
Nachleben formulí patosu

LADISLAV KESNER

Historikové a kritici umění mají tradičně ambivalentní vztah k psychickým jevům. Ve svých výkladech děl a hodnoceníh umělců se většinou neobejdou bez pojmů psychického života a odkazů k mentálnímu světu, přitom se však často obávají, aby jejich „vědecké“ interpretace nebyly kontaminovány psychologií, vůči níž se občas i výslovně vymezují.¹ Petr Wittlich jako historik a kritik umění se tomuto vzorci vždy radikálně vymykal svojí ochotou a schopností pohybovat se samozřejmě v poli, které sám nazýval „psychickou zónou“. Vyzbrojen důkladnou znalostí biografických reálií, ale především vycházející ze svého kritického úsudku, neváhal u „svých“ – dávno zemřelých – umělců (Bílek, Kocián, Lebeda) přímo diagnostikovat kupř. maniodepresivní poruchu nebo poruchy afektivity. Takové diagnózy však byly jen pověstnou třešničkou na dortu. Ve svých monografiích i kratších studiích se především systematicky zabýval zkoumáním symbolistní, secesní a modernistické imaginace ve vztahu k „moderní psychice“, a ukázal, že sociální kontext moderního umění je třeba vnímat jako kontext psychosociální. Ve Wittlichově zkoumání moderní umělecké psychiky a jejího výrazu hrál důležitou roli Warburgův pojem formule patosu – několik studií věnoval analýze procesu přehodnocení a depolarizace kupř. Munchových či Rodinových formulí patosu v dílech významných českých umělců. Potvrdil tak postřeh Ernsta Gombricha, který ve své vynikající intelektuální biografii Aby Warburga konstatoval, že „pojem formule patosu se uchytíl a je užíván, někdy spíše volně, k označení kontinuální platnosti určitých

1 Ladislav Kesner, Dějiny umění a teorie mysli, *Umění LVI*, 2008, č. 1, s. 16–28.

emocionálních gest a forem“.² Inspirativnost a výzva Wittlichova přístupu však nespočívá v pouhém transferu tohoto konceptu do kontextu moderního umění (jakkoliv v českém prostředí bylo pionýrským činem), ale především v tom, že jej učinil součástí mnohem širěji založeného zkoumání podstaty umělecké expresivity a jejího tělesného základu.

V roce 1982, kdy Petr Wittlich publikoval svojí studii o Munchově vlivu na české umění, v níž mj. analyzuje Bílkovu reinterpretaci Munchovské formule patosu,³ se objevila kniha vycházející hvězdy francouzského dějepisu umění, George Didi-Hubermana, věnovaná ikonografii hysterie Jeana Charcota a jeho spolupracovníků v pařížské nemocnici Salpêtrière.⁴ Zkoumání těchto specifických, sféry medicíny a kultury propojujících, dokladů tělesné expresivity se Didi-Hubermanovi stalo odrazovým můstkem k dosud nejdůkladnějšímu zhodnocení Warburgových kulturních dějin, jeho projektu dějin umění jako psychohistorie. Ve své knize *L'Image survivante* se francouzský autor zaměřil mj. právě na symptomatickou roli formulí patosu jako součásti *Nachleben* (přežitků či pozůstatků).⁵ Tento nesmírně erudovaný a originální výklad otevřel nový pohled na Warburgovo dědictví a jeho platnost pro současné dějiny umění. Zdá se, že má jediné, zato však velmi podstatné omezení. Didi-Huberman zkoumá symptomatickou a symbolickou roli formulí patosu a fixace psychického času spektrem Freudovy hlubinné psychologie a jejího pojetí symptomu. Již vzhledem k dobře doložitelným vazbám Warburga na dobovou psychoanalytickou teorii (nemluvě o jeho vlastním, osobními psychickými krizemi motivovanými setkáním s psychoanalýzou) je to legitimní a svým způsobem i očekávatelný přístup. Nelze však nevidět jeho zásadní omezení. Je totiž zřejmé, že jakákoliv zásadnější úvaha nad konceptem formule patosu a platností Warburgova psychokulturního přístupu pro soudobé zájmy umělecké historie – tedy i nad otázkami, jež byly středem zájmu Petra Wittlicha – nemůže opominout poznatky, diskuze a koncepty týkající se lidské mysli, tělesné reprezentace, emocí a mentálních stavů, k nimž dospěla současná psychologie, fenomenologie, psychiatrie, kognitivní vědy a neurovědy. Warburgovým cílem, jak výstižně uvádí Gombrich, bylo formulovat „monistickou sociální psychologii, pevně zakotvenou v biologických základech“.⁶ Skutečně důkladné přezkoumání této ambice s využitím poznatků věd o mozku a mysli zůstává otevřenou výzvou. Náš cíl v tom-

2 Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 2. vyd., Oxford 1986, s. 321.

3 Petr Wittlich, Edvard Munch a české umění, *Umění* 30, 1982, č. 5, s. 422–447; přetištěno v: idem, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 202–238.

4 Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie – Charcot et L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.

5 Idem, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2001.

6 Gombrich (pozn. 2), s. 244–45.

to příspěvku musí být samozřejmě skromnější a nemůže být než nakročením tímto směrem, které se omezí na otázky po konceptuálním významu formule patosu. Co tento pojem může postihnout, k jakým mentálním a kulturním obsahům může odkazovat? Jakým způsobem je případně možné jej aktualizovat?

Univerzalita a historičnost

Pojem formule patosu se poprvé objevuje ve Warburgově studii o Dürerovi a italském starověku z roku 1905,⁷ zaujetí historickou psychologií tělesné exprese je však patrné už v jeho botticeliovské dizertaci. Jak je známo Warburg tímto spojením označoval tělesné vyjádření afektů, jakási depozita či engramy emocionálních prožitků, vyvěrajících z primitivních Dionýsovských náboženských pocitů; označuje je za superlativy vášnivého jazyka gest a engramy traumatického prožitku. Ty se posléze mohou stát – jako tomu bylo v jím kritizovaném barokním umění „odtrženými dynamogramy“ v nichž je tělesná exprese oddělena od základu subjektivního prožitku. Spolu s pojmem *Nachleben* tvoří formule patosu úhelný kámen Warburgova úsilí o koncepci sociální paměti a obrazu jako klíčového média této paměti, jakkoliv zůstává otázkou, zda o koncepci v pravém slova smyslu lze hovořit. Její ucelenější podobu sestavil vlastně až Gombrich ve své biografii svým heroickým výkonem interpretace a parafráze Warburgových, povětšinou nahodilých a různě rozptýlených rukopisných poznámek.

Problematika těla a tělesnosti je nepochybně módním, ale nesporně také jedním z nejinspirativnějších témat soudobých humanitních disciplin a dle některých názorů i primárním polem, na němž se mohou produktivně stýkat biologické vědy s humanitními a společenskovědními obory.⁸ Koncept formule patosu má potenciál být jedním z konkrétních svorníků obou těchto domén. Jeho přitažlivost a aktuálnost pro soudobé zájmy umělecké historie, teorie a kritiky a důvod proč se jím zabývat, spočívá ve způsobu, jakým spojuje aspekty univerzálního i partikulárně – historického a tedy zájmy teorie umění či estetiky s více historicky orientovaným zkoumáním.

Implicitní porozumění emocionální řeči těla stojí u základů mezilidské komunikace a reakce na výrazy *zobrazeného* těla je podstatou univerzálních dispozic pro porozumění uměleckým dílům. Svým intuitivním způsobem si jejich

7 Aby Warburg, Dürer und Die Italiensiche Antike, in: *Aby Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998, s. 443–449.

