

JAN DIENSTBIER

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ UNIVERZITY KARLOVY, PRAHA

Erwin Panofsky a česká ikonologie

Na rozdíl od ostatních příspěvků v této rubrice nemůže tento text přímo reagovat na recenzi některé z Panofského prací. Pro *Umění* totiž nevznikla ani jedna. To však neznamená, že by práce patrně nevlivnějšího historika umění 20. století hrály na stránkách našeho časopisu pouze marginální roli. Odkazy k Panofského dílu se v *Umění* opakovaně objevovaly v dalších recenzích nebo teoretických textech, které svědčí o zásadním a přímém autorově významu pro vývoj domácího dějepisu umění. Po Panofského smrti v roce 1968 zde vyšel nekrolog od Viktora Kotrby.¹ Čtenářům prozradil, že v létě 1967 princetonský historik umění zvažoval návštěvu Prahy, kterou předtím mohl osobně poznat jen během krátkého pobytu v době před první světovou válkou. Panofského zájem podle Kotrby platil nejen Malé Straně „s jejími paláci, kostely i lidovými hospůdkami“, ale i československému dějepisu umění, jehož prací si údajně velmi vážil. Naopak je nesporné, že si i tehdejší českoslovenští historici umění považovali Panofského díla, které přinejmenším od druhé poloviny padesátých let pilně studovali a vesměs pozitivně hodnotili. V domácím prostředí se etablovala svěbytná ikonologická škola, která rozvíjela Panofského metodu a snažila se ji zkřížit se zde pěstovanými přístupy, ať už šlo o dědictví vídeňské školy nebo o marxisticky orientovaný pohled na dějiny. Kde se však vzala tato v bipolárním světě studené války práce jen nezvyklá afinita nového marxistického dějepisu umění k německému badateli židovského původu působícímu v Americe?² Vystačíme si pro její vysvětlení pouze s Panofského proslulostí nebo jsou zde i jiné hlubší kořeny?

Zajímat mě zde přitom bude především období padesátých a šedesátých let, tedy doba, kdy se u nás ikonologie teprve etablovala. Vědomě tak ponechávám stranou pozdější období sedmdesátých a osmdesátých let nejen vzhledem k omezenému prostoru, ale i proto, že podmínky normalizačního revizionismu se přece jen od

předchozí epochy lišily. Stranou pozornosti zůstanou i tak důležité milníky popularizace ikonologických metod jako český překlad Panofského *Významu ve výtvarném umění* s obsahlou předmluvou Josefa Krásy,³ Neumannovy ikonologické interpretace barokní architektury⁴ nebo polemiky s ikonologickým přístupem ať už zahraniční (zejména i u nás známé práce Otto Pächta a výbor *Ikonographie und Ikonologie, jež se dočkaly recenze Rudolfa Chadrabý*), či domácí (Zdeněk Kudělka).⁵

I při letmém pohledu do dobových příspěvků vztahujících se k teorii dějin umění zjistíme, že se v nich Panofského jméno skloňuje nejen poměrně často, ale zároveň na rozdíl od některých dalších představitelů západních dějin umění také v převážně pozitivním smyslu. Panofského práce byly kladně přijímány především mladší generací historiků umění, která vystudovala po druhé světové válce a na konci padesátých let se výrazně hlásila o slovo.⁶ V práci americké kolegy tato generace trochu překvapivě viděla jistou návaznost na domácí umělecko-historickou tradici pevně spočívající v odkazu vídeňské školy umění. Mostem mezi obojím se stal Max Dvořák, jehož *Geistesgeschichte* pro domácí badatele představovaly spojnice mezi více formalistickými koncepty, k nimž se vždy vídeňská škola hlásila, a obsahově více orientovanou ikonologií, kterou po smrti Aby Warburga svěbytně rozvíjel právě Panofsky spolu s dalšími Warburgovými kolegy a žáky, jako třeba Fritzem Saxlem. Panofsky tak mohl být u nás chápán jako jakýsi dovršitel Dvořákovy díla, jež mělo ikonologii předjímat.⁷

Ale přirozenost tohoto spojení rozhodně není tak samozřejmá, jak by se mohlo na první pohled zdát. Přes volání po dějinách umění jako dějinách ducha totiž Dvořák rozhodně neusiloval o systematické studium významové složky uměleckého díla či toho, jakým způsobem se vtiskuje do jeho formy, ale na první místo vždy kladl analýzu jeho formálních charakteristik. Jediná ta měla být náplní

ideálně pojatých dějin umění a systematické soustředění se na význam výtvarných děl zřetelně patřilo za tyto hranice. Hrozilo totiž návratem k „naivnímu stadiu“ dějepisu umění (podle Wölfflinových slov) — tedy pozitivistickému, kulturněhistorickému pojetí, s nímž se sám Dvořák soudově střetl. V souvislosti s Desátým mezinárodním kongresem historiků umění v roce 1912 proto Max Dvořák varoval před „kulturněhistorickým překračováním hranic, jak to činí někteří nejmenovaní kolegové“.⁸ Bezpochyby tím myslel Aby Warburga, který na římském kongresu v příspěvku k malbám v paláci Schifanoia naopak volal po „ikonologické analýze, která se nenechá spoutat omezeními zahraniční policie“.⁹ Přes jisté rozdíly mezi oběma historiky umění je Panofského v tomto aspektu nutné vidět jako Warburgova následovníka. Chápat proto ikonologii jako rozvinutí Dvořákovy odkazu je přinejmenším zvláštní.

