrace forem / námětů z Itálie do Zaalpí *a vice versa* (například vlámské a florentské umění v okruhu Lorenza di Medici), ale později také mezi Itálií a Blízkým východem.

³¹ Ovidius, *Proměny*. Praha 1974, 294-295.

³² Aby Warburg, *Dürer and the Italian Antiquity*, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 553-558.

³³ *Ibidem*, 553.

³⁴ „[...] supply almost identical proofs of the vigor with which this archeologically authentic emotive formula [*Pathosformel*], based on antique Orpheus or Pentheus, had taken root in Renaissance artistic circles.“ *Ibidem*, 555.

³⁵ *Ibidem*, 555.

³⁶ „Antiquity came to Dürer by way of Italian art, not merely as a Dionysian stimulant but as a source of Apollonian clarity.“ *Ibidem*, 556.

³⁷ *Ibidem*, 558.

³⁸ Marcus Andrew Hurttig, *Antiquity Unleashed: Aby Warburg, Dürer and Mantegna*, Londýn 2013, 21.

2.3 Italské umění a mezinárodní astrologie

V roce 1909 se Warburg se svojí rodinou natrvalo usadil v Hamburku. O tři roky později mu bylo nabídnuto místo na Univerzitě v Halle, které odmítl, ale získal čestný profesorský titul od Hamburského senátu a od roku 1913 přednáší během prázdninových kurzů. Na jeho práci má v této době velký vliv Fritz Saxl, se kterým se seznámil v roce 1910. Saxl studoval dějiny umění na vídeňské univerzitě u Maxe Dvořáka a v Berlíně u Heinricha Wölfflina.³⁹ Saxl však nesdílel stejnou jistotu v nezbytnosti autonomní „historie pohledu“, jak se vyučovaly dějiny umění na Vídeňské škole. Nicméně svou dizertační práci *Studie o Rembrandtovi* (1912) obhájil ve Vídni. Mezitím vzrůstal jeho zájem o ikonografii planet a znamení zvěrokruhu na dřevořezech a v rukopisech. Studium tématu ho tak zavedlo do Kunsthalle v Hamburku, kde se seznámil s Warburgem.⁴⁰ Warburga velmi podnítil Saxlův zájem o astrologii, inspirací pro další bádání jim bylo dílo Franze Bolla *Sphaera* (1867). V díle Boll astrologických obrazů, které byly v renesanci známé jako ‚sphaera barbarica‘, přežily pozdně antické vědomosti o hvězdných konstelacích. Boll zde popsal formování ikonografie, její cestu na východ a zpět. Boll tak zaznamenal cesty, kudy obrazy (resp. tradice zobrazování hvězd) cestovaly.⁴¹ Warburg byl zcela pohlcen touto myšlenkou sledování cest obrazů, jejich migraci. To se pak odrazilo v jeho přelomové práci o freskové výzdobě o *Salone dei Mesi* v Palazzo Schifanoia ve Ferrare. V roce 1912 přednesl svůj příspěvek s názvem *Italské umění a mezinárodní astrologie v Palazzo Schifanoia*, ve kterém rozklíčoval původ a význam fresek, které byly v té době považovány za enigmu dějin umění. Warburg ukázal, že se jedná o zobrazení zodiaku podle Abū Ma‘šara, jelikož jednotlivá znamení zvěrokruhu jsou doplněna o indické dekany.⁴² Warburg zde sledoval vliv antického umění na italskou renesanci. Ukázal tak živost pohanského světa a jeho napětí vůči soudobému křesťanství. Warburg jednak navázal na myšlenku přežívání, *Nachleben*, jak ji zapojil v dizertační práci o Botticellim a pozdější práci o kresbě Orfeovy smrti, ale také ji zkombinoval s představou migrace obrazů, kterou použil již v případě Dürerovy kresby. Tam se však pohyboval v rámci křesťanské a pohanské tradice, v případě

³⁹ Gertrud Bing, Fritz Saxl (1890-1948): A Biographical Memoir by Gertrud Bing, Londýn 1998, 2.

⁴⁰ Ibidem, 3.

⁴¹ Ibidem, 4.

⁴² Aby Warburg, Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 563-591.

fresek v *Sala dei Mesi* spojil evropskou i mimo evropskou tradici (východ – západ). Myslím, že v případě přednášky o Palazzo Schifanoia Warburg rozvinul nejvíce své rané uvažování o formulích patosu před jeho hospitalizací v Kreuzlingen. „Až doposud dostatek obecných evolučních kategorií znemožňoval dějinám umění,“ uzavírá svou přednášku Warburg, „položít svůj materiál v rámci dispozic – stále nenapsané – ‚historické psychologie lidského výrazu‘. Přivlastněním si buď neoprávněně materialistického nebo neoprávněně mystického postoje naše mladá disciplína zabraňuje svému vlastnímu panoramatického výjevu dějin. Tápe ve své vlastní evoluční teorii, někde mezi schematismem politické historie a dogmatické víry v génia. V pokusu osvětlit fresky v Palazzo Schifanoia ve Ferrare jsem ukázal, jak se může ikonologická analýza volně pohybovat beze strachu z hraniční stráže a zacházet s antickými, středověkými a moderními světy jako soudržnou jednotou – analýza, která může prozkoumat nejčistší a nejužitečnější z umění jako dokumentů výrazu – jak může taková metoda s takovou bolestí zjasnit jedinou temnotu a osvětlit univerzální evoluční procesy ve všech jejich vzájemných propojeních.“⁴³ Warburg tak na konci přednášky shrnul svůj záměr a vymezil svou metodu ikonologie, která zkoumá dějiny ne jako souslednost stylových period, nejsou zde hranice jednotlivých dob – naopak to, co hledá, je prostupnost. Formule patosu fungují jako nástroj orientace v dějinách jako celku. V průběhu první světové války se však Warburgovo duševní zdraví začalo zhoršovat, trpěl představou, že kvůli jeho studiu pohanských božstev otevřel potlačenou povahu kultury a způsobil tak všechny hrůzy války.⁴⁴ „Nemohu-li oblomit nebeské bohy, podsvětí vzbouřím,“ říká Vergilius (*Aneida* 7, 312), parafrázuje ho Sigmund Freud ve *Výkladu snů* (1899) při popisu vyjevení se

⁴³ „Until now, a lack of adequate general evolutionary categories has impeded art history in placing its materials at the disposal of the – still unwritten – ‘historical psychology of human expression’. By adopting either an unduly materialistic or an unduly mystical stance, our young discipline blocks its own panoramic view of history. It gropes toward an evolutionary theory of its own, somewhere between the schematisms of political history and the dogmatic faith in genius. In attempting to elucidate the frescoes in the Palazzo Schifanoia in Ferrara, I hope to have shown how an iconological analysis that can range freely, with no fear of border guards, and can treat the ancient, medieval, and modern worlds as a coherent historical unity – an analysis that can scrutinize the purest and the most utilitarian of arts as equivalent documents of expression – how such a method, by taking pains to illuminate one single obscurity, can cast light on great and universal evolutionary processes in all their interconnectedness.” Ibidem, 585-586.

⁴⁴ Gertrud Bing, Fritz Saxl (1890-1948): *A Biographical Memoir by Gertrud Bing*, Londýn 1998, 6.

potlačeného prostřednictvím snu, což může být paralelou toho, co prožíval Warburg, jenž sám později popisoval návrat z Kreuzlingen jako návrat z pekel.⁴⁵

⁴⁵ Philippe-Alain Michaud, Zwischenraum: Mnemosyné, ou l'expressivité sans sujet, in: Les Cahiers du Musée national d'art moderne, no. 7, 1999-2000, 50.

3 HADÍ RITUÁL

„Velmi Vás žádám,“ psal Warburg v dopise adresovaném Fritzovi Saxlovi, „neukazujte nikomu tento rukopis z přednášky ‚Obrazy indiánů Pueblos v severní Americe‘ bez mého jasného dovolení, kterou jsem přednesl 21. dubna 1923 na klinice Bellevue, obsahuje totiž několik historických dokumentů ryze symbolických.“⁴⁶ Díky tomu, že Saxl nedodržel Warburgovo přání, se nám dochovala přednáška o hadím rituálu, kterou považují za přelomové dílo ve Warburgově práci.⁴⁷ Jedná se o směs psychické nemoci a vědeckého bádání – nemoc však uvolnila cestu tomu, aby se hypotézy, které Warburg střežil ve své fantazii, verbalizovaly a doslova dostaly na papír. Warburg ubral na nutnosti každé tvrzení jasně podložit historickými fakty a rozvinul svou teorii formulí patosu na materiálu rozkročeném přes dva kontinenty (Amerika – Evropa) s časovým rozpětím ca. 2100 let. Jeho úvahy začaly inklinovat k antropologii, avšak od výtvarného umění se nevzdálil daleko. Formule patosu vepsané mezi řádky začínají nabývat komplexních forem. Warburg totiž uvažuje o velkém časovém úseku a dvou zcela odlišných společenských skupin, konečně tak může plně vytvořit formu kulturní sémiotiky (jak bychom jeho metodu mohli pojmenovat dnes),⁴⁸ resp. formule patosu jako dynamiku dějin a kultury. V *Hadím rituálu* se Warburg zaměřil na proces symbolizace, popsal stavy symbolického myšlení a chování.⁴⁹

Warburg si nepřál, aby se jeho přednáška dostala na veřejnost, a to pravděpodobně ze značné hypotetičnosti, na které ji založil. Sám Saxlovi píše, že s historickým materiálem zachází symbolicky. *Hadí rituál* Warburg přednesl, aby prokázal své duševní zdraví a mohl kliniku Bellevue opustit, avšak nakolik to byla skutečně pravda, můžeme dnes jen spekulovat. Jeho cílem bylo čtenářům přednést výpověď o „umírajícím světě“,⁵⁰

⁴⁶ „Je vous demande impérativement de ne montrer à personne sans mon autorisation expresse le manuscrit de la conférence le 21 avril 1923 dans la clinique du Bellevue sur les ‘Images du territoire des Indiens pueblos en Amérique du Nord’ [...] elle réunit quelques documents de l’histoire de comportement symbolique.“ Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, Paříž 2011, 56.

⁴⁷ Text byl poprvé publikován v roce 1938, jednalo se o přepsané Warburgovy poznámky do koherentního textu. Sigrid Weigel, *Aby Warburg’s Schlagensritual: Reading Culture and Reading Written Texts*, in: *New German Critique*, 1995, no. 65, 143.

⁴⁸ *Ibidem*, 138.

⁴⁹ *Ibidem*, 142.

⁵⁰ *Ibidem*, 145.

o mizejícím světě mýtu překrytého vědeckými pravdami. Indián, kterého Warburg popisoval, stá tváří v tvář „světu, který ho nechává volně přecházet od pragmatických aktivit k symbolické interpretaci jevů přírody.“⁵¹ Ve svém výkladu se vrátil do doby, kdy procházel osobní skepsí, zda se dále věnovat dějinám umění jako „estetizující disciplíně“.⁵² V roce 1895 odcestoval na svatbu bratra Paulem a Niny Loebové do New Yorku, odkud se posléze vydal do Nového Mexika ke kmenům indiánů Pueblos [2], kde našel evropskou antiku (respektive tak to později interpretoval v *Hadím rituálu*). Myšlenky, jaké ve své přednášce rozvinul, jsou velmi blízké těm, které ve své práci formuloval Ernst Cassirer. V případě *Hadího rituálu* se však nejedná o ovlivnění jednoho druhým – to až po Warburgově návratu do Hamburku, ale o synchronicitu. Fenomén času dvou stejně jdoucích linií je fascinujícím úkazem, v dějinách umění se vyskytuje pod pojmem „duch doby“ a vysvětluje nekauzálně se objevující podobné, či stejné fenomény (například vznik abstrakce v Evropě po roce 1900). Cassirer pracoval v KBW od roku 1919, tedy v době Warburgovy hospitalizace. Od roku 1923 začal Cassirer pracovat na své trilogii *Filosofie symbolických forem* (FSF I-III) a Warburg se vrací zpět do Hamburku (viz kapitola 4 Formule patosu – Filosofie symbolických forem).

