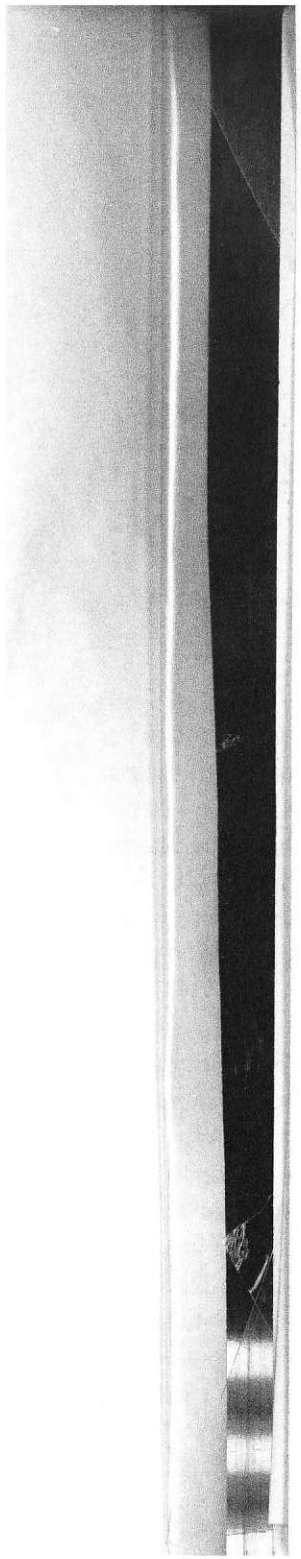
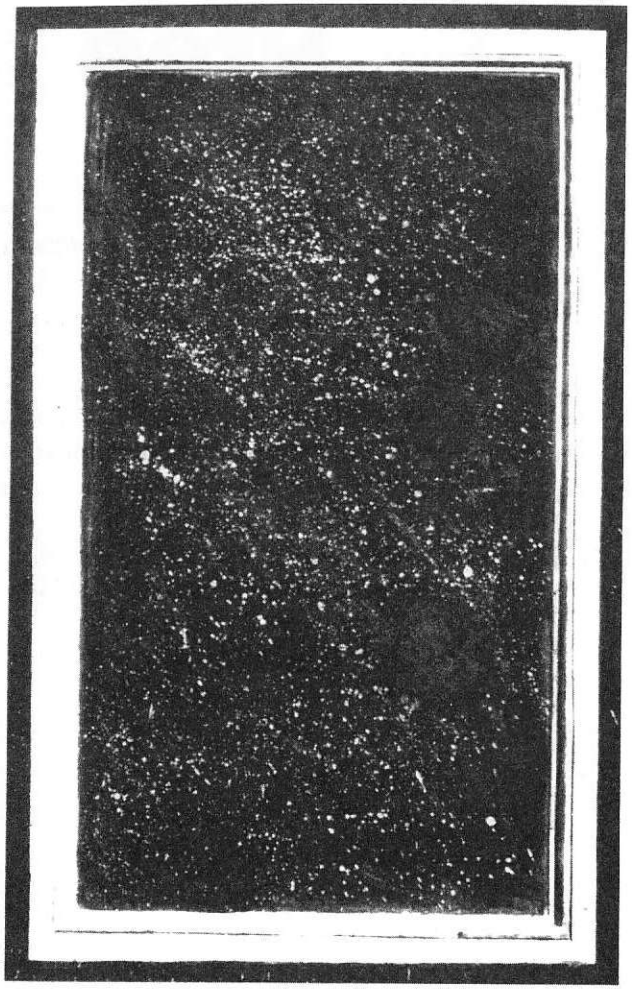


F-VII-91

Před časem

Georges Didi-Huberman

Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal



Obr. 1: Fra Angelico, spodní část *Madony stínů*, okolo 1440–1450 (detail). Freska, Florencie, klášter San Marco, severní chodba. Výška 1,50 m. Fotografie G. D.-H.

ÚVOD

Dějiny umění jako anachronická disciplína

Před obrazem: před časem

Před obrazem jsme vždy před časem. Před obrazem jsme jako ten ubožák z Kafkova příběhu, jako *Před zákonem*: jako před rámem otevřených dveří. Nic nám neskrývá, stačilo by vejít, jeho světlo nás takřka oslepuje, vzbuzuje repekt. Sama jeho otevřenost – nemluvím tu o hlídači – nás zastavuje: dívat se do ní znamená toužit, očekávat, být před časem. Ale před jakým druhem času? Kterých tvárností a kterých hran, kterých rytmů a kterých nárazů času se tato otevřenost obrazu týká?

Pohlédněme na okamžik na tento příklad renesanční malby (obr. 1). Jde o fresku z kláštera San Marco ve Florencii. Byla velmi pravděpodobně namalována okolo roku 1440 dominikánským mnichem, který v něm přebýval a kterému se později dostalo přezdívky Beato Angelico. Nachází se ve výši pohledu ve východní chodbě *clausury*. Bezprostředně nad ní je namalována Svatá Rozmluva. Zbytek chodby je jako cely vybílen vápnem. V tomto dvojím kontrastu – se scénou, která je namalována nad ním, a s bílým pozadím všude okolo – vyvolává čtverec červené fresky s náhodnými skvrnami dojem výbuchu: barevný ohňostroj, který nese stopu svého původního vytrysknutí (barva byla vržena na dálku pokropením, a to v jediném okamžiku), které se od té doby zachovalo jako konstelace stálic.

Před tímto obrazem je naše přítomnost jedním rázem uchopena a současně ve zkušenosti pohledu obnovuje. Ačkoliv od této zvláštní zkušenosti v mém případě uplynulo již patnáct let,[1] moje „reminiscenční přítomnost" z ní ještě, jak se mi zdá, nevyvodila všechny důsledky. Před obrazem – ať už je jakkoliv starý – se přítomnost nikdy nepřestává znovu utvářet, pokud ovšem zvláštní zcizení pohledu neustoupilo pohodlnosti zvyku „specialisty". Před obrazem – ať už je jakkoliv přítomný, jakkoliv současný – se nepřestává ustavičně přetvářet také minulost, protože obraz se stává myslitelný jen v konstrukci paměti, ne-li nutkavého opojení. Před obrazem si konečně musíme poníženě přiznat, že nás pravděpodobně přetrvá, že jsme před ním křehkým prvkem, prvkem přechodným a že on je před námi jako prvek budoucnosti, prvek trvání. Obraz má často více paměti a více budoucnosti než bytost, která se na něj dívá.

Ale jak čelit všem těmto časům, které tento obraz před námi v tolika plánech skloňuje? A nejprve, jak uchopit přítomnost zkušenosti paměti, kterou obraz vyvolal, a budoucnosti, kterou angažuje? Zastavit se před deskou Fra Angelika, podrobit se jejímu figurálnímu tajemství, už znamená dostat se skromně a paradoxně do okruhu vědění, kterému se říká dějiny umění. Vstup skromný, protože jsme se dotkli velké malby florentinské renesance právě jen okrajově: přes její *parerga*, její marginální zóny, registry, za něž se běžně – a špatně – považují „podřadné" cykly fresek, registry pouhé „dekorativnosti", pouhých „falešných mramorů". Ale vstup paradoxní (a pro mne rozhodující), protože se jedná o to porozumět vnitřní nezbytnosti, figurativní či spíše *figurální* nezbytnosti, zóny malby, kterou lze snadno chápat pod etiketou „abstraktního"[2] umění.

V témž hnutí mysli – v témž údivu – šlo o to porozumět, proč všechna tato malířská aktivita u Fra Angelika (ale také Giotta, Simona Martiniho, Pietra Lorenzettiho, Lorenza Monaka, Piera della Franceska, Andrey del Castagna, Mantegni a ještě mnoha jiných),

[1] Srv. G. Didi-Huberman: „La dissemblance des figures selon Fra Angelico", *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge-Temps modernes*, XCVIII, 1986, č. 2, s. 709–802.

[2] Týž: *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 (2. vydání, 1995, Collection „Champs").

která je úzce svázaná s náboženskou ikonografií, proč celý tento svět obrazů všem na očích nebyl dodnes ani zahlédnut, ani interpretován, ba ani zmíněn v celé nesmírné vědecké literatuře, která se renesančnímu malířství věnuje.[3] Právě zde se fatálně vynořuje epistemologická otázka: právě zde pozorování jednoho případu – určitého obrazu, který jednoho dne dokázal v chodbě kláštera San Marco zastavit mé kroky – nechává vyvstat obecnější požadavek v ohledu – jak by řekl Michel Foucault – na „archeologii" vědění o umění a obrazech.

Tento požadavek by se pozitivně mohl formulovat následujícím způsobem: za jakých podmínek může nový historický předmět – nebo tázání – vyvstat s takovým zpožděním v natolik známém kontextu, natolik dobře „dokumentovaném", jak se říká, jako je florentinská renesance? Stejným právem by bylo možné se vyjádřit negativněji: co mohlo v historii umění jakožto disciplíně, jakožto „diskursivním řádu", dlouhodobě udržovat takovou míru zaslepenosti, takovou „vůli nevidět" a nevědět? Jaké jsou epistemologické důvody této negace – negace, která spočívá v tom, že se ve *Svaté Rozmluvě* identifikuje nejmenší ikonografický atribut a současně se naprosto pomíjí šokující barevný ohňostroj, který se rozprostírá hned pod ní na třech metrech do šířky a metr a půl do výšky?

Tyto zcela jednoduché otázky, jistěže odvozeny z jediného případu (ale které mají, jak doufám, jistou exemplární hodnotu), zasahují dějiny umění v jejich metodě, ba v jejich statutu samém – jejich „vědeckém" statutu, jak se s oblibou říká –, jakož i v jejich dějinách. Zastavit se *před stěnou* Fra Angelika znamená nejprve vrátit historickou důstojnost, ba i intelektuální a estetickou subtilnost, vizuálním předmětům, které se až dotud považovaly za neexistující či přinejmenším beze smyslu. Brzy se ukázalo, že chceme-li toho alespoň v omezené míře dosáhnout, bude nutné vydat se jinými

[3] V monografii, která v době, kdy jsem pracoval na této studii, byla považována za autoritu, je *Svatá Rozmluva* Fra Angelika interpretována, fotografována, a dokonce měřena jen zpoloviny svého skutečného povrchu, jako by překvapivý registr mnohobarevné plochy vůbec neexistoval. Srv. J. Pope-Hennessy: *Fra Angelico*, Londýn, Phaidon, 1952 (2. přepracované vydání, 1974), s. 206.

cestami než těmi, které magistrálně a kanonicky vytýčil Erwin Panofsky pod jménem „ikonologie":[4] Je zde obtížné dovodit nějaký „konvenční význam" vycházející z „přirozeného námětu", je tu obtížné najít nějaký „motiv" nebo „alegorii" v běžném smyslu těchto termínů, obtížné také identifikovat jasný „námět" nebo jasně určené „téma", obtížné vykázat psaný „pramen", který by mohl sloužit jako verifikovatelný zdroj interpretace. Není tu žádný „klíč", který by bylo možné vytáhnout z archivů nebo z *Kunstliteratur*, tak jako kouzelník-ikonolog mistrovsky vytahuje ze svého klobouku jedinečný „symbolický" klíč figurativního obrazu.

Je tedy třeba věci zásadně zpřeházet a přiznat jim složitost, obnovit tázání po tom, co chtějí historikovi umění zásadně vůbec říci slova jako „syžet", „význam", „alegorie" nebo „zdroj". Je třeba se znovu ponořit do *neikonologické* sémiologie – v humanistickém smyslu Cesara Ripy,[5] která ve zdech kláštera San Marco tvořila teologické, exegetické a liturgické universum dominikánů. A jako odezvu také požadovat vytvoření *neikonologické* sémiologie – ve „vědeckém" a současném smyslu, který se odvozuje z Panofského – sémiologie, která by nebyla ani pozitivistická (reprezentace jako zrcadlo věcí), ani strukturalistická (reprezentace jako systém znaků). Nakonec to byla reprezentace samotná, které se bylo třeba dotazovat *před stěnou*. S tím důsledkem, že se pustíme do debaty epistemologického řádu o prostředcích a účelech historie umění jakožto disciplíny.

Pokusit se tedy o kritickou archeologii dějin umění, která by byla s to pohnout s Panofského postulátem „dějin umění jakožto humanistické disciplíny".[6] K tomu bylo potřeba zpochybnit celou řadu jistot ohledně předmětu „umění" – samotného předmětu naší

[4] Srv. E. Panofsky: *Essai d'icolonogie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), přel. C. Herbette a B. Teyssèdre, Paříž, Gallimard, 1967, s. 13–45.

[5] Srv. C. Ripa: *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità e da altri luoghi (...) per rappresentare e virtù, vitii, affetti, e passioni humane* (1593), Padova, Tozzi, 1611 (2. ilustrované vydání), reedice New York – Londýn, Garland, 1976.

[6] E. Panofsky: „L'histoire de l'art est une discipline humaniste" (1940), přel. B. a M. Teyssèdre, *L'oeuvre de l'art et ses significations. Essais sur les „arts visuels"*, Paříž, Gallimard, 1969, s. 27–52.

historické disciplíny –, jistot, které spočívají na dlouhé teoretické tradici, která postupuje od Vasariho ke Kantovi a dále (zejména k Panofskému samému).[7] Ale zastavit se *před stěnou* neznamená jen tázat se po předmětu našeho pohledu. Znamená to také zastavit se *před časem*. Znamená to tedy tázat se v dějinách umění po předmětu „dějiny", po dějinnosti samé. Takový je smysl práce, kterou předkládáme: rozvrhnout kritickou archeologii modelů času, hodnot užívání času v historické disciplíně, která se rozhodla udělat z obrazů předmět svého zájmu. Otázka je to natolik životně důležitá, konkrétní a všednodenní – není každé historikovo gesto, každé rozhodnutí od nejjednoduššího třídění kartiček s poznámkami až k nejvyšším syntetickým ambicím, vždy funkcí jistého výběru času, aktu temporalizace? –, že je obtížné ji vyjasnit. Velmi brzo shledáváme, že v moudrém, klidném světle evidencí nic neobstojí.

Vyjděme právě z toho, co je pro historika zřejmost nejzřejmější: odmítnutí anachronismu. Je to zlaté pravidlo: především „nepromítat", jak se říká, naši vlastní skutečnost – naše pojmy, náš vkus, naše hodnoty – na skutečnosti minulé, předměty našeho historického šetření. Není snad zřejmé, že „klíč" k porozumění předmětu z minulosti se nachází v minulosti samé, a ještě spíše, v *téže minulosti*, jakou je minulost předmětu? Jde o pravidlo zdravého rozumu: abychom porozuměli barevným stěnám Fra Angelika, je tedy třeba hledat *dobový pramen*, který je s to nám zprostředkovat přístup k technickým, estetickým, náboženským atd. „mentálním nástrojům", jež tento typ výtvarného rozhodnutí umožnily. Pojmenujme tento kanonický postoj historika: není ničím jiným než hledáním časové shody, hledáním *euchronického* souznění.

V případě Fra Angelika máme k dispozici „euchronickou interpretaci" prvního řádu: soud proslovený o malíři humanistou Cristoforem Landinem v roce 1481. Michael Baxandall tento soud prezentoval jako vzorový příklad pramenu z téže epochy, který je schopen nám poskytnout porozumění výtvarné činnosti co nejblíže její

[7] Srv. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paříž, Minuit, 1990.

vnitřní realitě, podle „historicky pertinentních vizuálních kategorií" vlastních příslušné době.[8] Taková je euchronická evidence: podaří se najít specifický pramen (Landinův soud je doopravdy jmenovitý, adresný a nejen obecný) a díky tomu se podaří interpetovat minulost kategoriemi minulosti. Není to ideál každého historika?

Ale není každý ideál výsledkem procesu idealizace? Není ideál vždy už přikrášlením, zjemněním, zjednoušením, abstraktní syntézou, popřením matérie věcí? Landinův text je bezpochyby „historicky pertinentní" ve smyslu, že náleží, tak jako freska Fra Angelika, do civilizace italské renesance: v tomto smyslu je dokladem o humanistické recepci malby, vytvořené za mecenátu Cosmy Medicejského. Je ale kvůli tomu také „historicky pertinentní" ve smyslu, že by nám pomohl pochopit výtvarnou – ale také intelektuální a náboženskou – nutnost barevné stěny ze San Marka? Nikterak. Srovnáme-li jej se samotnou tvorbou Fra Angelika, Landinův soud nás spíše nechává tušit, že nikdy do *clausury* florentského kláštera nevstoupil – což je pravděpodobné –, anebo že se na malbu díval, aniž by ji viděl, aniž by jí v nejmenším porozumněl. Každá z jeho „kategorií" – snadnost, hravost, naivní zbožnost – je opakem složitosti, vážnosti a subtilnosti, které jsou ve vysoce exegetické malbě dominikánského bratra při díle.[9]

Ocitáme se tedy *před stěnou* jako *před novou otázkou* položenou historikovi: jestliže „ideální" – specifický, euchronický – pramen není schopen o předmětu šetření nic říci, neboť nám nabízí jen doklad o jeho recepci a neříká nic o jeho struktuře, ke kterým svatým, ke kterým vykladačům se pak můžeme obrátit? Povšimněme si nejprve jedné věci týkající se hodnoty, která se Landinovu textu neoprávněně přikládá: text se prohlašuje za pertinentní, protože je „současný" (mluvím zde o euchronii, abych podtrhl hodnotu ideální

[8] M. Baxandall: *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), přel. Y. Delsaut, Paříž, Gallimard, 1985, s. 224–231. Landinův text praví: „Fra Angelico byl hravý, zbožný, velmi dekorativní a v malbě nadaný velkou snadností" (*Fra Giovanni Angelico et vezoso et divoto et ornato molto con grandissima facilita*).

[9] Srv. G. Didi-Huberman: *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, cit. d., s. 25–29 (2. vydání 1995, s. 41–49).

koherence, *Zeitgeistu*, která se takové současnosti propůjčuje). Ale je tomu tak skutečně? Nebo spíše: podle jakého žebříčku, jakého měřítka, může být text považován za takový? Landino psal třicet let po malířově smrti – avšak v tomto časovém úseku se mohlo, tu či onde, v estetické sféře, sférách náboženské a humanistické, mnohé změnit. Landino velmi dobře znal klasickou latinu (s jí vlastními kategoriemi a rétorikou), ale byl také vášnivým obráncem vulgární řeči;[10] Fra Angelico používal toliko latinu středověkou svých lekcí v noviciátu, s jejími scholastickými nekonečnými distinkcemi a hierarchiemi: už to by mohlo vzbudit podezření, že mezi malířem a humanistou zeje průrva opravdového *anachronismu*.

Postupme dále: Landino nebyl vůči Fra Angelikovi anachronický jen v odstupu času a kultury, který je zřejmě odděloval; ale dokonce sám Fra Angelico se zdá anachronický ve vztahu ke svým nejbezprostřednějším současníkům, chceme-li za takového považovat například Leona Battistu Albertiho, který teoretizoval o malířství ve stejné době několik set metrů od klášterní chodby, kde červenou plochu pokrývaly na dálku vrhané bílé skvrny. *De pictura*, ať je jakkoliv „euchronická", není schopna výtvarnou nezbytnost, která se projevuje ve freskách ze San Marka, adekvátně vysvětlit.[11] Získáváme z toho dojem, že současníci si často nerozumějí lépe než individua oddělená v čase: anachronismus prolíná skrze všechny současnosti. Časová shoda – skoro – neexistuje.

Fatalita anachronismu? Zdá se, že od sebe vzdaluje dva dokonalé současníky jako Alberti a Fra Angelico, protože nemysleli v úplně „stejném čase". Avšak tuto situaci lze považovat za „fatální" – negativní, destruktivní – jen z hlediska ideální, tedy ochuzené koncepce historie samotné. Je spíše třeba uznat *nezbytnost anachronismu* jako obohacení: zdá se být vnitřní předmětům samotným – obrazům –, o jejichž historii se pokoušíme. Anachronismus by tedy v tomto prvním přiblížení byl časovým způsobem k vyjádření nadbytku, složitosti, mnohonásobné determinovanosti obrazů.

[10] Srv. M. Santoro: „Cristoforo Landino e il volgare", *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXI, 1954, s. 501–547.

[11] Srv. G. Didi-Huberman: *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, cit. d., s. 49–51 (v reedici 1995, s. 70–74).

V jediném příkladu skvrnami postříkané stěny Fra Angelika se pozoruhodným způsobem proplétají přinejmenším tři – heterogenní, tedy anachronické – časy. Iluzivní rám patří zcela zřejmě k „modernímu" mimetismu a k představě *perspektivy*, kterou lze zhruba kvalifikovat jako albertovskou: tedy „euchronickou" s florentinským 15. století první renesance. Ale rememorační funkce barvy samotné předpokládá ještě znalost *figury*, jejíž pojetí malíř čerpal z dominikánských spisů literatury ze 13. a 14. století: umění paměti, „suma podobností" či exegeze Písma (v tomto smyslu bylo možné považovat Fra Angelika za malíře „zastaralého", adjektivum, které se v běžné řeči považuje za synonymum „anachronického"). Konečně *dissimilitudo*, nepodobnost, která v pomalované stěně působí, má původ ještě vzdálenější: představuje specifickou interpretaci celé tradice textů pečlivě shromážděných v knihovně San Marka (/pseudo/Dionýsius Areopagita komentovaný Albertem Magnem nebo Svatým Tomášem Akvinským), jakož i staré figurální tradice, která se do Itálie dostala až z Byzance (liturgické užívání mnohobarevných polodrahokamů) *přes* gotické umění včetně Giotta (falešné mramory v kapli Scrovegni)... To vše kvůli službě jinému časovému paradoxu: totiž liturgickému opakování – časovému šíření a difrakci – původního a nejdůležitějšího momentu veškeré této ekonomie, mytického momentu Vtělení.[12]

Jsme tedy před naší stěnou jako před složitým časovým objektem, časově nečistým: nevšední *montáží heterogenních časů, které vytvářejí anachronismy*. V dynamice a komplexnosti této montáže se i natolik základní historické pojmy jako „styl" nebo „epocha" náhle vykazují jako nebezpečně plastické (nebezpečné jen pro toho, kdo by chtěl, aby všechny věci byly jednou provždy v téže epoše na svém místě: postava ostatně dosti běžná, kterou nazývám „fobický historik času"). Položit otázku anachronismu znamená dotazovat se této základní plastičnosti a s ní oné obtížně analyzovatelné směsi *časových diferenciálů*, jež v každém obrazu působí.

[12] Tamtéž, passim, zejména s. 113–241 (reedice 1995, s. 209–381) o Zvěstování Panny Marie analyzovaném jako paradoxní figura času.

Sociální dějiny umění, které v poslední době celou disciplínu ovládají, často zneužívají sémioticky a časově rigidní statickou představu „mentálního vybavení", které Baxandall v ohledu na Fra Angelika a Landina pojmenoval kulturní či kognitivní „výbavou" (*equipment*).[13] Jako by každému stačilo čerpat v krabici na nástroje již utvořená a k použití hotová slova, reprezentace či koncepty. To znamená zapomenout, že od krabice až k ruce, která je používá, jsou samy nástroje v procesu vytváření, tj. jeví se méně jako entity, ale spíše jako plastické formy v neustálé transformaci. Představme si spíše nástroje poddajné, nástroje z měkkého vosku, které na sebe v každé ruce a v kontaktu s každým opracovávaným materiálem berou odlišnou formu, význam a užitnou hodnotu. Fra Angelico ve své mentální krabici na nástroje možná čerpá z rozlišení čtyř typů náboženského kázání – *subtilis*, *facilis*, *curiosus*, *devotus* –, které nám připomíná Baxandall.[14] Ale toto tvrzení je pouze počátkem cesty.