8 Kupř. Edward Slingerland, *What Science Offers the Humanities. Integrating Body and Culture*, Cambridge 2008.

existenci uvědomovala už renesanční teorie umění a klasická estetika – kupř. Alberti, popisující empatickou reakci diváků figurálních obrazů („pláčeme s plačícími, smějeme se se smějícími, truchlíme se zarmoucenými. Tyto pohyby duše zjevují pohyby tělesné“⁹), podobně jako později Lessing („Laokoon trpí, trpí však jako Sofoklův Filokletes: *jeho bída nám sahá až na duši*, avšak přáli bychom si, abychom dovedli svou bídu nést jako tento veliký muž.“)¹⁰ Porozumění uměleckému dílu, založené na přímém, ztělesněném prožitku se však pro moderní uměleckou historii nikdy nestalo velkým tématem.

Transformace umělecké historie ve „vědeckou“ disciplínu počátkem 20. století přinesla nejen racionalizaci pojmového aparátu a diskurzu, především ale představu, že cílem interpretace je objektivní vědecká rekonstrukce, nikoliv prožitek uměleckého díla. Později se pak pod vlivem dominantních intelektuálních proudů, založených na vypjatém relativismu a dominanci jazykových modelů, představa lidské přirozenosti jakožto podstatné složky či samého základu reakce na umělecká díla stala podezřelou, ne-li směšnou.¹¹ Tělesně podmíněným reakcím na výtvarná díla věnovala pozornost jen malá menšina fenomenologicky či psychoanalyticky orientovaných autorů, stojících spíše mimo hlavní proud umělecké historie. V posledních dekádách ovšem výzkumy v neuropsychologických oborech a jejich filozofická reflexe otevírají nové pohledy na biologické základy odpovědi na umění a představují tedy i základ pro jiný druh umělecko-historické hermeneutiky, která se obrací ke kapacitám diváka pro ztělesněné vnímání.¹²

Tyto poznatky potvrzují intuici starých myslitelů, že podstatné dimenze významu figurálních zobrazení se stanou dostupné jenom prostřednictvím aktivní psychosomatické percepce, která vizuální vjemy překládá do kinestetických mentálních obrazů a tělesných metafor. Vnímání postoje těla spouští v divákovi implicitní nevědomou interpretaci emocionálního stavu, podobně jako

9 Leon Battista Alberti, *On Painting*, London 1991, s. 77.

10 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, Praha 1960, s. 12.

11 Základní práci k rehabilitaci dlouho diskreditovaného pojmu lidské přirozenosti, který se dnes těší stále větší pozornosti je kniha Steven Pinkera, *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*, London 2002.

12 Tomu jsem se podrobněji věnoval na jiných místech: Ladislav Kesner, Kritická teorie, „vědecké“ dějiny umění a prožitek uměleckého díla, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v České společnosti: otázky, problémy, výzvy*, Praha 2004, s. 21–31; idem, Dějiny umění a teorie mysli, *Umění LVI*, č. 1, 2008, s. 16–28; idem, Ztělesněný význam, empatie a porozumění uměleckým dílům, in: Marek Petrů et al. (edd.), *Struny mysli*, Ostrava 2009, s. 355–62; idem, Podíl diváka: pokus o oživení Gombrichova pojmu, in: Ladislav Kesner – František Mikš (edd.), *Ernst Gombrich. Pozvání k teorii a dějinám umění*. Brno 2010, s. 35–58. Srov. rovněž David Freedberg, *Empathy, Motion and Emotion*, in: Klaus Herding – Antje Krause Wahl, *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, Berlin 2007.

tváře i tělesná gesta a postoje náleží do kategorie biologických stimulů, vyvolávajících evolučně programované odpovědi.¹³ Jedním z podkladů této reakce mohou být dnes často diskutované zrcadlové neurony, jejichž prostřednictvím lze podle některých vědců empaticky porozumět nejenom viditelným akcím, ale také intencím, z nichž vycházejí, stejně jako některým smyslovým vjemům a emocím jiných lidí. Podle jedné představy pozorování druhých lidí spouští pomocí neuronálního motorického programu automatickou, nevědomou ztělesněnou simulaci akcí, intencí, vjemů a emocí pozorovaných osob. Tento mechanismus je neurálním podkladem empatie a porozumění myslí druhých.¹⁴ Jakkoliv je třeba odmítnout dnes stále rozšířenější naivně-reduktivní aplikace takových neurovědních poznatků na vysvětlení účinku, či dokonce geneze uměleckých děl,¹⁵ otevírají při střízlivém posouzení nové perspektivy pro zkoumání reakcí na umělecká díla. Porozumění takovému dílu jakým je instalace *Sollie 17* Eda Kienholze (obr. 1) se rozvíjí na průsečíku divákovy implicitní, empatické projekce do těla starého muže a více kognitivní reflexe naznačené narativní struktury a kontextu, které tělesně zprostředkované pocity apatie a beznaděje vybavují specifickým kulturním obsahem.¹⁶

Potenciál uměleckých formulí patosu aktivovat biologicky podmíněnou, z lidské přirozenosti vycházející (i když také kognitivně a kulturně modulovanou) bezprostřední odpověď a rezonanci diváka tak doslova otevírá možnost k probuzení základních registrů působnosti a významu figurálních děl, utlume-

13 Marius Peelen – Paul Downing, The neural basis of visual body perception, *Nature Reviews Neuroscience* VIII, 2007, August, s. 636–48; Marco Tamietto a Beatrice de Gelder, Neural bases of the non-conscious perception of emotional signals, *Nature Reviews Neuroscience* XI, 2010, October, s. 697–709.

14 Vittorio Gallese, „Being Like Me“: Self-Other Identity, Mirror Neurons, and Empathy, in: Susan Hurley – Nick Chater (edd.), *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science*, 2 vols., Cambridge 2005, s. 101–18; Vittorio Gallese, Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience, *Phenomenology and the Cognitive Science* IV, 2005, s. 23–48; Vittorio Gallese – Morris Eagle – Paolo Mignone, Intentional Attunement: Mirror Neurons and the Neural Underpinnings of Interpersonal Relations, *Journal of American Psychoanalytical Association* LV, 2007, s. 131–76. Na tomto základě Gallese a David Freedberg nedávno postulovali i roli mechanismu ztělesněné simulace ve vnímání a prožitku výtvarných děl. Tvrdí, že klíčovým elementem estetické odpovědi na umělecká díla (a obrazy obecně) je aktivace univerzálního ztělesněného mechanismu, který zahrnuje simulaci akcí, emocí a tělesných vjemů. David Freedberg – Vittorio Gallese, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, *Trends in Cognitive Sciences* XI, 2007, Nr. 5, s. 197–203.

15 K tomu srov. Ladislav Kesner, Neuroaesthetics: Real promise or real delusion?, in: Ondřej Dadejčík – Jakub Stejskal (edd.), *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Newcastle upon Tyne, s. 17–32; idem, Umění, mysl, neuroscientismus a humanitní vědy, *Kontexty*, 2011, č. 6, s. 42–55.

16 Do kategorie takových odpovědí náleží i působení Wittlichem zmiňovaného principu intuitivní rezonance, typického pro secesní tvorbu. Wittlich (pozn. 3), s. 430.