Hadí rituál je zamyšlením nad naším pojmáním světa jako zdroje symbolů, stejně jako kondenzace smyslu. Jak je možné, že naše kultura je tolik bohatá na vizuální symboly, odkud se tato symbolika bere a k čemu slouží? Warburg chápe symboliku jako univerzální kosmologii, proto je jeho výchozím bodem imaginace, která je vlastní právě člověku. Díky evoluci a dalším podnětům se symbolika proměnila, ale v samotném jádru zůstala dialektická polarita mezi apollinským a dionýským principem, které jako polarity⁵³ vymezují formule patosu a jejich proměny v čase. Názor, který Warburg formuloval v roce 1923, v jistém ohledu spustil způsob uvažování, které vyvrcholilo *Atlasem Mnemosyné* v letech 1927-1929.⁵⁴ Na druhou stranu je ale také kontinuitou jeho práce, jelikož se

⁵¹ Philippe-Alain Michaud, Pueblo v Hamburku: Cesta Abyho Warburga do Nového Mexika, 1895-1896, in: *Souvislosti*, no. 4, 2008, 181.

⁵² *Ibidem*, 178.

⁵³ Z tohoto podnětu nazývá Georges Didi-Huberman Warburga seismografem, jež sleduje pohyb obrazů mezi dvěma polaritami. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002.

⁵⁴ Cesta do Nového Mexika byla *de facto* zdrojem myšlenky *Atlasu Mnemosyné*, která však nakonec z projektu zcela zmizela. Přednáška o hadím rituálu totiž představila pnutí mezi obrazy, a to časové i místní.

i v následujících pracích Warburg vrací k předchozím tématům zkoumaným před hospitalizací. *Atlas Mnemosyné* je vyvrcholením (respektive plným akcentováním) idey mytologického myšlení současnosti jako symbolické formy, což nazývá právě formulemi patosu.

Warburg s Cassirerem sdílel zájem o vnímání světa a vkládání těchto počitků do formy, každý z nich však nahlížel tento esteticko-antropologický problém z jiné perspektivy. Kosmologie odkazuje na koncept orientace (jakými způsoby se člověk orientuje ve světě, který vnímá) a pokládá si otázku, jak člověk dává formu abstraktním myšlenkám. V Cassirerově *Řeči a mýtu* (1925) si Warburg později podtrhnul myšlenku zabývající se tímto problémem: „Všem obsahům myslí, bychom mohli dobře přiřadit nějakou určitou doménu, autonomní ‚princip‘, nejsou nám předem *dané* jako fakta, ale jsou *interpretacemi*.“⁵⁵ Warburg se zabývá tím, jakými způsoby jsou myšlenky ztvárněny, a sleduje, kdy význam formu opustí (přesune se jinam, nebo zcela zmizí), migruje, a naplní ji nový nebo naopak přežije v jiné formě, *Nachleben*. Formy ani ideje se neztrácejí, ale zůstávají v „nevědomí“ kultury. Záměrně používám slovo kultura v singuláru, jelikož Warburg neuvažuje o kulturách jako oddělených jednotkách, ale přiklání se k myšlence, že lidstvo, resp. lidská kultura je jedna, jen se projevuje mnohými způsoby. To je základní předpoklad, bez kterého by *Hadí rituál* nemohl vzniknout. Warburg vychází z myšlenky celku (jak to již naznačil na konci přednášky o freskách v Palazzo Schifanoia), že antická kultura v určitém vývojovém stádiu přežila u indiánských kmenů v Novém Mexiku. Cassirer takto paralelně uvažuje o mýtu: „Proto je považována koncepce *mýtu* za ‚komplexní‘ koncepci, abychom ji oddělili od teoretického a analytického způsobu vidění.“⁵⁶ Warburgův postup pro projekt vytvoření evoluce expresivního výrazu vykazuje podobnou úvahu, jakou předvedl Denis Diderot v *Listu o hluchoněmých*, který pro hledání

Philippe-Alain Michaud, Zwischenraum: Mnemosyné, ou l'expressivité sans sujet, in: Les Cahiers du Musée national d'art moderne, no. 7, 1999-2000, 43-44.

⁵⁵ „A tous les contenus de l'esprit, quand bien même nous devons attribuer un domaine propre, 'principe' autonome, ils ne nous sont d'abord *donnés*, à titre de faits, que *dans cette interpénétration*.“ Citováno v Maud Hogelstein, L'art entre mythe et raison (Warburg/Cassirer), in: Muriel van Vliet, Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique, Rennes, 2010, 182.

⁵⁶ „C'est pour cette raison que l'on a qualifié la conception *mythique* de conception 'complexe', pour la séparer par cette caractérisation de notre manière théorique et analytique de voir.“ Ibidem, 179.

původu jazyka nerekonstruuje celou evoluci, ale hledá bod nula ve své přítomnosti.⁵⁷ Diderot bod nula jazyka našel u hluchoněmých, Warburg našel původní mytické uvažování u indiánů Pueblos. Sigfried Weigel poukazuje na tento aspekt Warburgovy práce a ukazuje, že jej sám reflektuje jako „komparativní hledání věčně stejné indiánské duše.“⁵⁸ Na základě toho Warburg uvažuje o evoluci, tedy mezičlánky spojující výchozí bod se současným.⁵⁹

V tomto ohledu pak uvažuje o pohanství v evropské společnosti, to nikdy nezmizelo, jen změnilo svou formu. „Pohanství neznamena soubor přesvědčení, shluky primitivních podnětů a reakce, které odlišují divochy od civilizovaných lidí. [...] Pro Warburga je pohanství takřikajíc primitivními impulzy, které ohrožovaly. Sophrosyné přestala být palčivý problém pro přechod od středověku do renesance, jelikož pohanství ve své podstatě nikdy nezmizelo, proto se nemohlo znovu objevit.“⁶⁰ Pro pochopení mytických počátků symbolizace si Warburg ve své přednášce pokládá zásadní otázku, „jakým způsobem pohanské vidění světa tak, jak ještě existuje u domorodých kmenů indiánů v Novém Mexiku, nám poskytuje kritérium evoluce, která vede od pohanského primitiva přes antického pohanského člověka k modernímu člověku?“⁶¹ Klade si zde za cíl popsat evoluci expresivních psychologických formulí, formulí patosu, a jejich dynamiku. Ačkoli

⁵⁷ Denis Diderot, List o hluchoněmých, in: Týž, *O umění*, Praha 1983, 224-248.

⁵⁸ „[...] comparative search for the eternally similar Indianhood in the helpless human soul.“ Sigrid Weigel, Aby Warburg's Schlagenritual: Reading Culture and Reading Written Texts, in: *New German Critique*, 1995, no. 65, 151.

⁵⁹ Tato podobnost s Diderotovým textem je u Warburga přítomná skrze Hermanna Usenera, od něhož přejal myšlenku podobnosti amerických indiánů a evropské antiky. Philippe-Alain Michaud při této příležitosti také upozorňuje na práci etnografa Garrycka Mallery *Sign Language among North American Indians Compared with That among Other People and Deaf-Mute* (1880). Philippe-Alain Michaud, Zwischenraum: Mnemosyné, ou l'expressivité sans sujet, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 7, 1999-2000, 52-53.

⁶⁰ „Pagan meant less a set of beliefs than the clusters of primitive impulses and reactions that distinguished the savage from the civilized man of reason. [...] For Warburg paganism, that is to say the primitive impulses that threaten, sophrosyne had ceased to be problem peculiar to the transition from the Middle Ages to the Renaissance because paganism in that meaning of the term was never asleep and could therefore not awake.“ Ernst Hans Gombrich, The Nineteenth Century Notion of Pagan Revival, in: Richard Woodfield (ed), *Art History as Cultural History*, Amsterdam 2001, 59-61.

⁶¹ „Dans quelle mesure la vision païenne du monde, telle qu'elle existe encore chez les tribus indiennes de Nouvelle-México, nous fournit-elle un critère de l'évolution qui conduit du primitif païen à l'homme moderne, en passant par l'homme païen de l'Antiquité classique?“ Aby Warburg, *Le Rituel du serpent*, Paříž 2011, 59.

se zdá, že Warburg srovnává dvě kultury na první pohled velmi vzdálené, není to tak. Warburg americký materiál nezkoumá z pozice „my a oni“, který by *a priori* předpokládal srovnávání. Naopak vychází z předpokladu „jedné kultury“, lidstvo sdílí svou kulturní minulost, proto hledá spojovací články.

Hadí rituál rozděluje do dvou částí, které jsou si paralelami. V první části se věnuje fenoménu hada u indiánů Pueblos. „To, co mě jako historika kultury zajímá, je, že země, která dokázala učinit technickou civilizaci [USA počátku století] dokonalou zbraní zdokonalenou rozumným člověkem, dokázala udržet jako enklávu primitivní pohanskou společnost [...].“⁶² Kultura Pueblanů není anachronismem ve smyslu zpožděnosti, ale je jinou historickou větví naší kultury, která přežila, *Nachleben*, (v tomto smyslu ji můžeme nazývat „anachronickou“). Stejně tak i symbol hada netvoří koherentní historii s vlastním vnitřním vývojem, Warburg používá symbol jako most spojující na první pohled nejednotnou kulturu. 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.⁶³ Had má v uvažování indiánů formu blesku, který odkazuje k světlu (osvětlení), ale také bouři, která může přinášet vláhu, ale také mít ničivé účinky. Cikcak ornament či had je stvořen ze souboje iracionálních emocí, ztělesněných strachů nejprve formou obrazu, který posléze nabyl formu znaku. Totemické zvíře je jedním ze způsobů konceptualizace symbolu, může být personifikován během magického rituálu či jako totemické jméno převzat člověkem, který s ním převezme i sílu spojovanou se zvířetem. Jsou to praktiky k udržení rovnováhy mezi člověkem a přírodou a vypořádávají se tak s neštěstím. Warburg toto překonání nebezpečí identifikoval jako působící formu v Oraibi, kde tanec *kačín* je hadím rituálem, tedy jinými slovy jedná se o konceptualizaci démonického elementu v kultuře. Podle Warburga je tak tento tanec srovnatelný s antickou tragédií.⁶⁴

⁶² „Ce qui m'intéressait en tant qu'historien de la culture, c'était que, au milieu d'un pays qui avait fait de la civilisation technologique une admirable arme de précision dans la main de l'homme intellectuel, une enclave d'humanité païenne primitive avait pu se maintenir [...].“ Ibidem, 57.

⁶³ Sigrid Weigel, Aby Warburg's Schlangenritual: Reading Culture and Reading Written Texts, in: *New German Critique*, 1995, no. 65, 147.

⁶⁴ Aby Warburg, *Le Rituel du serpent*, Paříž 2011, 92.

Warburg ve své práci uvažuje zpočátku o méně komplexních obrazech, až dospěje ke komplexním symbolům. Praktiky v regionu Walpi mohou být považované za přechodové, velmi blízké evropské antice. Totemismus ve Walpi zachází dál než v Oraibi, jelikož zde indiáni přímo tancují s živými hady.⁶⁵ „V tomto hadím tanci,“ píše Warburg, „již není zvíře zbožštěno: aktem zasvěcení a mimikou tanečníků jednající proti němu jej činí poslem, aby navrátili duše zemřelých a spustil se ve formě blesku, bouře z nebes. Zde pozorujeme, jak se mýtus a magie projevuje u primitivního člověka.“⁶⁶

V druhé části přednášky Warburg dává do souvislosti své zážitky z Nového Mexika s evropskou antikou a pokračuje v úvahách o jejím přežívání až do současnosti. To, jakým způsobem se uchoval čas u indiánských kmenů, nám pomáhá, abychom pochopili sami sebe. „Jako divákovi se mi zdá jasné, že tato forma citového osvobození, které charakterizuje indiánskou náboženskou magii, je specifická vlastnost primitivní divokosti, vlastnost zcela neznámá v Evropě.“⁶⁷ Warburg vzápětí však dodává, že je to jen zdánlivé, tato neznámá dionýská povaha antiky byla probírána již Friedrichem Nietzschem v roce 1872. Dionýský princip, který Warburg našel v tanci *kačín*, je pro indiány tím, co je had zabíjející Laokoóna a jeho syny pro evropskou kulturu. Warburg však nezůstává u jednoduchého paralelismu, je si vědom rozdílu tisíce let „evoluce“, a proto ukazuje, jakým způsobem je had jako symbol přítomný i v naší současnosti. Přírodní magie nezmizela, změnila se v technologie. „Naše století nepotřebuje hada, abychom vysvětlili a pochopili blesk. Blesk nestraší již obyvatele měst, která již nevyžadují bouři jako jediný zdroj vody. [...] Racionalita přírodních věd vytěsnila mytologickou kauzalitu. [...] Tím, že nahradíme mytologickou kauzalitu technologickou, vymažeme ten strašidelný charakter, který pociťuje primitivní člověk.“⁶⁸

⁶⁵ Ibidem, 95.