Historik umění musí především porozumět tomu, v čem a jak malířská práce Fra Angelika spočívá v podvracení tohoto rozlišení, tedy v transformaci a znovuvynalezení mentálního vybavení. Jak se jediný náboženský obraz může současně prezentovat v modu *facilis*, z hlediska ikonografie snadný k pohledu, ale také v modu *subtilis*, který zavádí mnohem složitější hledisko biblické exegeze teologie vtělení.[15] Modus *facilis* by před naší pomalovanou stěnou spočíval v tom, že bychom v ní spatřovali pouze registr ozdoby bez „symbolického" smyslu: pouhý ozdobný rám, panel falešného mramoru, které slouží jako podstavec *Svaté Rozmluvy*. Modus *subtilis* se vynořuje na několika možných plánech podle toho, zda jsme citliví k liturgické indikaci, kterou zde malíř navrhuje (stěna z falešného mramoru se má ke *Svaté Rozmluvě* jako oltář k retabulu); anebo ke zbožným asociacím (bílé skvrny konstelují stěnu chodby obdobně jako podle tradice kapky mléka Panny Marie stěny jeskyně); anebo k alegorickým narážkám, které z mnohobarevného mramoru dělají *figura Christi*; anebo ještě k performativním implikacím vržení

[13] M. Baxandall: *L'Œil du Quattrocento*, cit. d., s. 168.

[14] Tamtéž, s. 227–231.

[15] Srv. G. Didi-Huberman: *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, cit. d., s. 17–42 (reedice 1995, s. 27–56).

barvy na dálku (technický výkon, který lze definovat jako opravdové *vykropení, posvěcení*); anebo konečně k četným mystickým referencím, které spojují akt kontemplace s „abstraktní" vstřícností mnohobarevných ploch (skvrnitý mramor jako *materialis manuductio* ve při *visio Dei* podle Johanna Scotta Eriugeny, abbého Sugera nebo dominikána Giovanniho di San Gimignano).[16]

Obraz je mnohočetně determinován: dá se říci, že hraje na několika rovinách současně. Rozmanitost symbolických možností, které jsem právě načrtl ve vztahu k jediné italské stěně fresek, získává sám smysl – a může se mu dostat počátku verifikace – jen v ohledu na *otevřenou rozmanitost smyslu* vůbec, tak jak pro ni středověká exegeze vypracovala její praktické a teoretické podmínky možnosti.[17] Právě v takovém poli možností je nepochybně nutné rozumět aspektu *montáže diferencí*, která tento jednoduchý – ale paradoxní – obraz charakterizuje. Neboť s touto montáží se doširoka otevírá celý *vějíř časů*. Časová dynamika montáže by tedy měla logicky náležet k jedinému teoretickému paradigmatu a k určité vlastní technice, kterou v dlouhodobém výhledu středověku skutečně nabízejí „umění paměti".[18]

Obraz je tedy z časového hlediska mnohonásobně determinován. To předpokládá uznat v této *dynamice paměti* základní princip mnohočetné determinace. Už dávno předtím, než umění mělo svou historii – ta začala či, jak se říká, znovuzačala s Vasarim – obrazy měly, nesly, vytvářely paměť. Avšak paměť sama rovněž hraje na všech časových rovinách. Právě jí a jejímu středověkému „umění" vděčíme za montáž heterogenních časů, díky níž můžeme na naší stěně malby spatřit o deset století později mystické myšlení z 5. století

[16] Tamtéž, s. 51–111 (reedice 1995, s. 74–145).

[17] Srv. H. de Lubac: *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paříž, Aubier, 1959–1964. E. Auerbach: *Figura* (1938), přel. M. A. Bernier, Paříž, Belin, 1993. G. Didi-Huberman: „Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien", *Encyclopaedia Universalis – Symposium*, Paříž, E.U., 1990, s. 596–609.

[18] Srv. F. A. Yates: *L'art de la mémoire* (1966), přel. D. Arasse, Paříž, Gallimard, 1975. M. J. Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1990.

– myšlení (pseudo)Dionýsia Areopagity o skvrnitých mramorech –, které přežívá, transformuje se a je vloženo do rámu zcela moderní „albertovské" perspektivy.

Suverenita anachronismu: v několika přítomných chvílích renesanční umělec – který právě nastříkal bílý pigment na lože rudé fresky orámované iluzivním okrajem – konkretizoval pro budoucnost opravdovou konstelaci heterogenních časů, z níž se stal obraz. Suverenita anachronismu: historik, který se dnes spokojí s pouhou „euchronickou" minulostí – pouhým omezeným *Zeitgeist* Fra Angelika –, se zcela určitě mine se smyslem jeho výtvarného gesta. Anachronismus je nezbytný, anachronismus je plodný, když se minulost vykazuje jako nedostačující k porozumění, ba dokonce představuje jeho překážku. Právě to, co nám Alberti nebo Landino nedovolují v barevné stěně Fra Angelika pochopit, bez obtíží umožňují mnohonásobné kombinace v čase oddělených myšlenek – Albert Veliký s (pseudo)Dionýsiem, Tomáš Akvinský s Řehořem Velikým, Jacques de Voraigne se Svatým Augustinem. Pomysleme, že dominikánský umělec je měl na dosah ruky, a to trvale v natolik anachronickém místě par excellence, kterým byla knihovna kláštera San Marco: myšlenky všech epoch – přinejmenším devatenácti století od Platóna po Svatého Antonína – srovnané v jejích přihrádkách.[19]

Nelze se tedy v podobném případě spokojit s provozováním *historie* určitého umění jedině z hlediska „euchronie", tj. z konvenčního hlediska „umělce a jeho času". Popsaná vizualita totiž vyžaduje, abychom ji nahlédli i z hlediska její paměti, tj. jejích manipulací s časem, v jejichž průběhu odkrýváme umělce anachronického, umělce, který postupuje „proti svému času". Tak musíme vidět Fra Angelika nejen jako umělce historické *minulosti* (umělce své epochy, jíž bylo quattrocento), ale také jako umělce paměťového *plusquamperfecta* (umělce, který manipuluje s časem, který není jeho vlastní dobou). Tato situace dává vzniknout dalšímu paradoxu: jestliže euchronická minulost (Landino) zakrývá či zastiňuje ana-

[19] Srv. B. L. Ullman a P. A. Stadter: *The Public Library of Renaissance Florence, Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library od San Marco*, Padova, Antenore, 1972.

chronické plusquamperfectum (/pseudo/Dionýsius Areopagita), jak se potom zástěny zbavit a překážku překonat?

Odvažuji se tvrdit, že k tomu potřebujeme další neobvyklost, v níž se paradoxní *plodnost anachonismu* potvrzuje. Chceme-li proniknout k mnohonásobným stratifikovaným časům, k přežitkům, k dlouhému trvání paměťové předminulosti, potřebujeme *předpřítomnost* vzpomínajícího aktu: šok, roztržení závoje, vpád či vynoření času, vše to, o čem tak dobře mluvili Proust a Benjamin, když evokovali „mimovolní paměť". To, co Landino a všichni historici umění nebyli před skvrnitou stěnou z 15. století schopni vidět, by Jackson Pollock – zaznamenejme anachonismus – určitě zahlédl bez obtíží. Pokouším-li si dnes vzpomenout, co zastavilo mé kroky v chodbě San Marka, myslím, že se nemýlím, když tvrdím, že to byl jistý druh *nemístné podobnosti* mezi tím, s čím jsem se zde v renesančním klášteře setkal, a *drippings* amerického umělce, které jsem objevil a obdivoval před mnoha lety dříve.[20]

Je jisté, že taková podobnost náleží k doméně, kterou nazýváme pseudomorphismus: vztahy analogie mezi skvrnitou stěnou Fra Angelika a obrazem Jacksona Pollocka dlouho analýze neodolá (ať již vyjdeme z otázky horizontality anebo ze symbolických záměrů). Fra Angelico není v žádném případě předchůdcem *action painting* a bylo byl zcela nepochybně jednoduše hloupé hledat ve vrzích barev v naší chodbě nějakou „ekonomiku libida" v rámci „abs-

[20] K této reminiscenci je třeba připojit důležitý prvek „vzetí v úvahu figurálnosti": je to přátelství a intelektuální blízkost s Jeanem Clayem (mj. autorem velmi pronikavého článku „Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate" [1977], *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paříž, Macula, 1982, s. 15–28) ve znamení... skvrny (*macula*). Toto teoretické heslo, které je součástí *současné* debaty okolo umělců jako Robert Ryman, Martin Barré nebo Christian Bonnefoi, nabylo nečekanou pertinenci ve Florencii v té nejneočekávanější *historické* dimenzi středověku a renesance. Upozorňujeme též, že Jean-Claude Lebensztejn, který poskytl revui *Macula* významné příspěvky v letech 1976 a 1979, od té doby vypracoval další anamnézu skvrny, kterou odvozuje z pokusů Cozensových v 18. století. Srv. J.-C. Lebensztejn: *L'Art de la tache. Introduction à la „Nouvelle méthode" d'Alexandr Cozens*, Éditions du Limon, 1990, s. 1.

traktního expresionismu". Pollockovo umění zcela zřejmě nemůže adekvátně vyložit skvrny Fra Angelika. Ale tím se historik problému zcela nezbaví, protože *nesnáz v metodě* zůstává: totiž, že vynoření *historického předmětu* jako takového nebylo plodem standardního historického přístupu – orientovaného na fakta, kontext či euchronii –, ale takřka scestného *anachronického momentu*, čehosi jako chorobného symptomu v historikově vědění. Je to sama násilnost a nesrovnatelnost, sama rozdílnost a neverifikovatelnost, které jako by vyprovokovaly prolomení cenzury, vynoření nového objektu k vidění a v důsledku toho i konstituci nového problému pro historii umění.

Heuristika anachronismu: jak postup, který se natolik příčí axiomům historické metody, může vyústit v objev nových historických předmětů? Otázka se svou paradoxní odpovědí – právě Pollock, a ne Alberti, Jean Clay, a ne André Chastel umožnili, že rozsáhlá plocha fresky namalované Fra Angelikem, která byla pro všechny viditelná, ale udržovaná v neviditelnosti samotnou historií umění, byla „nalezena" – se dotýká obtížného problému „vhodné vzdálenosti", o které se historik domýšlí, že ji se svým předmětem udržuje. Je-li předmět příliš přítomen, vystavuje se riziku, že se z něj stane pouhé východisko fantasmat; je-li příliš minulý, vystavuje se riziku, že se stane pouhým pozitivním reziduem něčeho pominuvšího, již usmrceného díky své „objektivitě" samé (což je také druhem fantasmatu). Je potřeba nesnažit se tuto vzdálenost ani fixovat, ani vylučovat: je potřeba ji nechat *pracovat v diferenciálním tempu* okamžiků vciťované, náruživé a neověřitelné blízkosti s okamžiky kritických, skrupulózních a verifikujících odstupů. Veškerá otázka metody se možná redukuje na otázku tempa.[21]

Tímto způsobem nelze nadále redukovat anachronismus na ostudný prohřešek, který v něm spontánně spatřuje každý patentovaný historik. Mohl by být myšlen jako moment, jako rytmické odklepávání metody, byť by šlo o pouhou synkopu a navzdory své paradoxní povaze a své nebezpečnosti, která ostatně patří ke každému riskantnímu podniku. Naše kniha chce být pokusem o explo-

[21] Patrice Loraux dokonce obdivuhodným způsobem ukázal, že i veškerá otázka myšlení je otázkou tempa. Srv. P. Loraux: *Le Tempo de la pensée*, Paříž, Le Seuil, 1993.

raci některých z těchto *tempi*, chce uvést několik příkladů rizika, aby se metoda *otevřela*. Jedná se především o to dovést do rámce otázky času již existující a argumentovanou hypotézu o otázce smyslu: je-li historie obrazů historií *mnohočetně determinovaných objektů*, pak je nutno akceptovat – ale v jaké míře? jak? a v tom spočívá jádro problému –, že těmto mnohočetně determinovaným objektům odpovídá *mnohočetně interpretující vědění*.[22] Časová stránka této hypotézy by mohla být formulována následovně: historie obrazů je historií předmětů časově nečistých, komplexních a mnohonásobně determinovaných. Jde tedy o historii objektů polychronických, objektů heterochronických nebo anachronických. Neznamená to ale současně tvrdit, že *dějiny umění jsou samy anachronickou disciplínou*, ať už jsou důsledky tohoto tvrzení jakékoliv?

Tyto předběžné úvahy se opírají o stav mého výzkumu před několika lety.[23] Jejich omezenost hranice samozřejmě spočívá v úzkosti popisované zkušenosti. Ačkoliv Aby Warburg, Walter Benjamin a Carl Einstein – jinak řečeno tři teoretická vodítka, která v předkládané práci sledujeme – byli už tehdy hosty na hostině anachronismu, zdálo se ještě obtížné vyvodit obecné závěry z tak atypického a tak omezeného případu, který nabízela barevná stěna Fra Angelika. Ale během patnácti let, které po této iniciální zkušenosti následovaly, se bez ustání vynořovaly další konfigurace téže časové složitosti, další montáže heterogenních časů, které jsem nijak neočekával. Pak ale bylo možné položit vlastní epistemologickou otázku anachronismu na mnohem přesvědčivějším obecném plánu.

[22] Srv. G. Didi-Huberman: *Devant l'image*, cit. d., s. 192–193, kde se odpověď hledá ve freudovských formulacích.

[23] Byly v březnu 1992 předneseny na „Dni interdisciplinární diskuse", pořádaném EHESS (Vysokou školou studií v sociálních vědách) a věnovaném otázce *Času v disciplínách*. Podíleli se na něm rovněž André Burguière, Jacques Derrida, Christiane Klapisch-Zuber, Hervé Le Bras, Jacques Le Goff a Nicole Lorauxová. Živě si vzpomínám na velkou intelektuální poctivost Jacquese Le Goffa, který uvedl sdělení tohoto studijního dne konstatováním, že historik považuje *mnohočetnost časů* sice za banalitu, nicméně napořád tvrdohlavě prosazuje tendenci *čas sjednocovat*.

Teoretická práce nemá za poslání, jak se příliš často věří, klást se jako *axiomatika*: tj. zdůvodněně založit obecné podmínky nějaké praxe. Jejím prvním cílem je – alespoň v historických disciplínách – uvažovat o *heuristických* aspektech zkušenosti: tj. zpochybňovat „evidence metody", když se množí výjimky, „symptomy", případy, které by měly být nelegitimní, a které se přesto vykazují jako plodné. Došel jsem k závěru, že *anachronické konfigurace* strukturují objekty nebo historické problematiky natolik odlišné, jako je Donatellova socha (která je schopna sjednotit heterogenní odkazy na antiku, středověk a modernitu), technický proces, jako je otisk (schopný sjednotit prehistorické gesto a avantgardistickou promluvu), antropologická implikace hmoty, jako je vosk (schopný sjednotit dlouhodobou trvalost přežívajících odlitků a krátkodobost předmětu určeného k rozpuštění)... Nehledě k charakteristickému sklonu četných děl 20. století – od Rodina po Marcela Duchampa, od Giacomettiho po Tonyho Smithe, Barnetta Newmana a Simona Hantaïe – provozovat takovéto „montáže heterogenních časů", byť často v zájmu formálně homogenních výsledků.[24]

Epistemologie anachronismu není možná bez diskursivní „archeologie", o níž jsem mluvil výše. Jen zřídkakdy věnujeme způsobu, jak praktikujeme svou disciplínu, kritický pohled; často se odmítáme doptávat stratifikované historie, která zpravidla slávou neoplývá, slov, kategorií či literárních žánrů, které každodenně při vytváření našeho historického vědění užíváme. Neboť tato archeologie brzy nechává vyvstat celým kontinentům cenzury a nemyšleného a vždy nakonec vyprovokuje debatu nebo do ní alespoň zasáhne. Poznámka Michela Foucaulta: „I v historickém řádu vědět neznamená

[24] Srv. zejména G. Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paříž, Minuit, 1992, s. 125–182. Tentýž: „La leçon d'anachronie", *Art Press*, č. 185, 1993, s. 23–25. Tentýž: „Regard historique, regard intempestif (interwiev se S. Germerem a F. Perrinem)", *Bloc-Notes. Art contemporain*, č. 3, 1993, s. 30–35. Tentýž: „The History of Art is an Anachronistic Discipline. Critical Reflections", *Artforum International*, XXXIII, 1995, č. 5, s. 64–65 a 103–104. Tentýž: *L'Empreinte*, Paříž, Edition du Centre Georges Pompidou, 1997, s. 16–22. Tentýž: „Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau", *Critique*, LIV, 1998, č. 611, s. 138–162.

‚nalézt' a především ne ‚se nalézat'," je velmi oprávněná. „Dějiny jsou ‚účinné' jen do té míry, do jaké zavádějí do našeho vlastního bytí diskontinuitu. (...) Neboť vědění tu není kvůli porozumění, ale kvůli rozhodnutí."[25]

Diskuse, o kterou zde jde, má svůj počátek snad v této jediné otázce: *jaký vztah historie s časem nám obraz vnucuje?* A jaký to má důsledek pro praxi historika umění? Nepoložíme tuto základní otázku filosofům, pro které by se *čas* jednoduše kladl jako opak *historie*. Nebudeme zkoumat „čas díla", jak to s větší či menší bystrostí učinili fenomenologové umění.[26] Nebudeme zkoumat čas obrazu ani jako sémiologický „čas čtení", i kdybychom ho rozvinuli do modelu *sèméion* – hrobu –, kde by představoval reprezentaci vnitřní „hranice reprezentace".[27] Nebudeme ani sledovat historiky, pro které se *čas* jednoduše redukuje na *historii*. Je to ostatně velmi častá, typicky pozitivistická redukce, v níž se obrazy považují jednoduše za dokumenty pro historii, takže se popírá jak perverzita dokumentů, tak i složitost historie.[28] Ale obžaloby proti historii samotné nejsou

[25] M. Foucault: „Nietzsche, la généalogie, l'histoire" (1971), *Dits et écrits 1954–1988, II. 1970–1975*, vydali D. Defert a F. Ewald, Paříž, Gallimard, 1994, s. 147–148.

[26] Srv. zejména J. Patočka: *L'Art et le temps. Essais* (1952–1968), přel. E. Abrams, Paříž, POL, 1990, s. 305–368. E. Souriau: „L'insertion temporelle de l'œuvre d'art", *Journal de psychologie normale et pathologique*, XLIV, 1951, s. 38–62. M. Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique, I. L'objet esthétique*, Paříž, PUF, 1953 (vyd. 1992), s. 346–355. G. Picon: *Admirable tremblement du temps*, Ženeva, Skira, 1970. H. Maldiney: *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, B. Lamblin: *Peinture et temps*, Paříž, Klincksieck, 1983. M. Ribon: *L'Art et l'or du temps. Essai sur l'art et le temps*, Paříž, Kimé, 1997. É. Escoubas (pod ved.): *Phénoménologie et expérience esthétique*, La Versanne, Encre marine, 1998.

[27] Srv. L. Marin: *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paříž, Klincksieck, 1971, s. 85–123. Tentýž: „Déposition du temps dans la représentation peinte" (1990), *De la représentation*, Paříž, Gallimard – Le Seuil, 1994, s. 282–300.

[28] Srv. F. Haskell: *L'Historien et les images* (1993), přel. A. Trachet a L. Évrard, Paříž, Gallimard, 1995, zejména s. 409–570. S. Bann: „The Road

o nic lepší, například když se vyhlásí, že je „skončená", nebo když se s ní chce „skoncovat".[29] Současné debaty okolo „konce dějin" a – paralelně – okolo „konce umění" jsou triviální a scestné, protože jsou založené na triviálních a nedialektických modelech času.[30]

Pojem anachronismu bude tedy zde zkoumán pro svoji – jak doufám – dialektickou hodnotu. Anachronismus se nejprve vynořuje *přesně na místě přehybu rozhraní mezi obrazem a dějinami historií*: jistěže obrazy *mají* svoji historii, ale to, čím *jsou*, pohyb, který je jim vlastní, jejich specifická moc, to vše se v dějinách projevuje jako symptom – nevolnost, více či méně násilné popření či pozdržení. Nechci v žádném případě tvrdit, že obraz je „nečasový", „absolutní", „věčný", že dějinnosti bytostně uniká. Chci naopak říci, že jeho časovost je možné uznat jako takovou, teprve když se historický prvek, který obraz nese, zdialektizuje díky prvku anachronismu, který obrazem proniká.

Na filosofickém plánu něco podobného velice správně naznačil Gilles Deleuze, když zavedl pojem *obrazu-času* s dvojím odkazem

to Roscommon", *Oxford Art Journal*, XVII, 1994, č. 1, s. 98–102 (recenze Haskellovy knihy).

[29] Srv. H. Belting: *L'Histoire de l'art est-elle finie?* (1983), přel. J.-F. Poirier a Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 (autor si od počátku [s. 11] uvědomuje, že otázka je v těchto termínech špatně položená). S. Bann: *The True Vine. On Visual Repesentation and the Western Tradition*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1989, s. 244–263 („Endings and Beginnings"). D. Preziosi: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven – Londýn, Yale University Press, 1989, s. 156–179 („The End[s] of Art History"). R. Michel: „De la non-histoire de l'art. Plaidoyer pour la tolérance et le pluralisme dans une discipline hantée par la violence et l'exclusion", *David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre*, Paříž, La Documentation française, 1993, I, s. XIII–LXII. J. Roberts: „Introduction: Art Has No History! Reflections on Art History and Historical Materialism", *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, pod vedením J. Robertse, Londýn – New York, Verso, 1994, s. 1–36.

[30] Srv. G. Didi-Huberman: „D'un ressentiment en mal d'esthétique", *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, č. 43, 1993, s. 102–118. Tentýž: *L'Empreinte*, cit. d., s. 16–22.

na montáž a na „scestný pohyb" (já sám zde používám názvu symptom).[31] Také někteří další historikové umění – mimo těch, které zde budeme komentovat – se pokoušeli zachytit dialektičnost vztahu obrazu a času: například George Kubler, jehož *Formy času* se rozvíjejí na vždy dialektizovaném registru *orientace* a mnohonásobně determinované *sítě*, „proudu" a „odporu" ke změnám, bludných, přerušovaných či současných „pokračujících sérií" a „sérií zastavených".[32] Henri Focillon postavil v poslední kapitole svého *Života forem* do protikladu proud historie a překážku události – událost přitom pojímá jako „účinnou unáhlenost".[33] Na těchto velmi podařených stránkách Focillon nakonec celou otázku historického determinismu zasvěcuje „prasklinám" a „neshodám".[34]

Vidíme tedy lépe problém, který naše „rozhraní" obsahuje: provozovat *historii umění* nás nezbytně nutí používat každý z obou termínů jako kritický nástroj, který se aplikuje na druhý. Historické hledisko tak přináší zdravou pochybnost ohledně systémů hodnot, které obnáší slovo „umění" v daném okamžiku. Ale hledisko umění

[31] G. Deleuze: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paříž, Minuit, 1985, s. 51–54: „(...) je to především montáž, která konstituuje celek a také nám poskytuje obraz času. Je tedy základním činem filmu. Čas je nezbytně nepřímou reprezentací, protože vyplývá z montáže (...). Přímá reprezentace času neimplikuje zastavení pohybu, ale spíše provedení pohybu scestného. Kinematografický, jakož i filosofický problém představuje to, že obraz-pohyb se zdá být v sobě samém pohybem zásadně scestným, nenormálním. (...) Jestliže se normální pohyb podřizuje času, jehož nám poskytuje nepřímou reprezentaci, scestný pohyb dokazuje, že čas, který nám díky disproporci měřítek, rozptýlení těžišť, falešným pospojováním obrazů samotných prezentuje přímo, je předchůdný." Odhlédneme-li od rozdílů v přístupu, rozdílnosti zkoumaného materiálu a jisté odlišnosti ve filosofické orientaci (mezi jiným vztah k psychoanalýze anebo role, kterou připisuje typologickým „rekapitulacím" obrazů), sama organizace kapitol naší knihy je poctou deleuzovskému *obrazu-času*, což nijak neskrýváme.