Skutečnost, že domácí historici umění naopak v Panofském Dvořákovy pokračovatele nalezli, přitom nelze brát na lehkou váhu. Osobnost a dílo Maxe Dvořáka totiž hrálo v domácích dějinách umění zásadní úlohu prakticky po celé 20. století. Po své smrti se vídeňský profesor postupně stal nezpochybnitelnou a kanonickou postavou, která získala i díky vzpomínkám jeho žáků až světecké rysy — učenec pronásledovaný všemožnými nepřáteli, jenž odešel do Vídně, kde nejen že se připojil k tehdy nejdůležitější škole dějin umění, ale stanul v jejím čele, aby „zachránil“ její tradici, ovšem jen za cenu toho, že se doslova upracoval k smrti.¹⁰ V idealizovaném obraze Dvořákovy osobnosti hrálo roli nejen jeho otevřeně přiznávané češství, ale i široké kontakty s četnými domácími kolegy a žáky, jež ovlivnil a podpořil. Ti na to nezapomněli, a když v oboru postupně zaujali důležitá místa, zůstal dvořákovský odkaz pevnou součástí domácího dějepisu umění.¹¹ Tato tradice přitom přetrvávala změny po roce 1948, jakkoli se tehdy přístupy vídeňské školy takřka okamžitě ocitly v rozporu s požadavky na přebudování disciplíny podle marxistických principů. Snad zde hrálo roli, že někdejší Dvořákoví žáci si dokázali i v rychle a výrazně se měnících společenských poměrech udržet kontrolu nad výukou a základním směřováním oboru.¹²

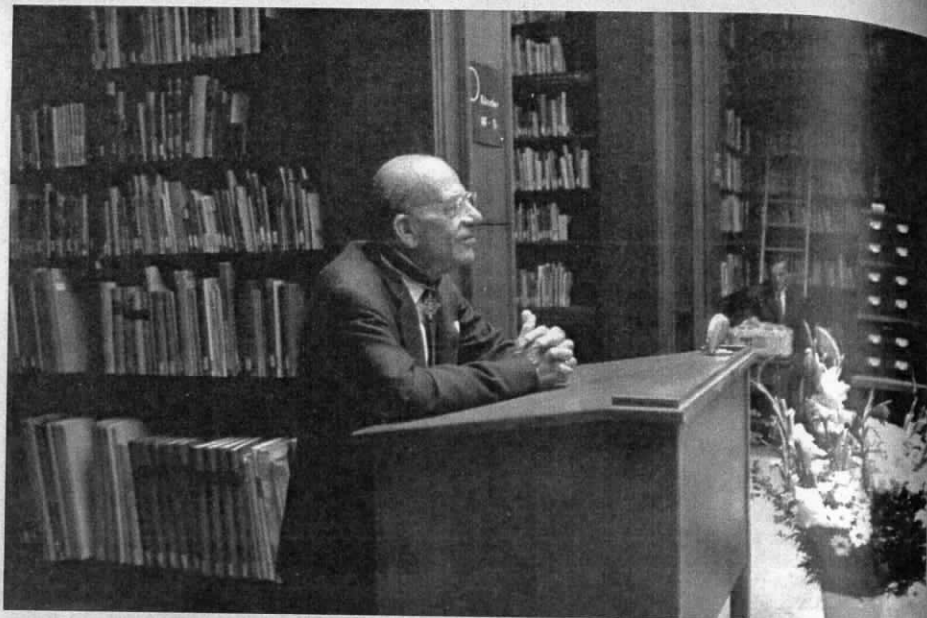
Z této orientace plynul však jistý paradox, jež lze v zárodečném stavu pozorovat už v projevu Jaromíra Neumanna na pracovní konferenci československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni v roce 1951, která si vytkla za cíl vytvořit cestu k „marxisticko-leninskému výkladu celého vývoje umění“.¹³ Ve snaze kriticky se vyrovnat se „spiritalistickým pojetím historie, kosmopolitickou „vlivologií“ a formalistickým nazíráním umění“ Neumann pochopitelně Dvořákovu a Rieglovo dílo odsoudil jako nemístný „objektivismus“ a „idealismus“ a ve stejném duchu tato kritika dopadla i na jejich kolegu a žáka Vojtěcha Birnbauma. Přesto zde nechýbí ani ocenění Birnbaumových zasluh „o odborné prohloubení umělecko-historických pracovních metod“, ale které v důsledku nemohly spočívat na jiných základech než těch položných vídeňskou školou. Ze starší generace Neumann kladně nahlížel dílo V. V. Štěcha i svého už



1 / Obálka prvního vydání českého překladu knihy Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981

zesnulého učitele Antonína Matějčka, který prý „duchovědnému pojetí“ Maxe Dvořáka přes své vídeňské školení „zcela nepodleh“.¹⁴