⁶⁶ „Dans cette danse des serpents, l'animal n'est donc pas sacrifié: par l'acte de la consécration et des mimiques dansées qui agissent sur lui, on en fait un messenger, afin que, une fois retourné parmi les âmes des défunts, il déclenche aussitôt, sous forme d'un éclair, l'orage dans le ciel. Ce qui nous donne l'aperçu de la manière dont le mythe et la pratique de la magie s'interpénètrent chez l'homme primitif.“ Ibidem, 96.

⁶⁷ „Pour le spectateur, il me semble évident que cette forme de défoulement qui caractérise la magie religieuse des Indiens est le trait le plus spécifique de la sauvagerie primitive, un trait totalement inconnu de l'Europe.“ Ibidem, 100.

⁶⁸ „Notre siècle n'a pas besoin de serpent pour expliquer et comprendre l'éclair. L'éclair n'effraie plus l'habitant des villes, qui n'aspire non plus à l'orage, en tant que source unique d'approvisionnement en eau. [...] La rationalité des sciences de la nature élimine la causalité mythologique. [...] En remplaçant la causalité

Technologie jsou formou patosu, jsou tím, co nám pomáhá vyrovnat se s původním strachem, který stále přežívá v naší kultuře. Warburg tím, co popisuje jako „umírající svět“, zachytil svět, který je překrývá technologickými vynálezy moderního věku. Warburga zajímala sociální paměť, co si jako společnost, kultura, neseme s sebou a nevědomky zapojujeme do naší každodennosti. Technologie jsou magií současnosti, ochraňují nás před nepřízní přírody. Jsme technokraty zcela závislími na technologickém vývoji, ovšem ony samy nám neumožňují zcela nahlédnout své mechanismy. Warburg na tuto otázku nahlížel poněkud skepticky, jako způsob desakralizace, dříve tolik symbolického světa. „Telegram a telefon ničí kosmos. Mytologické a symbolické myšlení bojuje, aby dalo spirituální dimenzi člověku a jeho vztahu k prostředí, udělalo z prostoru zónu kontemplace či myšlení, prostor, který okamžitá elektrická komunikace ničí.“⁶⁹ Na konec svého textu Warburg přidává konstatování Karla Marxe z roku 1857: „Co je Vulkán ve srovnání s Robertson and Company, Jupiter v tváři v tvář bleskosvodům a Hermés před Crédit mobilier? Veškerá mytologie ovládá, dominuje, pracuje se silami přírody a dává jim formu na poli imaginace a pomocí imaginace. Zmizí ve chvíli, kdy jsou tyto síly reálně ovládnuty.“⁷⁰ Myšlenku desakralizace světa technologií převzal Warburg od Marxe (paralelně ale uvažovali i angličtí reformátoři (hnutí Arts & Crafts), např. Augustus W. N. Pugin). Otázka, do jaké míry Warburg znal Marxovy myšlenky a jak jej ovlivnily, zůstává dnes stále otevřená. Domnívám se však, že zde ještě Warburg podcenil význam technologií, ve kterých se právě manifestují formule patosu, dokonce si myslím, že je akcelerují. Právě technologie způsobily omnipresenci obrazů a stálé vyprazdňování jejich významu. Z Warburgových obrazů a poznámek vztahujících se ke vzducholodím a letectvu vůbec však vyplývá, že jeho skeptická poznámka není příliš silná, už v roce 1913 zkoumal ponorky a letectvo ve středověku.⁷¹

mythologique, la causalité technologique supprime ce caractère effrayant que ressent l'homme primitif.“ Aby Warburg, *Le Rituel du serpent*, Paříž 2011, 105.

⁶⁹ „Le télégramme et le téléphone détruisent le cosmos. La pensée mythique et la pensée symbolique, luttant pour donner une dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement, ont fait de l'espace une zone de contemplation ou de pensée, espace que la communication électrique instantanée anéantit.“ Ibidem, 119.

⁷⁰ Ibidem, 119, pozn. 39.

⁷¹ Aby Warburg, *Airship and Submarine in the Medieval Imagination*, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 333-338.

Warburg tedy tuto myšlenku zcela neopomenul, resp. postupně se k stále více přibližoval, proto je někdy považován dokonce za otce vizuálních studií (ale není zde kauzální spojení, vizuální studia byly vybudovány v anglo-americkém intelektuálním prostředí 80. let 20. století, a to zcela na jiných základech). Ale to, čím si je s vizuálními studii nejvíce podobný a kde zapojuje právě mechanickou reprodukci obrazu, je *Atlas Mnemosyné* (viz kapitola 5 *Atlas Mnemosyné*), zde rozvinul myšlenku formulí patosu nejpropracovaněji. *Hadí rituál* tak naznačil směr úvah, dal prostor intelektuální fantazii, kterou by Warburg pravděpodobně nikdy nebyl schopen prezentovat před vědeckou veřejností. Ačkoli sám nepovažoval práci za publikovatelnou, přivedla jej ke konceptuálnějšímu promýšlení obrazů. Warburg v této práci začal pohlížet na velké časové celky a dávat je do souvislostí, a především vložil do textu úvahy o své současnosti.

4 FORMULE PATOSU – FILOSOFIE SYMBOLICKÝCH FOREM

„Když zachováme termín *symptom* pro tyto viditelné znaky [gesta spojené s emocemi], které umělec reprezentuje, můžeme použít termín *symbol* pro další druhy viditelných znaků, gesto ruky se dvěma vztyčenými prsty, které konvenčně doprovází přísahu ve střední Evropě, rituál v úzkém kulturním smyslu slova.“⁷² Takto Ernst Hans Gombrich v roce 1966 navazuje na Warburgovo uvažování o expresivním výrazu. Gesto je symptomem, který může nabýt formu symbolu, ve spojení s významem.⁷³ Gesto je nositelem významu, je pregnantním momentem, který sděluje význam beze slov. Podobně Diderot formuluje myšlenku situačního vznešena, které je v divadle právě založeno na gestech a nikoli na jazyce.⁷⁴ Avšak gesty není možné vyjádřit abstrakce, jako je čas, vzdálenost apod. Proto Diderot dále zkoumá jazyk a jeho strukturu, Warburg naopak zůstává u obrazu. Zajímavá je však podobnost uvažování, když Diderot přemýšlí o významu gest, zamýšlí se o divadle a gestice herců, která by měla hovořit beze slov,⁷⁵ Warburg uvažoval také o pregnantním okamžiku, kdy je gestem vyjádřena komplexnost emocí, proto jej již během studia fascinovala socha Laokoóna a diskurz kolem ní.⁷⁶ Philippe-Alain Michaud poznamenává, že formule patosu jsou tak „formy patetické exprese, které se rozprostírají v umění, aby formovaly tichý jazyk osvobozený od omezení diskurzivity.“⁷⁷ Warburg se s tímto předpokladem vracel k americkým indiánům, u nichž v symptomech gest nalézal komplexní symboly. „Michaud upozorňuje na to, že Warburg také chystal cestu do Japonska, jelikož jej zajímalo divadlo *kabuki*, stínové divadlo beze

⁷² „If we retain the term *symptom* for these visible signs the artist has here represented, we may use the term *symbol* for the other kind of visible sign, the gesture of the hand with its two outstretched fingers which conventionally accompanies the swearing of an oath in central Europe, a ritual in the narrow cultural sense of the term.” Ernst Hans Gombrich, *Ritualized Gesture and Expression in Art*, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences*, no. 772, vol. 251, 1966, 393.

⁷³ Takto v současné době uvažuje Georges Didi-Huberman, který rozvíjí gesto povstání [*soulèvement*], které studoval i v Gombrich v textu *Ritualized Gesture and Expression in Art* (1966).

⁷⁴ Denis Diderot, List o hluchoněmých, in: Týž, *O umění*, Praha 1983, 230.

⁷⁵ *Ibidem*, 230.

⁷⁶ Philippe-Alain Michaud, *Zwischenraum: Mnémosyné, ou l'expressivité sans sujet*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 7, 1999-2000, 57.

⁷⁷ „Formes d'expression pathétique, qui se déploient dans l'art pour former un langage muet libéré des contraintes de la discursivité.“ *Ibidem*, 56.

slov, ve kterém je největší důraz kladený na gesto jako nositele významu. Formulím patosu tak v japonštině odpovídá výraz „mié“, což znamená zmražený intenzivní okamžik.⁷⁸

Formule patosu neznamenaají zmražený pohyb, ten je jako *detail* ve vztahu k celku. Pouze pokud jsou jednotliviny naskládány za sebe, je možné pohyb vidět. Warburg tak uvažoval podobně o formulích patosu, jako Edward Muybridge vytvářel své fotogramy. „Pro přivlastnění si pohybu strnulou osobou je nezbytné vyvolat zřetězení živých obrazů – nejen jeden osamocený obraz: ztráta klidného pozorování.“⁷⁹ Warburg v poznámce z 28. září 1890 zaznamenal podstatu formulí patosu, které mají vnitřní dynamiku, vnitřní pohyb, který je úplný pouze tehdy, jsou-li jednotliviny dány vedle sebe. Proto je Warburg také nazýván *seismografem*, zaznamenává totiž pohyb pod povrchem obrazu.⁸⁰ Formule patosu nelze slučovat s archetypy Carla Gustava Junga, jelikož na rozdíl od archetypů jsou formule patosu dynamické.⁸¹

Situováním evropské antiky ke kmenům amerických indiánů, rozvinula přednáška o hadím rituálu Warburgovy představy o prostoru a čase, tedy jeho pojem *Nachleben*, přežívání. Warburg se ale domníval, že jeho myšlenky nejsou dostatečně podloženy fakty, proto nechtěl text dále šířit. Avšak po seznámení s Ernstem Cassirerem zjistil, že jeho úvahy nemusí být nutně podpořeny fyzickými fakty, ale může je podpořit filosofický systém, a to v několika aspektech – jednak podala pevné základy formulím patosu, ale také se díky Cassirerovi dostaly do Warburgova uvažování i motivy z filozofie Gottfrieda Wilhelma Leibnize. Pro pochopení formulí patosu, jako expresivních forem výrazu, které jsou k sobě přimknuty, jako se má detail k celku, a to napříč prostorem a časem. Detail se tak jeví jako nutná podmínka celku a ve Warburgově uvažování o dějinách zastává důležité místo. Warburgův výrok „bůh dlí v detailu“ bylo motto semináře *Die Bedeutung der Antike für den stilistischen Wandel in der italienischen Kunst der Frührenaissance*, který vedl

⁷⁸ Ibidem, 57. Je zajímavé, že ohlas díla A. Warburga je v Japonsku tak velký, např. existuje téměř kompletní překlad jeho díla, který dnes není ani v angličtině dostupný.

⁷⁹ „Pour attribuer du mouvement à une figure immobile il est nécessaire de réveiller un enchaînement d'images vécues – pas une image isolée: perte de l'observation calme.“ Aby Warburg, *Fragments sur l'expression*, Paříž 2015, 102.

⁸⁰ Charlotte Schoel-Glass, *Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual*, in: *Science in Context*, no. 12, vol. 4, 1999, 624.

⁸¹ Georges Didi-Huberman, *Rovina materiálu: Tvárnost, znepokojení, přežívání*, in: *Umění*, no. 46, 1998, 514.