[32] G. Kubler: *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* (1962), přel. Y. Kornel a C. Naggar, Paříž, Champ libre, 1973.

[33] H. Focillon: *Vie des formes*, Paříž, PUF, 1943, (nové vyd. 1970), s. 99.

[34] Tamtéž, s. 100: „Právě tato mnohočetnost faktorů se staví proti přísnosti determinismu a, rozdrobujíc jej v nesčetné akce a reakce, všude vyvolává praskliny a neshody."

– či přinejmenším hledisko obrazu, vizuálního předmětu – přináší naopak zdravou pochybnost ohledně modelů porozumění, které v daném okamžiku obsahuje slovo „historie". V jakém „daném okamžiku" se pak nalézáme my? Nepochybně v okamžiku směsi krize a hegemonie: právě v době, kdy se historické disciplíně svěřuje stále rostoucí moc – expertizy, predikce, jurisdikce –, se zdá, že ztrácí svou epistemologickou věrojatnost. I když historie pochybuje o své metodě a o svých cílech, nepřestává napořád rozšiřovat pole svých kompetencí: umění a obraz se tak ocitají na jídelním lístku – a tím lépe – „historického otesánka".[35]

Ale jestliže historie umění obsahuje ve svém názvu operaci „kritického návratu", o němž jsem mluvil – kritického návratu umění k historii a historie k umění, kritického pozastavení obrazu nad časem a času nad obrazem –, pak nemůžeme považovat dějiny umění pouze za zvláštní odvětví dějin. Klade se spíše následující otázka: znamená *provozovat historii umění skutečně provozovat historii* ve smyslu, jak se jí obvykle rozumí a jak se obvykle provozuje? Nejedná se spíše o hlubokou modifikaci epistemologických schémat historie samé? Hans Robert Jauss si jednoho dne položil otázku „zda dějiny umění opravdu mohou dělat něco jiného než si napořád vypůjčovat od dějepisectví jeho principy syntézy".[36] Také myslím, že historie umění má dělat něco jiného: ostatně se toho ukázala schopna ve chvíli – kterou vyznačují jména Wölfflina, Warburga a Riegla –, kdy mohla historiografii nabídnout model analytické důslednosti a konceptuální nápaditosti. Historie umění se tehdy ukázala jak *filosoficky odvážná*, tak i *filologicky přísně důsledná*, a právě proto pravděpodobně mohla hrát v ohledu na ostatní historické disciplíny roli „pilota", kterou později převzala v období rodícího se strukturalismu lingvistika.

[35] Srv. zejména J. Le Goff: *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paříž, Gallimard, 1985. *Image et histoire*, Paříž, Publisud, 1987. *Annales E.S.C.*, LXVIII, 1993, č. 6 („Mondes de l'art"). J. Baschet a J.-C. Schmitt (vyd.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paříž, Le Léopard d'or, 1996.

[36] H. R. Jauss: „Histoire et histoire de l'art" (1974), přel. C. Maillard, *Pour une esthétique de la réception*, Paříž, Gallimard, 1978, s. 83.

Dalším důvodem k odmítnutí Jaussova soudu je, že „princip syntézy", na který by historie měla poukazovat – a který by si dějiny umění měly vypůjčit – ve skutečnosti neexistuje. Michel Foucault to vyjádřil přesně: „Epistemologická mutace historie není dnes ještě dovršena. A přitom záležitost není dnešní, byla započata už před časem"[37] – což vyjadřuje věčný návrat a anachronismus základních otázek v historii.[38] Ocitáme se tedy *přesně na přehybu vztahu mezi časem a dějinami*. Není to pak historická disciplína sama, kterou je třeba požádat, co si hodlá s tímto přehybem počít: zakrývat jej, schovat, zatajit anachronismus, jež se z něj vynořuje, a tak mlčky rozdrtit čas pod dějinami – anebo přehyb otevřít a nechat vypučet paradox?

Paradox a zlořečená část

Nechme tedy paradox vypučet: připusťme, že v dějinách pro anachronismus existuje čas. Co si tváří v tvář tomuto stavu věcí počne historik? Nejčastěji se zmítá v onom mentálním postoji, který před časem analyzoval Octave Mannoni:[39] *Dobře vím*, řekne zhruba, že anachronismus je nevyhnutelný, že je pro nás zejména nemožné interpretovat minulost, aniž bychom se přitom neobraceli na naši přítomnost..., *ale přesto,* ihned dodá, anachronismus je tím, čemu se musíme za každou cenu vyhnout. Je pro historika nejhorším prohřeškem, jeho obsesí, noční můrou: je tím, co musí od sebe odhánět, aby nepřišel o vlastní identitu – natolik je pravdou, že „sklouznout do anachronismu", jak se případně říká, znamená jednoduše už neprovozovat historii a přestat být historikem.[40]

[37] M. Foucault: *L'Archéologie du savoir*, Paříž, Gallimard, 1969, s. 21.

[38] Paul Veyne mohl proto v téže době prohlásit, že „Foucault provedl v dějinách revoluci", ale že ta přitom „nemá žádnou ustálenou metodu". Srv. P. Veyne: *Comment on écrit l'histoire*, Paříž, La Seuil, 1971 (vyd. 1996), s. 146–151 a 383–429.

[39] O. Mannoni: „Je sais bien mais quand même..." (1963), *Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène*, Paříž, Le Seuil, 1969, s. 9–33.

[40] Srv. N. Loraux: „Éloge de l'anachronisme en histoire", *Le Genre humain*, č. 27, 1993, s. 23.

„Noční můra" často nabírá postavu nemyšleného: toho, co od sebe odháníme, co za každou cenu odmítáme, ale co se přesto neustále vrací jako „moucha na nos řečníka".[41] Noční můra každé disciplíny je její *zlořečená část*, její pravda, která je zle řečená. Manuály a metodologické syntézy pro nás tedy budou bez většího užitku. Anachronismus jako individualizovaný pojem – nebo jako položka v rejstříku – v bibliografiích o čase neexistuje, nenajdeme jej ani v „teorii historiografie" Benedetta Croceho, ve „filosofii dějin", jak ji zpracovává Raymond Aron, v „historickém poznání" podle Henriho-Irenea Marroua, v „kategoriích v dějinách" podle Chaïma Perelmana, v „metodologii historie" Braudelových žáků, v „úvahách o historii" Georgese Lefebvra, v tématech na rejstřících revue *Annales* nebo v „dekonstruktivistické historii" jistých anglosaských autorů...[42]

Listujeme-li metodologickými spisy současných historiků, odnášíme si z toho dojem, že definici a vyvrácení anachronické hereze

[41] G. Bataille: „Figure humaine" (1929), *Œuvres complètes*, I, Paříž, Gallimard, 1970, s. 184.

[42] Srv. E. S. Krudy, B. T. Bacon a R. Turner (vyd.): *Time: A Bibliography*, Londýn – Washington, Information Retrieval, 1976. J. Bender a D. E. Wellbery (vyd.): *Chronotypes. The Construction of the Time*, Stanford, Stanford University Press, 1991. B. Croce: *Théorie et histoire de l'historiographie* (1915), přel. A. Dufour, Ženeva, Droz, 1968. R. Aron: *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique* (1938), přehlédnuté a anotované vyd. S. Mesure, Paříž, Gallimard, 1986. H.-I. Marrou: *De la connaissance historique*, Paříž, Le Seuil, 1954 (vyd. 1975). C. Perelman (vyd.): *Les Catégories en histoire*, Brusel, Éditions de l'Institut de sociologie – Université libre de Bruxelles, 1969. *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel, II. Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines*, Toulouse, Privat, 1973. G. Lefebvre: *Réflexions sur l'histoire*, Paříž, Maspero, 1978. M. Grinberg a Y. Trabut: *Vingt années d'histoire et de sciences humaines. Table analytique des Annales, 1969–1988*, Paříž, Armand Colin, 1991. G. Mairet: *Le Discours et l'histoire. Essai sur la représentation historienne du temps*, Tours, Mame, 1974. F. Jameson: *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994. F. Ankersmit a H. Kellner (vyd.): *A New Philosophy of History*, Londýn, Reaktion Books, 1995. A. Munslow: *Deconstructing History*, Londýn – New York, Routledge, 1997.

jednou provždy provedl Lucien Febvre – jak víme jeden z „otců" školy *Annales* –, aniž by se k nim od té doby mohlo něco přidat. Už koncem třicátých let Febvre brojil proti anachronismu definovanému jako proniknutí jedné epochy do druhé a ilustrovanému surrealistickým příkladem „Caesara, zabitého výstřelem z *browningu*".[43] O něco později historik ve své klasické studii *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle* provedl kritiku anachronismu, která slouží takřka jako úvodní hledisko pro celou knihu:

> Historie je dcerou času. Jistěže to netvrdím, abych umenšil její zásluhy. (...) Každá epocha si mentálně vytváří své universum. (...) Vytváří jej se svými vlastními předpoklady, svojí specifickou vynalézavostí, svými vlohami a zvědavostí, vším, co ji odlišuje od epoch předchozích. (...) Problém spočívá v tom přesně stanovit sérii obezřetných opatření, které je třeba vzít, předpisů, kterých je třeba dbát, abychom se vyhnuli hříchu hříchů – hříchu neodpustitelnému mezi všemi: anachronismu.[44]

Příklad „Caesara zabitého výstřelem z *browningu*" jasně ukazuje, že anachronismus je třeba zařadit mezi historické chyby, dokonce mezi podvodnou výrobu „falešných dokumentů" (povšimněme si, že slovník tu váhá mezi *chybou*, *nemocí*, proti které je třeba se vyzbrojit „opatrností" a „předpisy" a *hříchem*). Avšak Lucien Febvre dodává, že „tento anachronismus materiálních nástrojů není ničím ve srovnání s cenou anachronismu v nástrojích mentálních"... Ale, jak se mu vyhnout? Jestliže „každá epocha si mentálně vytváří své universum", jak se může historik osvobodit od svého vlastního „mentálního universa" a myslet výhradně s použitím „nástrojů" epoch minulých? Není už sám výběr předmětu historické studie – problém bezvěrectví, Rabelaisovo dílo – odkazem k mentálnímu universu, k němuž náleží historik? Jedná se zde nepochybně o první aporii,

[43] Citováno a komentováno O. Dumoulinem: „Anachronisme", *Dictionnaire des sciences historiques*, pod vedením A. Burguièra, Paříž, PUF, 1986, s. 34.

[44] L. Febvre: *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paříž, Albin Michel, 1942 (vyd. 1968) s. 12 a 15.

kterou Olivier Dumoulin elegantně vyjadřuje v těchto termínech: „(...) prvotní hřích je přece rovněž zdrojem poznání."[45]

Aporie je tím nepříjemnější, že Marc Bloch – jiný z „otců" *Annales* – se ve své *Apologii pro historii* nebál udeřit na hlavičku hřebíku tohoto strukturálního anachronismu, jemuž nemůže historik uniknout: nejenže je nemožné porozumět přítomnosti, neznáme-li minulost,[46] ale je také nezbytné znát přítomnost – a opřít se o ni –, abychom porozuměli minulosti a byli pak schopni jí klást dobré otázky:

> Ve skutečnosti, ať již vědomě či nevědomě, si vposledku vždy vypůjčujeme z našich každodenních zkušeností prvky, které nám umožňují nuancovat tam, kde je třeba, novými odstíny, které nám slouží k rekonstituci minulosti: jaký smysl by pro nás mohla mít slova, která používáme, chceme-li charakterizovat stav duší dávno zemřelých nebo vymizelé sociální formy, kdybychom zprvu neviděli žít lidské bytosti? Je lépe zaměnit toto instinktivní nasycení úmyslným a kontrolovaným pozorováním. (...) Stává se, že v dané sérii faktů je znalost přítomnosti ještě bezprostředněji důležitá pro porozumění minulosti. Bylo by totiž hrubou chybou věřit, že řád, který historici ve svých zkoumáních postulují, se musí nezbytně modelovat podle řádu událostí. I když nakonec vracejí dějinám jejich vlastní pohyb, často těží ne bez úspěchu z toho, že je začnou číst, jak říkal Maitland, „pozpátku". Neboť přirozený postup každého zkoumání je postupovat od lépe nebo nejméně špatně známého k neznámému. (...) stává se méně výjimečně, než se myslí, že k vysvětlení je třeba pokračovat až do přítomnosti. (...) Zde jako jinde chce historik uchopit změnu. Ale v onom filmu, který má před sebou, je perfektně zachovaná pouze jeho poslední špulka. Aby rekonstruoval poškozené rysy ostatních, je nucen napřed rozvíjet svitek ve smyslu opačném ke snímání kamery.[47]

[45] O. Dumoulin: „Anachronisme", cit. čl., s. 34.

[46] M. Bloch: *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1941–1942), vyd. É. Bloch, Paříž, Armand Colin, 1993, s. 93.

[47] Tamtéž, s. 96–97.

Ačkoliv kinematografická metafora není rozvedena až do svých vlastních paradoxů časové rekonstrukce – Marc Bloch si představuje film bez montáže, jednoduchý sled záběrů – myšlenka, která se vynořuje, už nese paradoxní znak znamení anachronismu: historické poznání by bylo procesem probíhajícím *vzhledem k chronologickému řádu pozpátku*, „plavbou proti proudu času", tj. v přísném slova smyslu, *anachronismem*. Anachronismus jako „definice *a contrario* historie"[48] nám nabízí také heuristickou definici historie jako chronologické anamnézy, cesty proti proudu času *a contrario* událostnímu řádu. „Caesar zabitý výstřelem z *browningu*": historie je zde *zfalšována*, protože necháváme „vystoupit" současnou palnou zbraň do antického Říma. Ale lze rovněž konstruovat historii, ba ji *verifikovat*, když necháme vystoupit do antického Říma analýzu politického spiknutí, která čerpá své příklady – nebo jejich stopy – v současné epoše.

Takový je tedy paradox: tvrdí se, že provozovat historii znamená nedopustit se anachronismu; ale také se tvrdí, že vrátit se k minulosti je možné jen s přítomností našich aktů vědění. Přiznává se tedy, že provozovat historii znamená dopustit se – přinejmenším jednoho – anachronismu. Jaký postoj k tomuto paradoxu zaujmout? Zůstat němý, mlčky strpět několik zamaskovaných anachronismů a přitom halasně křičet, že se jich dopouští jen teoretický nepřítel? To je častý případ. Na druhé straně spektra se bude dovolávat anachronismu několik provokatérů ve jménu „hravé" či „experimentální historie", která si dovoluje posunout kalendář o několik let nebo si představuje dějiny Evropy po porážce Spojenců…[49] Anachronismus lze také považovat za předmět historie a hledat chvíle vynoření tabu, kterým je postižen.[50]

[48] O. Dumoulin: „Anachronisme", cit. čl., s. 34.

[49] Srv. D. S. Milo: „Pour une histoire expérimentale, ou le gai savoir", *Alter histoire. Essais d'histoire expérimentale*, vyd. A. Boureau a D. S. Milo, Paříž, Les Belles Lettres, 1991, s. 9–55 (obzvláště pak s. 39–40). Tento postoj kritizuje P. Boutry: „Assurances et errances de la raison historienne", *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'histoire*, Paříž, Éditions Autrement, 1995, s. 56–68.

[50] Srv. F. Hartog: „La Révolution française et l'Antiquité. Avenir d'une illusion ou cheminement d'un quiproquo?", *La Pensée politique*, č. 1, 1993, s. 30–61: „Taková byla politická budoucnost konceptu iluze, která byla vytvořena, aby obzvláště vysvětlila vztah, který měli jakobíni vůči antice. Dovolávajíce se antických republik, ‚pletli dohromady' doby a místa, okolnosti a lidi. *Chtěli* udělat z Francie novou Spartu: proto katastrofa. Teleskopická konfuze, kterou od té doby nazýváme anachronismus, je neprominutelná. Je třeba ‚analyzovat' přítomnost v přítomnosti a nechat minulost být minulostí" (s. 53).

Anebo se budeme pokoušet v přímé návaznosti na „obezřetnost" a „předpisy", které si přeje Lucien Febvre, rozlišovat v anachronismu – který je opravdovým *pharmakon* historie – to, co je dobré a co je špatné: anachronismus jako jed, proti němuž se musíme chránit, a anachronismus, který je třeba předepsat, dbaje obvyklé obezřelosti a omezení v dávkování.[51] Někdy se při tomto podniku rozlišuje *anachronismus* jako metodologická chyba v historii od *anachronie* coby ontologického bloudění v čase: zatímco první je třeba bezpodmínečně vyloučit, druhé se považuje za nezbytnost jakožto „anachronismus bytí", nebo – v doméně, která je předmětem našeho zájmu – ontologická časovost uměleckého díla.[52]

Ale není možné zbavit diskurs jeho „anachronismu" tím, že všechnu „anachronii" odvrhneme na stranu reality. Jacques Rancière má pravdu, když tvrdí, že „(v historii jako procesu) existují způsoby spojení, které můžeme pozitivně nazývat *anachroniemi*: události, pojmy, významy, které berou čas proti proudu, které ne-

[51] Srv. A. Du Toit: „Legitimate Anachronism as a Problem for Intellectual History and for Philosophy", *South Africa Journal of Philosophy*, X, 1991, č. 3, s. 87–95. L. K. Arnovick: „It's Sign of the Times: Uses of Anachronism in Medieval Drama and the Postmodern Novel", *Studia neophilologica*, LXV, 1993, č. 2, s. 157–168. F. Rigolot: „Interpréter Rabelais aujourd'hui: anachronies et catachronies", *Poétique*, č. 103, 1995, s. 269–283.

[52] Srv. J. Lichtenstein: „Éditorial", *Traverses*, N.S., č. 2, 1992, s. 5. F. Coblence: „La passion du collectionneur", tamtéž, s. 67–68. D. Payot: *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paříž, Galilée, 1990. V tomto díle Daniel Payot nekostruuje ani tak pojem „anachronie" – který celý vyvozuje z jediné pasáže z Derridy (citované s. 86, 210 a 215) –, jako spíše rozvíjí jakýsi mesianismus umění na pozadí ztráty aury (umělecké dílo jako „předchůdnost zaslíbení" [s. 201–220]). Ohledně pojmu „anachronie" srv. rovněž J. Derrida: *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paříž, Galilée, 1993, s. 43–57.

chávají kroužit smysl způsobem, který uniká veškeré současnosti, veškeré identitě času se ‚sebou samým'".[53] Je pak ale třeba vzdát se tázání v tomto historickém jednání samém po *anachronismu* – po tomto pojmu vulgárnějším, méně filosofickém, méně zatíženém ontologickými tajemstvími? Není anachronismus jediným možným způsobem, jak zachytit v historickém vědění anachronie reálné historie?

Každá historie je anachronická: montáž

Ale jak se s tímto paradoxem vyrovnat? Je k němu třeba přistoupit jako k nezbytnému riziku, které je vlastní samotné činnosti historika, tj. objevování a konstituci předmětů jeho vědění. „Nikdy se dost neopakuje, jak je strach z anachronismu svazující," napsala Nicole Lorauxová ve „Chvále anachronismu", kterou uvádí následující napomenutí: „(...) je méně důležité mít čisté svědomí než mít *odvahu být historikem*, což je možná totéž jako přijmout riziko anachronismu (či přinejmenším jisté dávky anachronismu) za podmínky, že se tak děje za plného vědomí důsledků a s výběrem modalit operace."[54] Navrhuje tedy „zrušit tabu historika anachronismu" a v důsledku toho otevřít dveře k jeho „kontrolovanému provozování".[55] Důsledná opovážlivost. Ale také opovážlivost, jejíž zákony je obtížné stanovit – provozovat historii by tedy bylo jen otázkou vkusu? –, protože anachronismus, jako každé *pharmakon*, zcela modifikuje tvářnost věcí podle hodnoty užívání, které mu přiznáme. Může nechat vyvstat novou historickou objektivitu, ale může nás také nechat upadnout do bludů čistě subjektivních interpretací. Neboť bezprostředně odhaluje naši manipulaci, náš časový vkus.

Krajní potíž, před níž se nalézá historik, když se pokouší definovat při používání svých modelů času ony „obezřetnosti", „předpisy" nebo „kontroly", jimiž je třeba se obrnit, není pouze metodologic-

[53] J. Rancière: „Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'Inactuel*, č. 6, 1996, s. 67–68.
[54] N. Loraux: „Éloge de l'anachronisme en histoire", cit. čl., s. 23–24.
[55] Tamtéž, s. 28 a 34.

kého řádu. Či spíše metodologickou obtíž nelze v těchto případech rozřešit uvnitř jí samé, jako například stanovením určité formy režimu toho, co je dovoleno, a toho, co je nepřípustné, aby se zachoval dobrý anachronismus a zavrhl špatný. „Je to sama idea anachronismu jako časové chyby, kterou je třeba dekonstruovat," napsal Jacques Rancière: což znamená tvrdit, že jde především o problém filosofického řádu. To ovšem pozitivistický historik připustí jen stěží.[56]

Ostatně i Marc Bloch, když uvažoval o statutu své praxe historika, klade otázky v jistém smyslu filosofickým způsobem. Neexistuje pro něj historie, která by nebyla založena na metodickém pochybování – je třeba neustále postupovat vpřed, jak říká, „v honbě za lží a za omylem", a tedy postupovat podle „kritické metody", kterou je třeba vypracovávat s největší možnou racionalitou.[57] A rovněž z pozice filosofa vytýká historikům, že všeobecně přijímaná klišé konstituují jako „idoly": je všeobecně známé jeho osvobozující zpochybnění „idolu původu".[58] Ale poznámka platí rovněž i o tom, co by se mohlo analogicky pojmenovat „idolem přítomnosti", který Bloch diskvalifikuje s pomocí citátu z Goetha: „Není přítomnosti, kromě dění."[59] Ještě hůře: i sama minulost jakožto hlavní předmět historické vědy musí rovněž projít ohněm metodické pochyby:

> Často se říká: „historie je věda o minulosti". Myslím, že je to špatně řečeno. Neboť už myšlenka sama, že minulost jako taková může být předmětem vědy, je absurdní. Jak by bylo možné udělat z fenoménů, které nemají nic společného kromě toho, že nejsou přítomné, bez předběžného odfiltrování matérii racionálního poznání?[60]

Zdá se mi, že tento základní aspekt teoretického nároku Marka Blocha byl komentován jen nedostatečně. Snadno se připouští, že

[56] J. Rancière: „Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", cit. čl., s. 53 a 66.
[57] M. Bloch: *Apologie pour l'histoire*, cit. d., s. 119–155.
[58] Tamtéž, s. 85–89.
[59] Tamtéž, s. 90.
[60] Tamtéž, s. 81.

historický předmět je plodem racionální konstrukce.[61] Připouští se, že historikova přítomnost se na této konstrukci minulého předmětu podílí.[62] Ale již méně snadno se připouští, že minulost sama ztrácí svoji stabilitu časového parametru a především „přirozeného živlu", v němž se historické vědy pohybují. Bloch ve skutečnosti upozorňoval na dvě věci: nesmí se říkat, že „historie je vědou o minulosti", nejprve proto, že *minulost není přísně vzato* předmětem historických disciplín; a potom proto, že historikova praxe není v *přísném slova smyslu vědou*. První bod nám pomáhá pochopit něco, co se týká jisté *paměti*, tedy nečisté směsi, *montáže* času – která není „historická". Druhý bod nám pak pomáhá pochopit něco, co se týká jisté *poetiky*, tedy nečisté směsi, *montáže* vědění – která není vědecká.