1. Edward Kienholz, Sollie 17, 1979, různá média, Smithsonian American Museum

ných staletí trvajících anestézií estetické doktríny požadující nezúčastněnou či intelektuální odpověď. (Lze tvrdit, že některé z nejpodnětnějších textů umělecké historie a kritiky 20. století právě o takové probuzení usilují). Z hlediska Warburgovy vlastní koncepce se přirozeně jedná o paradox, přesně řečeno o popření jejího základního, etického imperativu. Ony gestické, expresivní superlativy byly pro Warburga příznakem primitivní mysli, ovládané iracionálními fobiemi, děsy a vášněmi a podléhající vlnám nekontrolovaného afektu. Znamkou civilizované a racionální mysli a tedy humanity, o níž musíme stále znovu usilovat, je naproti tomu distance, schopnost sublimovat amplitudy afektu do spirituálního a reflexivního modu vědomí.¹⁷

Fungování evolučně podmíněných mechanismů utváření a vnímání významu je však do určité míry modulováno a podmiňováno společností a kulturou,¹⁸ což platí neméně i o celé sféře tělesné expresivity, k níž formule patosu odkazuje. Lidská přirozenost, umožňující ztvárnění a na druhé straně prožívání a porozumění formulím patosu, je vždy činna v konkrétních časoprostorových souřadnicích, v určitém psychosociálním kontextu, který její fungování spoluutváří. Tím přicházíme k opačnému pólu univerzality a k následujícím otáz-

17 Ideovým kořenům této základní polaritě Warburgova konceptu, vycházející z dobové situace i jeho osobnostních dispozic se věnoval Gombrich (pozn. 2), zejm. s. 223–243; srov. též Kurt Foster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images*, *Daedalus* CV, 1976, s. 169–76.

18 Srov. Kesner, Podíl diváka: pokus o oživení Gombrichova pojmu (pozn. 12), s. 49–52; Kesner, Umění, mysl, neuroscientismus a humanitní vědy (pozn. 15), s. 51–52.

kám: funguje tělesná expresivita – jako reprezentační médium – historicky? Může být použita jako prostředek poznání logiky psychohistorického vývoje různých údobí? A především, zůstává Warburgova historická psychologie výrazu v nějaké, dnešním stavem poznání podmíněné, podobě stále legitimním a perspektivním projektem?

Didi-Hubermanovo a Wittlichovo pojetí: nevědomé zdroje formulí patosu

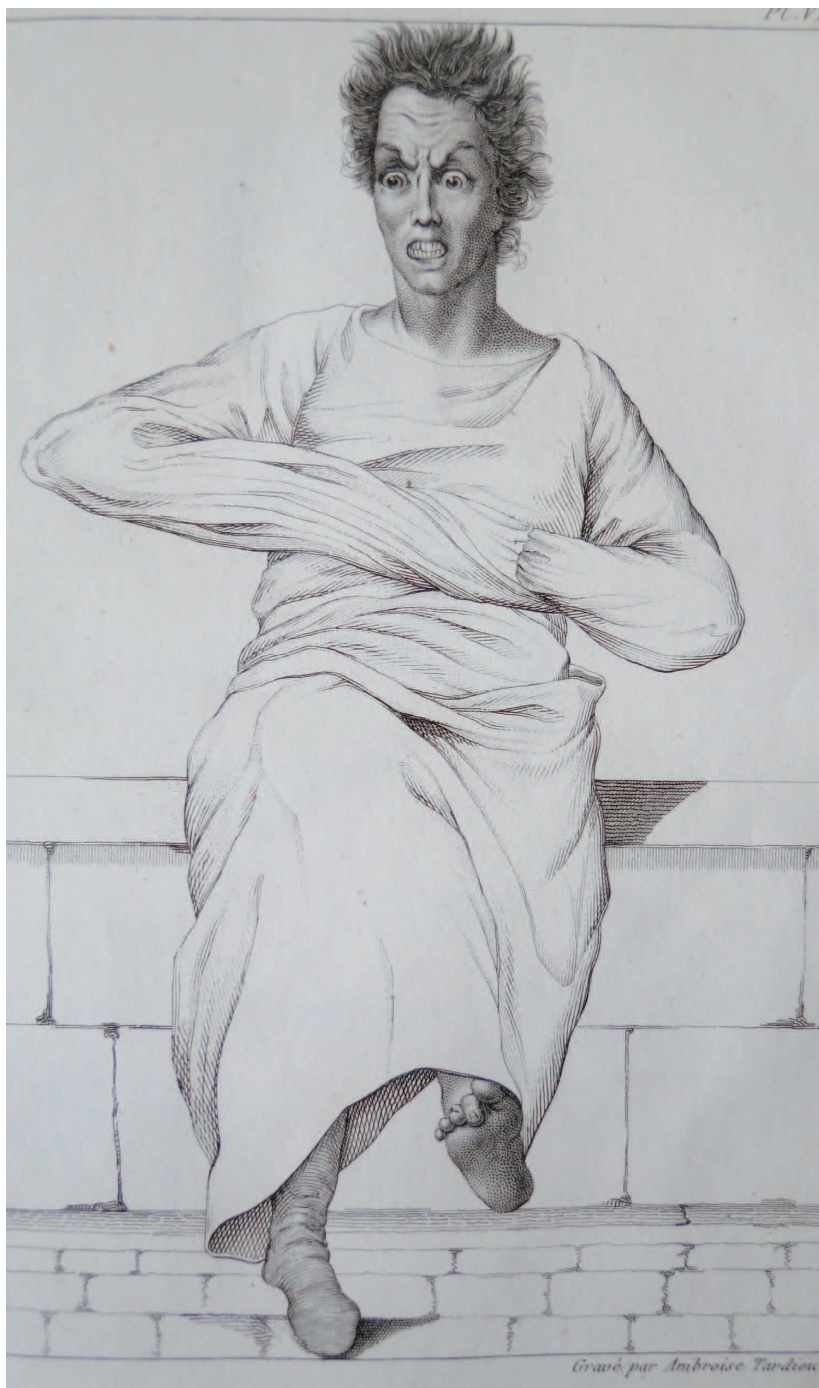
Jakákoliv podrobnější úvaha nad pojmem formule patosu se nevyhne zkoumání sémiotické povahy tělesné expresivity. Znamená to pohybovat se v mnohokrát zbrzděném poli mezi symptomem a symbolem – na teritoriu, k jehož nepřehlednosti přispěly i sofistované, leč nezřídka příliš komplikované formulace Warburgových komentátorů, na prvním místě George Didi-Hubermana.¹⁹ Ve svém zamyšlení nad Warburgem zdůrazňuje, že formule patosu je třeba chápat v pojmech psychické symptomatologie, jako viditelné tělesné, gestické, figurované symptomy psychického času. Jsou tedy symptomatickou (doslova: symptomální) expresí²⁰ a Didi-Huberman si klade stěžejní otázky: symbolem čeho? A především symbolem jak? Jádrem jeho odpovědi je konstatování, že pro Warburga taková symptomatická/symptomální exprese nebyla výrazem intence, ale návratem toho co bylo potlačeno (freudovským mechanismem represe) a existuje v nevědomí.²¹ O stěžejní roli nevědomých citových procesů v genezi plastické představy uvažoval ovšem Petr Wittlich již dlouho předtím, když zdůrazňoval, že (secesní) symbol roste z hlubin nevědomí a vědomé obsahy nejsou v tvůrčím procesu secesního sochaře prvotní.²² V Didi-Hubermanově výkladu tak zjevně nalezl potvrzení svých vlastních úvah. V pozdním eseji *Tíseň těla*, patrně nejkonciznější formulaci jeho koncepce secesní a raně modernistic-

19 K prvním patřil Fritz Saxl, který již dva roky po Warburgově smrti v hodnocení jeho názorů zdůrazňoval, že věda o umění a kultuře nevystačí s psychologii výrazu, která interpretuje výraz a obraz jako pevné formulace psýché, které získaly určitou formu, ale spíše psychologie výrazu, která rozumí otisku a pokračující životnosti expresivních hodnot, udržujících si smysluplnou existenci v sociální paměti. Fritz Saxl, *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, Bericht über den XII. Kongress der deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg vom 12.–16. April 1931*, Jena 1932, s. 13–15.