Neumann se však nestavěl odmítavě jen ke Dvořákovu, ale i k představitelům západních marxisticky orientovaných dějin umění Wilhelmu Hausensteinovi, a především Fredericku Antalovi, jehož knihu o florentském malířství, přeloženou do češtiny, doplnil obsáhlým úvodem.¹⁵ Neumann Antalovu koncepci zavrhl jako lacinou aplikaci sociologie na umění, protože prý upozadovala vliv pokrokových nižších vrstev na podobu renesančního umění. Podle Neumanna je Giottovo umění o florentském malířství „autentickým projevem nejvyšších vrstev podnikatelského a obchodního měšťanstva“. S tím se český historik umění oceňující Giotta coby vizionáře ukazujícího směrům k pokrokovému realismu smířit nemohl. Antalovo „zjednodušené pojetí sociální vázanosti umění“ tak interpretoval jako důsledek „methodických postupů“ vídeňské školy a připomenulo mu „duchovně dějinné pojetí Maxe Dvořáka“. Krátce poté, ale sám začal svůj názor na význam tohoto pojetí přehodnocovat. Už o rok později připustil, že „některá díla Maxe Dvořáka“ přinesla „navzdory svému noetickému postoji“ správné poznatky a o další dva roky



2 / Erwin Panofsky při udělení Řádu za zásluhy v mnichovském Zentralinstitut für Kunstgeschichte v roce 1967
Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München — Hans Roth

poté už Neumann přímo vyzýval k novému promyšlení Dvořákových podnětů.¹⁶ Nebyl sám. Ve stejné době totiž Rudolf Chadraba uveřejnil první ze svých analýz Dürerovy Apokalypsy, kde si otevřeně vytkl za cíl „podepřít výmluvnými doklady Dvořákovu pojetí“ a „hájit je přitom proti jeho odpůrcům“.¹⁷ Způsob, jakým Chadraba popsal Dürerovo umění, přitom zjevně představoval antitezi toho, co Neumann kritizoval u Antala: olomoucký historik umění a germanista vyložil renesančního génia jako mluvčího lidových reformátorů.

Ve snaze zasadit Maxe Dvořáka do nového, marxisticky chápaného kontextu začalo být intenzivně zmiňováno i jméno Erwina Panofského a českým čtenářům byla poprvé obsáhleji představena i jeho metoda.¹⁸ Důležitou roli amerického historika umění dokládá Neumannův příspěvek ve sborníku *Příspěvky k dějinám umění* z roku 1960 stejně jako číslo časopisu *Umění* věnované odkazu Maxe Dvořáka, jež vyšlo rok nato.¹⁹ Právě zde se Panofsky stal pokračovatelem nyní již pozitivně chápaného Dvořákovu odkazu.

Třebaže to znamenalo oproti začátku padesátých let jistý obrat, nebyl zcela oproti logice předchozího vývoje — i zde Neumann proti Dvořákovým „příliš univerzálním souvislostem a velkorysým analogiím“ vyzdvihoval přístup svého učitele Antonína Matějčka, který prý „spojoval

uměleckou tvorbu s životními pocity lidí v daných dějinných souvislostech“.²⁰ Zároveň zde vyslovil program, který prý v prvních letech po roce 1945 pocítovala mladá nastupující generace, do níž se sám mohl počítat, a ježž bylo třeba konečně naplnit. Podle Neumanna je nutné „proniknout k vnitřním zákonitostem, jichž je umění poslušno, pochopit hlouběji příčiny jeho vývojových proměn a postihnout síly, které určují jeho formu i obsahovou náplň“. Snaha po nové vědeckosti, po níž Neumann volal, tak vyžadovala výtvarné umění „studovat jako společenský fakt a výsledek procesu společenského vývoje“.²¹

Tento požadavek předem diskvalifikoval mnohé. Především teorie umění stavící na autonomním vývoji, třeba psychologii umění André Malrauxe, chápaající uměleckou produkci v metafyzickém smyslu, ale do stejné kategorie lze zahrnout i domácí příspěvky Václava Mencla.²² I z těchto důvodů tak československé dějiny umění konce padesátých a začátku šedesátých let musely odvrhnout i koncepcí Dvořákovu žáka Hanse Sedlmayra.²³ Přestože se s rakouským historikem umění, který se na tradice vídeňské školy snažil úzce navazovat, mohli jeho čeští kolegové shodnout na snaze po teoretizaci oboru, Sedlmayrův odpor k materialismu stejně jako konečné odvolání se na vztah umělecké tvorby, k „absolutnímu duchu“ a přímo k Bohu na ně musel i nehledě na Sedlmayrovo

nacistické angažmá působit jako červený hadr na býka.²⁴ V daných podmínkách totiž mohly být oficiální dějiny umění jen marxistické, ne snad nutně ve vulgárním smyslu, ale minimálně v tom, že umělecký vývoj měl odrážet teleologicky chápaný, a tím pádem určitými zákonitostmi svázaný, vývoj společenský.²⁵

Obrátíme-li nyní pohled od metod, které potřebám chápat vývoj dějin v marxistickém duchu nemohly vyhovět, k Panofského ikonologii, je zřejmé, že tu existují četné spojnice. Razení ikonologie mezi pokrokové směry umělekohistorického bádání bylo v daném kontextu zcela logické.²⁶ Nejenže se ikonologie důrazně staví za „obšťahovou náplň“, ježž analýzu vedle té formální Neumann požaduje, ale zároveň svým známým třístupňovým postupem prostřednictvím „vnitřního významu“ výtvarného díla vnáší do interpretace výtvarných děl rozměr společenské analýzy. Podle Panofského „vnitřní význam rozpoznáme, zjistíme-li podstatné principy, které prozrazují základní postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení, tak jak jsou zhuštěny v jediném díle a poznamenány „přída“ i „národ“ jinak než jeho českoslovenští kolegové. Je však nutné předpokládat, že si to uvědomovali nebo vůbec uvědomovat chtěli? Základním interpretačním rámcem, který mohl takto do interpretace uměleckých děl vstoupit tak vůbec nemusel být humanismus, v němž chtěl vidět filozofický smysl humanitních věd Panofsky, ale třeba i marxismus.²⁸