Historie není v přísném smyslu vědou o minulosti, protože „minulost v přísném smyslu" neexistuje. Minulost existuje pouze skrze ono „přefiltrování", o němž mluví Marc Bloch – odfiltrování paradoxní, protože spočívá v tom, že se minulému času odejme sama jeho čistota, jeho charakter fyzické absolutnosti (astronomické, geologické, geografické) nebo metafyzické abstrakce. Minulost, která dělá historii, je minulostí lidskou. Bloch odmítá dokonce říci „člověk" a místo toho mluví o „lidech", natolik myslí historii jako fundamentálně zasvěcenou různosti.[63] Veškerá minulost musí pak

[61] Srv. zejména R. Aron: *Introduction à la philosophie de l'histoire*, cit. d. M. de Certeau: „L'opération historique", *Faire de l'histoire, I. Nouveaux problèmes*, vyd. J. Le Goff a P. Nora, Paříž, Gallimard, 1974, s. 3. Převzato z *L'Écriture de l'histoire*, Paříž, Gallimard, 1975, s. 65–66.

[62] Srv. zejména F. Braudel: „Positions de l'histoire" (1950), *Écrits sur l'histoire*, Paříž, Flammarion, 1969, s. 15. L.-E. Halkin: *Initiation à la critique historique*, Paříž, Armand Colin, 1963 (revidované vyd.). A. Schaff: *Histoire et vérité. Essai sur l'objectivité de la connaissance historique* (1970), přel. A. Kaminska a C. Brendel, Paříž, Anthropos, 1971, s. 107–150 a 203–217. P. Veyne: *Comment on écrit l'histoire*, cit. d., s. 194–234. M. de Certeau: „L'opération historique", cit. čl., s. 3. Převzato z *L'Écriture de l'histoire*, cit. d., s. 63. J. Le Goff: *Histoire et mémoire*, Paříž, Gallimard, 1988, s. 11, 57, 186–193. B. Lepetit: „Le présent de l'histoire", *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, vyd. B. Lepetit, Paříž, Albin Michel, 1995, s. 273–297 (obzvláště s. 296–297).

[63] M. Bloch: *Apologie pour l'histoire*, cit. d., s. 83: „(...) předmětem historie je ze své podstaty přirozeně člověk. Řekněme spíše: lidé. Spíše než

být zahrnuta do antropologie času. Veškerá historie bude historií lidí – tohoto různorodého objektu, ale také tohoto velmi dlouhého trvání historického zpytování.

Takovýto předmět, právě protože je různorodý, nám zapovídá triviální anachronismus (takže k porozumění tomu, co chce *figura* říci u Fra Angelika, se musíme vymanit z našeho běžného používání slova „figura"). Právě protože tento předmět přežívá v dlouhém trvání, je současně pouhým uspořádáním subtilních anachronismů: vzájemně spletených vláken času, archeologickým polem, které je třeba dešifrovat (je tedy třeba kopat v našem používání slova „figura", abychom našli příznaky, vlákna, která vedou k středověké *figura*). Lidé jsou různí, lidé se mění – ale lidé trvají v čase, reprodukují se, tedy jsou si navzájem podobní. Nejsme vzhledem k lidem minulosti jen cizinci, jsme také jejich potomky, jejich bližní: naslouchám tu v živlu zneklidňující cizoty harmonii toho, co přežilo, onoho „transhistorična", bez něhož se ani historik neobejde, i když ví, že mu musí nedůvěřovat.[64]

Ocitáme se „přesně tam, kde končí oblast ověřitelného", tam, „kde se začíná imputace anachronismu": ocitáme se před časem, „který není časem dat".[65] Tento čas, který není *v přísném slova smyslu minulostí*, má jméno: je to *paměť*. Právě ona odfiltrovává minulost z její exaktnosti. Právě ona čas polidšťuje a konfiguruje, zaplétá jeho vlákna, zajišťuje jeho předávání, poznamenává jej bytostnou nečistotou. Právě paměť historik předvolává a dotazuje se jí, a ne „minulosti". Historie je vždy memorativní nebo mnemotechnická. Tvrdit něco takového je samozřejmé, ale znamená to také nechat vstoupit vlka do ovčína scientismu. Protože paměť je *psy-*

singulár, který upřednostňuje abstrakci, vyhovuje vědě, která se zabývá růzností, plurál, který je gramatickým modem relativity."

[64] Tamtéž, s. 95: „Poučili jsme se, že také člověk se změnil: ve svém duchu a nepochybně až do nejjemnějších mechanismů svého těla. Jak by tomu mohlo být jinak? Jeho mentální atmosféra se hluboce proměnila, jeho hygiena i jeho strava. Přesto je nutné, aby v lidské přirozenosti a v lidských společnostech existoval permanentní přetrvávající základ. Bez něj by sama jména člověk a společnost byla nesrozumitelná."

[65] J. Rancière: „Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", cit. čl., s. 54–58.

chická ve svém procesu a *anachronická* ve svých efektech montáže, rekonstrukce či „filtrování" času. Paměťovou dimenzi historie není možné přijmout, aniž bychom současně neakceptovali její zakotvení v nevědomí a její anachronickou dimenzi.[66]

Co to však znamená jiného než říci, že historie *není v přísném smyslu vědou*? Formulace Marka Blocha se zdá protikladná k formulaci Luciena Febvra. Jeho obžalobu anachronismu ostatně vyvrátil Jacques Rancière obdobně jako se vyvrací sofisma: říci, že „to a to nemohlo k danému datu existovat", říci, že „doba to nepřipouští", znamená chybně postulovat – v rámci samotného příkladu nevíry v 16. století –, že „forma času je identická s formou víry", znamená mylně tvrdit, „že našemu času náležíme v modu naprosto bezvýjimečné příslušnosti".[67] Rancière navíc ukazuje, že z anachronismu se u Luciena Febvra stává „hřích" v ohledu na kauzální řád a abstraktní pojem času, který u historika funguje jako náhražka věčnosti: jde o metafyzickou abstrakci. „Anachronismus je emblémem takového pojmu času a zacházení s ním, v němž čas beze stopy absorbuje vlastnosti svého opaku, věčnosti."[68]

Anachronismus by tedy nebyl ani tak vědeckým omylem jako spíše *chybou, které jsme se dopustili v ohledu na konvenční čas*. Obdobně jako historie umění jakožto „věda" je neschopná důsledně zakamuflovat své literární, rétorické, či dokonce dvořanské kořeny,[69] tak také historie jakožto „věda" je neschopná důsledně

[66] Naše tvrzení je v protikladu k J. Le Goffovi: *Histoire et mémoire*, cit. d., s. 190 a 104: „Závislost historie minulého na historikově přítomnosti jej musí vést k obezřetnosti (...) tak, aby respektoval minulost a vyhnul se anachronismu. (...) Existují přinejmenším dvě historie: historie kolektivní paměti a historie historiků. První se jeví jako bytostně mytická, deformovaná, anachronická. (...) Historie musí paměť osvětlovat a pomáhat jí opravit své omyly." Problémem, a to kapitálním, je vztah historie k psychologii a ještě spíše k psychoanalýze. Povšimněme si, že tento vztah je již v jádru argumentace N. Lorauxové: „Éloge de l'anachronisme en histoire", cit. čl., s. 24–27.

[67] J. Rancière: „Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", cit. čl., s. 57–61.

[68] Tamtéž, s. 65.

[69] Srv. G. Didi-Huberman: *Devant l'image*, cit. d., s. 65–103.

odmítnout dvojznačnost svého vlastního jména, které předpokládá fiktivní vodítko (vyprávět historie, příběhy), právě tak jako poznání skutečných událostí (provozovat historii). Mnozí autoři tento bod zdůraznili: historie konstruuje *intriky*, historie je *poetickou* formou, nebo *rétorikou* prozkoumaného času.[70] Už Barthes si povšiml velké důležitosti *shifters* – lingvistických přechodů, vyjadřujících „poslouchání" nebo „organizaci" – v diskursu historiků, aby hned konstatoval jejich *de-chronologizující* funkci, jejich způsob dekonstruovat příběh v přebíhavém modu, ve změnách *tempi*, v nelineárních komplikovanostech, v tření heterogenních časů o sebe...[71]

Znovu se ukazuje, že anachronismus hraje v kladení tohoto problému absolutně klíčovou roli. Z jedné strany se jeví jako sama značka fikce, která si dovoluje v časovém řádu všechny možné protimluvy: jako taková se považuje za přímý protiklad historie, jako její *uzavřenost*.[72] Ale z druhé strany se může legitimně jevit jako *otevřenost pro historii*, spásonosné komplikování jejích časových modelů: žánr *anachronických montáží*, zavedený Marcelem Proustem nebo Jamesem Joycem, možná – mimovolně – obohatil historii o onen „živel všečasovosti", o němž mluvil Erich Auerbach[73] a který

[70] Srv. P. Veyne: *Comment on écrit l'histoire*, cit. d., s. 50–69. P. Ricœur: *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paříž, Le Seuil, 1983 (vyd. 1991). J. Rancière: *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paříž, Le Seuil, 1992.

[71] R. Barthes: „Le discours de l'histoire" (1967), *Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue*, Paříž, Le Seuil, 1984, s. 154–157.

[72] Srv. G. Genette: *Figures III*, Paříž, Le Seuil, 1972, s. 77–121, který definuje *narativní anachronie* jako „formy neshody mezi řádem historie a řádem příběhu" (s. 79), rozlišuje *prolepse* (předběžné evokace předcházející události), *analepse* (evokace zpětné, po události) a konečně se snaží na příkladech z Homéra a Prousta předvést narativní pohyb vyprávění, který je schopen se „od času osvobodit". Srv. tentýž: *Nouveau discours du récit*, Paříž, Le Seuil, 1983, s. 15–22. P. Ricœur: *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction*, Paříž, Le Seuil, 1984 (vyd. 1991), s. 115–188 (obzvláště s. 156–158).

[73] E. Auerbach: *Mimèsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), přel. C. Heim, Paříž, Gallimard, 1968, s. 539. Srv. rovněž H. Weinrich: *Le Temps. Le récit et le commentaire* (1964), přel. M. Lacoste, Paříž, Le Seuil, 1973, s. 259–290.

předpokládá netriviální fenomenologii lidského času, fenomenologii, která je především pozorná k individuálním a kolektivním paměťovým procesům.

V ohledu na tuto fenomenologii historie prokazuje nedostačivost svého poslání – poslání nezbytného, nikdo o tom nebude pochybovat – restituovat chronologie. Je pravděpodobné, že neexistuje zajímavá historie, kromě montáží, rytmické hry, protikroku, *protitance* chronologií a anachronismů.

Každá historie je anachronická: symptom

Veškerá historie je anachronická: to znamená, že historické poznání, aby mohlo sdělovat „historický život" – výraz je mimo jiné od Burckhardta –, se musí naučit komplikovat vlastní modely času, procházet tloušťkou mnohých pamětí, znovu zaplést vlákna heterogenních časů, zkomponovat rytmy rozporných *tempi*. Anachronismu se z tohoto zkomplikování dostává obnoveného dialektizovaného statutu: původně *zlořečená část* historického poznání nachází ve své negativitě samotné – ve své moci zneklidňovat – heuristickou šanci, která mu umožňuje dosáhnout statutu *přirozené součásti*, bytostné pro samo vynoření předmětů tohoto poznání. Mluvit o historikově poznání právě takto znamená tedy říci něco o jeho předmětu: znamená to navrhnout hypotézu, že *neexistuje jiná historie než historie anachronismů*. Chci tím přinejmenším říci, že každý chronologický předmět není myslitelný jinak než ve svém anachronickém kontrarytmu.

Jde tedy o předmět dialektický. Věc s dvojí tváří, rytmické bušení. Jak tento předmět pojmenovat, když slovo „anachronismus" vystihuje pouze jeden směr jeho oscilace? Odvažme se k dalšímu kroku – abychom naši hypotézu konkretizovali, odvažme se navrhnout slovo: *veškerá historie je historií symptomů*. Přítomná práce představuje možná jen rozvinutí této hypotézy na několika příkladech, vybraných v – příliš rozsáhlé – oblasti vizuálních obrazů. Je tedy ještě třeba prozkoumat, co chce říci a co implikuje slovo

„symptom".[74] Slovo je obtížné zachytit: neoznačuje nějakou izolovanou věc ani proces, který by bylo možné redukovat na jeden či dva vektory nebo na určitý počet složek. Jde o složitost druhého stupně. Je to něco jiného než sémiologický nebo klinický pojem, i když předpokládá jisté porozumění (fenomenálního) vynoření smyslu a i když předpokládá jisté porozumění (strukturální) pregnance dysfunkčnosti. V každém případě tento pojem označuje dvojí paradox, vizuální a časový, o němž snadno pochopíme, že pro naši oblast tázání o obrazech a času může být zajímavý.

Vizuální paradox je paradoxem *objevení*: symptom se objevuje, symptom se přihází – a díky tomu přerušuje normální průběh věcí podle zákona – právě tak suverénního jako podzemního –, který vzdoruje triviálnímu pozorování. To, co *obraz-symptom* přerušuje, není nic jiného než průběh reprezentace. Ale to, co ruší, v jistém smyslu současně podpírá: je tedy třeba jej myslet pod úhlem *nevědomí reprezentace*. Co se týče časového paradoxu, rozpoznáváme ihned paradox anachronismu: symptom nevystupuje nikdy včas, objevuje se vždy nevhod jako nějaká prastará nevolnost, která nás ruší v naší přítomnosti. A i zde tak činí podle zákona, který odporuje triviálnímu pozorování, zákona podzemního, který skládá mnohonásobná trvání, heterogenní časy a paměti spletené dohromady. To, co *symptom-čas* přerušuje, je právě odehrávání chronologické historie. Ale to, co ruší, v jistém smyslu současně podpírá: je třeba jej tedy myslet pod úhlem *nevědomí historie*.

V čem tato hypotéza navazuje na učení školy *Annales* a tzv. „nové historie" – a v čem je dokonce prolamuje? Otázka anachronismu se v debatě, v níž, jak se zdá, představuje hlavní rozhraní, znovu ukazuje jako klíčová. Na plánu linie melodické, lze-li to tak říci – tj. na plánu historické kontinuity –, se často hlásá *kritický* charakter historie, která „klade problémy" a současně ruší linearitu historického

[74] Srv. zejména G. Didi-Huberman: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paříž, Macula, 1982. Tentýž: *Devant l'image*, cit. d., s. 195–218. Tentýž: *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel son Georges Bataille*, Paříž, Macula, 1995, 165–383. Tentýž: „Dialogue sur le symptôme (avec Patrick Lacoste)", *L'Inactuel*, č. 3, 1995, s. 191–226.

vyprávění.[75] Michel Foucault popsal v *Archeologii poznání* časově posunuté „rozlišitelné vynořování" heterogenních prahů, díky nimž historie jednoho a téhož předmětu může prezentovat „chronologii (která není) ani pravidelná, ani homogenní".[76] Proč tedy pak odmítat anachronismus, který celkem vzato vyjadřuje pouze *kritické* aspekty časového odvíjení samého?

Na plánu taktu – rozdělení trvání – se ve všech vědách o člověku hlásal složitý a diferencovaný charakter řádů časové velikosti od dlouhodobých rozměrů až po mikrohistorické zjišťování, od globálních struktur až po lokální jednotlivosti. Sociologové a antropologové připustili „mnohočetnost sociálních časů",[77] Fernand Braudel uznal, že „jednosměrná historie neexistuje", a potvrdil v důsledku toho mnohonásobnou determinaci historických faktorů.[78] Reinhart Koselleck nahlédl, že „v každé přítomnosti jsou časové dimenze minulosti a budoucnosti uvedené do vztahu".[79] Paul Veyne kritizoval

[75] Srv. zejména F. Furet: „De l'histoire récit à l'histoire-problème" (1975), *L'Atelier de l'histoire*, Paříž, Flammarion, 1982, s. 73–90.

[76] M. Foucault: *L'Archéologie du savoir*, cit. d., s. 243–247. Srv. G. Deleuze: *Foucault*, Paříž, Minuit, 1986, s. 55–75 („Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable").

[77] Srv. G. Gurvitch: *La Multiplicité des temps sociaux*, Paříž, Centre de documentation universitaire, 1958. A. Gras: *Sociologie des ruptures. Les pièges du temps en sciences sociales*, Paříž, PUF, 1979 (kde se pojednává o heterogenních časech" o „zvratu tendencí", o „fluktuacích", „invariantách" a „zlomech" atd.). A. Gell: *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Oxford – Providence, Berg, 1992.

[78] F. Braudel: „Positions de l'histoire", cit. čl., s. 20–21: „Nevěříme už na vysvětlení historie tím či oním dominantním faktorem. Jednosměrná historie neexistuje. Nevládne jí výlučně ani konflikt ras, jehož nárazy, střetnutí nebo usmíření prý určovaly veškerou lidskou minulost; ani mocné ekonomické rytmy, faktory pokroku nebo úpadku; ani stálé sociální napětí; ani onen Rankův difusní spiritualismus, v němž se podle něj individuum a široká obecná historie sublimují; ani vláda techniky; ani demografický tlak, onen takřka rostlinný růst se svými opožděnými důsledky pro život pospolitostí... Člověk je mnohem složitější."

[79] R. Koselleck: *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), přel. J. a M.-C. Hoock, Paříž, Éditions de l'EHESS, 1990, s. 11. Srv. též s. 119–144 a 307–329.

euchronické fantasma a obhajoval myšlenku „inventáře diferencí", který by byl schopen „vysvětlit originalitu neznámého" s rizikem, že se karty „souvislého vyprávění", ale také následnosti period, pomíchají.[80] Proč tedy ve jménu periodizace – „hlavního nástroje, umožňujícího porozumět významným změnám"[81] – zavrhovat anachronismus, který vyjadřuje venkoncem jen vysoce *komplexní* a symptomální aspekt těch samých změn?

Konečně na rovině tempa – na rovině rytmických zpomalení nebo zrychlení – nevidíme nic, co by mohlo v disciplíně, která jednou provždy uznala existenci *heterogenních trvání*, oprávnit anachronismus postihující tabu. Fernand Braudel mohl v roce 1958 napsat, že „mezi různými časy historie se dlouhé trvání představuje jako složitá a často nepopsaná, obtížná postava".[82] Víme, že se situace změnila, protože „dlouhé trvání" se stalo privilegovaným, ne-li dominantním, paradigmatem historického výzkumu.[83] Ale současně spontánní strach z heterogenního – anachronismus se jeví jako heterogenita či *nesourodost času*, která je proto pociťovaná jako iracionální prvek – vyvolal cosi jako obrannou reakci, vnitřní odpor proti zakladatelské hypotéze.

Z jedné strany se historická *polyrytmičnost* zredukovala na výčet, jehož chudoba by každého muzikanta rozesmála: „rychlý čas"

[80] P. Veyne: *Comment on écrit l'histoire*, cit. d., s. 42 (proti „ideji, že všechny události téže epochy vlastní stejnou fyziognomii a tvoří jednotný celek výrazu"). Tentýž: *L'Inventaire des différences*, Paříž, Le Seuil, 1976, s. 44–49. Srv. též P. Ariès: *Le Temps de l'histoire* (1954), Paříž, Le Seuil, 1986, s. 248 („Historie musí restituovat ztracený smysl jednotlivostí"). Ohledně kritiky periodizace srv. O. Dumoulin a R. Valéry (vyd.): *Périodes. La construction du temps historique*, Paříž, Éditions de l'EHESS – Histoire au présent, 1991. D. S. Milo: *Trahir le temps (histoire)*, Paříž, Les Belles Lettres, 1991.

[81] J. Le Goff: *Histoire et mémoire*, cit. d., s. 218.

[82] F. Braudel: „Histoire et sciences sociales. La longue durée" (1958), *Écrits sur l'histoire*, cit. d., s. 54.

[83] Srv. M. Vovelle: „L'histoire et la longue durée" (1978), *La Nouvelle Histoire*, vyd. J. Le Goff, Paříž, Complexe, 1988, s. 77–108. E. Le Roy Ladurie: „Événement et longue durée dans l'histoire sociale: l'exemple chouan" (1972), *Le Territoire de l'historien*, Paříž, Gallimard, 1973, s. 169–186.

událostní historie, čas „realit, které se mění pomalu", a „skoro nehybné dějiny" dlouhých období.[84] Z druhé strany se pocit časového rozdrobení – jak provozovat historii, když se čas drobí? – zažehnával tím, že se dlouhé trvání posunulo směrem k „historii nehybné", kde vládnou masivní „systémy" s trvalými „regulacemi".[85] Nakonec a především se k těmto odlišným rytmům upřednostňoval oddělený přístup, zatímco skutečný problém spočíval v tom, jak myslet jejich nestejnorodé složení dohromady – tj. jejich anachronismus. Nelze říci, že existují historické předměty, které náleží do toho či onoho trvání: je třeba porozumět, že *v každém historickém předmětu se setkávají všechny časy*, dostávají se do kolize, nebo se jedny v druhých plasticky rozpouštějí, rozbíhají se od sebe anebo se navzájem proplétají.

Udělat tedy z anachronismu ústřední paradigma historického tázání? Znamená to, jak píše Nicole Lorauxová, „věnovat se všemu, co uspořádané vyprávění překypuje: rozletům, právě tak jako ostrůvkům nehybnosti".[86] Ale co je symptom, ne-li podivná konjunkce těchto dvou heterogenních trvání: náhlého otevření a zjevení (rozlet) nějaké latence či pozůstatku (ostrůvek nehybnosti)? Co je symptom,

[84] F. Braudel: *La Méditerranée et le monde méditéerranéen à l'époque de Philippe II* (1949), Paříž, Armand Colin, 1966, s. XIII–XIV. J. Le Goff: *Histoire et mémoire*, cit. d., s. 27–28 a 231. Triviality tohoto rozdělení – často redukovaného na jednoduchou opozici pomalý/rychlý – si povšiml zejména B. Lepetit: „De l'échelle en histoire", *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, vyd. J. Revel, Paříž, Gallimard – Le Seuil, 1996, s. 75: „V pluralitě časů historiografie obecně dala přednost dvěma dimenzím: dlouhodobé tendence a cyklické výkyvy. Propojení těchto časových kategorií bylo dlouho základem osnovy výkladu výsledků výzkumů: z jedné strany struktura (...) a z druhé recitativ konjunktury." Srv. také M. Vovelle: „L'histoire et la longue durée", cit. čl., s. 102: „(...) věřím, že problém dialektiky krátkého a dlouhého času bude v brzké době překonán a nepochybně se sám stane historickým údajem."