20 Didi-Huberman používá tvaru symptomální („symptomale“), spíše než symptomatický. Termín má svůj původ zřejmě v konceptu „symptomálního čtení“, který poprvé použil marxistický filozof Louis Althusser.

21 Didi-Huberman (pozn. 5), zejm. s. 191–223; 273–306.

22 Petr Wittlich, *Secesní Orfeus – Symbolika formy v českém secesním sochařství*, in: Wittlich (pozn. 5), s. 425–452; Petr Wittlich, *Sochařství české secese*, Praha 2000, s. 120.



2. Portréty duševně nemocných, z doprovodného obrazového atlasu ke knize Jeana Dominiqua Etienna Esquirola *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, 1838, ilustrátor Ambroise Tardieu



ké imaginace, se Wittlich vrací k otázce symptomatické exprese a odvolává se právě k Didi-Hubermanově *L'image survivante*. Píše: „Posun od psychicky motivovaného symptomu, který je v umění projeven nevědomé fantazie, ke kulturně pracujícímu symbolu, je rozmezím, na němž se pohybuje samotná exprese. Obrazová hodnota symptomu tkví v tom, že není uvědoměle intencionální, a proto bývá nositelem návratu psychiky potlačeného, tedy něčeho primárního, co může kulturnímu projevu dát neobvyklou výrazovou sílu. Takové symptomy, v nichž je psychika nerozlišitelně spojena s tělesností, jsou zdrojem úspěšných formulí patosu, jak to snad nejlépe dokládá slavný *Výkřik* Edvarda Muncha, v němž byla skvěle vyjádřena všechna problematika symptomální exprese, zastavující se na prahu expresivního symbolismu.“²³

Z Didi-Hubermanovy a Wittlichovy teze neintencionální podstaty symptomatického obrazu, ztvárnujícího nevědomé, potlačené psychické obsahy, vyplývá pojetí formule patosu jako transparentního výrazu (nevědomého) psychického nitra. Taková představa vyvolává řadu otázek a pochybností. V každém případě nás však přivádí k otázce transparence tělesného výrazu, která je pro problém formulí patosu klíčová a netýká se zdaleka jen zájmů umělecké historie. Zásadními poznatky k tomuto problému přispěli psychiatři a psychologové pozdního 19. a raného 20. století²⁴ a jejich následovníci v tradici fenomenologicko-antropologické psychiatrie.²⁵ Vzhledem k omezenému místu zmiňme jediný zdroj – monumentální *Obecnou psychopatologii* Karla Jaspersa. Ve své komplexní diskuzi nevědomých a vědomých aspektů tělesného výrazu její autor uvádí, že každá vnitřní aktivita je provázena pohybem, který je pochopitelným symbolem této aktivity; u bezděčného gesta si subjekt není vědom symbolizace. V tomto případě, píše Jaspers, „vidíme přímou manifestaci psýché“. Jaspers ale dále zdůrazňuje, že pohyby jsou ovlivněny osobností (subjektu), která mimovolně volí jejich způsob a formu projevu podle toho co jí „vyhovuje“, co pociťuje jako správné, rozumné nebo žádoucí. „Existuje puzení k této sebe prezentaci, která užívá ‚klíčové symboly osobnosti‘ v tvarování veškerých bezděčných gest. Přirozená, přímá expresivita je poté formována vědomějším výrazem, jehož si je dotyčný vědom [...]“.²⁶

23 Petr Wittlich, *Tíseň těla*, in: Marie Rakušanová (ed.), *!Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*, Praha 2007, s. 9–29, s. 26. Za pozornost stojí, že Wittlich zde – na rozdíl od svých dřívějších prací – rovněž užívá tvaru „symptomální“, který pravděpodobně převzal od Didi-Hubermana.

24 Warburg sám, jak je známo, byl ovlivněn Darwinovou významnou prací o emocionálním výrazu (Charles Darwin, *Výraz emocí u člověka a zvířat*, Praha 1964), jakož i mnoha dalšími badateli a mysliteli, kteří se k této problematice věnovali (Riboud, Vignolli, Schmartsow atd.)

25 Srov. Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (edd.), *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno 2009.

26 Karl Jaspers, *General Psychopathology*, Chicago 1963, s. 269–70.

Zajímavý srovnávací materiál v tomto ohledu poskytuje též raná historie psychiatrie. Její rozvoj v 19. století, minimálně do nástupu komplexního přístupu Emila Kraepplina ke klasifikaci duševních chorob na konci století, byl založen na diagnostickém využití vizuálních znaků.²⁷ Pionýři psychiatrické vizualizace – nejprve grafické, od poloviny 19. století fotografické – stavěli na předpokladu, že definovatelné kategorie výrazu (fyziognomie a postoje těla) korelují s jednotlivými diagnózami. Autoři psychiatrických učebnic a monografií konce století zdůrazňují, že (transparentní) tělesný výraz je základním diagnostickým nástrojem k hodnocení veškerých psychopatologických stavů.²⁸ Známy Richard Kraft-Ebbing tak roku 1879 píše: „Můžeme, říci, že každý psychopatický stav, stejně jako fyziologický stav emoce se vyznačuje svým zvláštním obličejovým výrazem a obecným způsobem pohybu, který pro zkušeného pozorovatele i během zběžného pozorování umožňují stanovit pravděpodobnou diagnózu.“²⁹

Masivní rozmach diagnostické fotografie koncem 19. století však současně zproblematizoval představu objektivitu a ukázal, že klinická fotografie, od níž se očekávalo objektivní zachycení tělesného výrazu jako přímého otisku psychického stavu, je málokdy prosta prvku subjektivního, vědomého pózování. Obširně se těmto problémům věnoval kupř. Robert Sommer, autor jedné z nejrozšířenějších psychiatrických učebnic přelomu století. Píše, že „je v principu důležité, aby zobrazení symptomu, který byl zaznamenán slovně nebo graficky ve starší medicínské historii, bylo /nyní/ provedeno způsobem, který odpovídá povaze výrazu, tj. vizuálně“, a stanovuje základní požadavky na proces fotografování psychicky nemocných. Uvádí, že „1. pacient by neměl být pro fotografování zvlášť připravován; 2. pacient by neměl být vlastním fotografováním jakkoliv vyrušován.“ V posledku pak zdůrazňuje nepřekročitelné limity fotografie pro zprostředkování „objektivní reprezentace“ nemocného a domnívá se, že jí bude možné dosáhnout jedině filmovým záznamem.³⁰

Historie psychiatrické fotografie tak názorně dokládá, že ani v klinickém kontextu nelze často tělesný výraz vnímat a interpretovat naturalisticky, jako transparentní symptom mentálního stavu pacienta, neboť do něj vstupují prvky symbolické konstrukce a pózování. Současné neuropsychologické výzkumy afektivity potvrzují zásadní roli nevědomých procesů v genezi a expresi emocí a dokládají, že většina emocí je spouštěna a aktivována na nevědomé

27 Ladislav Kesner – Colleen Schmitz (edd.), *Obrazy mysli/mysl v obrazech*, Brno 2011, s. 165, 343–344. K počátkům klinického psychiatrického zobrazování srov. též Sander Gilman, *Seeing the Insane*, 1982; Susanne Regener, *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2010.