Aby Warburg na Univerzitě v Hamburku v roce 1925.⁸² Giorgio Agamben považuje Warburgův důraz na detail za naprosto zásadní prvek celé jeho metodologie, proto připojuje citaci Friedricha Schleiermachera, že „detail může být pochopen jedině v rámci celku a jeho vysvětlení vždy předpokládá pochopení celku.“⁸³ Warburg uvažuje o polaritách, formule patosu mají dva póly: jeden apollinský, druhý dionýský, jejich spojení popisuje poeticky *per monstra ad astra*. Polarita je vnitřní dynamikou celku, Warburg tak uvažuje o dějinách jako o jednotě, kdy každý drobný detail má komplexní význam.

Výrokem se později zabýval William S. Hecksher, popsal jeho zdroje a způsob zapojení v rámci Warburgových textů.⁸⁴ Hecksher ukázal jako paralelu dva Warburgovi filosofické předchůdce: jedním z nich byl právě Leibniz a druhým byl Giambattista Vico, jehož kniha *Scienza Nuova* (1725) na Warburga velmi zapůsobila.⁸⁵ Hecksher dále upozorňuje na to, že Warburg pravděpodobně znal *Předmluvu* k Leibnizově knize *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (sepsané kolem roku 1704). Leibnizovský filosofický impulz k němu nepřišel přímo. Leibnizovo jméno se ve Warburgově archivu ani v jeho pracích neobjevuje, ale jeho vliv je v nich přítomný. Leibnizova filosofie přišla k Warburgovi zprostředkovaně skrze Ernsta Cassirera, který se sám Leibnizem zabýval, přeložil jeho *Monadologii* do němčiny, věnoval mu historickou studii, která posléze formovala i jeho vlastní filosofické uvažování. Cassirera s Warburgem pojil společný zájem o dějiny, ačkoli na ně pohlíželi z odlišných úhlů, oba z pohledu druhého velmi čerpali. V letech 1919-1933 Cassirer využíval fond KBW, našel zde cenný materiál pro své bádání. Warburg se s jeho prací seznámil až později, na jaře roku 1924,⁸⁶ kdy začal číst Cassirerovu knihu *Sprache und Mythos* (1923), která byla později publikována v edici

⁸² Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londýn 1970, 229.

⁸³ „Le détail ne peut être compris qu'à travers l'ensemble et que l'exemplification d'un détail présuppose toujours la compréhension de l'ensemble.“ Giorgio Agamben, *Aby Warburg et la science sans nom*, in: Týž, *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paříž 2004, 24.

⁸⁴ William S. Hecksher, *Petites perceptions: an account of sortes Warburgiae*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, IV, 1974, 101-134.

⁸⁵ Gary Tomlinson, *Five Pictures of Pathos*, in: Gail Kern Paster – Katherine Rowe – Mary Floyd-Wilson (eds.), *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotions*, Filadelfie 2004, 195.

⁸⁶ Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York 2012, 134.

studií Warburgovy knihovny na jeho žádost.⁸⁷ Exemplář s Warburgovými poznámkami a podtrženými úryvky v textu je dnes uložen ve Warburgově knihovně v Londýně.

4.1 Kosmologie detailu

Warburg použil svůj výrok „*Der Liebe Gott steckt im Detail*“⁸⁸ mezi lety 1925-6, tedy poté, co vydal Cassirer první díl *Filosofie symbolických forem*. Jeho trilogie je silně založená na Leibnizově pojmu symbolu (též F. T. Vischerově). Leibniz byl v soudobé filosofii velmi aktuální. Například v Čechách v roce 1925 vychází nový překlad *Monadologie* od Emila Čapka.⁸⁹ V úvodním textu Karel Vorovka zájem o Leibnizovu filosofii vysvětluje revolucí, kterou způsobila teorie relativity Alberta Einsteina. „Svět společný všem pozorovatelům jest každým z nich promítán jinak, jsou-li ve vzájemném pohybu. [...] Souhlas mezi jejich perspektivami neobstarává však nějaká prestabilisovaná harmonie Leibnizovské ráže, ale transformace Lorentzova – či lépe: princip relativity.“⁹⁰ Leibniz se tak stal pevnou půdou pro začlenění nových fyzikálních objevů do filosofie. Cassirer v roce 1902 napsal knihu *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, a později v roce 1921 napsal knihu *Zur Einstein'schen Relativitätstheorie: Erkenntnistheoretische Betrachtungen*. Obě knihy pak měly zásadní význam pro jeho uvažování nad jazykem, resp. symbolickými formami, které se propsalo i do ikonologie Aby Warburga.

Warburg byl v této době stejně jako Cassirer stále zaměstnán otázkou symbolu. Východisko jejich uvažování můžeme nalézt u již zmíněného F. T. Vischera.⁹¹ U obou můžeme nalézt polaritu, která vytváří celek. Vychází z myšlenky dynamické jednoty, jejíž části se proměňují. Cassirer se k Vischerově pojmu symbolu stále vrací, jelikož je základem pro jeho vlastní úvahy. Cassirer uvažuje o proměnlivé povaze symbolu, jelikož je jedná o

⁸⁷ Maud Hagelstein, *L'art entre mythe et raison*, in: Muriel van Vliet, *Ernst Cassirer: L'art comme forme symbolique*, Rennes 2010, 177.

⁸⁸ Výrok si Warburg vypůjčil od Emila Kraepelina. Ludwig Binswanger - Aby Warburg, *La guérison infinie*, Paříž 2011, 16-17.

⁸⁹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, Praha 1925.

⁹⁰ Karel Vorovka, *Předmluva*, in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, Praha 1925, 7.

⁹¹ Thora Ilin Bayer, *Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms: A Philosophical Commentary*, New Haven 2001, 16.

způsob vztahování se ke světu, které může nabývat různých forem.⁹² Symbol má pro něj dialektickou povahu (stejně jako pro Warburga), která osciluje mezi „konečnem a nekonečnem, mezi absolutní ideou [*Idee*] a jejím vtělením do světa u určitých empirických existencí.“⁹³ Ukotvení dialektiky symbolu Cassirer nalézá ve filosofii Gottfrieda Wilhelma Leibnize.⁹⁴ Pro Cassirera i Warburga je dynamická jednota spojena s pojmem *kultura*. V jejich úvahách nenalezneme od sebe odlišné kultury jako oddělené jednotky, ale přiklání se k myšlence, že lidstvo, resp. lidská kultura jako celek, je jen jedna, jen se projevuje mnohými způsoby.⁹⁵ Kultura má tak všeobecný význam ve smyslu civilizace. To je základní hypotéza, bez které by např. text *Hadí rituál* nemohl vzniknout. Warburg předpokládá, že antická kultura v určitém vývojovém stádiu přežila u indiánských kmenů v Novém Mexiku. Paralelně Cassirer uvažuje o mýtu, říká, že „*proto je považována koncepce mýtu za ‚komplexní‘ koncepci*, abychom ji oddělili od teoretického a analytického způsobu vidění.“⁹⁶ Symbol je ve stejném vztahu k Warburgovým formulím patosu / Cassirerovým symbolickým formám jako se má jednotlivina k celku.

„Tyto malé počítky (*petites perceptions*) mají však velkou účinnost, větší, než bychom předpokládali. Jsou to právě ony, co vytváří to *je ne sais quoi*, tyto vjemy, tyto obrazy plné smyslu, jasné v konstelacích, ale matoucí jako jednotliviny. Tyto vjemy náleží substancím, které se k nám vztahují a obklopují nekonečno, toto spojení (*liaison*) je mezi každým bytím a celým universem. Je stejně tak možné říci, že důsledkem těchto malých počitků je přítomnost obtěžkaná minulostí a těhotná budoucností, tedy vše je propojené (*σύννοια πάντα* [vždy jednotná] jak říká Hyppokrates) a v každé části substance naše oči vidí to, co

⁹² Isabella Woldt, *Constructing the World in Symbols: Aby M. Warburg and Ernst Cassirer on Imagery*, in: Paul Bishop (ed.), *The Way of the World. A Festschrift for R. H. Stephenson*, Glasgow 2000, 130.

⁹³ „[...] the finite and the infinite, between absolute idea [*Idee*] and its presentation and embodiment within the world of particularempirical existents.“ Ernst Cassirer, *The Problem of the Symbol in Philosophy*, in: Týž, *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth and Technology*, Londýn 2013, 256.

⁹⁴ *Ibidem*, 256.

⁹⁵ Thomas Meyer, *Ernst Cassirer's Writings*, in: *Journal of the History of Ideas*, vol. 7, no. 3, 2013, 475. Srov. Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, Paříž 2011, 117-119.

⁹⁶ „On a qualifié la *conception mythique de conception ‚complexe‘*, pour la séparer par cette caractérisation de notre manière théorique et analytique de voir.“ Maud Hogelstein, *L'art entre mythe et raison (Warburg/Cassirer)*, in: Muriel van Vliet, *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Rennes, 2010, 179.

Bůh může číst v celém universu. *Quae sint, quae ferint, quae mox futura trahuntur.*⁹⁷ Úryvek z Leibnizovy Předmluvy obsahuje na jednu stranu ony malé počítky, respektive *petites perceptions*, které jsou detailem, jenž je klíčem k celku díla, ale na druhou stranu je zde i Cassirerovy blížký citát z Leibnize „přítomnost obtěžkaná minulostí a těhotná budoucností“. Leibnizovský impulz se u Cassirera projevuje jako relativita času a prostoru, kdy člověk nemá nějaké určité místo v rámci světa, ale ať už se nachází kdekoliv, je uprostřed – uprostřed dějin, uprostřed světa.⁹⁸ Můžeme dokonce hovořit o přímém kontaktu Cassirerových a Warburgových myšlenek se speciální (Cassirer) a obecnou (Cassirer a Warburg) teorií relativity Alberta Einsteina, se kterým se setkali v roce 1928.⁹⁹ Jejich společným tématem byla kosmologie Johannese Keplera, ale neméně podstatná je i okolnost Warburgova zájmu o Giordana Bruna, kterému věnoval stejný rok celý zápisník.

Leibnizova metafyzika se zakládá na nauce o monádách, které jsou jednotky tvořící prazáklad bytí, jsou to silová centra, duše. Monáda má stejný významový základ po etymologické stránce jako svět, *mundus*, avšak první termín je ve smyslu mikrokosmu, druhý makrokosmu. Základ systému monád, který formuluje Leibniz v roce 1714, je i v díle *Système nouveau de la nature* z roku 1695, které předcházelo napsání *Nouveaux Essais*, kde v předmluvě hovoří o *petites perceptions*. „Jediné, co existuje, jsou substanciální atomy, to jest reálné jednotky absolutně prosté všech částí, jež jsou zdroji činností a prvními absolutními principy skladby věcí. Mohli bychom je nazývat metafyzickými body. [...] a matematické body jsou jejich hledisky k vyjadřování vesmíru... Fyzikální body jsou tedy nedělitelné jen zdánlivě: matematické body jsou přesné, ale jsou pouhými modalitami, přesné a reálné jsou výhradně metafyzické či substanciální body (ustavené formami či dušemi); a bez nich by nebylo nic reálného, protože bez opravdových jednotek by nebyla žádná mnohost.“¹⁰⁰ Monády jsou nedělitelné,

⁹⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, in: Týž, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Berlin 1962, 134-135, cit. William S. Hecksher, *Petites perceptions: an account of sortes Warburgiae*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, IV, 1974, 128-129.

⁹⁸ Martin Profant, *Myslet uprostřed dějin: K pojetí dějin a dějinnosti ve filosofii symbolických forem Ernsta Cassirera*, Praha 2011, 13.

⁹⁹ Horst Bredekamp - Claudia Wedepohl, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch: Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin 2015, 61.