[85] E. Le Roy Ladurie: „L'histoire immobile", *Annales E.S.C.*, XXIX, 1974, č. 3, s. 673–692. Srv. F. Dosse: *L'Histoire en miettes. Des „Annales" à la „nouvelle histoire"*, Paříž, La Découverte, 1987, s. 105–118 a 231–235.

[86] N. Loraux: „Éloge de l'anachronisme en histoire", cit. čl., s. 37.

ne-li právě podivné spojení odlišnosti a opakování? „Pozornost k opakujícímu se opakování" a k vždy nepředvídatelným *tempi* jeho manifestací – symptom jako nechronologická hra latencí a krizí – je snad nejjednodušším oprávněním nezbytného vstupu anachronismu do modelů času, které historik používá.

Není to náhodou, že celá „Chvála anachronismu" Nicole Lorauxové nakonec znovu klade ožehavou otázku, totiž co si počít s Nietzschem a Freudem, jsme-li historiky, a obzvláště historiky antického Řecka.[87] Je notoricky známo, že Nietzsche a Freud neváhali záměrně využívat řeckou mytologii a tragédii anachronicky. Ale vytýkat jim tento anachronismus jako hlavní chybu – závažný „historický omyl", jako „ze všech nejneodpustitelnější hřích" –, znamená jednoduše odmítnout zaslechnout poučení, které tento anachronismus přinesl na terénu myšlení času, tedy historie. Nietzscheho anachronismy doprovází jistá idea *opakování v kultuře*, která obsahuje kritiku historicistních modelů 19. století. Freudovy anachronismy doprovází jistá idea *opakování v psyché* – pud smrti, potlačení, návrat potlačeného, opoždění atd. – která obsahuje jistou teorii paměti.

Ještě předtím, než prozkoumáme vliv a plodnost těchto modelů času v konkrétnějších oblastech historie obrazů – jak se o to pokusíme ohledně pojmu *pozůstatku* podle Aby Warburga[88] –, můžeme konstatovat, do jaké míry se historik ještě dnes otázce vyhýbá, jako by prchal před základní nevolností. Je to obecnější příznak velmi složitého vztahu historie s filosofií a ještě více psychoanalýzou. I Jacques Le Goff – jeden z nejplodnějších a nejotevřenějších duchů mezi našimi historiky – odmítá Nietzchemu přiznat jakékoliv místo ve své metodologické bibliografii, nadto se rád dovolává slavného aforismu Fustela de Coulanges („Existuje filosofie a existuje historie, ale filosofie historie neexistuje"), jakož i rovněž znevažujícího

[87] Tamtéž, s. 24–27, kde Nicole Lorauxová současně projevuje obdiv k Jeanu-Pierru Vernantovi, když v roce 1962 napsal *Původ řeckého myšlení* „pro použití v naší současnosti" (s. 25) – a nesouhlas s každou „historickou psychologií" antického Řecka neschopnou pojednat o Nietzschem a Freudovi jinak než „mlčením" (s. 27).

[88] Srv. níže, pozn. 110.

soudu Luciena Febvra: „Filosofovat znamená v ústech historika... hrdelní zločin."[89]

Situace je ještě beznadějnější v ohledu na doménu *psyché*, která je všudypřítomná, a je tedy nemožné zachytit ji jako „území". V roce 1938 Lucien Febvre prohlásil, že „byl nucen se smířit" s „neuspokojivým" charakterem vztahů mezi historií a psychologií.[90] Proč tomu tak je? Protože *psyché* je stálým zdrojem anachronismů: „(...) psychologie našich současných psychologů nemá žádnou možnou platnost v minulosti, ale ani psychologie našich předků nemá žádnou možnou globální aplikaci na současné lidi."[91] Aby doložil své tvrzení, Lucien Febvre se odvolává na příklad antického „umění umírat", jehož „psychologická krutost – přinejmenším podle našeho soudu – nás jedním rázem vzdaluje od nás samých a naší mentality".[92] Jako by člověk z roku 1938 se vší „psychologickou krutostí" skoncoval... Jako by krutost neměla v *psyché* a lidské praxi svoji dlouhodobou historii, své přežitky a své věčné návraty...

Avšak psychický předmět nelze bez závažné nedůslednosti z pole historie vyhnat. Lucien Febvre v roce 1941 objevil „historii sensibility": „(...) nové téma. Neznám knihu, která o něm pojednává."[93] Přitom znal Huizingu. Ale neznal, nebo předstíral, že nezná, Warburga, Lamprechta, Burckhardta a celé německé *Kulturgeschichte*.[94] Po n-té opakuje nebezpečí, které zde číhá: anachronismus. Aby po-

[89] J. Le Goff: *Histoire et mémoire*, cit. d., s. 257. Jinde říká, že u Paula Veyna nemá rád „zálibu ve vysvětlování psychologického typu (a) upřednostňování filosofických pojmů a slovníku" (tamtéž, s. 34). Pokud jde o citát Luciena Febvra, tak ten končí závěrečnou „interdisciplinární" úlitbou: „I když oba (historik a filosof) zůstanou na svých pozicích, jde o to, aby žádný z nich neignoroval svého souseda do té míry, že by byl k němu zcela cizí, ne-li nepřátelský..." L. Febvre: „Leur histoire et la nôtre" (1938), *Combats pour l'histoire*, Paříž, Armand Colin, 1992, s. 282.

[90] L. Febvre: „Histoire et psychologie" (1938), *Combats pour l'histoire*, cit. d., s. 207.

[91] Tamtéž, s. 213.

[92] Tamtéž, s. 214.

[93] L. Febvre: „La sensibilité et l'histoire" (1941), tamtéž, s. 221.

[94] Srv. složku, kterou tomuto problému věnovala *Revue germanique internationale*, č. 10, 1998 („Histoire culturelle").

stihl subjektivismus – jiný historiků fackovací panák –, v němž se již podle definice odvíjí „afektivní život", odvolává se na Charlese Blondela a jeho *Úvod do kolektivní psychologie*.[95] Přitom přesto položil základy „historie mentalit" a „historické psychologie", které se ve Francii rozvinuly v následujících čtyřech až pěti desetiletích. V roce 1961 například Robert Mandrou požadoval „historickou psychologii", která nalezla své teoretické základy na jedné straně u Luciena Febvra a u Henriho Wallona a Jeana Piageta na straně druhé – s pojmem „mentálních nástrojů", který byl již po ruce.[96]

Stejného roku Georges Duby navrhl metodologickou syntézu „historie mentalit", která přebírala po jednom všechna „varování" Luciena Febvra: psychologie, ačkoliv je nezbytná, vystavuje historika nebezpečí „naivity" a anachronismu a proti těmto nebezpečím by nás měl chránit objektivnější pojem mentálního vybavení. Aby se dalo definovat, co chce říci v historii slovo *psyché*, Georges Duby se odvolává na Charlese Blondela, Henriho Wallona, Émila Durkheima – jeho pojem „kolektivního vědomí" je proměněn v „mentalitu" – a na anglosaskou sociální psychologii.[97] Současně Jean-Pierre Vernant postuluje „historickou psychologii", za jejíhož zakladatele považuje Ignace Meyersona.[98]

[95] L. Febvre: „La sensibilité et l'histoire", cit. čl., s. 223.

[96] R. Mandrou: *Introduction à la France moderne (1500–1640). Essai de psychologie historique*, Paříž, Albin Michel, 1961 (vyd. 1994), s. 11–13 a 91–104.

[97] G. Duby: „Histoire des mentalités", *L'Histoire et ses méthodes*, pod ved. C. Samarana, Paříž, Gallimard, 1961, s. 937–966. Srv. rovněž J. Le Goff: „Les mentalités. Une histoire ambigue", *Faire de l'histoire, III. Nouveaux objets*, pod ved. J. Le Goffa a P. Nory, Paříž, Gallimard, 1974, s. 76–94.

[98] Srv. J.-P. Vernant: „Histoire et psychologie", *Revue de synthèse*, LXXXVI, 1965, č. 37–39, s. 85–94. Tentýž: „Pour une psychologie historique" (1987), *Passé et présent. Contributions à une psychologie historique*, vyd. R. Di Donato, Řím, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995, I, s. 3–9. Tentýž: „Les fonctions psychologiques et les œuvres" (1989), tamtéž, s. 9–14.

Známá výjimka, kterou představuje dílo Michela de Certeau,[99] nemůže tento celkový dojem smazat: francouzská historická škola logicky sledovala – a se špatnou logikou – učení francouzské školy psychologické. Takže bez přesné diskuse pojmů samotných přejala, stanovisko mlčenlivého zavržení, ba dokonce iracionální nenávisti, v ohledu na onu novou „vědu o člověku", kterou byla psychoanalýza. Mlčení Jeana-Pierra Vernanta o Freudovi, které tak udivuje Nicole Lorauxovou, předchází mlčením Ignace Meyersona, který se ve svých vlastních pracích pokoušel o „psychologii díla", a dokonce i o „psychologii snu" a přitom důsledně ignoroval freudovskou psychoanalýzu – a tedy ji nemusel vyvracet.[100] Jacques Le Goff sice zahrnuje psychoanalýzu mezi „zajímavé perspektivy výzkumu, avšak s výsledky ještě omezenými", takzvané „nové historie",[101] ale přitom v psychoanalyticích vidí pouze teoretiky, které ovládlo „pokušení pojednávat paměť jako věc, (kteří) směřují k hledání nadčasového a pokoušejí se zbavit minulosti".[102] Je-li psychoanalýza nakonec redukována na „široké mohutné antihistorické hnutí", výsledkem je pohled na freudovské dílo, který je zcela deformován odkazy na Pierra Janeta, Fraisse nebo na Jeana Piageta.[103]

„Historické psychologii" zcela jednoduše chybí teorie psychismu.[104] „Historii mentalit" tedy zcela jednoduše ochuzuje skutečnost, že její operativní koncepty – obzvláště „mentální vybavení" –

[99] Srv. M. de Certeau: *L'Écriture de l'histoire*, cit. d., s. 289–358 („Écritures freudiennes").

[100] Srv. I. Meyerson: „Remarques pour une théorie du rêve. Observation sur le cauchemar" (1937), *Écrits 1920–1983. Pour une psychologie historique*, Paříž, PUF, 1987, s. 195–207. Tentýž: „Problèmes d'histoire psychologique des œuvres: spécificité, variation, expérience" (1953), tamtéž, s. 81–91. Tentýž: *Les Fonctions psychologiques et les œuvres*, Paříž, Vrin, 1948.

[101] J. Le Goff: „L'histoire nouvelle" (1978), *La nouvelle histoire*, pod ved. J. Le Goffa, Paříž, Complexe, 1988, s. 57.

[102] Tentýž: *Histoire et mémoire*, cit. d., s. 55 a 169.

[103] Tamtéž, s. 33–36, 54, 105–110.

[104] Srv. například A. Dufour: *Histoire politique et psychologie historique*, Ženeva, Droz, 1966, s. 9–35, kde není diskutován, použit či alespoň připomenut jediný technický pojem z psychologie.

patří do překonané pozitivistické psychologie, tj. psychologie bez pojmu nevědomí. Několik historiků si, jak se zdá, uvědomilo, že tato teoretická pohodlnost – či obava – v ohledu na vše „psychické", „kulturní", zkrátka v ohledu na vše, co se příčí pozitivistické objektivaci, je zavádí do slepé uličky. Roger Chartier mezi jinými upozornil na mezery sociální historie, která se zabývá „globalitami" nebo pouhými „průřezy", „teritoriálními definicemi", které nejsou schopny pravdivě zachytit *porózност* – výraz je můj – kulturního pole: navrhl proto „kulturní historii společnosti" namísto „sociální historie kultury" (jak ještě uvidíme, Aby Warburg tuto permutaci uskutečnil už před sto lety). Navrhl také jako operativní koncept – jak říká, útočiště v „obecné krizi sociálních věd" – *reprezentaci*: reprezentace je chápána široce jako „pojmové vybavení, které používali současníci", a jako dispozitiv toho druhu, který Louis Marin popsal ve svých analýzách klasického znaku a ikonografie moci v 17. století,[105] ale na vyšší strukturální úrovni.

Návrh co do svého smyslu oprávněný, ale který zůstává na půl cesty. Na jedné straně bere do úvahy rozhodnou pozici obrazů, mentálních nebo zvěcnělých, pro veškerou historickou psychologii, ba pro veškerou historickou antropologii: plodnost, o které svědčí aktuální výsledky žáků Jeana-Pierra Vernanta nebo Jacquese Le Goffa.[106] Ale z druhé strany odmítá připustit, že problematika obrazu – rozumím

[105] R. Chartier: „Le monde comme représentation", *Annales E.S.C.*, XLIV, 1989, č. 6, s. 1505–1520, kde cituje L. Marin: *La Critique du discours. Étude sur la „Logique de Port-Royal" et les „Pensées" de Pascal*, Paříž, Minuit, 1975. Srv. nověji tentýž: *De la représentation*, cit. d. Srv. rovněž paralelní úvahy od A. Boureaua: „La compétence inductive. Un modèle d'analyse des représentations rares", *Les Formes d'expérience. Une autre histoire sociale*, pod ved. B. Lepetita, Paříž, Albin Michel, 1995, s. 23–38 (kde se nakonec naděje vkládá do kognitivní psychologie jakožto operativního nástroje pro „historii reprezentace").

[106] Srv. zejména F. Lissarrague: *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paříž, Adam Biro, 1987. F. Frontisi-Ducroux: *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paříž, Flammarion, 1990. J.-C. Schmitt: *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paříž, Gallimard, 1990. J. Baschet: *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e–XV^e siècles)*, Řím, École française de Rome, 1993.

obrazu jakožto operativního konceptu a nejen jako pouhého podkladu ikonografie – předpokládá dva obraty, ba dva dalekosáhlé kritické převraty: důsledný pojem obrazu nemůžeme vytvořit, aniž bychom současně nemysleli *psyché* se zahrnutím včetně symptomu a nevědomí, tj. aniž bychom nerozvinuli *kritiku reprezentace*.[107] Obdobně důsledný pojem obrazu nemůžeme rozvinout bez myšlení *času*, které zahrnuje diferenci a opakování,[108] symptom a anachronismus, tj. kritiku historie jakožto jednosměrného sebepodrobení chronologickému času. Tyto kritiky je třeba vést nikoliv z vnějšku, ale uvnitř praxe historiků.

Konstelace anachronismu: Historie umění před naším časem

Nejde o program příliš ambiciózní a – v našich dobách vládnoucího pozitivismu – paradoxní? Možná. Naše práce se přesto zakládá na tušení, že takový program existuje a byl již rozpracován a od nějaké doby do jisté míry uskutečněn. Ale nebyl rozpoznán, nebyl *čten* jako takový. Přebírám tak pro historii obrazů – historii umění v tradičním smyslu, historii „reprezentací" ve smyslu, jak ji chápou někteří historici – formulaci použitou Michelem Foucaultem pro historii obecně: její epistemologická mutace není dnes ještě dovršena... i když není včerejší.

Kdy tedy začala? Odkud k nám přichází tato epistemologická mutace, ke které se historie umění musí vrátit tím naléhavěji, že i psychoanalýza přistoupila díky Lacanovi k vlastní epistemologické mutaci, vycházející z nového čtení, „návratu k Freudovi"?[109] Přichází k nám

[107] Srv. G. Didi-Huberman: *Devant l'image*, cit. d., s. 171–218. Tentýž: „Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique", *L'Image. Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*, cit. d., s. 59–86.

[108] Srv. G. Deleuze: *Différence et répétition*, Paříž, PUF, 1968, s. 7–9, 337–339 a passim, kde je jasně vykázáno, že nově myslet čas s diferencí a opakováním znamená ve stejném pohybu podrobit kritice klasický pojem reprezentace.

[109] Srv. J. Lacan: „La chose freudienne, ou sens du retour à Freud en psychanalyse" (1956), *Écrits*, Paříž, Le Seuil, 1996, s. 401–436. Před dva-

od hrstky německých historiků, Freudových současníků: historiků nikoliv akademických – více či méně odmítnutých z univerzitního školství –, kteří spojili praktické vytváření svých předmětů studia s filosofickou reflexí ohledně *epistémé* své disciplíny. Sdílejí s našimi výklady dva typy základních společných bodů: postavili do středu své historické praxe a své teorie dějinnosti *obraz* a vyvodili z něj koncepci *času*, kterou prolíná operační pojem anachronismu.

Vybral jsem si z této hrstky – či lépe řečeno *konstelace* dávno mrtvých myslitelů, ale jejichž styl a pojmy rýsují cosi rozpoznatelného, jistě složitou figuru, která nám však v naší současné temnotě může pomoci v orientaci – tři autory: Aby Warburga, Waltera Benjamina a Carla Einsteina, kterých se budu doptávat a jejichž dílo podrobím zkoumání. První se proslavil v historii umění (ostatně spíše kvůli Ústavu, který nese jeho jméno, než kvůli vlastnímu dílu), ale zůstává mezi historiky a filosofy, přinejmenším ve Francii, podivně neznámý. Pokusím se přesto popsat, jak založil historickou antropologii obrazů, výkladem jednoho z jeho základních pojmů, totiž „pozůstatku" (*la survivance*, *Nachleben*), který se pokouší vyjádřit složitou časovost obrazů: dlouhé trvání a „trhliny času", latence a symptomy, paměť zastírající a paměť objevující, anachronismy a kritické prahy.[110]

Druhý muž je slavný mezi filosofy, ale obzvláště ignorován historiky a historiky umění. Pokusím se nicméně popsat, jak založil jistou historii obrazů prostřednictvím své „épistémo-kritické" praxe „montáže" (*Montage*), která vyúsťuje v nový styl poznání – tedy v nové obsahy poznání – v rámci originální a vskutku převratné koncepce historického času.

nácti lety se mne Pierre Fédida v průběhu jednoho semináře zeptal, kdo hrál v historii umění opravdu zakladatelskou roli, tj. roli „Freuda" (srv. *Devant l'image*, cit. d., s. 16–17). Má první odpověď byla, že to nebyl Panofsky, jak se dodnes obvykle předpokládá. Přítomná práce přináší možná na tuto otázku přesnější odpověď.

[110] Analýza warburgovského *Nachleben* se časem rozrostla do rozsahu celé knihy, takže si dovoluji na ni zde odkázat jako na společné jádro studií, které zahrnuje svazek přítomný: G. Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes*, Paříž, Minuit (připraveno k vydání pro rok 2001).

Třetí myslitel je neznámý všude (s výjimkou snad několika antropologů afrického umění a několika historiků avantgard, kteří se zajímali o kubismus, o Georgese Batailla nebo o revui *Documents*), i když od roku 1915 doslova vynalezl nové předměty, nové problémy a nové historické a teoretické domény. Je pravdou, že tyto cesty otevřel prostřednictvím neslýchaného *anachronického rizika*, jehož historický pohyb se pokusím v rámci možností restituovat.

Tito tři autoři mají epochální význam, ale nerýsují žádné konstituované hnutí. I když mezi jejich myšlením existují četné vztahy, jsou jako tři osamělé hvězdy v této konstelaci, jejíž historie, pokud vím, nebyla nikdy vyčerpávajícím způsobem zpracována. Její relativně rozptýlený, i když vždy rozpoznatelný charakter náš podnik znesnadňuje. Tato historie nevykresluje ohraničené pole v rámci disciplíny, ale rýsuje jakoby rhizom spojující všechny intervaly, v nichž by měly mezi sebou disciplíny, které společně kladou problémy času a problémy obrazu, komunikovat.

Ze strany *času* byla konstelace, o níž mluvím, současná – někdy jako dlužník, často jako kritik – velkých filosofických děl, která kvetla koncem dvacátých let: obzvláště Husserlových *Přednášek o fenomenologii vnitřního časového vědomí* a Heideggerova *Bytí a času*.[111] Ve stejné době Warburg skládal svůj atlas *Mnemosyné* a Benjamin zahajoval práci na *Knize pasáží*. Bylo by ale třeba doménu rozšířit a mluvit o historických reflexích Georga Simmela nebo Ernsta Cassirera – jakož i o dalších „hvězdách" souhvězdí, jako byli Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem anebo o něco později Hannah Arendtová.[112]

[111] E. Husserl: *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), přel. H. Dussort, Paříž, PUF, 1964. M. Heidegger: *Être et temps* (1927), přel. F. Vezin et al., Paříž, Gallimard, 1986. Pro historický přehled těchto myšlenek o času srv. K. Pomian: *L'Ordre du temps*, Paříž, Gallimard, 1984, s. 323–347.

[112] Srv. zejména G. Simmel: *Les Problèmes de la philosophie de l'histoire. Une étude d'épistémologie* (1892–1907), přel. R. Boudon, Paříž, PUF, 1984. E. Cassirer: „La philosophie de l'histoire" (1944), přel. F. Capellières a I. Thomas, *L'Idée de l'histoire. Les inédits de Yale et autres écrits d'exil*, Paříž, Le Cerf, 1988, s. 51–67. E. Bloch: *Héritage de ce temps* (1935), přel. J. Lacoste, Paříž, Payot, 1978, s. 37–187 („Non-

Ze strany *obrazu* souhvězdí, které tito myslitelé tvoří, je neoddělitelné od estetických revolucí, které proběhly ve třech prvních desetiletích 20. století. Je nemožné porozumět historii kultury, tak jak ji praktikoval Benjamin, aniž by se vzala v úvahu – způsobem, který bude třeba prozkoumat co do anachronických účinků poznání – aktualita Prousta, Kafky, Brechta; ale také surrealismu a filmu. Je nemožné porozumět kritickým zápasům Carla Einsteina na vlastním historickém poli bez aktuality Jamese Joyce a kubismu, Musila, Karla Krause nebo filmové tvorby Jeana Renoira. Již před nimi nám Warburg poskytl prostředky porozumění historickým a antropologickým sedimentacím takového ponoru do živoucího umění. Aniž by svou historickou metodu „estetizovali", všichni tito autoři udělali v protipohybu – a navzdory tradiční historii umění – z obrazu živoucí a vysoce komplexní vitální otázku: skutečný neuralgický bod, příkladnou dialektickou páku „historického života" obecně. V této anachronické konstelaci, která se nám dnes zdá tak vzdálená, je třeba také rehabilitovat atypické historiky jako Kracauer, Giedion nebo Max Raphael a jiné, na které jsem nepochybně zapomněl.[113]

Ale proč se nám zdá tak vzdálená? Za všechny pravděpodobně odpověděl Walter Benjamin, když ve svých tezích *O pojmu historie* z roku 1940 napsal: „Naše generace je placena za poznání, protože

contemporanéité et enivrement") a passim. H. Arendt: *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* (1954–1968), přel. pod ved. P. Lévyho, Paříž, Gallimard, 1972 (vyd. 1989), s. 11–120 („La brèche entre le passé et le futur" – „La tradition et l'âge moderne" – „Le concept d'histoire: antique et moderne"). O tomto souhvězdí myslitelů historie srv. především krásnou knihu S. Mosès: *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paříž, Le Seuil, 1992.