28 Kupř. Theodor Ziehen, *Psychiatrie für Ärzte und Studierende bearbeitet*, Berlin 1894.

29 Richard Kraft-Ebbing, *Textbook of Insanity*, Philadelphia 1905, s. 124.

30 Robert Sommer, *Lehrbuch der Psychopathologischen Untersuchungs-Methoden*, Berlin 1899, s. 5–11.



3. Akutní halucinační paranoia, ilustrace z knihy Theodor Ziehen, *Psychiatrie für Ärzte und Studierende bearbeitet*, 1894).

úrovni, což také vysvětluje proč je tak obtížné emoce věrohodně imitovat (alespoň v běžném chování, mimo kontext dramatických umění a rituálu). Emocionální exprese může být přesto do určité míry modulována a kontrolována.³¹ Chápeme-li samotné tělo – kupř. v intencích obrazové antropologie Hanse Beltinga,³² ale i soudobé kognitivní vědy a psychologie – jako médium zobrazování, tato jeho role nepochybně vyžaduje souhru nevědomých/neintencionálních a vědomých aspektů ztělesněné mysli.

Vědomá intence a exprese

Složitost této souhry vědomého a nevědomého a současně i role vědomé intence nabývá na významu s tím, jak se přesouváme z oblasti exprese živého těla do sféry figurace tělesného výrazu ve výtvarném médiu. Pojetí priority nevědomých zdrojů výtvarné tvorby a uměleckého díla jako přímého (nevědomého) otisku mysli implicitně (a často explicitně) podceňuje roli vědomé intence, tedy

31 Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens. Body, emotion and the making of consciousness*, London 1999; Joseph LeDoux, *The Emotional Brain*, New York 1996; Jaak Panksepp, *Affective Neuroscience. The Foundations of Human and Animal Emotions*, New York 1998.

32 Hans Belting, *BildAnthropologie: Entwürfe Für Eine Bildwissenschaft*, München 2001.

komplikovaný proces transferu mezi mentálním stavem autora v okamžiku původního záměru a materiální realizací jeho díla. Jakékoliv zachycení mentálního stavu nebo obsahu v obraze je však především podmíněno zprostředkující rolí média zobrazení a autorským záměrem.³³ I tehdy, kdy malíř či sochař zdánlivě co nejpříměji vyjadřuje svůj specifický prožitek, činí tak v souslednosti nezřídka komplikovaných kroků a rozhodnutí, z nichž tvůrčí proces pozůstává. Tuto skutečnost již v 18. století skvěle vystíhl slavný anglický portrétista sir Joshua Reynolds (1723–1792), v pasáži popisující obtížnost zachycení emocí v obraze: „Nic z toho, co malíř cítí, nebude schopen na plátně zachytit bez toho, aniž by si uvědomoval ty [malířské] principy, které danou emoci vyjadřují. Mysl takto zaujatá pravděpodobně nebude v ten samý okamžik ovládána emocí, kterou znázorňuje.“³⁴

Nejlépe však tento problém otevírají detailní případové studie konkrétních uměleckých děl. V jejich světle se geneze některých z nejpůsobivějších formulí patosu v umění moderní doby, generacemi teoretiků a kritiků tradičně nazíraných jako bezprostřední výron a exprese nevědomého psychického nitra – příkladem za všechny budiž Munchův *Křik* – vyjevují jako konečný produkt dlouhodobě realizované, komplexní tvůrčí intence. Munchova snaha namalovat obraz, který by na diváky mohl působit jako silné, autentické vyjádření mezního psychického stavu, vyžadovalo, aby malíř své prožitky a psychické stavy podrobil komplikované transformaci, manipulaci a určité falzifikaci.³⁵

Tento moment zdůrazňoval ostatně i Petr Wittlich: „Citový afekt nepochybně souvisí se sebevyjádřením jeho nositele, ale umělecká expresivita nemůže být na tom jediné závislá, protože je realizací ve světě forem a tvarů.“³⁶ Ve svých studiích se pak opakovaně zabýval právě tímto procesem, tedy cestami, jimiž specifická autorská intence transformuje a rozvíjí (zčásti jistě nevědomé) mentální obsahy. Snad nejpodrobněji u Františka Bílka, kdy s využitím umělcovy vlastní korespondence dovedl jak složitě a pracně, s ideovou pomocí svého nejbližšího okolí, Bílek hledal výtvarné prostředky pro expresi svých vysoce individuálních duchovních obsahů, spojujících prvek silné emocionality a transcendence. Wittlich přímo hovoří o Bílkově komunikačním chaosu v mluveném

33 Podrobněji Kesner, Čtení myslí v obraze a uměleckém díle, in: Kesner – Schmitz (edd.) (pozn. 27), s. 115–121.

34 Joshua Reynolds, *The Art of Painting of Charles Alphonse Du Fresnoy / Translated into English verse by William Mason, with annotations by Sir Joshua Reynolds, York 1783*, s. 92.

35 Reinhold Heller, „Could Only Have Been Painted by a Madman“. Or Could It?, in: Kynaston McShine (ed.), *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul* (kat. výst.), New York 2006, s. 16–33. Srov. dále text Marie Rakušanové *Obraz jako bezprostřední otisk duše – jeden z modernistických mýtů?* v tomto sborníku.

36 Wittlich (pozn. 23), s. 21.



4. František Bílek, Tvůrce a jeho sestra bolest, 1932, sádra, v. 207 cm, Galerie hl. m. Prahy



5. Quido Kocián, Vzkříšení, 1906, bronz, v. 46 cm, Galerie plastik Hořice

projevu, který se odrážel i v jeho projevu výtvarném a upozorňuje, že takové subtilní pocity duševního života je ovšem obtížné zachytit ve hmotném obraze.³⁷ V případě autorů jako Munch či Bílek a mnoha jejich generačních soupeřů existuje sdostatek svědectví o komplikované povaze jejich emocionálního života, psychických rysech a dokonce i specifických mentálních obsazích (Bílkovy spirituální ideje a vidiny), které dovolují formulovat závěry o tvůrčí expresi, podložené komplikovanou či různým způsobem patologickou afektivitou.

V obecné poloze však není zřejmé, do jaké míry spočívá divákem pocíťovaný emocionální apel a rezonační účinnost formule patosu na primární umělcově schopnosti transformace vlastních afektivních prožitků. Gertrude Bingová ve svém komentáři k Warburgově dílu přesně pojmenovala tuto skutečnost svým konstatováním, že nic nenasvědčuje tomu, že „umělec 15. století, který použil určitou formuli patosu zamýšlel vyjádřit své vlastní emoce. [...] Spíše jde o to, že [umělci] se vpravili do existující tradice a to zahrnovalo vědomou (stylistickou) volbu.“³⁸ Prioritu aspektu stylu zdůrazňuje i jiný velký historik umění, který se zabýval otázkou gesta – totiž Ernst Gombrich. Ve své studii *Ritualized gesture and Expression in Art* upozorňuje, že fyzické symptomy emocí, jakými jsou gesta, „jsou podřízeny vědomé kontrole a jsou dostatečně plastické na to, aby mohly být utvářeny kulturními tradicemi“.³⁹ Gestické schéma užité umělcem je obecně prvotně formováno v rituálu: „Je zapotřebí Rembrandta, nebo na nižší úrovni Käthe Kollwitz, aby zopakoval ritualizované gesto tak, že bude pocíťováno jakožto nabitě opravdovou expresí, nejenom *rituál*, ale také symptom.“⁴⁰ A konečně Wittlich sám píše o charakteristickém paradoxu symbolismu, tkvícím v tom, že jeho emocionalita byla nejenom prožívaná, ale také konstruovaná, dokonce uměle vyvolávaná⁴¹ – což nepochybně platí i pro jiná období a styly. Tváří v tvář výtvarnému zobrazení emocionálního výrazu divák snadno podléhá „fyziognomickému klamu“, interpretuje-li jej – tak jako osobně generace uměleckých kritiků – jako otisk autentického afektu. Apatická, zhroucená postava Jarmila Krecara z Růžokvětu na Nechlebově obraze (obr. 5) by mohla být ilustrací medicínského pojednání, neboť je přesnou analogií tělesné symptomatologie melancholie, jak jí popisuje tehdejší psychiatrie. Jde však nepochybně o stylizovanou symbolickou inscenaci, která o reálném psy-