¹⁰⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Système nouveau de la nature*, Paříž 1695, pag. 11, 482-3.

nejsou totiž složeny z částí, avšak obsahují vnitřní mnohost.¹⁰¹ Leibniz o monádách uvažuje jako o jednotkách s vnitřním pohybem, která je v dynamickém vztahu i s vnějškem, jelikož se monády vzájemně ovlivňují. Monády, ačkoli plně formulované až v posledním díle vydaném za Leibnizova života, byly přítomny v jeho úvahách již od konce 17. století, jelikož navazuje na podobné myšlenky Giordana Bruna. Přestože se monády vzájemně neovlivňují, jelikož „nemají oken“, jak Leibniz podotýká, jsou tím, co vytváří universum, jsou tedy dohromady pevně spojeny. Zde je důležité slovo *spojení* (francouzsky *liaison*), které bylo jedním z hlavních pojmů Giordana Bruna¹⁰² a Leibniz jej užívá v úryvku o detailu, jakým způsobem je svázán s celkem.

Pro Bruna je spojení předpoklad toho, co nazývá magií, je to propojení světa jako takového. Své pojetí zakládá i na Ars Brevis Ramona Llulla, katalánského filosofa konce 13. století, jehož kombinatorika se stala předpokladem pro spojení člověka s Bohem. U Llulla se objevuje i myšlenka duše universa a jeho propojení s člověkem.¹⁰³ Pro propojenost Boha a člověka Lull formuluje kombinatoriku tzv. Ars Brevis, která se u Giordana Bruna promění v pojem spojení, *liaison*. V Leibnizově pojetí je to pak právě způsob, jakým vyjádřit spojení nejmenší jednotky s největší a potažmo i obsaženost celku v jednotlivině. Monáda jako duše není zlomkem Boha, ale Bůh se v ní zrcadlí. Warburg uvažuje o Giordanu Brunovi v souvislosti s problémem harmonického vztahu duše k nekonečnému vesmíru. Nakonec své zápisky na toto téma uzavírá slovy „je třeba přečíst Giordana Bruna.“¹⁰⁴ Detail jako nezbytná podmínka celku je přítomný i v Cassirerových úvahách: „Je třeba uchopit *celý systém* symbolických forem, jeho použití nám umožňuje koncept uspořádané reality, na jejímž základě jsou subjekt a objekt, ego a svět odděleni jeden od druhého v jasné formě, a každá jednotlivina se musí v tomto celku vztahovat

¹⁰¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, Praha 1925, 15-17.

¹⁰² Antonela del Prete – Thomas Berns: *Giordano Bruno. Une philosophie des liens et de la relation*, Brusel 2016.

¹⁰³ Ramon Llull, *Traité d'astrologie*, Paříž 1988, 119.

¹⁰⁴ Maurizio Ghelardi, *Le dernier voyage d'Aby Warburg: Édouard Manet, Mnémosyne, Giordano Bruno*, Paříž 2011, 12.

k určitému místu v něm.¹⁰⁵ Cassirer tak uvažuje o jasně odlišených jednotlivinách, které mají specifické místo v rámci celku.

Leibniz soudí, že v mase universa je neustálý pohyb, *contingentium mundi*.¹⁰⁶ Tento pohyb je plynulý, žádné skoky nejsou možné, což ale neznamená, že vždy směřuje kupředu. Cassirer skrze studium Leibnizovy filosofie vystavěl svou teorii symbolu, která pak stojí i na pozadí *Atlasu Mnemosyné*. Cassirer vymezuje symbol prostřednictvím jeho síly kondenzovat ve formě, tedy přetvářet neforemné, neuchopitelné ve formu, která teprve umožňuje provázat jednotliviny v celku.¹⁰⁷ Tento proces kondenzování je nepopsatelný, respektive variant je mnoho. Cassirer proto nedošel k jedné definici symbolické formy, jsou jen „exemplární“ příklady, kterých může být velmi mnoho. „Kondenzování“ ve formě po Warburgovi, který o tomto rozměru také uvažoval (jako součást jeho komplexní ikonologie, rozvinul Erwin Panofsky v jeho ikonografické metodě. Právě Panofsky uložil detailu „symbolickou hodnotu“, což se vztahovalo k Warburgovým raným textům,¹⁰⁸ avšak po návratu z Kreuzlingen uvažoval komplexněji. Ikonografie znamená upřednostnění detailu na úkor celku, ačkoli Panofsky říká, že je to jen jeden krok na cestě k ikonologii,¹⁰⁹ nikdy tuto myšlenku podrobně nerozpracoval. Warburgův odkaz se tak na čas eliminoval na výzkum detailu bez jeho dynamických vztahů k celku.

Cassirer ve svém bádání o vztahu vnějšího a vnitřního světa vychází z filosofie Immanuela Kanta, ačkoli Kant a Leibniz se na první pohled vzájemně vylučují. V Cassirerově pojetí neokantismu mají oba důležité místo. Cassirer řeší zásadní vztah mezi „Já“ k „Ne-Já“, tedy vztah mezi vnitřními počitky a vnějším světem. Tranzitivita mezi kantovským problémem a jeho řešením skrze Leibnize rozvažuje v úvodu FSF I.: „Obsah ducha se objevuje jenom v jeho projevech: ideální forma se pozná pouze na souboru či v souboru smyslových

¹⁰⁵ „It has to grasp the *whole system* of symbolic forms, the application of which produces for us the concept of ordered reality, and by virtue of which subject and object, ego and world are separated and opposed each other in definite form, and it must refer each individual in this totality to its fixed place.“ Ernst Cassirer, *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*, Londýn 1923, 447.

¹⁰⁶ Gilles Deleuze, *Záhyb: Leibniz a baroko*, Praha 2014, 12-13.

¹⁰⁷ Martin Profant, *Myslet uprostřed dějin: K pojetí dějin a dějinnosti ve filosofii symbolických forem Ernsta Cassirera*, Praha 2011, 36.

¹⁰⁸ Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York 2012, 45.

¹⁰⁹ Erwin Panofsky, *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*, in: Týž, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 2013, 46.

znaků, jichž využívá ke svému vyjádření. Kdyby se podařilo získat systematický přehled o nejrůznějších zaměření výrazů tohoto druhu, kdyby se podařilo odhalit jejich typické a průvodní rysy stejně jako jejich zvláštní odstupňovanost a vnitřní rozdíly, byl by tím pro celek duchovního tvoření splněn ideál ‚univerzální charakteristiky‘, jak jej pro poznání vytyčil Leibniz.¹¹⁰ Já a svět jsou podle něj v dynamické jednotě a jazyk, předmět jeho úvah, ke kterému směřuje své myšlenky, je syntéza této dynamiky.¹¹¹ Cassirer rozpracovává filosofii dějin, vychází z jedinečnosti událostí a neopakovatelnosti jak osobností, tak větších sociálních celků, vše ve velmi dynamické struktuře. Vymezuje se tak zobecňování a hledání mechanismů dějin. Cassirer vychází z neopakovatelnosti a nepřenositelnosti lokálních kauzalit na jiné celky, to však neznamená, že by nemohlo být poznání dějin objektivní. Komplexita dějinné hmoty je taková, že nikdy nebude možné „mnohokrát propletenou tkaninu dějin ‚rozmotat‘ – rozložit ji do jednotlivých, jasně separovaných vláken.“¹¹² Dějiny jsou objektivní jen do té míry, nakolik je objektivně utváříme v přítomnosti, k čemu Cassirer dodává: „ale ani tuto ‚přítomnost‘ nesmíme svévolně a dogmaticky upevňovat, stabilizovat, musíme ji udržet ‚plynoucí‘, otevřenou pro budoucnost [...] Nemůžeme a ani nechceme vystupovat vůči minulosti s uzavřeným, hotovým systémem ‚myšlenek‘ a ‚hodnot‘ – musíme zachovat myšlenky a hodnoty v jejich tvárnosti [...] teprve v této ‚tvárnosti kupředu‘ [k budoucnosti] se nám odkrývá svéráz historických procesů... teprve v ní pro nás vystupují výtvoř z minula [von rückwärts]“ pokaždé ve své nové plnosti. ‚Otevřený‘ horizont budoucnosti podmiňuje ‚otevřený‘ horizont minulosti.“¹¹³ V pozadí tohoto Cassirerova systému dějin je myšlenka, že „přítomnost je obtěžkaná minulostí a těhotná budoucností“, jsou k sobě v dynamickém vztahu a společně utvářejí neustále se proměňující komplex dějin. Objektivita ve smyslu obecných dějin je z této perspektivy nemožná, podle něj nelze vytvořit komplexní a úplné dějiny (nebo se o to jen snažit), jelikož je to materie z podstaty dynamická, neustále se vrstvicí a variující. Jeho pojetí času je tak mnohvrstevnaté: konečně uvažovaný lineární čas, předpokladem pro jeho relativizaci a vytváření „mnohokrát propletené tkaniny dějin“.

¹¹⁰ Ernst Cassirer, *Filosofie symbolických forem I*, Praha 1996, 29.

¹¹¹ *Ibidem*, 36.

¹¹² Ernst Cassirer, *Geschichte, Mythos*, Hamburk 2002, 72, citováno podle Nikolaj Demjančuk – Martin Profant – Jiří Podhajský, *O povaze vědy: novokantovství*, Plzeň 2011, 82.

¹¹³ *Ibidem*, s. 110, citováno podle Nikolaj Demjančuk – Martin Profant – Jiří Podhajský, *O povaze vědy: novokantovství*, Plzeň 2011, 83.

Cassirerův přístup k symbolickým formám je částečně i filosofickým pandánem warburgových formulí patosu, postavených takto do kontextu Leibnizovsko-Cassirerovské transcendentální filosofie umožňují komplexní pohled na dějiny umění, kdy předpokladem je, že každé umělecké dílo, které existuje nyní, je „obtěžkané minulostí a těhotné budoucností“, existuje pouze ve struktuře, kontinuu dějin, ve kterém nejsou možné „skoky“ a je propojeno s dalšími díly, aniž by je (samo) ovlivňovalo. „Vědomé vytvoření vzdálenosti mezi sebou a vnějším světem,“ píše Warburg v předmluvě k *Atlasu Mnemosyné* a pokračuje: „to je bezpochyby to, co je základním aktem lidské civilizace. Když tato vzdálenost je platformou pro uměleckou tvorbu, tak jsou všechny podmínky sloučeny, aby vědomí této vzdálenosti dostalo silnou sociální funkci, jejíž rytmické oscilování mezi ponořením se do hmoty a návratem k *sophrosine* umožňuje vidět cyklický pohyb mezi kosmologií obrazu a kosmologií znaku.“¹¹⁴ Warburg tak zhodnotil v umělecko-historické metodologii. Jeho zájmem bylo universum dějin, proto když začal vytvářet *Atlas Mnemosyné* 1927-9, systematicky pracoval jednak se svými předchozími pracemi, které skládal do konstelací, vytvářel mezi nimi vztahy. *Atlas Mnemosyné* byl vytvořen v době, kdy Cassirer dokončoval svou práci na Filosofii symbolických forem, po setkání s Einsteinem a během studia Giordana Bruna. Všechny tyto faktory měly zásadní význam pro vytvoření Atlasu, a potažmo tak pro dnešní pohled na komplex dějin umění. Systém Warburgovy práce a vliv předchozích studií definoval podobu tabulí *Atlasu Mnemosyné*. Cassirerova myšlenka „mnohokrát propletené tkaniny dějin“ se propsala do Warburgova přístupu k předmětům historie. Walter Benjamin ve svém díle *Das Passagen-Werk* píše, že Warburg chtěl v analýze jednoho izolovaného momentu objevit krystal globálních událostí.¹¹⁵ Benjamin tak přesně postihl *petites perceptions* a jejich vztah k celku. Warburg upřednostňoval komplexní pohled na dějiny umění, aniž by přehlížel jemné detaily. Zvolil tak tu z nejnáročnějších cest historika umění, která však zcela respektuje povahu dějin. Jeho metoda je otevřená veškerému materiálu, ve kterém hledá spoje *liaisons*, bez vytváření tzv. velkých vyprávění. Warburg materiál netřídil, ale nechal se jím zavalit, díky tomu, objevil i to, co dlouho bylo ztraceno, jako například původ námětů fresek v Palazzo Schifanoia ve Ferrare. Warburgova ikonologie byla celostním přístupem k dějinám, pozdější ikonografie sama naopak slepou uličkou, která bez své

¹¹⁴ Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyné*, Paříž 2012, 54.