[113] Srv. zejména S. Kracauer: *The Mass Ornament. Weimar Essays* (1920–1931), přel. T. Y. Levin, Cambridge – Londýn, Harvard University Press, 1995. Tentýž: „Time and History" (1963), *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*, Supplément VI, 1966, s. 65–78. S. Giedion: *The Eternal Present. A Contribution on Constancy and Change*, Londýn, Oxford University Press, 1962 (1. díl, s. VII, cituje moto od Ezry Pounda: „All ages are contemporaneous"). M. Raphael: *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* (1945), překl. pod ved. P. Braulta, s. l., Kronos, 1986, s. 185–203 („Sur le progrès historique").

jediný obraz, který po sobě zanechá, je obraz generace přemožené. Bude to její odkaz těm, kdo přijdou po ní."[114] Bylo by také správné říci, že celá tato generace německých židů za *poznání draze zaplatila* – zaplatila doslova svou krví, aby se mohla cítit v historickém veselém poznání svobodná. Ze třech autorů, které budeme pročítat, dva spáchali sebevraždu v roce 1940, když se přiblížil rozsudek Historie, který je během dlouhých exilových let pronásledoval. O dvacet let dříve třetí – Aby Warburg – se zhroutil do šílenství jako do propasti otevřené prvním velkým světovým zemětřesením. „Anachroničtí" myslitelé, o nichž mluvím, možná praktikovali historii jako „amatéři", jestliže se tím rozumí skutečnost, že vynalezli nové cesty, a přitom *neměli stolici* na univerzitě. Ale historie se *ustolovala* v nich samých, což je jiná věc.

Michael Löwy, když mluví kromě Ernsta Blocha a Waltera Benjamina o osobnostech jako Gustav Landauer, György Lukács, Erich Fromm a několika jiných, doplňuje naši představu o této konstelaci důrazem, který klade na „permanentní revoluci", vedenou duchy, kteří syntetizovali, podle něj, německý romantismus a židovský mesianismus – a odkud vyvřela, jak píše, *„nová koncepce dějin*, nové vnímání času, v protikladu k evolucionismu a filosofii pokroku". Löwy dodává, že tato generace „bezbranných proroků" se dnes jeví „podivně anachronická", ale přitom nicméně tvoří – možná z téhož důvodu –„nejaktuálnější (myšlení), které je přeplněno utopickou výbušností".[115] To, co říká na plánu politické

[114] W. Benjamin: „Sur le concept d'histoire" (1940), XII, *Écrits français*, vyd. J.-M. Monnoyer, Paříž, Gallimard, 1991, s. 345.

[115] M. Löwy: *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paříž, PUF, 1988, s. 7–10. O „nové koncepci historie a časovosti" srv. tamtéž, s. 249–258. Srv. rovněž H. Mayer: *Allemands et Juifs: la révocation. Des Lumières à nos jours* (1994), přel. J.-C. Crespy, Paříž, PUF, 1999, kde se připomíná Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Otto Weininger, Arnold Schönberg, Anna Seghersová, Hanns Eisler, Max Brod, Stefan Zweig ad. Když píše o Walteru Benjaminovi, Hannah Arendtová podtrhuje jeho *fyzicky anachronický* zjev: „Jeho gesta, způsob držení hlavy, když poslouchal nebo mluvil, způsob jeho chůze, jeho manýry a především způsob mluvy až k výběru slov a organizaci syntaxe a konečně zjevně výrazně idiosyn-

teorie a filosofie historie, platí rovněž, jak se mi zdá, pro historii umění.

Když dnes vstoupíme v Hamburku do domu-knihovny Abyho Warburga, z něhož všechny knihy zmizely – šedesát tisíc svazků bylo narychlo přestěhováno během jediné noci roku 1933 pod nacistickou hrozbou –, překvapí nás pokojík zaplněný složkami, starými papíry: máme před sebou osudy všech německých historiků umění, většinou židů, kteří museli ve třicátých letech emigrovat.[116] Tento *Archiv zur kunstgeschichtlichen Wissenschaftsemigration* svědčí především o nesmírném zlomu, z něhož se dějiny umění – dnes tak „vědecké" a sebejisté – nikdy nevzpamatovaly.

Zlom, o němž mluvím, neprovedl nic menšího, než že nám ukradl zakladatelské momenty. „Epistemologická mutace" dějin umění se odehrála v Německu a ve Vídni během prvních desetiletí 20. století: s Warburgem a Wölfflinem, s Aloisem Rieglem, Maxem Dvořákem, Juliem von Schlosserem a několika jinými až k Panofskému.[117] Moment výjimečné plodnosti, protože obecné předpoklady klasické estetiky byly kriticky prozkoumány přísnou filologií a protože tato filologie byla naopak bez přestání dotazována a reorientována kritikou, která byla schopna formulovat problémy ve filosoficky přesných termínech. Je možné shrnout situaci, která od té doby nastala, že druhá světová válka tento pohyb zlomila a že poválečné údobí zasypalo i vzpomínku na něj.

Jako by plodné období, o němž mluvím, zemřelo nadvakrát: zničeno nejprve svými nepřáteli, později popřeno – rezignací na jeho stopy – dědici samými. Warburgovi žáci ve velké většině emigrovali do anglosaského univerzitního světa. Tento svět byl hotov je přijmout, ale intelektuálně nebyl připraven k převzetí celého tohoto

kratický charakter jeho vkusu – to vše vyvolávalo natolik staromódní účinek, že Benjamin vypadal, jako by byl zapomenut 19. stoletím ve století dvacátém, jako na pobřeží neznámého kontinentu." H. Arendt: „Walter Benjamin, 1892–1940" (1968), přel. A. Oppenheimer-Faure a P. Lévy, *Vies politiques*, Paříž, Gallimard, 1974, s. 268–269.

[116] Srv. H. Dilly: *Deutsche Kunsthistoriker, 1933–1945*, Mnichov – Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1988.

[117] Srv. zejména U. Kultermann: *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993, s. 157–226.

fondu německého myšlení s jemu vlastními referencemi, jeho stylem a figurami myšlení, jeho nepřeložitelnými slovy... Warburgovi žáci museli změnit řeč, a tedy i slovník. Zachovali si filologické nástroje a opustili nástroje kritické: Fiedlerovy aforismy, *haptisch* Aloise Riegla, pojem *Einfühlung*, pojmy přímo převzaté z freudovské psychoanalýzy, dialektika nebo fenomenologie ustupují před slovníkem úmyslně mnohem pragmatičtějším, jak se říká „pozitivnějším" a – jak se věřilo –„vědečtějším". *Vzdávajíce se své řeči*, historikové z umrtvené Evropy se nakonec *vzdali též svého teoretického myšlení*. V jistém smyslu je to velmi pochopitelné – chápeme například, že po roce 1933 Panofsky nikdy více necitoval Heideggera, chápeme, že mohl vyjádřit přímé zamítnutí tohoto slovníku, který považuje nejen za „zastaralý", ale též „kontaminovaný" svým vlastním osudem.[118] Jinak řečeno sama „poražená generace" je zde poražena podruhé.

Ve Francii se problém kladl odlišným způsobem, avšak se stejnými výsledky: odmítnutí německé historie umění díky emocionálně výbušné situaci[119] – s níž se ale nakonec zavrhl i onen styl myšlení, onen soubor pojmových požadavků, v němž historie umění projednou a spíše výjimečně představovala avantgardu myšlení vůbec. Pročítat dnes texty této „anachronické konstelace" není snadné. Patřím sám ke generaci, jejíž rodiče byli hotovi naslouchat každé muzice kromě té německé. Také můj přístup k těmto textům – nehledě k jejich vnitřní obtížnosti – je poznamenán opravdovou *zneklidňující podivností jazyka*: cítit se „doma" ve velmi cizím jazyce, ke kterému se přibližujeme tápáním, který možná trochu přeháníme a ze kterého, když pomyslíme na jeho tak slavnou a tragickou minulost, máme trochu strach.

[118] Srv. E. Panofsky: „Three Decades od Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European" (1953), *Meaning in the Visual Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955 (vyd. 1982), s. 321–346. O nacistickém zneužití německého slovníku včetně slovníku filosofického srv. V. Klemperer: *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue* (1947), přel. E. Guillot, Paříž, Albin Michel, 1996.

[119] Srv. P. Francastel: *L'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique* (1940), Paříž, Librairie de Médicis, 1945.

Ale takové pročtení je nezbytné. Odpovídá nakonec trojímu úmyslu, trojímu cíli: archeologickému, anachronickému a prospektivnímu. *Archeologickému*, abychom se prokopali mohutnými vrstvami zapomnění, které disciplína na místě svých vlastních základů navršila. *Anachronickému*, abychom vystoupili z hloubi současné mizérie až k těm postavám, jejichž se naší přímí „otcové" už necítili být potomky. *Prospektivnímu*, abychom aktualizovali, je-li to možné, použitelnou hodnotu pojmů, které jsou sice už konotované historií – například „původ" podle Benjamina, „pozůstatek" podle Warburga, „modernost" podle Carla Einsteina –, ale kterým se dnes může v našich debatách o obrazech a o času dostat nového smyslu. Doufáme, že se mohou uplatnit právě tak v debatě o hodnotě slova *imago* podle Plinia Staršího, jako v debatě o hodnotě uměleckého *now* podle Barnetta Newmana.

(1992, 1999)

1. OBRAZ-MATRICE

Historie umění a genealogie podobnosti

Historie umění začíná vždy dvakrát

Historik umění často věří, že má co dělat pouze s předměty. Ve skutečnosti to jsou vztahy, které tyto objekty organizují, které jim propůjčují život a význam: tyto vztahy představují vždy teoretická rozhodnutí – byť i nevědomá –, jejichž historii a kritiku je třeba rozvinout, neboť když tak neučiníme, objekty samotné se vystavují riziku neporozumění, poklesnou na úroveň triviálních projekcí „spontánní filosofie", nejčastěji idealizující a nepřiměřené. Například než začneme mluvit o „obrazu" nebo „portrétu", je nezbytné položit historickou a kritickou otázku vztahů, které konstituují samotnou jejich existenci. Nejzákladnější z těchto vztahů – nejzřejmější, ale který zůstává také nejčastěji nemyšlen – je nepochybně vztah *podobnosti*, o němž bez obtíží rozumíme, že je prakticky a teoreticky pro veškerou historii umění bytostný (natolik bytostný, řekl bych, že ji *přesahuje*: natolik je pravdou, že podobnost překračuje epistémické pole v té míře, jak je současně *udržuje*, v té míře, jak pro něj zajišťuje základní pozici srozumitelnosti každého předmětu a každého figurativního souboru).

Zda se tedy nezbytné uvážit obsah vztahu podobnosti v bodě samém, kde se historie umění konstituuje jako diskurs. Co je to za bod? Připusťme, že to nemůže být pouhý lecjaký bod: jde přinejmenším

o celý systém vytečkování. Ani v této doméně tak jako v jiných nehledejme žádný „původní původ". Absolutní zdroj neexistuje. Velká část řecké literatury o figurativních uměních se ztratila, takže z úplně prvních „historií umění" na Západě neznáme skoro nic.[1] Jistěže nám zůstalo v tomto kraji ztracených věcí několik záchytných bodů. Můžeme, když zjednodušíme – a aniž bychom, jak doufám, tohoto zjednodušení příliš nadužívali –, rozpoznat, že historie umění začala přinejmenším nadvakrát: poprvé se zrodila s Pliniem Starším v roce 77 našeho letopočtu (datum věnování *Přírodní historie* v dopisu císaři Vespasiánovi);[2] podruhé se zrodila skoro o patnáct století později s Vasarim, který věnoval své *Životy* v roce 1550 nikoliv císaři, ale papeži a „nejslavnějšímu a nejvýtečnějšímu knížeti Cosmovi di Médicis".[3]

Tyto dva počátky vytvářejí systém. Z jedné strany se vasariovská renesance sama představuje jako opakování onoho římského „zrození" dějin umění, které pro všechny ztělesňoval Plinius. *Přírodní historie* nikdy nepřestala poskytovat spontánní model diskursu o výtvarném umění; vasariovský slovník se velmi často představoval jako doslovný překlad pliniovských pojmů;[4] konečně vasariovské *moderno* se výslovně klade jako zmrtvýchvstání římského *antico*, a překlenuje tak „temný věk", *vecchio*, který je v očích florentinského historika důsledkem středověku. Ale na druhé straně – a v prohloubení za evidence, u nichž se čtení těchto textů obvykle zastavuje – vasariovská renesance rovněž pliniovského „zrození"

[1] Srv. C. Reinach: *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet* (1921), přehlédnuté vyd. A. Rouveret, Paříž, Macula, 1985. G. Didi-Huberman: „La couleur décume, ou le paradoxe d'Apelle", *Critique*, XLII, 1986, č. 469–470, s. 606–629.

[2] Pline l'Ancien: *Histoire naturelle*, I, 1–33, vyd. a přel. J. Beaujeu, Paříž, Les Belles Lettres, 1950, s. 47–57.

[3] G. Vasari: *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550–1568), vyd. G. Milanesi, Florencie, Sansoni, 1878–1885 (nové vyd. 1981), I, s. 1–7. Přel. pod ved. A. Chastel, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paříž, Berger-Levrault, 1981–1987, I, s. 41–45.

[4] Například: *ingegno* pro *ingenium*, *studio* pro *studium*, *invenzione* pro *inventio*, *diligenza* pro *diligentia*, *facilità* pro *facilitas*, *sottigliezza* pro *subtilitas*, *maestà* pro *maiestas*, *venustà* pro *venustas* atd.

historie umění pokoutně *převrátila co do smyslu*. Tento bod si zasluhuje rozvedení, protože zůstal dlouho nepozorován: humanistická tradice pocházející z akademického prostředí 16. a později 17. století veškerou hlubší koncepci, kterou si ještě dnes vytváříme o „obrazu", o „podobnosti" a o „umění" vůbec, rozhodujícím způsobem překroutila. Takže vasariovské dědictví nás nechává často číst – a, jak budeme ještě konstatovat, i překládat – Pliniova slova podle jistého řádu porozumění, který smysl propozic, které obsahuje *Přírodní historie* ohledně figurativních umění, zcela zrazuje.

Dosah tohoto převratu můžeme pochopit prostřednictvím rozdílu, který pliniovský projekt radikálně odlišuje od projektu vasariovského: tam, kde Vasari inauguruje *uzavřený epistémický režim* diskursu o umění (režim, podle něhož se historie umění konstituuje jako „specifické" a „autonomní" poznání figurativních objektů), pliniovský text naopak nabízí encyklopedickou arborescenci *otevřeného epistémického režimu*, v němž jsou figurativní objekty toliko jednou z manifestací lidského umění mezi jinými. To, co Plinius rozumí slovem „umění" (*artes*), je koextenzivní s *Přírodní historií* v jejím celku; v důsledku toho estetický pojem „umění" není součástí jeho první definice. O „umění" jde vždy, když člověk používá, instrumentalizuje, napodobuje nebo překračuje přírodu. „Uměním" par excellence je v pliniovském textu především medicína, které *Přírodní historie* zasvěcuje nejrozsáhlejší vývody. Zato umění malby – ve smyslu, jak mu rozumíme dnes – zaujímá pouze jednu část knihy XXXV na konci gigantického díla.

To, co rozumí jako „umění" (*arti del disegno*) Vasari, je, jak víme, velmi odlišné.[5] Vše, všechny objekty, o něž jde v *Životech*, se odvolávají na velmi specifickou, „exaltovanou" – povýšenou – *estetickou* a humanistickou definici umění, takže encyklopedická a antropologická otevřenost pliniovského projektu se nyní redukuje, „zašpičatí" až k onomu bodu, který konstituuje akademický klub sám, ona

[5] Dovoluji si pro tyto údaje o teoretickém statutu vasariovské historie odkázat na předběžné schéma, které jsem rozvinul v *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paříž, Minuit, 1990, s. 65–103. Srv. od té doby, P. L. Rubin: *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven – Londýn, Yale University Press, 1995.

Accademia delle arti del disegno, jejíž privilegovanost a význačnost, na hony vzdálenou všem ostatním lidským aktivitám, především pokud jsou manuální, Vasari hlásá. Uzavřený nebo zúžený režim *Životů* tak dělá z *imitazione della natura* privilegium svobodných umění, který pěstuje *mimo společný zákon* omezený okruh akademiků, o nichž brzy pochopíme, že za dobytou svobodu vděčí svému statutu mondénních lidí, dvořanů (existence vasariovského podniku samotného je plodem aktivity svého autora coby dvořana).

I když Plinius na jednom místě poznamenává, že umění malovat bylo v Řecku zakázáno otrokům,[6] jeho globální koncepce umění – která je římská, ba výslovně protiřecká – předpokládá jistou *similitudo naturae*, která je antropologicky legitimována *pro všechny společným zákonem*. To znamená, že malba jako všechna ostatní „umění" (zemědělství, medicína nebo umění vojenské) má smysl, pouze když ustavuje vztah *důstojnosti* k právnímu a sociálnímu světu, právě tak jako ke světu matérií a přírodních forem. Tato důstojnost (*dignitas*) je v srdci všeho, co Plinius chápe jako „umění", „obraz" nebo „podobnost". Podmiňuje, jak myslím, všechny hranice rozdílnosti, které můžeme vést mezi hlavními vasariovskými pojmy – pojem historie, renesance, imitace, estetické kultury, rétorické *lizenza* či *invenzione* – a z druhé strany pojmy, které jsou součástí pliniovského moralismu, tj. symetrickými pojmy původu, smrti, otisku, občanského kultu, *dignitas* či přísně genealogického předávání. Stojí za to, byť i jen v náčrtu, tyto různé hraniční linie, kde se proti sobě staví *akademická* a *právní* koncepce vizuálních objektů, prozkoumat.

Plinius Starší: „Podobnost je mrtvá"

První dělicí čára: tam, kde Vasari v malířské praxi požaduje *ideový řád* – čemuž odpovídá intelektualistický smysl, který přikládá pojmu *disegno*, a s čímž koresponduje, blíže k nám, Panofského

[6] Pline l'Ancien: *Histoire naturelle*, XXXV, 77, vyd. a přel. J.-M. Croisille, Paříž, Les Belles Lettres 1985, s. 70.

evidence, podle níž historie teorie umění se může provozovat jen pod autoritou slova *idea*[7] –, zatímco Plinius Starší rozvíjí svůj projekt podle *řádu matérií*, kterého se dovolává již v předmluvě, aby zdůvodnil neelegantní a *nerétorický* charakter poznání, které chce zaznamenat:

> Protože látka, kterou se zabývám, je drsná: jde o věci z přírody, tj. ze života, a to v tom, co je v něm nejnižšího (*sterili materia: rerum natura, hoc est vita, et haec sordidissima sui parte*), což vyžaduje pro mnoho předmětů používání venkovských nebo cizích termínů, ba dokonce barbarských názvů.[8]

Může tento „špinavý", „nízký", Ciceronovi na hony vzdálený materialismus zplodit nějakou koncepci umění? Zjevně nikoliv, věříme-li komentátorům – jako Eugenii Sellersové nebo Raymondu Schoderovi –, kteří spontánně z pliniovského materialismu vyvozují zásadní nemožnost jakéhokoliv estetického myšlení.[9] Je pravdou, že začátek XXXV. knihy zní pro čtenáře, který očekává něco jako prehistorickou verzi *De pictura*, velmi překvapivě: naše první západní historie umění začíná tím, že *neklade* problém malby v termínech reprezentace (dobře či špatně napodobovat přírodu), v termínech žánrů (portrét, krajina) nebo v termínech stylistických period (archaismus, klasická zralost, manýristická dekadence). Pojednává se zde výhradně o hrubých materiálech (kovy, kámen a ony *terrae*, které konstituují skutečný „předmět", tj. v pliniovských termínech

[7] Srv. E. Panofsky: *Idea. Eine Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Lipsko – Berlín, Studien der Bibliothek Warburg, 1924. Přel. H. Joly, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paříž, Gallimard, 1983, kde, což je příznačné, se Plinius Starší prakticky necituje. O vasariovském idealismu a jeho neokantovské revizi Panofským srv. *Devant l'image*, cit. d., s. 89–103 a 153–168.

[8] Plinius Starší: *Histoire naturelle*, I, 12–13, cit. překl. s. 50–51 (překlad upraven).

[9] E. Sellers a K. Jex-Blake: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (1896), rozšířené vyd. R. V. Schroder, Chicago, Ares, 1976, s. A. Srv. rovněž J. Isager: *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Londýn – New York, Routledge, 1991, s. 9–17.

materiam knihy) a o činnostech, které by Vasari považoval za *řemeslnické*, kde se vůbec nevyskytují termíny „malba" a „sochařství" ve prospěch činností jako cizelování, modelování a barvení.[10]

Druhá dělicí čára: týká se časového statutu, který v jednom či druhém případě řád diskursu do umění malby vkládá. Vasariovské schéma je všeobecně známé: jde o zlatý věk (*antico*), který po středověkém zatmění, „resuscituje dobré umění" (podle nejběžnějšího smyslu slova *rinascita*) a doslova otevírá moderní dobu (*moderno*) a s ní i specifické historické porozumění vývoji malby ve třech velkých obdobích, která poskytují obecný plán *Životů* samotných. Vasariovská historie, ačkoliv je cyklická, je ve svých hlavních cílech předem zaměřená, triumfalistická a teleologická. Její dovršení nese, jak víme, Michelangelovo jméno. U Plinia Staršího nic takového nenajdeme: například jeho chvála malíře Apella žádný explicitní smysl historie, žádnou teleologii umění, žádnou chválu „modernity" nepředpokládá.

Avšak místo abychom u Plinia předpokládali – jak se často činí – jednoduše chybění „historického ducha", budeme raději věnovat naši pozornost nezvyklému modelu časovosti, který *Přírodní historie* tam, kde se zabývá otázkou malby, nabízí. Povšimněme si, že začátek XXXV. knihy nabízí jistou rozštěpenou, rozpolcenou časovost a právě v samém srdci tohoto rozštěpení se objevují slova *pictura* a *imago*, jako by tato slova – smysl celé otázky – bylo třeba zaslechnout odlišně podle *dvou heterogenních časů*. Ten, který spontánně očekáváme, je samozřejmě čas historie; ten se ale objevuje až v patnáctém paragrafu, tj. ve chvíli, kdy Plinius začíná svůj seznam slavných umělců, když si klade otázku „počátku malířství" (*de picturae initiis*), o který Egypťané a Řekové vedou spor.[11] Toto hledisko počátků – venkoncem triviálně historický bod – na sebe soustředilo

[10] Plinius Starší: *Histoire naturelle*, XXXV, 1, cit. překl. s. 36. Pojednává se tu o barvících „hlinkách", a ne o barvách ve „vznešeném" slova smyslu, jakož i o činnostech, které vyjadřují slovesa *caelare* („cizelovat"), *fingere* („modelovat", spíše než „sochat") a *tinguere* („barvit", a ne „malovat").

[11] Tamtéž, XXXV, 15, cit. překl. s. 42 (kde je termín *initia* podle mého názoru nesprávně přeložen jako „původ").

veškerou pozornost vykladačů, takže zcela zastínilo oněch čtrnáct paragrafů – a v některých edicích vedlo až k jejich vypuštění –, které výrazu *de picturae initiis* předcházejí.[12]

Co tedy oněch čtrnáct prvních paragrafů XXXV. knihy, oněch čtrnáct paragrafů před počátkem historie praví? Tvrdí *původ*, tj. absolutně odlišný řád času, který s historickou chronologií vasariovského typu nemá nic společného. Původ je antropologický, právní a strukturální: právě proto Plinius v oněch čtrnácti paragrafech vznáší nárok na *římský* původ pojmů „obraz" nebo „malba", mimo historický determinismus, v jehož rámci se v patnáctém paragrafu klade otázka, zda „počátky malby" jsou egyptské, nebo řecké. Toto časové rozdělení je základní: proti historické *teleologii*, která se stane hlavní starostí Vasariho, staví *genealogii* obrazu a podobnosti, kterou Plinius vyjadřuje v termínech zákona, spravedlnosti a práva.