37 Ibidem, s. 14.

38 Gertrude Bing, A. M. Warburg, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* XXVIII, 1965, s. 310.

39 Ernst Gombrich, *Ritualized Gesture and Expression in Art*, in: idem, *Image and the Eye*, Oxford 1982, s. 64. Ve stejném duchu kritizuje Gombrich Warburga za jeho neochotu vzít (ve své koncepci psychologie výrazu) v úvahu problém stylu, tradice a uměleckých konvencí. Gombrich (pozn. 2), s. 308–309.

40 Ibidem, s. 70, 73.

41 Petr Wittlich, *Symbolismus a nové formule patosu*, in: Wittlich (pozn. 5), s. 378.



6. Quido Kocián, Smrt, 1906, bronz, v. 41 cm, Galerie plastik Hořice

chosomatickém stavu subjektu ani autora nic přímo nevypovídá.⁴²

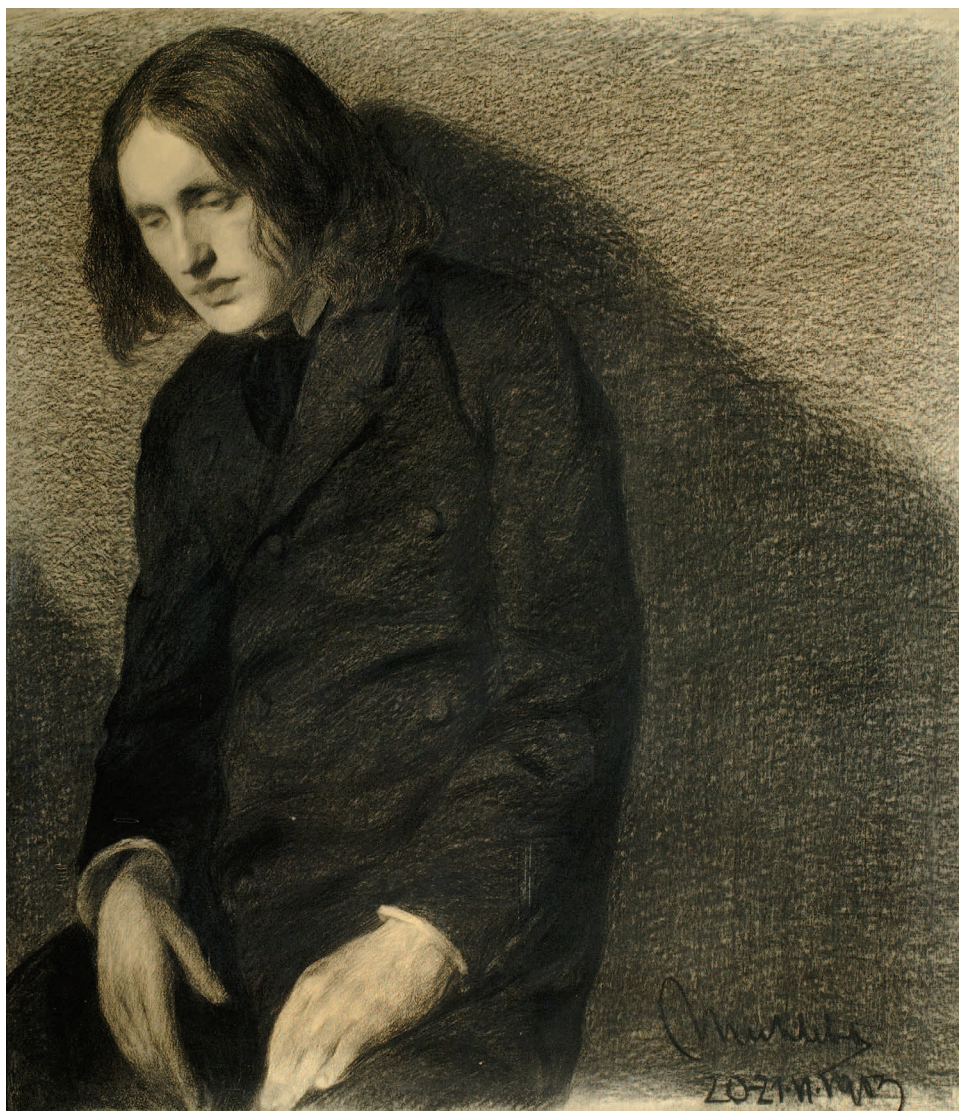
Uměleckou figuraci emocionálního výrazu i jeho vnímání dobovým publikem tedy na jedné straně ovlivňuje výtvarná tradice a styl. Současně je formována historicky a kulturně proměnlivými parametry tematizace a prožívání emocí, patologie emocionálních stavů a vztahy mezi afektem a jeho výrazem, které modulují univerzální, biologicky podmíněné mechanismy. Semiotická povaha formulí patosu má tedy nepochybně blíže k složitě konstruovanému symbolu, který může fungovat jako symptom kolektivní mysli, zatímco přímější otisk nevědomé psychiky lze spíše (i když rovněž obtížně) hledat ve faktuře uměleckého díla. Takové zjištění samo o sobě není překvapivé, ve svém důsledku ovšem relativizuje Warburgovu základní tezi kontrastu mezi původními, afektivní energií nabitými patetickými formulami zachycujícími klimax tragického děje a vyprázdněným dynamogramy a celou koncepcí inverze formulí patosu. I pro jím uváděné primární příklady oněch depozit autentických výrazů – patetická afektivní gesta na řeckých malovaných vázách, konzervující energii dionýsovských mánií a traumat primitivní mysli – stejně jako pro vypjatou emocionalitu středověkých obrazů oplakávání obecně platí to, co jsme konstatovali v souvislosti s umělci moderní doby. Vyjadřují a zachycují určitou, v dané kultuře srozumitelnou podobu kolektivní emocionální mysli – způsobu prožívání a vyjadřování emocí, na níž participoval i sám umělec – minimálně jako citlivý a empatický pozorovatel.⁴³ Avšak výtvarná figurace a exprese této mysli od něj vyžadovala především vědomou autorskou intenci, schopnou transformovat emocionální energii prostřednictvím výrazových prostředků, stylových schémat a formálních inovací do obrazového sdělení.