Na ikonologii jistě přitahoval i imperativ vědeckého přístupu k umění. Ten se Panofsky snažil v pozdějších přepracováních, která znal i domácí historici umění, posílit. Zatímco v německé verzi své práce o výkladu obsahu výtvarného umění publikované v roce 1932 v časopise *Logos* Panofsky ještě mluví s odvoláním na Heideggera o „nutné násilnosti“ každé interpretace, v obou pozdějších anglicky psaných verzích už tato pasáž zcela chybí.²⁹ Nakonec zde zůstává jen „nestranný pohled“ (*disinterested view*) odlišující vědce-humanistu od „naivního pozorovatele“ a zároveň garantující epistemologickou poctivost jeho úsilí.³⁰ Heideggerova úvaha musela k vývoji dějin i vzhledem k angažmá jejího autora za nacionálního socialismu ztratit pro Panofského jakoukoliv přitažlivost.³¹ Změnily se i příklady, na nichž Panofsky svou metodu ilustroval. Zatímco v předválečném článku se její platnost snažil ukázat na vypjatých kontrastech Zmrtvýchvstání Grunewaldova Isenheimského oltáře, v knižně publikovaných anglických příspěvcích už najdeme jen mirumilovné gesto muže smekajícího klobouk.³² Později, ve *Významu výtvarného umění*, Panofsky předsadil svým úvahám obsáhlé etické ukotvení spočívající v originálním pojetí humanismu, jenž měl spojovat renesanční humanisty s Kantem i současnými historiky umění. Panofsky zde vlastně neřká nic jiného než to, že vědecké poznání dějin umění jdoucí za prostý popis může, respektive dokonce musí být hnané pokrokovou ideologií. Jeho snaha o vlastní nebyla tak daleko od úsilí těch z domácích historiků umění, kteří „v souvislosti s kritikou dogmatismu

a s celkovým ozdravením a ideovým prohloubením názorů na otázky socialistické kultury a umění“ hledali na přelomu padesátých a šedesátých let způsob, jak organicky vtělit marxismus do výkladu dějin umění.³³ Jakkoli proto Panofsky svou ideologii humanismu nikdy nerozpracoval a nespojil s teorií dějin, od níž by bylo možné odvozovat nejrůznější zákonitosti, přece jen to vypadá, že od ikonologa-humanisty je k ikonologovi-marxistovi blíž, než by se na první pohled mohlo zdát.

Není se co divit, jestliže Panofského Dürer-humanista svádí svůj osudový souboj mezi racionalitou a iracionalitou,³⁴ Chadrabův Dürer je věrozvěstem společenského osvobození, které měla předznamenávat *Německá selská válka*. Stejně jako Panofsky nalézá v Dürerově *Melancholii* symptomy malířova zápasu se silami nerozumu, mluví Chadraba při analýze stejné rytiny v duchu své optiky o zrušení „dělny práce na práci hlavy a práci rukou“.³⁵ Apokalypsa, která je osou jeho výkladu, je proto „morálně politickou polemikou proti Římu jako hlavní zástítě feudálních sil“ a odráží (jak jinak?) malířův názor „na přirozené a zároveň mravní uspořádání světa“.³⁶ Chadrabův přístup není proto nutné chápat jen jako přelocnění Panofského



3/ Albrecht Dürer, Sol Justitiae obsahující podle Rudolfa Chadraby skrytý portrét císaře Maximiliána, 1499
měřítý, 108 × 77 mm

Foto: National Gallery of Art, Washington

metody, ale v jistém smyslu jako její naplnění být způsobem, který bezpochyby americký historik umění původně nezamýšlel.

To, co dnes vnímáme jako deformaci, je totiž součástí vnitřní konstrukce ikonologické metody, do níž nejpozději ve třetím významovém stupni vstupuje teleologie zpětného pohledu coby neoddělitelná součást každého kauzálně orientovaného výkladu dějin. Nemohu proto úplně souhlasit s dosavadním hodnocením marxistické ikonologie: k závěrům, které dnes považujeme za poněkud obskurní, nedošla jen proto, že by byla zbavena své „vnitřní konzistence, založené na novokantovském základě.“³⁷ Základní novokantovská, z Cassirera vycházející konstrukce vnitřního významu popisovaná v souřadnicích „symbolických hodnot“ zůstala i u nás zachována. Třeba ideu triumfalismu, již se Chadraha věnoval už od poloviny šedesátých let, lze chápat právě takto.³⁸ Problém naopak leží v tom, jakým způsobem plíživě vstupují do zdánlivě nezávislé ikonologické interpretace historikovy apriorní vědomosti. Toho se totiž nedokázal vyvarovat ani sám Panofsky, a to při vysvětlování definice vnitřního významu, když jako příklad uvádá, že téma Adorace Krista „odhaluje nový emocionální přístup specifický pro pozdní středověk.“³⁹