¹¹⁵ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt 1982, 570.

sestry nezohlednila umělecko-historický materiál, jelikož byla malými počitky bez pohledu z odstupu. Warburg by dnes nutně obě disciplíny chápal jako jednovaječná dvojčata, která neumí žít jedno bez druhého. Detail tolik nezbytný pro ikonografii je předpokladem ikonologie, má proto velmi zásadní místo v celé metodologii. Dokonce bychom mohli říci, že detail má až kosmologický význam, je tím, co otevírá celek. Jeden obraz je tak bránou k sledu obrazů, jakožto patetických forem.

5 ATLAS MNÉMOSYNÉ

Vliv Cassirerovy filosofie na Warburgovu práci vyvrcholil dílem *Atlas Mnémosyné*,¹¹⁶ jenž je vizuální mapou formulí patosu, jakožto pohybů dějin. Warburg sledoval pohyby dějin a vizualizoval je na 79 tabulích pověšených kolem sálu v KBW. *Atlas* má několik rovin čtení: ikonologickou – asambláže mohou být čteny jako vizuální text, ale mají také historickou a symbolickou rovinu.¹¹⁷ Dnes se z celého projektu dochovaly jen fotografie. První rekonstrukce a znovu-představení *Atlasu* veřejnosti bylo v roce 1994 ve Vídni.¹¹⁸ Od té doby proběhlo mnoho výstav, poslední na konala v roce 2016 v Karlsruhe (*Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas: Reconstruction – Commentary – Revision*, ZKM Karlsruhe, 2016). Warburg sám nezanechal mnoho písemných odkazů vysvětlujících problematiku jeho díla. Největším zdrojem je proto *Předmluva* k *Atlasu*. Jedná se o nepříliš dlouhý text, ve kterém naznačuje své základní postoje. Dalším zdrojem jsou jeho pracovní poznámky, dnes uložené the Warburg Institute v Londýně, které jsou samy o sobě velmi chaotické a především rozsáhlé. Jejich výklad je proto mnohoznačný. *Atlas Mnémosyné* je komplexním dílem, ve kterém se protínají jednotlivé náhledy na formule patosu v jednotné formě.

Warburgova *Předmluva* začíná určením díla: „Máme tu nástroj pro duchovní orientaci, jejíž dobré fungování či selhání neurčuje nic menšího než osud lidské kultury.“¹¹⁹ Warburg uvádí dva póly psychického jednání, jimiž otevřeně navazuje na Nietzscheho, mezi kterými se pohybujeme: první je tichá kontemplace, druhým pak divoká zuřivost.¹²⁰ Lidský

¹¹⁶ Na myšlenku dát vedle sebe obrazy přivedl Warburga Fritz Saxl, Warburg tuto strategii poprvé použil u příležitosti přednášky o Rembrandtovi v roce 1926. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002, 623.

¹¹⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002, 627.

¹¹⁸ Philippe-Alain Michaud, *Zwischenraum: Mnémosyné, ou l'expressivité sans sujet*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 7, 1999-2000, 43.

¹¹⁹ „Il s'agit là d'un instrument d'orientation spirituelle dont le bon fonctionnement ou la défaillance ne déterminent rien de moins que le destin de la culture humaine.“ Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyné*, Paříž 2012, 54.

¹²⁰ Tato polarita se projevuje i v umělecké produkci jako oscilace mezi kresbou a malbou. Ještě vzdáleně se tak s podporou Nietzscheho projevuje u Warburga problematika renesančního sporu *disegno* kontra *colore*, která byla zdánlivě uzavřena Vasarim. Dionýský princip jako *opojení*, Warburg spojuje s malbou, která potřebuje vášně naopak apollinský princip, *sen*, spojuje s kresbou a rozumem. Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyné*, Paříž 2012, 56. Srov. Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha 1993, 15.

život se podle Warburgových slov odvíjí mezi těmito dvěma póly a „Atlas Mnemosyné usiluje o ilustraci tohoto procesu, který můžeme definovat jako snahu o duševní sblížení skrze reprezentaci života v pohybu [mezi těmito polaritami], určitého množství již existujících výrazových hodnot.“¹²¹ Snaží se tak ilustrovat tento proces od antiky po italskou renesanci. Warburg přímo hledá archaické figury sedimentované v moderní kultuře.¹²² Podobný proces, který zde manifestuje, přirovnává k převádění gestické mluvy na vizuální obrazy.¹²³ Naznačuje tak cestu vývoje obrazů a přebírání schémat, gest¹²⁴. Jednotlivé přesuny obrazů nakonec Warburg popisuje jako „formule dynamického patosu“, jako přesun původních gest a jejich postupné vyprazdňování.¹²⁵ Během přesunu se určité komplikované koncepty ztrácejí a zjednodušují, až nakonec zůstane například jen gesto, které používáme, aniž bychom znali jeho původní význam. Jedním ze zásadních podnětů pro uvažování o energickém náboji formulí byl pojem *engramu* Richarda Semona, který popsal v knize *Mneme* (1908). Gombrich popisuje, že „paměť není vlastnost vědomí, ale kvalita, kterou se odděluje živé od mrtvého. Je to kvalita reagovat na událost po nějaké době, je to forma přetrvávající a přenesené energie neznámá ve fyzickém světě. Jakákoli událost ovlivňující živou hmotu zanechá stopu, kterou Semon nazývá ‚engram‘. Potenciální energie zachovaná v tomto engramu může, za vhodných podmínek, být znovu aktivována a vypořebována – můžeme tak říci, že organismus se chová určitým způsobem, protože *si pamatuje* předchozí událost.“¹²⁶ Warburg sám v dopise Karlu Vosslerovi napsal, že *Atlas Mnemosyné* je teorie funkce lidské paměti v obrazech.¹²⁷

¹²¹ „[...] l’Atlas Mnemosyne entend illustrer ce processus, que l’on pourrait définir comme la tentative d’assimiler psychiquement, à travers la représentation de la vie en mouvement, un certain valeurs expressives préexistantes.“ Aby Warburg, *L’Atlas Mnemosyné*, Paříž 2012, 54.

¹²² Philippe-Alain Michaud, *Zwischenraum: Mnemosyné, ou l’expressivité sans sujet*, in: *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, no. 7, 1999-2000, 45.

¹²³ Aby Warburg, *L’Atlas Mnemosyné*, Paříž 2012, 55.

¹²⁴ Jak upozornil Josef Vojvodík, gesto nemusí být vždy fyzické, ale gesto „psychické“, latentní, archaické, pudové, dionýské. Josef Vojvodík, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, 67.

¹²⁵ Aby Warburg, *L’Atlas Mnemosyné*, Paříž 2012, 57.

¹²⁶ „Memory is not a property of consciousness but the one quality which distinguishes living from dead matter. It is the capacity to react to an event over a period of time; that is, a form of preserving and transmitting energy not known to the physical world. Any event affecting living matter leaves a trace which Semon calls ‘engram’. The potential energy conserved in this ‘engram’ may, under certain conditions, be

Didi-Huberman v závěru knihy *L'Image survivante* konfrontuje Warburgovu ideu *atlasu* (v pojetí vlastního výkladu) s dalšími dobovými představami atlasu. Uvádí Darwinovy výzkumy lidských emocí a dílo Duchenne de Boulogne (*Mécanisme de la physionomie humaine*), které je rozděleno na teoretickou část a část obrazovou či *atlas*.¹²⁸ Poukazuje též i na dílo Adolfa Bastiana (*Atlas ethnologique*), které bylo pravděpodobně poznamenáno Warburgovou prací, jelikož se snaží o komparaci různých motivů. Do souvislosti tak dává Bastianovu „montáž“ kosmologických reprezentací a podobnou koláž výjevů (tabule 2) ze souboru *Atlasu Mnemosyné*.¹²⁹ Didi-Huberman tímto shrnuje další rozsáhlý zdroj Warburgových myšlenek, čímž byly přírodní vědy a jejich výzkumný postup. Tuto myšlenku pak dále prohlubuje v knize *Atlas ou Le Gai savoir inquiet*, kdy přímo spojuje Warburga s Goethem, jehož považuje za Warburgův vzor, jelikož Goethe byl velmi nadán smyslem pro třídění zkoumaného materiálu a vášní pro dosažení co nejkompexnějšího poznání.¹³⁰

Dynamika historického pohybu obrazů byla v *Atlase Mnemosyné* také podpořena dobovým rozvojem technické reprodukce. Díla, která do *Atlasu* Warburg vkládal, byly reprodukce, které špendlíky připevňoval na černé plátno (před tím Warburg obrázky promítal, Warburg tak držel krok s dobovým rozvojem kinematografie¹³¹). Tabulím se proto přezdívalo „strašidelné příběhy pro dospělé“, jelikož emociálně vypjaté obrazy vystupovaly jako přízraky ze tmy. Zajímavá je proto souvislost s Walterem Benjaminem, jenž byl sám ovlivněn Warburgovou prací.¹³² Obrazy tak byly pohyblivé, neměly své pevně dané místo

reactivated and discharged – we than say the organism acts in a specific way because it *remembers* the previous event.” Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londýn 1970, 242.

¹²⁷ Giorgio Agamben, *Nyphae*, in: Týž, *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paříž 2004, 67.

¹²⁸ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, 477.

¹²⁹ *Ibidem*, 477-9.

¹³⁰ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou Le Gai savoir inquiet, L'Œil de l'histoire*, tome 3, Paříž 2011, 148-153.

¹³¹ Thomas Hensel, *The Mediality of Art History, Aby Warburg and Photography*, in: Eva Schmidt – Ines Rüttiger – Thomas Hensel – Ludwig Seyfahrt, *Liebe Aby Warburg, Was tun mit Bildern?*, Seigen 2012, 57.

¹³² Benjamin ve své dizertaci *O původu německé truchlohry* dokonce odkazuje na Warburgovu práci *Heinrich-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920)). Srov. Adi Efal, *Warburg's „Pathos Formula“ in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts*, in: *Assaph-Studies in Art History*, no. 5,

v rámci celku, což odpovídalo Warburgově vizi dějin bez hranic dob, jak to vyjádřil na závěr přednášky o freskách v Palazzo Schifanoia (viz kapitola 2.3 Italské umění a mezinárodní astrologie). Warburg přímo zachází s tím, co Benjamin nazývá *optické nevědomí*, které zprostředkovává fotografie.¹³³ Jeho cílem je prostřednictvím assembláže fotografií vyjevit vnitřní emotivní napětí, dynamiku celku dějin, jinými slovy formule patosu.

Georges Didi-Huberman chápe Warburgův *Atlas* nikoli jako pouhou ilustraci jeho myšlenek, ale jako samotný nástroj myšlení. Jako možnost vizuálního ukotvení jeho myšlenek.¹³⁴ Současně pak vyzdvihuje „kaleidoskopický“ aspekt, který je *Atlasu* vlastní.¹³⁵ Podle něj je možné mluvit o konstelacích, o možných variacích jednotlivých obrazů v rámci jednotlivých tabulí. (Podobný postup práce je vlastní i Walтеру Benjaminovi v pojmu dialektický obraz.¹³⁶) V tomto kontextu se jedná o nedefinitivní uspořádání, které generuje nové a nové interpretace. Didi-Huberman upozorňuje, že sám Warburg zavrhl myšlenku fixace jednotlivých obrazů (a to se projevuje i jednoduchým gestem připevnění

2001, 221-238. Srov. Matthew Rampley, From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art, in: *The Art Bulletin*, vol. 79, no. 1, 1997, 41-55.

¹³³ Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti, in: Týž, *Dílo a jeho zdroji*, Praha 1979, 18.

¹³⁴ Georges Didi-Huberman, L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris 2002, 458.

¹³⁵ Ibidem, 459.