Antiformule patosu

V umění přelomu století tato historicko-kulturní podmíněnost nabyla do té doby nevídané komplexnosti. Zájem o hlubiny osobní psychiky, emocionalitu a její bezprostřední vyjádření se stal jedním z určujících momentů umělecké tvorby, a byl podložen hlubokým zájmem uměleckých kruhů o soudobou konceptualizaci patologie emocí a psychického života. Na rozdíl od předcházejících období se ovšem výsadou a definujícím znakem výjimečné tvůrčí osobnosti stala její individuální, nezřídka excentrická a patologická subjektivita, distance od převažující kolektivní mysli. Současně se zásadně rozšířilo spektrum

42 Podrobněji viz můj komentář k tomuto dílu: Kesner – Schmitz (edd.) (pozn. 27), s. 337.

43 Pojem kolektivní mysli (a uměleckého díla jako jejího symptomu) je samozřejmě kontroverzní a užíváme jej zde s vědomím jeho problematických asociací, na jejichž diskuzi zde není místo. Srov. též Kesner (pozn. 33), s. 121–124.



7. Vratislav Nechleba, Jarmil Krecar z Růžkovětu, 1903, uhel, papír, 82,5 × 92,5cm, Památník národního písemnictví

afektivních stavů a jejich tematizace – od základních emocí hrůzy, zuřivosti či hnusu, odrážejících traumatický prožitek, které motivují původní warburgovské formule a to hned několika odlišnými směry. Na jedné straně k pokusům o znázornění komplexních sociálních emocí, k spirituálními a metafyzickými obsahy vyplněným mentálním stavům, jakými se zabýval právě Petr Wittlich u symbolistních a secesních umělců: patos duševního osvobození, povznesení, duševního heroismu nebo tělesného i duševního vzepětí vůči jinému člově-

ku.⁴⁴ Moderní umělec zde byl konfrontován s problémem jak transformovat relativně omezený repertoár tělesného výrazu do konfigurace, která by odkazovala k těmto komplexním emocím a ideím. Wittlichova studie ambivalence gesta v jeho textu o Štursově *Raněném*⁴⁵ je mistrnou analýzou tohoto procesu, na jehož konci je originální výraz, jež ale úměrně svému přesahu z tělesného registru do sféry metafyzické a duchovní kontemplace ztrácí svoji rezonanční sílu a účinnost (alespoň pro běžného diváka) a která vyžaduje podrobnou rekonstrukci citlivého kritika.

Na druhé straně se do popředí začala dostávat figurace afektivních stavů moderní doby, jejichž exprese je často méně jednoznačná. Na Hodlerově obraze *Žklamaných duší* (obr. 6) je tělesné vyjádření rezignace a apatie umocňováno patetickými gesty, která ve výsledném postoji pudí k hledání symbolických přesahů a obsahů. Nechlebova či Kienholzova postava již ztělesňuje stavy (lhostejno jaké diagnostické pojmenování mu dobová medicínská sémantika přisuzuje), jejichž průvodním znakem je potlačení výrazu, či jeho obrácení dovnitř. Namísto exprese – gesta směřujícího ven, se vlastně jedná o kompresi, emocionální výraz směřující dovnitř, do nitra. Anihilace výrazu pak postupuje ještě dále, k postavám – jaké vidíme kupř. u George Segala – minimalistických pohybů a gest, tělům vyjadřujícím jen subtilním (a zdánlivě neexpresivním) postojem patos každodenních, mnohdy banálních situací a nejasnou afektivní tonalitu, jež tyto momenty provází. Z hlediska původního Warburgova pojetí jsou to skutečné „antiformule patosu“, odkazující k zcela jiným stavům a průběhům afektu: nikoliv k jeho přebytku, ale spíše k jeho zpomalení či vymizení, k subtilnosti, nevýraznosti či vágnosti, které emocionální prožívání a jeho poruchy v dnešní době tak často charakterizují. I s těmito antiformulemi patosu jsme však nepochybně stále na teritoriu tělesného vyjádření afektivního/mentálního stavu.

Období raného modernismu konečně přineslo i určitý revival warburgovského pojetí formulí patosu – silně expresivního gesta. Postavy sice mohou ztvárňovat nějakou existenciálně či metafyzickou podmíněnou emoci (Gutfreundova *Úzkost*), ale mnohdy – tak jako u Schieleho, Barlacha, Kollwitzové – ztvárňují syrové tělesné a duševní utrpení a bolest, emocionální otisky silně traumatizujících událostí a obětí – přístupné bezprostřední odpovědi a tělesně zprostředkované rezonanci. Taková díla však v poválečném období neměla mnoho následovníků, předznamenala krizi expresivního gesta, patrnou zejmé-

44 Zejména ve studiích Symbolismus a nové formule patosu (viz pozn. 41) a Chvilé blesku. František Bílek a české umění. Petr Wittlich, Chvilé blesku. František Bílek a české umění, in: Hana Larvová (ed.), František Bílek (1872–1941) (kat. výst.), Praha 2000. Přetištěno in: Wittlich (pozn. 3), s. 384–405.

45 Wittlich (pozn. 3), s. 500–507.

na v osudu monumentální, především pomníkové skulptury po 2. světové válce, čelící nedůvěře publika ve schopnost uměleckého díla zachytit a vyjádřit přímo silný emocionální stav.⁴⁶

Závěrem

Jak již bylo řečeno, Petr Wittlich ve svých studiích konkrétních děl velmi pronikavě analyzoval způsoby, jimiž vědomá autorská intence mohla transformovat nevědomý emocionální podklad výtvarného aktu. V souvislosti se secesním symbolismem postuloval klíčovou roli „představy“.

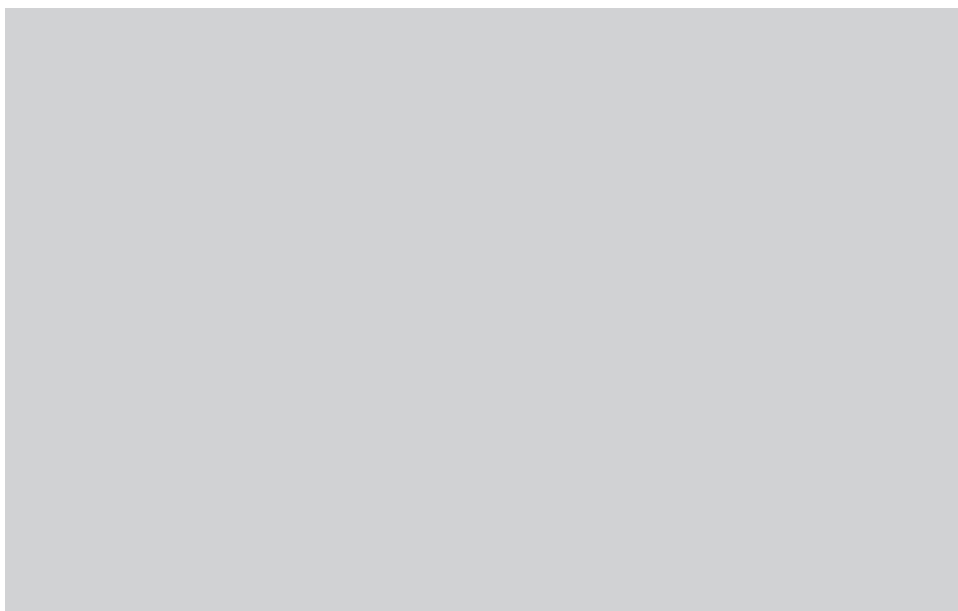
Píše, že „mezi výslednou tematickou figurací a sochu jakožto umělecký artefakt na straně jedné a prvotní magma citových emocí a instinktů na straně druhé se u secesního sochaře staví prostředkující článek, který umožňuje jejich vzájemný vztah a také ho specificky zabarvuje. Tím článkem je představa-idea. Secesní sochař nesleduje jako svůj jediný cíl bezprostřední otisk emoce do sochařské hmoty. [...] Tento moment se sice vyskytuje už i v secesním sochařství, ale jen ve skicách, v přípravě vlastní sochy.“⁴⁷