Ale toto genealogické hledisko hned od počátku implikuje – přesněji v paragrafech 2 a 5 Pliniovy knihy – zásadní paradox, který v našem schématu analýzy odhaluje třetí dělicí čáru. Tam, kde Vasari svoji historii začíná, když mluví o „zmrtvýchvstání", o „znovuzrození" a o „nesmrtelné slávě", *eterna fama*, jejímž prostřednictvím se velcí umělci představují jako „muži, kteří nikdy nezahynuli a které smrt nepokořila",[13] Plinius Starší uvádí své genealogické hledisko konstatováním smrti. Ihned pak porozumíme, že pro něj *počátek dějin umění předpokládá smrt původu*, jehož legitimitu, zákon, platný pro veškerý „důstojný" pojem obrazu a podobnosti, přesto hlásá.

Když například v paragrafu 2 Plinius říká, že bude pojednávat o tom, „co z malby zbývá" (*quae restant de pictura*), hraje si, zdá se mi, se svými vlastními slovy. Na jedné straně v obvyklém smyslu popisuje vše, co se běžně od každé encyklopedické systematičnosti očekává: *quae restant de pictura* tu znamená, „co se dá o malířství říci".[14] Ale z druhé strany Plinius sugeruje ve své větě melan-

[12] Srv. E. Sellers a K. Jex-Blake: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, cit. d.

[13] Text najdeme na frontispisu *Životů* ve vydání Giuntiho z roku 1568 (*Hac sospite nunquam hos periisse viros, victos aut morte fatebor*).

[14] Plinius Starší: *Histoire naturelle*, XXXV, 2, cit. překl. s. 36. Výraz *quae restant de pictura* je ozvěnou k výrazu *restant terrae* z paragrafu 1.

choličtější smysl toho, co z malířství „zbývá", když odkazuje na umění, které podle něj existuje už pouze ve stavu stop: fantomatické přežití něčeho zaniknuvšího.[15] Pro Plinia tedy – pro tohoto Římana z 1. století – *umění už neexistuje*, zatímco pro Vasariho se samozřejmě umění stává předmětem pro historii v té míře, že se samo ze svého středověkého popela „znovuzrodilo" (je přitom paradoxem, že to, co se pro Vasariho znovu rodí, je právě římské umění, zejména z 1. století).

Co tedy v této smrti umění umírá? Nic menšího než *původ umění*. Ale co je tedy pro Plinia původem umění? Jeho odpověď je právě tak přesná, jak byla špatně překládána – ve čtvrtém paragrafu píše: *imaginum pictura* a hned upřesňuje, že to, co tím míní, předpokládá výrobu a předání „nejzazší podobnosti".[16] *Imago* a *pictura* jsou jistě dvě velmi jednoduchá slova, běžná slova, jejichž porozumění překladu zdánlivě neklade žádné potíže. Pliniova věta je tedy překládána:

> V každém případě malba portrétů (*imaginum quidem pictura*), která dovolovala předat přes staletí reprezentace dokonalé podoby (*maxime similes*), upadla v naprosté zapomenutí (*in totum exoleuit*).[17]

Rozumíme tomu: pro Plinia Staršího – Římana z 1. století – *je podobnost už mrtva*. Řetěz jejího předávání *in aevum*, „přes generace", byl již přerušen. Dříve než pojmenujeme činitele, který je za tento zánik zodpovědný, ptejme se nejprve na jméno, které Plinius zaniknuvšímu předmětu dává: *imaginum pictura*. Povšimneme si pak, že tento jednoduchý výraz v sobě nese celou trhlinu, o které jsem mluvil, trhlinu původu a historie.

Ve všech akademických překladech *Historie přírody* jsou dvě slova *imaginum pictura* přirozeně překládána jako „malba portrétů",[18] žánr, který v 1. století kvetl obzvláště v Pompejích a v celé Kampánii, kde měl Plinius svoji vilu. Komentátoři pak logicky před větou – „malba portrétů (...) upadla v naprosté zapomenutí" –, která je zjevně *z hlediska dějin umění* mylná, často vyjadřovali rozpaky.[19] Řešení této obtíže nespočívá v tom, že řekneme, že Plinius byl slepý nebo pitomec, ale že se budeme ptát, zda když Plinius mluví o *imaginum pictura* v daném kontextu paragrafů 1–14, neníní zcela jednoduše něco úplně jiného. Otázkou se tedy stává: Jestliže *imaginum pictura* znamená skutečně „malbu portrétů" v kontextu historie umění, která už začala, co pak chce tento výraz říci v druhém kontextu, totiž z *hlediska původu*?

[15] Výraz v tomto smyslu je ozvěnou obdobných výroků, které Plinius v témže kontextu používá, jako *imaginum pictura... in totum exoleuit* (XXXV, 4), *ars moriens* (XXXV, 28) nebo ještě *cessavit deinde ars* (XXXIV, 52).

[16] Tamtéž, XXXV, 4, cit. překl. s. 37.

[17] Tamtéž.

[18] „Pittura del ritratto" v italském vydání S. Farriho (Řím, Palombi, 1946). „Painting of portraits" v anglickém vydání H. Rackhama (Londýn – Cambridge, The Loeb Classical Library, 1952).

[19] Srv. J.-M. Croisille ve francouzském vydání (cit. d., s. 133), který si všímá, tak jako před ním S. Ferri, „podivnosti Pliniova názoru v době, kdy existovala zjevně velmi živá tradice veristického portrétu".

Otisky tváře, otisky zákona

Čtvrtá dělicí čára se manifestuje ve zdánlivě zcela bezvýznamné otázce, jak přeložit *imaginum pictura* Pliniova textu. Vasariho odkaz nás nechává myslet, že statut každého figurativního předmětu se musí vyjadřovat v termínech historie stylů, dobrého nebo špatného *disegno* – tj. soudu vkusu –, zkrátka v termínech *uměleckých* činností *a žánrů*, kde má *portrét* svoje místo mezi všemi ostatními způsoby, jak malbu komponovat. Pliniův text nás naopak na počátku XXXV. knihy nutí myslet figurativní objekt podle kategorie jménem *imago* (kterou bez pretencí překládáme jako „obraz"), kategorie, o které brzo chápeme, že neodkazuje ani na „malbu" v obvyklém smyslu (tj. malbu obrazů), ani na umělecké žánry v obvyklém smyslu, ale na jakýsi druh *žánru právního*, jehož protokoly velmi přesně popisují paragrafy 6 a 7:

> U našich předků tomu bylo jinak (*aliter apud maiores*): v atriích se vystavoval jakýsi druh podobizen, určených ke kontemplaci: nešlo o sochy zhotovené cizími umělci (*non signa externorum artificum*) ani o bronzy nebo mramory, ale o masky odlité do vosku (*expressi cera vultus*), které byly umístěny každá ve svém výklenku: tak měli obrazy (*imagines*), aby tvořily doprovod rodinným pohřebním průvodům, a tak vždy, když někdo umřel, byl přítomen celý shluk jeho zemřelých předků; a větve genealogického stromu se ve všech směrech se svými lineárními rozvětveními pnuly až k těmto namalovaným obrazům (*imagines pictas*). Rodinné archivy byly plné registrů a sbírek věnovaných činům, vykonaným v rámci nějakého úřadu. Za prahem a okolo něho byly další obrazy (*imagines*) těchto hrdinských duší, okolo nichž se zavěšovala válečná kořist vzatá nepříteli, aniž by bylo případnému kupci dovoleno je odvázat: takto, i když se vlastník měnil, vzpomínka na triumfy domu přetrvávala věčně.[20]

Když čteme tento text, nevyhneme se paradoxu, naprostému rozštěpení ohledně oné věci, o níž nám mluví Plinius, používaje výrazy *imaginum pictura* a *imagines pictae*. Na jedné straně musíme doznat, že „malba", *pictura*, se tu zmiňuje již před veškerou historií malířství, tj. před jakýmkoliv předpokladem uměleckých žánrů, ba dokonce před veškerým pojmem „obrazu". „Malba" je zde pouze vhodnou barvicí *matérií*, kterou voskové předměty odlité na tvářích „předků" – Římanů z období Republiky – musely být napuštěny, aby se obdržela co „největší podobnost" (*maxima similitudo*, o níž mluví paragraf 2). Na druhé straně musíme připustit, že „obraz", *imago*, se tu zmiňuje před veškerou historií portrétu, před jakýmkoliv předpokladem uměleckého charakteru vizuální reprezentace. Obraz je tu pouze *rituálním* podkladem, který patří do soukromého práva: matrice podobnosti, jejímž určením je legitimovat jistou pozici individua v genealogické instituci římské *gens*.[21] *Imaginum pictura* se zde objevuje dříve, než se stala setkáním vysoké ideje malby a žánru specializovaného v napodobení individuálních rysů, jako mnohem drsnější setkání jisté hmoty (*sterili materia*) a ritu. Toto paradoxní setkání vyvolává v idejích, které si spontánně ohledně umění, obrazu, portrétu a podobnosti vytváříme, další dělicí čáry, další paradoxy.

[20] Plinius Starší: *Histoire naturelle*, XXXV, 6–7, cit. překl., s. 38–39 (překlad upraven).

[21] K teoretickému přístupu tohoto institutu srv. P. Legendre: *Leçons, IV. L'inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paříž, Fayard, 1985, a ze specificky historického hlediska Y. Thomas: „À Rome, pères citoyens et cité des pères (II^e siècle avant J.C. – II^e siècle après J.C.)", *Histoire de la famille*, pod ved. A. Burgièra, C. Klapische-Zubera, M. Segalena, F. Zonabenda, Paříž, Armand Colin, 1986, I, s. 195–229. K antropologickému popisu římské praxe *imagines* srv. zejména F. Dupont: „Les morts et la mémoire: le masque funèbre", *La Mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, pod ved. F. Hinarda, Caen, Centre de publication de l'université de Caen, 1987, s. 167–172.

Pátá dělicí čára se dá vyvodit z materiálních a procesuálních aspektů, na nichž Plinius trvá, když uvádí, že římské *imagines* jsou pouhé „tváře otisknuté do vosku" (*expressi cera vultus*). Daleko od naší vasariovské tradice, kde se portrét definuje jako optické napodobení potrétovaného individua (na dálku), v nejlepším případě jako *umělá iluze* jeho viditelné přítomnosti, římský pojem *imago* předpokládá zdvojení v kontaktu s tváří, proces otisku (sádrová forma, která „tuhne" na tváři samé) a potom fyzické vytištění dosažené formy (pozitivní otisk ve vosku, realizovaný ze sádrového negativu). *Imago* tedy není žádným napodobením v klasickém smyslu termínu; není umělé a nemá zapotřebí žádnou *ideu*, žádný talent, žádnou uměleckou magii. Je naopak *obrazem-matricí*, vyrobeným otištěním, přímým kontaktem hmoty (sádry) s hmotou (tváře) (obr. 2–3).

Podobnost rozrodem a podobnost permutací

Na druhé straně – a to bude naše šestá dělicí čára – genealogický *kult*, který popisuje Plinius, se ve všech ohledech staví do protikladu proti různým rafinovanostem, které implikuje *estetická kultura*, jak ji zavedl Vasari, když vytvářel západní pojem, moderní pojem, figurativních umění. Podle Vasariho je portrét dobrý nebo špatný; a in-

Obr. 2: Sádrová forma posmrtné masky pocházející z El-Džemu. Doba císařského Říma. Tunisko, muzeum v Bardo. Fotografie D. R.

stance, která umožňuje to posoudit, se nalézá v uzavřeném světě *accademia*, který si sám dává zákony. Kdežto obraz v Pliniově smyslu je spravedlivý, nebo nespravedlivý, legální, nebo ilegální. Svoji legitimitu čerpá z právního prostoru na hranici veřejného a soukromého práva, prostoru, které autoři tradičně nazývají *ius imaginum*, „právo na obrazy".[22] Právě v ohledu na takové právo náleží vizuální

[22] Srv. mezi velmi hojnou bibliografií J. Marquardt: *Le Culte chez les Romains* (1878), přel. M. Brissaud, Paříž, Thorin, 1889, I, s. 146–173. Tentýž: *La Vie privée des Romains* (1864–1879), přel. V. Henry, Paříž, Thorin, 1892, I, s. 283–287. T. Mommsen: *Le Droit public romain*, přel. P. F. Girard, Paříž, Thorin, 1982, I, s. 84–89. A. Dubourdieu: *Les Origines et le développement du culte des Pénates à Rome*, Řím, École française de Rome, 1989, s. 93–122.

Obr. 3: Pozitivní (moderní) otisk předešlé formy. Fotografie D. R.

objekty, které popisuje Plinius, jak jsem již řekl, do společného sociálního pole, a ne do pole výlučného, které konstituuje akademický prostor. Jeho historie tedy nemůže být „specifická", jak tomu chtěli Vasari a později Panofsky pro historii umění: jeho historie pak náleží k rozšířenému hledisku, náleží do jisté *antropologie podobnosti*, která ve všech ohledech „disciplinární" hledisko humanistické historie umění přesahuje.

Ale ve chvíli, kdy se Plinius chápe pera, aby napsal to, co zůstane naší první západní historií umění, tato právní a antropologická účinnost už existuje pouze ve stavu republikánské nostalgie: „*imaginum pictura... in totum exolevit*". Co je v Pliniových očích příčinou tohoto vymření? Co způsobilo, že podobnost – extrémní podobnost obrazů předkům, spravedlivá podobnost *ius imaginum* – zemřela? Odpověď XXXV. knihy rýsuje sedmou dělicí čáru, s jejíž pomocí budeme moci nahlédnout s větší přesností *etický rozdíl*, který dělí (původní) Pliniův obraz od (historického) umění Vasariho.

Plinius lidské umění definuje tak jako všichni – a jako později Vasari –, totiž jako napodobení přírody. Ale je zřejmé, že tento typ definice vždy vyžaduje mediaci prostřednictvím kulturního hlediska, etiky a politiky. Takže *similitudo naturae* je v *Přírodní historii* vždy myšlena podle dělicí čáry dvou Pliniových nutkavých pojmů – nutkavých zejména na počátku skoro každé knihy –, jimiž jsou *dignitas* a *luxuria*. Jestliže ještě před vší historií XXXV. kniha začíná výkladem kultu obrazů předků, je tomu tak proto, že si Plinius přeje osudově a původně (a nikoliv historicky) stanovit, co se pro něj jeví jako *dignitas*, která je světu figurativních reprezentací používajících malbu jako jednu ze svých konstitutivních matérií vlastní. Ale tato důstojnost s podobností, kterou předpokládá, je pro Plinia již mrtvá: a byla to *luxuria*, kdo ji zahubil: můžeme pak porozumět tomu, že historický svět umění, který přesahuje řemeslnou sféru (jak bude myslet Vasari), nebo sféru náboženskou (jak bude myslet Hegel), za sebou nechává samu důstojnost, která jej původně konstituovala, jako stopu, jako zármutek.

Co to je *luxuria*? Morálně řečeno, je to prostopášnost (neřest svázaná s přeháněním); esteticky řečeno, je to přebujelost (přílišná hojnost); strukturálně řečeno, je to neproduktivní vydávání, utrácení nebo přestupování jako takové. Obvyklý překlad slovem „luxus, přepych" se zdá tím slabší,[23] že slovník spojený s *luxuria* v Pliniově textu obsahuje takové termíny jako „rozkoš" (*deliciae*), „tužby" (*desideria*), „slepá zuřivost" (*temeritas*), „lačnost" (*avaritia*), „nestydatosti" (*obscenitates*), či dokonce „šílenství" (*insania*).[24] A všechna tato slova jsou na počátku knihy XXXV uvedena jako přímý opak proti *imago*, či spíše vyjadřují dekadenci a zapomenutí, do nichž Římané v Pliniových časech „důstojné" pojmy obrazu a podobnosti svrhli.

[23] Plinius Starší: *Histoire naturelle*, XXXV, 3, cit. překl., s. 37: „(...) a přepych neustále pokračoval stejným způsobem" (*nec cessat luxuria id agere*).

Plinius pranýřuje nejprve *luxuriam materiální* na nesmyslných výdajích, které jeho současníci vydávají na „nedůstojnou" výzdobu svých obydlí. Mimo toto „šílenství lidských mravů" (*morum insania*), které spočívá v tom, že se „vnitřnosti země" – tj. mramory – přenášejí až do ložnice,[25] si Plinius stěžuje v malebních zvyklostech své doby na lež, kterou podle něj představují namalované mramory, tyto „falešné mramory", v nichž se lidé pokoušejí znovu vynaleznout přírodu, a dokonce jí vnutit „neexistující skvrny".[26] Luxus a bláznivost mramoru se zde pojí s „rozkošemi" a „oplzlostmi" bronzu, zlata nebo stříbra: náš moralistický historik opovrhuje bronzovými štíty (*aerei clipei*), pozlacenými stěnami nebo stříbrnými podobiznami (*argenteae facies*), protože přitahují pohled na použitou matérii, a ne na podobnost jako takovou: „(dekadentní Římané) tak zanechávají potomkům obrazy svých peněz (*imagines pecuniae*), a ne sebe samých".[27]

Druhá *luxuria* se týká *těla*: je to prostopášnost jako taková, sexuální výstřelky, o kterých se autor zmiňuje v pátém paragrafu při popisu „epikurejských obrazů", které zdobí ložnice všech těch, kteří se oddávají orgiím a erotické promiskuitě. „Změkčilost zapříčinila zhoubu umění" (*artes desidia perdidit*), píše Plinius a představuje dekadenci mravů subtilní slovní hříčkou: důstojné použití vosku (*cera*) při výrobě obrazů předků se rozpustilo – je tedy rozpuštěno

[24] Srv. zejména: tamtéž, XIV, 1–6; XXI, 1–4; XXXIII, 1–3 a 148; XXXIV, 1–4 atd.

[25] Tamtéž, XXXVI, 1–4, přel. R. Bloch, Paříž, Les Belles Lettres, 1981, s. 48–49.

[26] Tamtéž, XXXV, 2–3, cit. překl., s. 36–37. Povšimněme si, že Plinius zde považuje za úpadek malířství to, co Vitruvius (*De architectura*, VII, 5, 1) naopak považoval za sám původ malířství.

[27] Tamtéž, XXXV, 4–5, cit. překl., s. 37–38. Je třeba spojit tuto kritiku *pecuniae* s kritikou měny, kterou Plinius rozvíjí jinde (XXXIII, 48–50).

– v užívání nedůstojném, totiž když se tělo napouští *ceroma* (směs vosku a oleje), kvůli fyzickým cvičením všeho druhu.[28]

Třetí *luxuria* je prostopášnost *podobností* jako takových: týká se vztahů ustavených mezi formou těl a informními hmotami, které lidská práce utváří. Povšimneme si pak, že „změkčilost, (která) zapříčinila zánik umění", není ničím jiným než přemrštěnou zálibou... pro umění samotné. Je to dekadentní obliba podobností, které nejsou ani „přirozené", ani „individuální": *podobností uzurpovaných*, lživých a nakonec monstrózních:

> (...) odlišnost v individuálních rysech se zanedbává. Hlavy soch se vyměňují (*statuarum capita permutantur*), o čemž už dávno kolují satirické verše. Do takové míry všichni dávají přednost přitažení pohledu na používanou hmotu spíše než na rozpoznatelný obraz sebe. Zdi pinakoték se vystýlají starými obrazy a uctívají se cizí podobizny (*alienasque effigies colunt*), zatímco pro sebe samého se uvažuje pouze o ceně: nepochybně právě kvůli ní dědic tato díla rozbije a zlodějova lest je ukradne. Takto, když nejsou nikdy reprezentováni se svými živoucími rysy (*nullius effigie vivente*), jsou to obrazy jejich peněz, a ne jich samých (*imagines pecuniae, non suas*), které zanechávají potomkům.[29]

Vidíme, že autor shrnuje pod ostudnou pečeť *luxuria* soubor praktik, které Vasari mnohem později v samém ustavení historického vědomí umění naopak vyžaduje: znovupoužití a moderní smontování archeologických fragmentů, zakládání muzeí, kde se „zdi pokrývají starými obrazy", rostoucí důležitost trhu se starožitnostmi, kde umělecká díla cestují a vyměňují se v jediném pohybu – v případě samotného Vasariho jde o kresby mistrů –, který nakonec veškerou praxi *connoisseurship* a dějin umění informuje. Avšak to všechno je pro Plinia Staršího pouze „hrabivostí", „nestydatostí", „šílenstvím". Tři *luxuriae*, o nichž mluví, ostatně vytvářejí systém, a když se v *Přírodní historii* zmiňuje o jedné z nich, dvě ostatní na

[28] Tamtéž, XXXV, 5, cit. překl., s. 38.
[29] Tamtéž, XXXV, 4–5, cit. překl., s. 37–38 (překlad upraven).

sebe nenechají čekat: takže „hlad po zlatě", který kárá v XXXIII. knize, se pojí s kritikou přílišné rafinovanosti cizelérů na domácích předmětech, jakožto i perverze, jíž se dopouštějí ti, kteří „používají zlaté nádoby pro všechny své sprosté potřeby".[30] Obdobně každou zmínku o figurativních uměních – malbě nebo sochařství – doprovází vždy idea finanční *luxuria* sběratelů, která sama je svázaná s *luxuria*, kterou připomíná v římském umění všudypřítomná erotická ikonografie.[31]

Povšimněme si rovněž, že tento skutečný *systém excesů* se soustřeďuje okolo několika slavných postav císařů, kteří se vyznamenali v hanebnostech *luxuriae* současně erotických, etických a estetických. Neudiví nás pak, že se už od třetího paragrafu XXXV. knihy shledáváme s Neronem: vystupuje zde tak jako na jiných místech jako emblematická postava tohoto souboru neřestí. Obdobně jako Suetonius, který vytvořil přesný katalog císařských nectností – přičemž Neronova estetická *luxuria* se nachází mezi výkladem o jeho prostopášnostech a o jeho rozhazovačnosti na jedné straně a výkladem o jeho „parricidiích" ze strany druhé[32] –, Plinius Starší všude ve své XXXV. knize opětovně připomíná hanebné monstróznosti zrůdnosti, jichž se Nero v ohledu na *důstojnost podobnosti* dopustil. Když povzbuzoval umělce své doby, aby vynalézali nemožné a lživé mramory, když dal pokrýt svůj *Domus aurea* ornamenty, když se nechal vymalovat v kolosálních rozměrech na lněném plátnu vysokém sto dvacet stop anebo když Apellovu *Aphrodité anadyoméné* bez rozpaků vyměnil za pouhou kopii, Nero pokaždé přestoupil to, co se jevilo v Pliniových očích jako vnitřní pravda a důstojnost vší *similitudo naturae*.[33]

[30] Tamtéž, XXXIII, 48–50, vyd. a přel. H. Zehnacker, Paříž, Les Belles Lettres, 1983, s. 66–67.
[31] Srv. zejména kvalitní shrnutí C. Johns: *Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome*, Londýn, British Museum, 1982 (nové vyd. 1993).
[32] Suetonius: *Vies des douze Césars*, Néron, XXVIII–XXXI, vyd. a přel. H. Ailloud, Paříž, Les Belles Lettres, 1931–1932, II, s. 172–176. Stejné členění třech *luxuriae* najdeme též u Seneky. Seneka: *Lettres à Lucilius*, XIV, 90, 19; 94, 56–58; 95, 20–21, vyd. F. Préchac, přel. H. Noblot, Paříž, Les Belles Lettres, 1945–1962, IV, s. 34, 82–83 a 94.
[33] Plinius Starší: *Histoire naturelle*, XXXV, 3, 51 a 91, cit. překl., s. 37, 59 a 75.