Stejně tak si nemyslím, že se domácí varianta ikonologie vyznačovala absencí písemných pramenů, které buď nebyly k dispozici, nebo k nim domácí badatelé dostatečně nepřihlíželi.⁴⁰ Chadraha, Stejskal, Neumann a další naopak pracovali s nejrůznějšími, třeba i vzdálenými prameny poměrně intenzivně, jen jejich interpretace podléhaly apriorní „vědecké“ teorii dějin, která sice stála mimo vlastní ikonologický systém, ale již její závěry měly znovu potvrzovat. Podobným způsobem však Panofsky, ale i další badatelé, jako Edgar Wind nebo Ernst Gombrich, přecenili význam novoplatonismu pro výtvarné umění renesance. I jejich důvody patrně byly ideologické — v „díle Platóna a dalších filosofů“ totiž hledali „zdravou“ část evropské myšlenkové tradice a účinný nástroj proti zrůdnosti nacistické ideologie.⁴¹ Jakkoli tak později třeba Ernst Gombrich Chadrabovu práci kritizoval právě z toho důvodu, že do Dürerovy apokalypsy nadměrně promítá svou znalost kontextu, sám se podobné pasti v souvislosti s novoplatonismem vyhnout nedokázal.⁴²

Podle poněkud krutého příkladu Georgese Didi-Hubermana: apriorní syntéza mizí, aby později z Panofského (respektive Chadrabova) kouzelného klobouku vzešla nová humanistická (respektive marxistická) historie v podobě čtyř holubic a čtyř bílých králfků, ještě krásnější a živější než kdy předtím.⁴³ Ikonologický imperativ vědeckosti není ničím víc než iluzí. Cokoli, co je do ikonologického novokantovského klobouku vloženo — teorie o postojích národů, tříd, o vývoji náboženského nebo filosofického přesvědčení —, se dříve nebo později zhustí ve výkladu jediného díla (skupiny příbuzných děl). Ikonologické dějiny jsou tak nezávislé na tom, zda jde o „čistou ikonologii“ v Panofského pojetí, nebo její domácí sebenaplnující variantu spojenou s marxismem — to, co je na nich

„vědeckého“, jsou naše epistemologické postupy, které se nám zpětně odrážejí skrze zakřivené zrcadlo umění.

Nabízí se samozřejmě otázka, jaký má smysl zabývat se znovu touto starou historií právě v souvislosti s domácí situací. Panofského postulat nezávislého pozorovatele-historika umění byl mnohokrát vyvrácen a v době rozpadu jednotného příběhu dějin umění je většinou z nás jasné, že dějiny vnitřního významu nelze budovat univerzálně bez opomenutí jejich subjektivní podmíněnosti. Ostatně, nutno znát, že fakticky žádný z historiků umění následujících ikonologický směr interpretace se důsledně nedržel „kuchařky“ třístupňového postupu, což ještě více platí o domácích badatelích padesátých a šedesátých let.

Jeden bezprostřední smysl v ohlžení se po tom, jakým způsobem se domácí oborový diskurs formoval v recepci ikonologických konceptů, zde však vidím. Tyto myšlenkové struktury dodnes ovlivňují naše myšlení o výtvarných dělech doby dávnou minulou. Jestliže mají svůj život po životě (Nachleben) koncepty umělecké, dost možná je mají i ty umělecko-historické.

K úvahám tímto směrem mě přivedla má vlastní práce týkající se profánní malby pozdního středověku. Většina této výmalby se totiž v domácím prostředí dodnes označuje zažítým spojením „zelená světnice“, které nemá v zahraničí žádný jednoznačný ekvivalent. Geneze tohoto označení spadá do roku 1964, kdy jej v tomto smyslu poprvé použil ve svém článku pro Umění Josef Krása pro označení širší skupiny nástěnných maleb pozdního středověku (Žirovnice, Blatná, Švihov atd.).⁴⁴ Krása „zelené světnice“ chápal jako prostředek „stavovské reprezentace objednavatelů“ a projev „mocenských a stavovských zájmů“, jakkoli ty nutně musel na malbách nacházet nepřímě, ve vyobrazeních turnajů, lovů a prostřednictvím alegorií údajných šlechtických hodnot. Malovanou výzdobu tak spojil s třídou pohusitských šlechticů. Ačkoli o tom takto ve svém textu nehovoří, toto ve své době inovativní pojetí není ničím jiným než odhalením vnitřního významu podle Panofského kategorií — nejde o nic jiného než o výklad skupiny výtvarných děl coby zhuštění „základního postoje národa, období nebo třídy“. Krása přitom v době vzniku své práce ikonologické paradigma jistě znal — působil v Ústavu pro teorii a dějiny umění, kde byl v bezprostředním kontaktu s Rudolffem Chadrabou a podle všeho se účastnil i diskusí jeho „ikonologického kroužku“, který se na pracovišti ustavil na Chadrabův popud roku 1961.⁴⁵ Chadrabovu knihu o Dürerovi Krása přímo v článku cituje a nelze se tak divit, že do určité míry přejímá i způsob jeho výkladu výtvarného díla.