¹³⁶ Benjamin nachází konstelace v pařížských pasážích, kde je přítomna myšlenka věčného návratu v pojmu dialektického obrazu, tedy obrazu, který má dvojí časovost: jednak minulou, ale také přítomnou. Respektive jedná se o minulost stále setrvávající. „Tyto obrazy jsou zcela mimo kategorie ‚humanitních věd‘, mimo tzv. zvyk, mimo styl atp. Historický index obrazů neznamená je, že náleží k určitému času, znamená to především, že nabývají čitelnosti jen v určitém čase. A tak přistupující k ‚čitelnosti‘ konstituuje specifický kritický bod dění v jejich vnitřku. Každý jeden den je determinován obrazy, které jsou s ním synchronní: každé ‚nyní‘ je nyní konkrétní poznatelnosti. V té je pravda nabitá k prasknutí časem. (Tento moment exploze a nic jiného je smrtí záměru, který se shoduje s autentickým historickým časem, časem pravdy.)“ („These images are to be thought of entirely apart from the categories of the ‚human sciences,‘ from the so-called habitus, from style, and the like. For the historical index of the images not only says that they belong to a particular time; it says, above all, that they attain to legibility only at a particular time. And indeed this according ‚to legibility‘ constitutes a specific critical point in the movement at their interior. Every present day is determined by the images that are synchronic with it: each ‚now‘ is the now of a particular knowability. In it, truth is charged to the bursting point with time. (this point of explosion, and nothing else is the death of the intentio, which thus coincides with the birth of authentic historical time, the time of truth).“ James MacFarland, *Constellation. Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin in the Now-Time History*. New York 2013, 245-246.

fotografií špendlíky, které umožňují snadné přesuny obrazového materiálu).¹³⁷ Mobilita fotografií na plátně je v souladu s dynamikou formulí patosu. Neuzavřenost a možnost neustálých změn a interpretací podporuje poetičnost celého *Atlasu* (je to i princip, který se zrcadlí v uspořádání knih v KBW¹³⁸). Gombrich proto vyzdvihuje „mytopoetickou“ kvalitu formulí patosu.¹³⁹ Michaud dokonce srovnává Warburgovu práci s psaním poezie.¹⁴⁰ Warburg sleduje ve svém projektu možnosti diskontinuity času a způsob, jakým se rozvíjejí témata a formy,¹⁴¹ a to v podobě přebírání obrazových schémat. Georges Didi-Huberman poukazuje na možnost vytvářet dějiny umění bez textu, pomocí atlasu jako metody se snaží ukázat korpus obrazových mutací.¹⁴²

Atlas Mnemosyné je vyvrcholením Warburgova celoživotního díla a nejvíce se v něm rozvíjí myšlenka *formulí patosu*. Didi-Huberman tento projekt chápe jako způsob, jak „vizuálně rozevřít diskontinuity času“,¹⁴³ protože Warburg uvažuje o novém způsobu sběru materiálu a jeho vystavení. Nepoužívá pro třídění materiálu shlukování pod nadřazené skupiny ani nenechává materiál zcela neutříděný. Do jednotlivých tabulí se však promítají jeho dřívější práce. Warburg sám chápe *Atlas* jako shrnutí jeho práce.¹⁴⁴ Například v tabuli 46 Warburg sleduje *Ninfu [3]*, již věnoval svou dizertační práci. Je zde jak Botticelliho renesanční *Ninfa*, tak vesničanka vyfotografovaná Warburgem. Kaple Sassetiů, které věnoval práci o portrétním umění a florentské buržoazii je předmětem tabule 43 atd. Ke každému Warburgovu textu bychom mohli naleznout pandán v tabulích, nicméně tabule v *Atlase* nejsou jen ilustrací textu, obsahují obrazy nové. Přinášení tak rozměr, který text sám o sobě nezprostředkovává. Je to také tím, že velká část textů, která se do *Atlasu*

¹³⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002, 460 a 454.

¹³⁸ Philippe-Alain Michaud, *Pueblo v Hamburku: Cesta Abyho Warburga do Nového Mexika, 1895-1896*, in: *Souvislosti*, no. 4, 2008, 194.

¹³⁹ Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londýn 1970, 217.

¹⁴⁰ Philippe-Alain Michaud, *Zwischenraum: Mnemosyné, ou l'expressivité sans sujet*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 7, 1999-2000, 50.

¹⁴¹ Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyné*, Paříž 2012, 57.

¹⁴² Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002, 464.

¹⁴³ „Déplier visuellement les discontinuités du temps.“ *Ibidem*, 474.

¹⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002, 625.

promítá vznikla před hospitalizací v Kreuzlingen a mezitím se Warburgovo dílo, resp. jeho metodologie, rozvinula. Poslední tabule 78 a 79 [4] reflektují Warburgův poslední pobyt v Římě mezi lety 1928-1929 a je možné chápat za zobrazení Warburgova uvažování o symbolu.¹⁴⁵

Základním principem se stává montáž, která umožňuje třídit materiál tak, aby byl zajištěn co největší počet možných výkladů. Podle výkladu Didi-Hubermana se Warburg pokouší o nelineární výklad vývoje umění.¹⁴⁶ Anachronismus je vlastní atlasu jako takovému, jelikož se blíží pojmu *tableau*¹⁴⁷ nikoli chronologickému výčtu vzájemných interakcí jednotlivých děl. Pojem *tableau* chápe Didi-Huberman podle tradice francouzských encyklopedistů, a to zejména Denise Diderota. Ten popisuje jedinečnost malby z pohledu času – malíř na rozdíl od ostatních umělců musí nalézt pregnantní okamžik, aby vyjádřil komplexitu situace.¹⁴⁸ „Malíř, který měl ke svému vyjádření jediný okamžik, nemohl nakupit tolik předzvěstí smrti jako básník, jsou však mnohem nápadnější; malíř vlastně vykresluje věc samu; hudebníkovo a básníkovo vyjádření jsou jen jejími hieroglyfy.“¹⁴⁹ Didi-Huberman přímo poukazuje na Diderotovu myšlenku, že obraz, *tableau*, je jako zastavená divadelní scéna vytvářející vizuální jednotu, která má výpovědní hodnotu o celé situaci, přestože zachycuje jen jeden moment.¹⁵⁰ Montáž obrazů není narativní způsob, jak je sjednotit, je to dialektický nástroj, kde se zdánlivá jednota rozštěpuje.¹⁵¹ Montáž vytvářející *tableau* může vypovídat o celé komplexní situaci, ale reorganizováním jednotlivých prvků se celá výpověď změní. Jde o vzájemné vztahy prvků, které mohou být uspořádány různými způsoby. Jednotlivé prvky montáže mezi sebou vedou určitý „dialog“, který posléze interpretujeme.

¹⁴⁵ Ibidem, 621. Srov. Sara Angel, The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Œuvre as a Distributed Object, in: *Leonardo*, vol. 44, no. 3, 2011, 266-267.

¹⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002, 474.

¹⁴⁷ Podle Jacoba Burckhardta.

¹⁴⁸ Srov. Gotthold Ephraim Lessing, *Habsburská dramaturgie, Laokoón, Stati*. Praha 1980, 335-347.

¹⁴⁹ Denis Diderot, *List o hluchoněmých*. In: Týž, *O umění*. Praha 1983, 245.

¹⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou Le Gai savoir inquiet, L'Œil de l'histoire*, tome 3, Paříž 2011, 60.

¹⁵¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002, 474.

Problém atlasu se nachází v jeho vizualitě. Jelikož popisuje problematiku slovy nevyjádřitelnou – popisovat vizuální zákonitosti textem, je ze své podstaty téměř nemožné. Toto úskalí reflektuje i Didi-Huberman poukazem na Ludwiga Wittgensteina a jeho *Tractatus logico-philosophicus*,¹⁵² je však paradoxem, že nemožnost popisu *Atlasu Mnemosyné* slovy vztahuje jen k Warburgovi samotnému a nikoli také ke svému výkladu. Jednotlivé obrazy v konstelacích vytvářejí *Zwischenraum*, prostor *mezi* člověkem a světem, jak to Warburg definuje v *Předmluvě k Atlasu*. Je to distance ke světu, který pojmáme a symbolizujeme jej. Zde se odráží Cassirerův vliv a jeho pojetí neokantismu ve filosofii symbolických forem. Symbolické formy jsou způsobem vztahování se ke světu skrze mýtus a matematické formule, kterými lidstvo svět vidí – a to v mnoha různých způsobech.¹⁵³ Právě proto pro Warburga byla nezbytná pohyblivost obrazů, pro vyjádření možností, jakých tvarů může *Zwischenraum* nabývat.

Společně s Georgem Lakoffem a Markem Johnsonem bychom mohli poukázat na charakter formulí patosu jakožto metafor, kterými žijeme. Jsou to formy, které strukturují naši každodennost. „To, čemu říkáme ‚přímá fyzická zkušenost‘, nikdy nezávisí pouze na okolnosti, že máme tělo jistého druhu; jde spíše o to, že *každá* zkušenost se odehrává na nesmírně rozsáhlém pozadí kulturních presupozic. Mohlo by tedy být zavádějící, kdybychom mluvili o přímé zkušenosti, jako by existovalo nějaké centrální bezprostředních zkušeností, které pak ‚interpretujeme‘ na základě našeho vlastního pojmového systému. Kulturní předpoklady, hodnoty a postoje nejsou jakýmsi kulturním ‚přehozem‘, který podle vlastní volby můžeme nebo také nemusíme na zkušenost rozprostřít. Mnohem správnější by bylo říci, že veškerá zkušenost je skrz naskrz kulturní, že prožíváme a zakoušíme svůj ‚svět‘ takovým způsobem, že naše kultura je přítomna již ve zkušenosti samé.“¹⁵⁴ Lakoff s Johnsonem poukazují na podobnou myšlenku, kterou Warburg sděluje pojmem formu patosu, každý jednáme ve světě, vztahujeme se k němu, avšak ne jako lidé bez kultury, kultura je to, co strukturuje naše jednání ve světě. Warburg tak studiem výrazu, expresivních forem, ukázal, že naše každodennost je založena na

¹⁵² Georges Didi-Huberman, *Atlas ou Le Gai savoir inquiet*, L'Œil de l'histoire, tome 3, Paříž 2011, 269-272.

¹⁵³ Sven Lütticken, ‚Keep Your Distance‘ Aby Warburg on Myth and Modern Art, in: *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 1, 2005, 49.

¹⁵⁴ George Lakoff – Mark Johnson, *Metafory, kterými žijeme*, Brno 2014, 75.

předpokladu kulturní paměti, která se propisuje do našeho aktuálního jednání. Warburgovy formule patosu jsou expresivní dynamické formy, jenž se pohybují mezi extatickým a racionální (klidným) pólem, jsou to formy gest napříč prostorem a časem. Formule jsou hybatelé dějin, jsou paměť kultury stále přítomné v našem jednání a konání.

6 ZÁVĚR

Ve své práci jsem se zabývala termínem „formule patosu“ a jeho vývojem v uvažování Abyho Warburga. Práci jsem rozdělila do kapitol, které respektují Warburgův intelektuální vývoj: rané práce, přednášku o hadím rituálu v Kreuzlingen, vliv Ernsta Cassirera na Warburgovy úvahy ve 20. letech a *Atlas Mnemosyné*. Warburgovy úvahy jsou komplexní, nespécializuje se na specifickou dobu, naopak – Warburg je historikem dějin jako celku. Z toho se odvíjí i jeho uvažování o formulích patosu naznačené na závěr přednášky o freskách v Palazzo Schifanoia: „položít svůj materiál v rámci dispozic – stále nenapsané – ‚historické psychologie lidského výrazu‘. Přivlastněním si buď neoprávněně materialistického nebo neoprávněně mystického postoje naše mladá disciplína zabraňuje svému vlastnímu panoramatického výjevu dějin. Tápe po své vlastní evoluční teorii, někde mezi schematismem politické historie a dogmatické víry v génia. V pokusu osvětlit fresky v Palazzo Schifanoia ve Ferrare jsem ukázal, jak se může ikonologická analýza volně pohybovat beze strachu z hraniční stráže a zacházet s antickými, středověkými a moderními světy jako soudržnou jednotou – analýza, která může prozkoumat nejčistší a nejutilitárnější z umění jako dokumentů výrazu – jak může taková metoda s takovou bolestí zjasnit jedinou temnotu a osvětlit univerzální evoluční procesy ve všech jejich vzájemných propojeníh.“¹⁵⁵

V dizertační práci o Botticelliho obrazech *Zrození Venuše* a *Primavera* Warburg popsal přítomnost antických (pohanských) úvah v renesančních dílech. Uvažoval o *Nachelben*, přežívání obrazových schémat, gest a námětů děl. Zkoumal tak dynamický pohyb doplňků ve větru. Kroutící se vlasy ve větru se tak postupně stanou metaforou Warburgovy vize „toku“ dějin. V práci zabývající se kresbou Albrechta Dürera *Orfeova smrt* Warburg poprvé představil koncept formulí patosu, expresivních forem. Tyto formy oscilují mezi dvěma póly: apollinským a dionýským. Apollinský představuje vznešenou antiku, dionýský její extatickou, pudovou, iracionální pól. V této práci i v dalších (jako exemplární případ jsem zvolila přednášku o freskách v Palazzo Schifanoia) rozvíjí myšlenku migrace obrazů, kdy obrazová schémata migrují z místa na místo.