Můžeme nyní pojmenovat podobnostmi to, co strukturálně tento systém protikladů mezi *dignitas* a *luxuria* organizuje? Je podivuhodné, že dělicí čáry ustavené Pliniem Starším nakonec konvergují k problematice, kterou současná antropologie, jak se zdá, považuje za fundamentální. Tato problematika, kterou prozkoumal Maurice Godelier v termínech, které jakoby rezonují s nejaktuálnějšími kritickými stavy generalizované směny, spočívá právě v otázce, co se v dané společnosti *nevyměňuje*. V prodloužení výzkumů Lévi-Strausse je tedy třeba se tázat na tuto novou strukturální nezbytnost: „V každé společnosti je třeba, aby vedle výměn existovaly také stabilní, fixní body zakotvení sociálních vztahů a identit, které jsou vyjmuty ze směny a současně ji umožňují, zakládají a omezují, protože se vytyčují jako její mezníky, její hranice."[34] Je jisté, že pro Plinia Staršího *imago* takový mezník v římské společnosti s republikánskou tradicí představovalo. Bylo oním bodem právního zakotvení, který byl schopen *zakázat podobnosti, aby se směňovala*, a symetricky na druhé straně předepsat modality, aby se mohla *předávat genealogicky*. V tom spočívá důvod, proč Plinius trvá na nezcizitelném charakteru obrazů předků nebo *spoliae* vystavených v atriu a „okolo prahu" (*circa limina*) římského domu, „aniž by bylo případnému kupci dovoleno je odnést: takto, i když se měnil vlastník, navěky přetrvávala vzpomínka na triumfy, které dům zažil".[35]

[34] M. Godelier: *L'Énigme du don* (připraveno k vydání). Text pokračuje následovně: „V naší dnešní kapitalistické společnosti, kde vše nebo skoro vše nachází svůj peněžní ekvivalent, kde věci nebo osoby neexistují, pokud se neměří v penězích a neproměňují se v peníze, se skutečnost stává čím dál tím více neskutečnou, svět se odhmotňuje. Stává se stále více světem znaků, které jsou samy znaky znaků, které se jeví reálnější než realita, kterou označují. A přece, stále ještě existují důvody k pochybám, že by se všechno v realitě mohlo proměnit v symboly, symboly, které se nakonec stávají symboly ničeho. (...) Pro člověka zůstává úkolem naučit se rozpoznat ve svých duplikacích, které si sám vytváří a které mu unikají, odcizují se mu a ovládají jej; v této práci, která začala před dávnými věky, musíme více než kdy jindy pokračovat." (Srv. aktuálně M. Godelier: *L'Énigme du don*, Paříž, Fayard, 1996).

[35] Plinius Starší: *Histoire naturelle*, XXXV, 7, cit. překl., s. 38–39.

Dvě slovesa, která Plinius hned v prvních paragrafech XXXV. knihy používá, přesně ilustrují tuto poslední a základní dělicí čáru, kterou se pokoušíme uchopit: první, které se používá na „důstojný" kult obrazů předků, je sloveso *tradere*; druhé, které se aplikuje na „prostopášnou" kulturu uměleckých děl, je sloveso *permutare*.[36] Prvé sloveso jmenuje to, co pro Plinia zůstává *životem podobnosti* – jejím přirozeným zákonem, její lidskou jurisdikcí, její genealogickou důstojností. Ta spočívá právě v předávání, v darování, v poučení (všechny tyto smysly zahrnuje latinský pojem *traditio*). Podrobuje budoucí generace nepomíjejícímu pohledu generací minulých. Dává vztahu podobnosti pravdu a pohyb, které nejsou ani tak prostorové, jako spíše časové: natolik je pravdou, že tvář našich rodičů se přenáší, ale nesměňuje se bez omezení až ke svému úplnému vymazání v umělosti čistě estetického provozu.

Sloveso *permutare* pak vystupuje výslovně jako operace *usmrcení podobnosti*. Plinius je zavádí, když připomíná praxi – právě tak běžnou v římském císařském světě jako v renesanční epoše Vasariho a jíž ještě dnes vděčíme za početné nápisy *testa non perninente* na spodku mnoha antických bust v italských muzejích –, která spočívala ve „vyměňování hlav soch" (*statuarum capita permutantur*). Patricij, který v atriu svého domu rozmístil řecké sochy, nechává v Pliniových očích svůj genealogický prostor zaneřádit či nakazit „cizími podobiznami" (*alienasque effigies colunt*).[37] Stačí pak zběžně prolistovat *Přírodní historii*, abychom si povšimli, že u Plinia se teoretické hodnoty *permutationis* přesně překrývají s hodnotami *luxuriae*. *Permutatio* je hned od počátku svázána se světem výměny, směny, obchodu, peněz, a tedy oné *avaritia*, kterou římský encyklopedista tolik hanobí: k *permutatio* dochází, když diktátor Fabius Maximus mění kurs měny, aby uměle obohatil svou vládu.[38] K *permutatio* dochází, když se se zneužitím důvěřivosti směňují nesrovnatelné nerovné hodnoty, například když Indové naivně vyměňují své drahokamy za olovo, kterého se jim nedostává.[39]

[36] Tamtéž, XXXV, 2 a 4, cit. překl., s. 36–37.

[37] Tamtéž, XXXV, 4, cit. překl., s. 37.

[38] Tamtéž, XXXIII, 46, cit. překl., s. 65.

[39] Tamtéž, XXXIV: 163, vyd. a přel. H. Le Bonniec, Paříž, Les Belles Lettres, 1983, s. 162.

Ale *permutatio* neoznačuje jen nerovnoprávnou směnu hmotných statků. Označuje i směnu těl samotných a v tomto smyslu ji najdeme v Pliniově popisu prostopášností, které sugeruje pasáž z XXXV. knihy o „epikurejských" zvyklostech. V sexuální orgii se vskutku míchá vše, vše je zpřevraceno „shůry dolů" (další smysl slovesa *permutare*), protože dokonce ženský prvek se může „permutovat" s mužským.[40] *Permutatio* označuje tedy také sexuální inverzi, onu „perverzi lidských mravů", nad kterou se Plinius napořád pohoršuje, když opakuje, že zničila dobrou rodinnou *generatio*, dobrou *transmissio* rodové integrity a důstojnosti. Nedivme se pak, že se pojmu podobnosti, který Plinius kultovně zakotvuje v praxi obrazů předků, takto dostává nejobecnější teoretické definice z tohoto modelu samotného – který je fantasmatem –, v němž vládne „čistota" genealogického předávání a nepomíjejícnost občanské *dignitas* ztělesněné prostřednictvím *imago*.[41]

[40] Tamtéž, XXXV, 5, cit. překl., s. 38. Myslíme tu na Senekův text (*Lettres à Lucilius*, XIV, 95, 20–21, cit. překl., IV, s. 94), kde se o *luxuria* tvrdí, že směšuje sexuální rody, a tedy může dát ženám nemoce, které jsou vlastní mužům: „Největší z lékařů, zakladatel medicíny, tvrdí, že ženy neztrácejí vlasy a netrpí nikdy pakostnicí. Přesto (v naší době) mnohé ženy shledávají, že jejich vlasy řídnou a že trpí dnou. Je to díky změně v ženské přirozenosti? Nikoliv, je to díky vítězství žen nad jejich vlastní konstitucí; vyrovnávajíce se mužům v jejich výstřelcích, vyrovnávají se jim i v jejich fyzickém utrpení. Tak jako oni ponocují, pijí; snaží se vyrovnat mužům i v gymnastice a orgiích. Tak jako oni, když je jejich břicho naplněno a žádá si odpočinku, vyprazdňují je vrchem; pokud jde o požité víno, zvracejí je míru po míře. Tak jako oni požívají sníh, který ‚uklidňuje' pobouřený žaludek. Nezůstávají pozadu ani v lásce: ačkoliv jsou zrozeny k pasivní roli, tyto hanebné prostopášnice (nechť bohové a bohyně tuto čeládku vyhubí!) vynalezly způsob, jak samce obskočit. Nelze se pak divit tomu, že největší z lékařů, který zná přírodu nejlépe, se zmýlil a že existuje tolik žen lysých a trpících podagrou? Díky neřestem přišly o přednost svého pohlaví. Protože se zbavily své ženské přirozenosti, jsou odsouzeny trpět nemocemi mužů."

[41] Myslíme zde na právní výraz *dignitas non moritur*, který často komentoval Pierre Legendre, zejména v *Leçons, III. Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paříž, Fayard, 1994, s. 99 (kde bohužel nenabízí žádnou právní analýzu římského *imago*).

Pro Plinia tedy existují dva druhy podobností: legitimní je *podobnost plozením* (což je způsob, jak se vyjadřuje její přírodní zákon) nebo *předáním* (způsob, jak se vyjadřuje její právní instituce). Nelegitimní je *podobnost permutací*, která porušuje jak přírodní zákon, tak i právní instituci. První druh podobnosti instituuje *obrazy-matrice*, jimiž jsou sádrové odlitky, z nichž se v přímém kontaktu, odléváním, „plodí", ony barvené voskové masky, které jsou „ctí" (*honos*) každé urozené římské rodiny. Druhý typ podobnosti rozmnožuje *falešné obrazy*, zdání, v jejichž síti se podobnost stává pouhou jednoduchou hodnotou směny, substituce, inverze a perverze. Pompejský patricij, který se chlubí svou sbírkou bust na místě svých rodinných obrazů, a velikášský císař, který nechává naroubovat svoji hlavu na sochu Dia Olympského, nevystavují na odiv pouze fiktivní montáže: dopouštějí se lži o svém vlastním původu a popírají svůj vlastní antropologický substrát, dopouštějí se zločinu urážky podobnosti, odvažují se přeměnit genealogické předávání v čistou hru, hru rétorických výměn, hru estetických substitucí.

Ve svém „fundamentalistickém" aspektu je strohost Pliniova soudu současně koherentní a hrozivá. Jestliže se uzavírá vůči veškeré „cizí kultuře" – s jistou umírněností, když se jedná o athénské Řecko, ale vždy s jednoznačnou nenávistí, jde-li o pergamskou „asijskou" kulturu, jako v oné pasáži, kde náš autor, původně voják z povolání, lituje, že „naše první vítězství nad Asií otevřelo prostopášnostem dveře do Itálie" (*Asia primum devicta luxuriam misit in Italiam*)[42] –, je tomu tak proto, že chce nejen bránit odvěkost svébytného právního světa, ale také teoretický model podobnosti, který je myšlen genealogicky. Umění napodobuje přírodu, říká Plinius, ale s tou podmínkou, že se tato imitace myslí v přísném smyslu jako filiace. V *Přírodní historii* se napořád vrací výraz *natura omnium parens*, „příroda je rodičem (otcem nebo matkou) všeho".[43] V této optice všechna umění musejí vytvářet předměty, které se podobají přírodě (*similitudo naturae*) tím způsobem, jako se synové podobají – rodově a genealogicky – svým otcům.

[42] Plinius Starší: *Historie naturelle*, XXXIII, 148, cit. překl., s. 108.

[43] Tamtéž, XXVII, 2; XXVII, 8; XXVII, 146; XXIX, 64 atd.

Příklad, který nám může pomoci toto myšlení podobnosti vysvětlit, najdeme, zdá se mi, v Pliniových vývodech o roubu. Tato otázka je exemplární, protože se týká jednoho umění – totiž zemědělství, které je rovněž legitimováno jistým používáním podobnosti –, které se nalézá přímo na rozhraní mezi přírodou a kulturou. Umění napodobuje přírodu a v jistých případech „přichází přírodě na pomoc" (*naturam adiuvat*), jak říká na jednom místě Cicero.[44] To se stává, když pokračuje v pohybu přírody samé, obdobně jako když Lukrecius vysvětluje *insitionis origo*, „původ roubu":

> Příklad vysemenění, který je původem štěpování, byl (lidem) dán přírodou samotnou, stvořitelkou všech věcí (*rerum primum natura creatrix*), protože jim ukázal, že bobule a žaludy, které spadly na půdu, vyrašily příštího roku v odnože u paty kmenů stromů. Proto je napadlo vštípit na větve nové pruty a pohřížit nové výhonky do půdy polí. Potom na svých políčkách bez přestání zkoušeli nové kultury a shledali, že plané plody se časem stávají sladšími díky pozornosti a nežné péči, kterou půdě věnovali.[45]

Plinius ve stejném smyslu píše, že „příroda sama naučila" (*natura docuit*) lidi roubovat.[46] Právě takový je pohyb *dignitas* a filiace, pohyb dobré podobnosti. Ale lidé jsou, jak dobře víme, neposlušné děti: mají zálibu v převracení věcí ve zmatek, v překračování všech hranic, v nerespektování zásadní pokory, kterou hierarchie ve vztahu podobnosti předpokládá. Když se oddávají *luxuria* permutativních her podobnosti, věří, že překonávají své rodiče. Aby ilustroval vyvrcholení této *permutatio*, sahá Plinius k dosti výstřednímu příkladu, který bychom mohli v temínech nerónské estetiky nazvat *zemědělskou groteskou*: jde o strom, který byl přehnaně naroubován podle techniky, která není ani „jednoduchým štěpem", ani „roubováním

[44] Cicero, M. T.: *Des Termes extrêmes des biens et des maux*, IV, 7, 16, vyd. a přel. J. Martha, Paříž, Les Belles Lettres, 1928–1930, II, s. 63.

[45] Lucrèce: *De la Nature*, V, 1361–1366, vyd. a přel. A. Ernout, Paříž, Les Belles Lettres, 1964–1966, II, s. 234.

[46] Plinius Starší: *Histoire naturelle*, XVII, 99, vyd. a přel. J. André, Paříž, Les Belles Lettres, 1964, s. 53.

do zářezu", ale *roubováním kombinací*, pro které Plinius používá sloveso *miscere*, které znamená míchat, poplést, převrátit.

> Viděli jsme nedaleko vodopádů na Tibeře strom, který byl všemožně naroubován a obtížen plody všemožných druhů (*omni genere pomorum*), nesouc na jedné větvi ořechy, na druhé bobule, jinde zas hrozny, hrušky a fíky, granátová jablka a různé druhy jablek; avšak jeho život byl krátký (*sed huic brevis fuit vita*). Neboť naše pokusy nemohou v žádném případě soupeřit s přírodou (*nec tamen omnia experimentis adsequi [in] natura possumus*).[47]

Máme tu současně div a odsouzení k smrti. Div tohoto stromu – div lidský, a ne přírodní, výsledek experimentu – spočívá v tom, že je více než stromem: je montáží rozličných stromů, zkrátka fikcí stromu, „manýristickým" nebo barokním uměleckým dílem. Láme normální cyklus podobnosti, *generatio* nebo *transmissio*, který vede od stromu-rodiče ke stromu-potomku, který se mu podobá. Zde však jde o potomka podivného: podobá se příliš mnoha rodičům, tedy musí být nutně plodem nějaké orgie, nějaké zásadní perverze. Je to podivné stvoření: stvoření hybridní, které se podobá díky permutaci, a ne už, v přísném slova smyslu, předáváním. Avšak právě jako takovýto div, monstrum nebo umělecké dílo, nadměrně přeroubovaná montáž, tento strom překračuje všechna omezení zákona podobnosti: *podobal se všemu*, a tedy jakožto individuální strom *se nepodobal vlastně ničemu*. Stal se pouhou „rétorikou" rostlinného života, protože ztratil jeho substrát. A tak na oplátku své divuplné či umělecké podstaty, jak říká Plinius, byl zasvěcen zahynutí, brzké smrti.

Přílišné přeroubování je tedy jako nerónská groteska, jako ona gesta velkohubého šílenství, které dohnalo některé císaře až k tomu, že naroubovali své tváře smrtelníků na těla bohů. Takové roubování je *podobností zasvěcenou smrti*, protože je podobností bez ničeho ostatního, bez paměti, bez tradice, bez genealogického předávání. Je podobností, která se dotýká všeho, a tedy se rozptyluje, vyčerpává

[47] Tamtéž, XVII, 120, cit. překl., s. 61.

tam, kde genealogické pouto předpokládá bytostný a přetrvávající styk s původem. Právě v tom spatřujeme důvod, proč posmrtné masky, i mimo jejich použití při pohřebních ritech, *dávají podobnosti život*, protože z generace na generace předávají tvář těch, kteří dali *gens* jeho občanskou ctnost a důstojnost.

Otisk se pak z tohoto důvodu jeví jako nepostradatelný a nepřekonatelný model *legitimního roubování podobnosti*: v přímém dotyku s tváří matriční funkce negativní formy zajišťuje, že každý potomek – každý pozitivní odlitek – bude legitimním „synem", legitimně podobným, tváře, kterou „vyjadřuje" (*expressi cera vultus*). Takto každá dívka z urozené rodiny, která opouští otcovský dům, když se vdává, legitimně odlévá nové otisky, aby je včlenila do genealogického stromu svého nového domu. Technický model otisku tu odhaluje svoji plnou symbolickou účinnost: z jedné strany forma odlitá přímo na tváři metonymicky zaručuje *jedinečnou* a nezrušitelnou *přítomnost* referenta reprezentace; na druhé straně pozitivní odlitek zaručuje možnost nekonečného znásobení, které vyhovuje všem možným kombinacím sňatkových aliancí. Římské *imago*, protože je bez přestání přítomno *zde* (v rodině) a protože je napořád disponibilní k předání *jinam* (do přivdaných rodin), velmi dobře odpovídá této dvojí antropologické funkci – zdánlivě paradoxní – omezit symbolickou směnu a současně být ztělesněním její možnosti. V tom nepochybně spočívá jeho zásadní právní účinnost: instituovat podobnost jako rituál taktilního zdvojení původu – a ne jako rétoriku optické reprezentace.

Původ jako vír

Ale co se v takovém pohybu – v radikálním oddělení původu a historie – stane se samým projektem nebo prostěji s ideou historie obrazů? Je třeba nejspíše zaslechnout slova *původ* a *historie* v odlišném smyslu. Walter Benjamin se o to pokusil v roce 1928: jeho návrh je převratný a jistěže pro každého pozitivistického historika „iritující" (autor, jak víme, za něj zaplatil propadnutím v habilitačním řízení a trvalým vyloučením z univerzitního světa). Spočíval

v tom, že se otázka *dějin* klade v termínech *původu* a otázka původu v termínech *novosti*. Proti „logické" koncepci původu, kterou obhajoval Hermann Cohen,[48] se Benjamin pokouší historickou disciplínu konfrontovat s otázkou původu a vyhnout se přitom spontánní představě *pramene* (toho, co údajně všemu předchází a co v minulosti veškerou genezi řídilo),[49] na jehož místě postuluje dynamickou a neustále přítomnou představu *víru* (který se může objevit v toku řeky v každém okamžiku a je nepředvídatelný):

> Původ (*Ursprung*), i když je zcela historickou kategorií (*historische Kategorie*), nemá přesto s genezí (*Entstehung*) věcí nic společného. Původ neoznačuje osud toho, co se zrodilo, ale spíše to, co se právě v dění a zániku rodí. Původ je závinem v proudu dění (*im Fluss des Werdens als Strudel*) a zatahuje do svého rytmu matérii toho, co se právě objevuje (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein*). Původ se nedává nikdy poznat v holé evidentní faktické existenci a jeho rytmika může být zahlédnuta jen ve dvojí optice (*Doppeleinsicht*). Dožaduje se na jedné straně být uznán jako obnovení, restituce, na straně druhé jako něco, co je v sobě samém nedokončeno, stále otevřeno (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*).[50]

Historie umění, která v tomto smyslu klade otázku původu, bude tedy historií umění pozornou k vírům v proudu stylů, k trhlinám v půdě estetických doktrín, k puklinám v tkáni reprezentací. Osvobozujíc „dvojí optiku", o níž mluví Benjamin, sama podstoupí riziko – krásné riziko – víru, zlomu, pukliny v historickém poznání

[48] Srv. H. Cohen: *Logik der reinen Erkenntnis (System der Philosophie, I)*, Berlín, B. Cassirer, 1902, s. 32–36 (W. Benjamin používá 2. vyd., 1914).

[49] To je také koncepce původu jako „absolutního počátku", kterou oprávněně napadl Marc Bloch, když mluví o „modle původu". Srv. M. Bloch: *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1949), vyd. É. Bloch, Paříž, Armand Colin, 1993, s. 85–89.

[50] W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Gesamte Schriften*, vyd. R. Tiedemann a H. Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, I–1, s. 225. Přel. S. Muller, *Origine du drame baroque allemand*, Paříž, Flammarion, 1985, s. 43–44.

samém. Protože v tomto smyslu „nemá původ nic společného s genezí věcí", dialekticky[51] krystalizuje novost a opakování, přežívání a přerušení: je nejprve především *anachronismem*. Z tohoto důvodu v ustaveném historickém vyprávění nastává jako zlom, nehoda, nevolnost, utváření symptomu. Historie umění, která je schopna vynalézt – ve dvojím smyslu tohoto slovesa, imaginativním a archeologickém – „nové původní předměty", bude tedy historií umění, která je schopna vytvářet víry, fraktury, roztržky v poznání samém, jehož tvorbu si klade za cíl. Pojmenujme to jako schopnost vytvářet nové *teoretické prahy* v disciplíně.

(1995)

[51] O dialektické povaze pojmu původu u Watera Benjamina srv. R. Tiedemann: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1965, s. 58–69. Přel. R. Rochlitz, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, Actes Sud, 1987, s. 79–92. Srv. rovněž G. Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paříž, Minuit, 1992, s. 125–152.

2. OBRAZ-LEST

Historie umění a hlavolam času

Historii umění je třeba neustále začínat znova

Novým pojmům, novým „teoretickým prahům", které do historického myšlení a do myšlení o obrazech zavedl Walter Benjamin, se dostalo, jak se zdá, velmi rozličných osudů. Jistěže nejobecnější, jakož i velmi specializované disciplíny si tyto pojmy přisvojily, diskutovaly o nich, „opracovávaly" je: filosofové velmi hojně komentovali teze *O pojmu historie*; historikové fotografie – a avantgard 20. století – neméně glosovali pojmy *aury* a *technické reprodukovatelnosti*. Ale institucionální prostory historie, jakož i historie umění, disciplín, kterých se Benjaminovo dílo přímo týká, se přesto nezdají jeho vlivem nijak dotčeny.[1] Je také prav-

[1] Proto neexistuje heslo „Walter Benjamin" v A. Burguière (pod ved.): *Dictionnaire des sciences historiques*, Paříž, PUF, 1986, ani v bibliografii J. Le Goff: *Histoire et mémoire*, Paříž, Gallimard, 1988. Za dvacet let existence revue *Annales* je Benjaminovo jméno (podle indexu M. Grinberga a Y. Trabuta: *Vingt années d'histoire des sciences humaines. Table analytique des* Annales, *1969–1988*, Paříž, Armand Colin, 1991) citováno pouze jedinkrát v krátké recenzi od Michaela Wernera knihy R. Kany: *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werke von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, Niemeyer, 1987. Srv. *Annales E.S.C.*, XLIII, 1988, č. 4, s. 932–934. Jméno Waltera Benjamina se významnějším způsobem nezmiňuje ani