Krásovo pojetí se ujalo a bylo přijato i na Slovensku a v Polsku.⁴⁶ V německé literatuře, třebaže ta Krásovo práci znala, se však nikdy neprosadilo a dodnes užívané označení vegetabilního ornamentu „*Rankenmalerei*“ nebylo nikdy vážně spojováno s obsahem maleb nebo s jejich společenskou funkcí.⁴⁷ Přes postupnou proměnu obsahu termínu — zpočátku jej Krása spojoval jen s konkrétní společenskou situací v Čechách po husitské revoluci, zatímco později, především díky poukazům

dalších badatelů, se srovnatelnými památkami v širším časovém a geografickém rámci — byly naopak u nás až donedávna „zelené světnice“ spojovány s vyjádřením třídy šlechticů. Vratislav Nejedlý tak mluví o „zhuštěné současti modu vivendi, pocitů lidí tehdejší doby“, k níž se hlásili jak „někteří příslušníci starých českých rodů, tak teprve nedávni zbohatlíci, ať čerstvě nobilitovaní, nebo ještě v radách měšťanů“, a Jakub Vítovský zase konstatuje, že „hybnou silou vývoje profánní malby byla snaha objednavatelů o elitářské společenské sebeurčení“.⁴⁸ Teprve v nedávné době se objevila kritika těchto apriorních soudů, která konstatovala, že „zelené světnice“ jsou skupinou „nesourodou, uměle sestavenou“ na základě „formálně umělecko-historických“ měřítek, které „nejsou historicky funkční“.⁴⁹ Snad by tak bylo možné konstatovat, že „ikonologický ilusionismus“ přetvárá být akceptován. Otázka je, nakolik je to pravda, když i ti, kdo za touto kritikou stojí, dál hledají v „zelených světnicích“ především „výraz sociálního statusu“.⁵⁰ Nevracíme se však tímto konstatováním zase znova k Panofského kategorii „vnitřního významu“ a k tomu, jak s ním pracovala domácí ikonologická škola?

Přežívání ikonologických konceptů je dodnes patrně nejen v taxonomii námětů výtvarných děl,⁵¹ ale i v celé škále přístupů uplatňovaných ve čtení uměleckého díla jako kódu vypovídajícího o společenském pohybu doby jeho vzniku. Jednou z nich, který v domácích ikonologických přístupech má stěžejní úlohu, se budu krátce věnovat na závěr svého textu. Jsou jím identifikační portréty čili zobrazení historických osob coby světců a biblických postav v rámci sakrálního umění.

Snaha identifikovat podoby významných postav historie ve výtvarných dělech dané epochy má samozřejmě dávnou tradici. Nelze si ale nevšimnout, že zpočátku v rámci dějin umění hrály tyto interpretace jen minimální úlohu — výklad soustředěný na formální stránku výtvarného díla jednoduše tento prostředek vesměs neprotočoval. Situace se však u nás změnila v padesátých letech 20. století, kdy se významová složka dostala do centra zájmu marxisticky orientovaných dějin umění. Už před příchodem ikonologie to signalizuje především práce Jaroslava Pešiny zabývající se portréty Karla IV., mezi nimiž zmiňuje i císařovu podobu na Klanění Tří králů v karlstejnské kapli sv. Kříže, a na to navazující příspěvky Pešinoва žáka a posluhače jeho semináře Karla Stejskala.⁵² U jednoho údajných portrétů císaře Zikmunda na desce z Náměště přitom Stejskal posunul identifikaci svého učitele na novou úroveň — díky přítomnosti realistického portrétního konkrétní dataci vzniku obrazu (v době brněnského sjezdu v červenci 1435, kdy císař přijel do Brna a mohl tak být podle Stejskala v názoru karikován) i potvrzení přítomnosti karikatury skrze vizuální metonymii — podobu údajného Zikmunda podle Stejskala koresponduje s groteskně zobrazenou koňskou hlavou za císařovými zády. Identifikační portrét se stal argumentem, stejně jako zdánlivě obyčejné předměty každodenního života přítomné na nizozemských obrazech, začaly i identifikační portréty promlouvat hlubším smyslu výtvarných děl.⁵³

Rudolf Chadraha i Jaromír Neumann tuto argumentační strategii přebírali. Chadraha na Stejskala odkazuje ve své studii *Ikonologie Dürerovy Apokalypsy*, stejně jako v pozdější německé verzi své práce.⁵⁴ Dürerovu apokalypsu doslova zaplnil identifikačními portréty, které se staly jednou z hnacích sil jeho výkladu — na dřevorezech tak podle Chadrahy defilují jednotlivé postavy Dürerovy doby — císař Maxmilián, humanisté jako Konrád Celtis, malířova rodina i obecné zapomenutí, ovšem pro marxistickou historiografii důležitá revolucionáři Kozí brada a Honzík Boheim. Neumannova ikonologická interpretace Tizianova kroměřížského obrazu zase využívá klíčové ztotožnění přihlížejícího Midase s autorem obrazu, což českému historikovi umění umožňuje introspekci do malířových novoplatonských názorů.⁵⁵