¹⁵⁵ Aby Warburg, *Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara*, in: Týž, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999, 585-586.

Tuto myšlenku pak rozvinul v přednášce o hadím rituálu, kterou přednesl jako zakončení hospitalizace v Kreuzlingen po dlouhotrvající duševní chorobě. Předmětem jeho řeči byla myšlenka přítomnosti evropské antiky u indiánů v Novém Mexiku. Podle něj je možné sledovat u indiánů naši vlastní minulost. Rozvinul tak georaficko-časovou dynamiku formulí patosu, tento impulz pak dal vzniknout jeho *opus magnum* čili *Atlasu Mnemosyné*.

Nestalo by se však tak, bez konfrontace s filosofickými úvahami Ernsta Cassirera. Cassirer ve svých úvahách představuje svébytnou formu neokantismu. Uvažuje o vztahu člověka ke světu a jeho vyjádření prostřednictvím symbolu. Pro oba byl v tomto aspektu důležitý text Friedricha Theodora Vischera *Das Symbol*, chápe symbol jako spojení obrazu a smyslu skrze srovnání. Obrazem pak rozumí nějaký viditelný objekt a smyslem je koncept. Podle Vischera se symbol nachází mezi temnotou myticko-náboženského vědomí a jasností rozumu. Napětí mezi mýtem a rozumem je jedním z hlavních aspektů formulí patosu. Skrze Cassirera se též dostal do Warburgových úvah i leibnizovský impulz, který je možné vidět na významu detailu. Ten má až kosmologický význam, je tím, co otevírá celek. Jeden obraz je tak bránou k sledu obrazů, jakožto patetických forem.

Do *Atlasu Mnemosyné* se promítají všechny Warburgovy předchozí práce, je to 79 tabulí nesoucích formule patosu. Pomocí obrazů zde vyjádřil napětí dějin, pomocí gest, obrazových schémat se v *Atlase* vyjeví potlačená nebo nevědomá paměť, kterou si kultura stále nese s sebou. Formule patosu jsou tak vysoce emotivní, expresivní, gestické formy, které je možné sledovat napříč časem, *Nachleben*, a prostorem, jelikož migrují. Je to paměť, která zůstává a definuje naši každodennost.

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

AGAMBEN 2004 - Giorgio Agamben, *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paříž 2004.

ANGEL 2011 - Sara Angel, The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Œuvre as a Distributed Object, in: *Leonardo*, vol. 44, no. 3, 2011, 266-267.

BAYER 2001 - Thora Ilin Bayer, Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms: A Philosophical Comentary, New Haven 2001.

BENJAMIN 1979 - Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti, in: Týž, *Dílo a jeho zdroji*, Praha 1979, 17-47.

BENJAMIN 1982 - Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt 1982.

BING 1998 - Gertrud Bing, Fritz Saxl (1890-1948): A Biographical Memoir by Gertrud Bing, Londýn 1998.

BINSWANGER-WARBURG 2011 - Ludwig Binswanger - Aby Warburg, *La guérison infinie*, Paříž 2011.

BREDEKAMP 2003 - Horst Bredekamp, A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*, in: *Critical Inquiry*, vol. 29, no. 3, 2003, 418-428.

BREDEKAMP-WEDEPOHL 2015 - Horst Bredekamp - Claudia Wedepohl, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch: Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin 2015.

CASSIRER 1923 - Ernst Cassirer, *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*, Londýn 1923.

CASSIRER 1996 - Ernst Cassirer, *Filosofie symbolických forem I*, Praha 1996.

CASSIRER 2013 - Ernst Cassirer, *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth and Technology*, Londýn 2013.

DELEUZE 2014 - Gilles Deleuze, *Záhyb: Leibniz a baroko*, Praha 2014.

DEMJANČUK-PROFANT-PODHAJSKÝ 2011 - Nikolaj Demjančuk – Martin Profant – Jiří Podhajský, *O povaze vědy: novokantovství*, Plzeň 2011.

DIDEROT 1983 - Denis Diderot, List o hluchoněmých, in: Týž, *O umění*, Praha 1983, 224-248.

DIDI-HUBERMAN 1998 - Georges Didi-Huberman, *Rovina materiálu: Tvárnost, znepokojení, přežívání*, in: *Umění*, no. 46, 1998, 502-514.

DIDI-HUBERMAN 2009 - Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*, Praha 2009.

DIDI-HUBERMAN 2011 - Georges Didi-Huberman, *Atlas ou Le Gai savoir inquiet, L'Œil de l'histoire*, tome 3, Paříž 2011.

EFAL 2001 - Adi Efal, Warburg's „Pathos Formula“ in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts, in: *Assaph-Studies in Art History*, no. 5, 2001, 221-238.

GHELARDI 2011 - Maurizio Ghelardi, Le dernier voyage d'Aby Warburg: Édouard Manet, Mnémosyne, Giordano Bruno, Paříž 2011.

GOMBRICH 1966 - Ernst Hans Gombrich, Ritualized Gesture and Expression in Art, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences*, no. 772, vol. 251, 1966, 393-401.

GOMBRICH 1970 - Ernst Hans Gombrich, Aby Warburg: An Intellectual Biography, Londýn 1970.

GOMBRICH 2001 - Ernst Hans Gombrich, The Nineteenth Century Notion of Pagan Revival, in: Richard Woodfield (ed), *Art History as Cultural History*, Amsterdam 2001.

HECKSHER 1974 - William S. Hecksher, Petites perceptions: an account of sortes Warburgiae, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, IV, 1974, 101-134.

HENSEL 2012 - Thomas Hensel, The Mediality of Art History, Aby Warburg and Photography, in: Eva Schmidt – Ines Rüttiger – Thomas Hensel – Ludwig Seyfahrt, *Liebe Aby Warburg, Was tun mit Bildern?*, Seigen 2012, 57.

HOGELSTEIN 2010 - Maud Hogelstein, L'art entre mythe et raison (Warburg/Cassirer), in: Muriel van Vliet, *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Rennes, 2010, 175-189.

HURTTIG 2013 - Marcus Andrew Hurrting, *Antiquity Unleashed: Aby Warburg, Dürer and Mantegna*, Londýn 2013.

JOHNSON 2012 - Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York 2012.

LAKOFF-JOHNSON 2014 - George Lakoff – Mark Johnson, *Metafory, kterými žijeme*, Brno 2014.

LEIBNIZ 1695 - Gottfried Wilhelm Leibniz, *Système nouveau de la nature*, Paříž 1695.

LEIBNIZ 1925 - Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, Praha 1925.

LEIBNIZ 1962 - Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, in: Týž, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Berlin 1962, 134-135.

LESCOURRET 2014 - Marie-Anne Lescourret, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paříž 2014.

LESSING 1980 - Gotthold Ephraim Lessing, *Habsburská dramaturgie, Laokoón, Stati*. Praha 1980.

LLULL 1988 - Ramon Llull, *Traité d'astrologie*, Paříž 1988.

LÜTTICKEN 2005 - Sven Lütticken, 'Keep Your Distance' Aby Warburg on Myth and Modern Art, in: *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 1, 2005, 45-59.

- MACFARLAND 2013 - James MacFarland, *Constellation. Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin in the Now-Time History*. New York 2013.
- MEYER 2013 - Thomas Meyer, Ernst Cassirer's Writings, in: *Journal of the History of Ideas*, vol. 7, no. 3, 2013, 473-495.
- MICHAUD 2000 - Philippe-Alain Michaud, Zwischenraum: Mnemosyné, ou l'expressivité sans sujet, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 7, 1999-2000, 43-60.
- MICHAUD 2008 - Philippe-Alain Michaud, Pueblo v Hamburku: Cesta Abyho Warburga do Nového Mexika, 1895-1896, in: *Souvislosti*, no. 4, 2008, 176-202.
- NIETZSCHE 1993 - Friedrich Nietzsche, Zrození tragédie z ducha hudby, Praha 1993.
- OVIDIUS 1974 - Ovidius, Proměny. Praha 1974.
- PANOFSKY 2013 - Erwin Panofsky, Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění, in: *Týž, Význam ve výtvarném umění*, Praha 2013, 41-72.
- PODRO 1983 - Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven 1983.
- PRETE-BERNS 2016 - Antonela del Prete – Thomas Berns: Giordano Bruno. Une philosophie des liens et de la relation, Brusel 2016.
- PROFANT 2011 - Martin Profant, Myslet uprostřed dějin: K pojetí dějin a dějinnosti ve filosofii symbolických forem Ernsta Cassirera, Praha 2011.
- RAMPLEY 1997 - Matthew Rampley, From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art, in: *The Art Bulletin*, vol. 79, no. 1, 1997, 41-55.
- SCHOEL-GLASS 1999 - Charlotte Schoel-Glass, Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual, in: *Science in Context*, no. 12, vol. 4, 1999, 621-642.
- TOMLINSON 2004 - Gary Tomlinson, Five Pictures of Pathos, in: Gail Kern Paster – Katherine Rowe – Mary Floyd-Wilson (eds.), *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotions*, Filadelfie 2004.
- VISCHER 1887 - Friedrich Theodor Vischer, Das Symbol, in: Eduard Zeller, *Philosophische Aufsätze*, Lipsko 1887.
- VOJVODÍK 2014 - Josef Vojvodík, Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století, Praha 2014.
- WARBURG 1999- Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Londýn 1999.
- WARBURG 2011 - Aby Warburg, Le Rituel du Serpent, Paříž 2011, 56.
- WARBURG 2012 - Aby Warburg, L'Atlas Mnemosyné, Paříž 2012.
- WARBURG 2015 - Aby Warburg, Fragments sur l'expression, Paříž 2015.
- WEIGEL 1995 - Sigrid Weigel, Aby Warburg's Schlagenritual: Reading Culture and Reading Written Texts, in: *New German Critique*, 1995, no. 65, 135-153.

WEIGEL 2016 - Sigrid Weigel, Warburg's Reading of Darwin, předneseno na konferenci Aby Warburg 150. Work, Promise, Legacy. Londýn 2016, dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=kwXeFub7wCg>, vyhledáno 13/5/2017.

WIND 1993 - Edgar Wind, Warburg's concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics, in: Jaynie Anderson (ed.), *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art* by Edgar Wind, Oxford 1993, 21-35.

WODT 2000 - Isabella Woldt, Constructing the World in Symbols: Aby M. Warburg and Ernst Cassirer on Imagery, in: Paul Bishop (ed.), *The Way of the World. A Festschrift for R. H. Stephenson*, Glasgow 2000, 123-136.

8 SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1 – Albrecht Dürer, Orfeova smrt, 1494, tužka a černý inkoust na papíře, 289 x 225 mm, Kunsthalle Hamburk. Foto: the Warburg Institute Photography collection

2 – Warburg v Novém Mexiku, 1895-1896. Foto: the Warburg Institute Photography collection

3 – Atlas Mnémosyné, tabule 46, 1927-1929, fotografie, the Warburg Institute. Foto: the Warburg Institute Photography collection

4 - Atlas Mnémosyné, tabule 49, 1927-1929, fotografie, the Warburg Institute. Foto: the Warburg Institute Photography collection