Wittlichovu ideu představy bychom snad mohli posunout do obecnější roviny (platné nejen pro secesní umění) formulací, že zdrojem symbolicko-symptomálních formulí patosu je (ztělesněná) mysl umělce, v níž dochází k interakci a fúzi různých typů somatických a mentálních reprezentací – zčásti nevědomých, zčásti vědomých, osobních i kolektivních. Podstatná složka kreativního činu by pak spočívala v umělcově mimořádné schopnosti transformovat nevědomé neurální reprezentace afektivních stavů vlastního těla do vědomě prožívaných mentálních obrazů (vizuálních, kinestetických a jiných) a tyto reprezentace následně převádět do hmotné podoby. Otevřenou výzvou zůstává jak fungování tohoto procesu interakce popsat s využitím soudobých poznatků a konceptů věd o mozku a mysli – zejména teorií nevědomých metaforických procesů a nevědomé intencionality, reprezentačního modelu mysli a hypotézy somatických markerů, modelů interakce primárního (afektivního) a noetického (reflexivního) Já, konceptu tělesného obrazu a tělesného schématu (*body image* a *body schema*) či s využitím konceptu „epidemiologie reprezentací“.⁴⁸ To je však

46 Ke krizi expresivního gesta v monumentální skulptuře srov. kupř. Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford 1998, s. 16–22.

47 Petr Wittlich, Symbolika formy v českém secesním sochařství, in: idem, *Sochařství české secese* (pozn. 22), s. 123.

48 K nevědomým metaforickým procesům viz George Lakoff – Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, New York 1999; k nevědomé intencionalitě viz Arnold Modell, *Imagination and the Meaningful Brain*, Cambridge 2003; k hypotéze somatických markerů viz Antonio Damasio, *The*



8. Ferdinand Hodler, Zklamane duše, 1892, olej, plátno, 120 × 299 cm, Kunstmuseum Bern

samozřejmě téma pro jinou příležitost. Zde se omezíme na dvě předběžné poznámky.

Za prvé, ve shodě s původním warburgovými formulacemi i jeho pozdějšími komentátory jsme zde popisovali formule patosu jako výraz emocionálního prožitku. Z výše uvedeného ovšem vyplývá, že formule patosu nezviditelňují *afektivní* stav, ale *mentální* stav, chápaný jako souhrn emocí, pocitů, myšlenek, fantazií, intencí, aktivních vzpomínek a dalších vědomých i nevědomných reprezentací.⁴⁹Tento rozdíl je podstatný, neboť emoce je sice (v rámci výše diskutovaných limitů) nejsnáze viditelným aspektem mysli, ale její zpracování v uměleckém díle je vždy podmíněno dalšími mentálními funkcemi a obsahy.

Za druhé, je nepochybné, že v tvůrčím uměleckém procesu – a to nejen ve figuraci formulí patosu – hrají zásadní roli dnes stále detailněji zkoumané nevědomé procesy, jakými jsou sensorimotorické procedury a dovednosti, subliminální percepce, nevědomá (implicitní paměť), nevědomé mechanismy emo-

Feeling of What Happens (viz pozn. 31); k tělesnému obrazu a schematu kupř. Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005; k epidemiologii reprezentací viz Dan Sperber, *Conceptual tools for a natural science of society and culture*, *Proceedings of the British Academy CXI*, 2001, s. 297–317.

49 K takovému pojetí „mentálního stavu“ (který je v soudobé medicíně a filozofii různě definován) viz C. Daniel Salzman – Stefano Fusi, *Emotion, Cognition, and Mental State Representation in Amygdala and Prefrontal Cortex*, *Annual Review of Neuroscience XXXIII*, 2010, s. 175.



9. Lenka Melkusová, *Sestřička*, 2004, porcelán, v. 105 cm, Národní galerie v Praze

cionální regulace a konečně i hypotetická kategorie nevědomé intencionality. Jejich fungování v genezi uměleckého díla však lze vysvětlit zcela mimo rámec freudovského dynamického nevědomí, o jehož existenci či neexistenci se nepochybně i nadále povedou debaty.⁵⁰ Jedním z leitmotivů Didi-Hubermanova díla je kritika pozitivistické psychologie, přesvědčení, že historie obrazu vyžaduje pojem psychiky formulované v pojmech nevědomí a symptomu, a to důsledně v rámci freudovského pojetí dynamického nevědomí.⁵¹ Didi-Hubermanova kniha brilantně dokládá zásadní relevanci této tradice pro historickou rekonstrukci geneze Warburgových vlastních názorů a koncepcí. Tím však význam této tradice končí. Platnost a perspektivy Warburgovy (dle Didi-Hubermana „vysněné“) historické psychologie výrazu nelze dnes produktivně provést z te-

50 Srov. kupř. James Uleman – Ran Hassin (edd.), *The New Unconscious*, Oxford 2005; Vesa Talvite, *Freudian Unconscious and Cognitive Neuroscience: From Unconscious Fantasies to Neural Algorithms*, London 2009; Gerald O'Brien – Jon Jureidini, Dispensing with the Dynamic Unconscious, *Philosophy, Psychiatry and Psychology* IX, 2002, Nr. 2, s. 141–53.

51 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990; idem (pozn. 5).

ritoria hlubinné psychologie s jejími pojmy nevědomí a represe (bez ohledu na to zda se připojíme k těm, kteří samu jejich existenci připouštějí nebo radikálně odmítají). Tento moment není triviální, již vzhledem k tomu, že pojmy a konstrukce freudovské hlubinné psychologie měly – a do určité míry stále mají – tak zásadní vliv na interpretace moderního umění a historii/teorii umění ve 20. století.⁵²

Tato – dílem Petra Wittlicha inspirovaná – úvaha o formulích patosu směřuje tedy k paradoxnímu závěru: Warburgův pojem formule patosu i celá jeho idea historické psychologie výrazu se jeví jako užitečná a nosná i pro dnešní zájmy historie a teorie umění, za předpokladu, že opustíme či radikálně přehodnotíme všechny základní premisy, kterými Warburg tento koncept vybavil: pokud budeme vnímat formule patosu nikoliv jako reziduum primitivní mysli, ale naopak jako příležitost k nesublímovanému, bezprostřednímu, emocionálnímu působení výtvarných děl na diváka; pokud opustíme jeho předpoklad o rozdílu mezi původními, energií nabitými formulami patosu a odtrženými dynamogramy; pokud budeme ochotni rozšířit pojem formulí patosu, tak aby zahrnoval i potlačenou expresivitu antigen moderní doby a konečně pokud radikálně přehodnotíme pojetí nevědomé mysli z něhož patetické formule vyrůstají.

Ladislav Kesner

Přednáší na Masarykově univerzitě v Brně. Je mj. autorem knih *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech* (1997, 2005); *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti* (2000); *Marketing a management muzeí a památek* (2005); *Miloš Šejn. Býti krajinou* (2010) a spoluautorem a editorem knihy *Obrazy mysli/Mysl v obrazech* (2011).

52 Jak stručně, ale výstižně popisuje kapitola Psychoanalýza v modernismu a psychoanalýza jako metoda, in: Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900*, Praha 2007.