Cílem předchozích úvah nemá být kritika identifikačních portrétů jako takových, ale spíše zamýšlení nad tím, jak se uplatňují v rámci široce sdílené oborové tropiky. Zjevně mají tendenci stávat se podobné jako u Stejskala či Chadrahy prostředkem historika umění-detektiva, který skrze stopy zajištěné v obraze zdánlivě vykládá společnost, ve skutečnosti si však jen potvrzuje to, co už na základě svého poznání historického vývoje předpokládá.⁵⁶ Problém přitom patrně není v přejímání detektivní práce jako takové — či, jak o tom mluví Carlo Ginzburg, tzv. konjekturálního paradigmatu, které propojuje historiky a historiky umění, nejen třeba s psychologou, ale i lovci či dávnými vykladači nejrůznějších znamení.⁵⁷ Spíš jde o to, kde a jak je tento přístup uplatňován — někde má snaha stanovit „podezřelého“ smysl, například u atribuce uměleckého díla konkrétnímu umělci, ale nemusí tomu tak být vždy. Kategorie významu pak podle všeho patří do druhé skupiny problémů, protože zde se žádný jednoznačný „pachatel“ skrývající se v pozadí nacházet nemusí. Ukazuje to třeba William J. T. Mitchell ve své klasické práci nedávno konečně přeložené i do češtiny: význam obrazu lze snadno „roztrhnout“, vytvořit z něj multistabilní metaobraz, jenž sám sebe inscenuje jako scénu interpretace.⁵⁸ Nemusí přitom jít jen o optické hříčky (jako známou králfko-kachnu), ale kromě řady děl moderního umění třeba i o Poussainovy *Arkadské pastýře*, jejichž různé verze se právě Panofsky pokoušel (podle všeho poněkud marně) přesněji ikonologicky kategorizovat.⁵⁹ Nejrůznější metaobrazy ukazují, že význam není ani tolik vnitřní vlastností, ale spíše něčím, co souvisí s divákem a kontextem díla. Georges Didi-Huberman tak oproti ikonologii Panofského výzdvihuje její starší pojetí u Aby Warburga, který na místo jedné kategorie vnitřního významu směřoval spíše k dialektické formě vzájemných vztahů mezi obrazy.⁶⁰ Podle Didi-Hubermana Warburg ve snaze popsat a zachytit své formule patosu pracoval s montážemi, jež sestavoval z různých obrazů, které měly jeho myšlenky dokazovat a ilustrovat. Význam nahradil neukončený, otevřený proces. Známý *Atlas Mnemosyné* tak patrně představuje demonstraci toho, co sám Warburg popsal enigmatickým spojením „ikonologie meziprostoru“ (*Ikonologie des Zwischenraums*) —

čili Didi-Hubermanovými slovy sít figurálních čepů ustavujících systém vizuální reprezentace.⁶¹

Úvahy francouzského filosofa a historika umění mají přímý důsledek i pro naši otázku — problém ikonologie, ať už v domácím, nebo „čistém“ zahraničním pojetí nespočíval jen v dějinných konceptech, které oklikou přes třetí úroveň významu potvrzují apriorní interpretaci, ale vůbec v sebevědomí, že obraz lze přeciit, rozšířovat a následně jeho význam ztotožnit s výsledkem deterministicky chápaného historického procesu. To, co leží mimo — například podvědomé spojování a slévání obsahů výtvarných děl, která mohou být někdy spíše výsledkem nahodilého usazování než projevem společenského vývoje a intencionální invence umělce, má tak ikonologie sklon pomíjet nebo chybně zahrnout do svého programu odemčení a rozšířování. V konečném důsledku to znamená zploštění popisu výtvarného díla a omezení se jen na úzkou, poněkud maskulinně konstruovanou skupinu metafor tam, kde by bylo vhodné užít jiné, které by otevřenost systému výtvarné reprezentace popsaly pravdivějším, byť třeba méně uzavřeným způsobem.⁶²

Zbavíme-li se snahy obraz rozšířovat, neznamená to hned upadnout do epistemologického relativismu. Jestliže výtvarné dílo nemusí být jen historickým pramenem, kódem společenské situace doby svého vzniku, neznamená to na druhou stranu, že je nutné výsledkem autonomního uměleckého vývoje. Stejně tak důsledkem zamítnutí svůdného ikonologického schématu nemusí být to, že bychom museli přestat mluvit o významu a smyslu výtvarných děl. Jen bychom se o něm měli naučit mluvit jinak. Ne z pozice „nezúčastněného pozorovatele“, ale s vědomím jistého aktu přivlastnění či přímo násilí, které je v každé naší interpretaci nutně obsaženo, což byl Panofsky ochoten připustit minimálně ještě na začátku třicátých let. To ve svém důsledku znamená vzdát se jednoznačných čtení a otevřít výklad výtvarného umění neurčitosti, rozvětvlující se dialektickým protikladům, které dokáže konstruovat se stejnou samozřejmostí jako třeba literatura.

Bylo by však zavádějící vidět jedinou příčinu naší slepoty v Panofského díle, respektive jeho nejznámější knize přeložené i do češtiny. Inspirativní Panofského práce totiž měla vždy více poloh, a to i v jeho neplodnějším období — v tomto smyslu je třeba vhodné připomenout knihu o gotické architektuře a scholasticce, která se svým konceptem habitu měla stát podnětem pro další rozvinutí pojmů u Pierra Bourdiea.⁶³ Navíc se zdá, že si problémy slepé aplikace svých metod americký historik uvědomoval, jak naznačuje třeba opatrná předmluva, již doprovodil nové vydání své práce *Idea*: „Kdyby knihy podléhaly stejným zákonům a nařízením jako farmakologické produkty, přebal každé kopie této knihy by nesl označení *Užívat opatrně! Anebo, jak se psalo na starších obalech o medikamentu*: CAVTIVS.“⁶⁴ I kdyby tak Panofského přínos dějinnému umění měl spočívat jen v tom, že si uvědomíme, jak snadno se naše svůdné výklady významu ztělesněného v uměleckých dílech mohou stát nebezpečnou drogou, nebylo by to vůbec málo.*

POZNÁMKY

1 Viktor Kotrba, Erwin Panofsky zeměřel, *Umění XVI*, 1968, s. 577. Sám Kotrba patřil k průkopníkům ikonologické metody v domácích dějinách umění. Srov. Viktor Kotrba, *Infantia Christi. Příspěvek k ikonologii středověku*, *Umění VI*, 1958, s. 244–252. Tato jeho role však stále zůstává nedostatečně zhodnocena, k tomu Tereza Johanidesová, *Historie umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2014, s. 144.

2 Spojení „(nový) marxistický dějepis umění“ používám v článku pro označení snahy domácích historiků umění padesátých a šedesátých let 20. století revidovat základy svého oboru tak, aby byly v souladu s požadavky marxistické vědy. Uzhledem k tomu, že tyto požadavky byly přirozeně chápány různými představiteli oboru v různých dobách různě, je stěží možné mluvit o jednotné škole. Tato obecná snaha je však nepopíratelná a pro dané období rozhodující. Označení je tak možné chápat místně, časově, ale částečně i institucionálně.

3 Erwin Panofsky, *Význam výtvarného umění*, přeložil Lubomír Konečný, Praha 1981. Svazek zahájil edici překladů, které nepochybně zásadně formovaly metodologický kánon domácího dějepis umění. Přinejmenším v tom, že posunul knihu do pozice nejdůležitějšího Panofského díla, kterou předtím takto jednoznačně neměla. Srov. pozn. 27.

4 Například Jaromír Neumann, *Ideový koncept poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře*, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity IX–XX*, 1971, F 14–15, s. 235–256.

5 Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. *Ausgewählte Schriften*, ed. Artur Rosenauer, München 1977. — Eberhard Kaemmerling (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Band 1, *Iconographie und Ikonologie*, Köln 1979, s. jejichž závěry polemizoval Rudolf Chadraba, *Ikonologie v diskusích*, *Umění XXVIII*, s. 565–568. — Zdeněk Kudělka, *K možnostem ikonologie*, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity XXX*, 1981, F 25, s. 49–54. Tyto úvahy se odrazily i v soukromé rovině v autorově korespondenci s Jaromírem Neumannem, z níž je část zachována a publikována, Jan Ivanega, *Umýt okno nebo zatmít*. Z korespondence Zdeňka Kudělky s Jaromírem Neumannem, *Opuscula Historiae Artium LXXI*, 2014, s. 134–142.

6 K tomuto období obecně srov. Milena Bartlová, *Czech Art History and Marxism*, *Journal of Art Historiography* 2012, s. 1–14, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf>. — Eadem, *Marxism in Czech art history 1945–1970*, in: Katja Bernhardt — Antje Kempe, (Eds.) *Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945*, *Kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 4, 2015 (5 Seiten), <http://dx.doi.org/10.18452/7568>, vyhlášeno 25. 1. 2019. — Milena Bartlová, *Punkva. Kde je marxismus v českých dějinách umění? Šest pro umění, teorii a přibuzné zóny XXII*, 2017, s. 7–16. — Eadem, *Politizace českých dějin a teorie umění v padesátých letech*, in: Michaela Paštěková (ed.), *Umenie, estetika, politika. Sborník konferencie Slovenskej spoločnosti pre estetiku 24. – 26. 11. 2018*, Bratislava 2018 (v tisku).

7 Patrně je to zejména v čísle *Umění* věnovaném Dvořákovu odkazu v roce 1961: Jaroslav Pešina, Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků, *Umění IX*, 1961, s. 576–607, cit. s. 598. — Jaromír Neumann, *Dílo Maxa Dvořáka a dnešek*, *Umění IX*, 1961, s. 525–575, cit. s. 556, 565. — Rudolf Chadraba, *K dnešnímu významu některých kategorií Dvořákovy metody*, *Umění IX*, 1961, s. 608–612.

8 Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca 1984, s. 104–105.

9 Aby Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie*, in: Palazzo Schifanoja zu Ferrara, in: Adolfo Venturi (ed.), *L'Italia e l'arte rinascimentale: atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma (1912)*, Rom 1922 (reprint 1978), s. 179–193, cit. s. 191.

10 Jaromír Pečírka, Max Dvořák — životopis, in: Max Dvořák, *Umění jako projev ducha*, Praha 1936, s. LXV.

11 Podobně i Pečírkův úvod k vydání Dvořákovy korespondence, Max Dvořák, *Listy o životě a umění. Dopisy Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi*, Praha 1943, s. 7–16. — Souhrnně Milena Bartlová, *Continuity and Discontinuity in the Czech Legacy of the Vienna School of Art History*, *Journal of Art Historiography*, 2013, s. 1–10, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/bartlovca31.pdf>, vyhlášeno 25. 1. 2019.

12 Třeba i nejkrutičtější představitel mladší generace Jaromír Neumann byl žákem Antonína Matějčka a Jana Květa, kteří oba byli dědici Dvořákovské tradice. Postupně pak oba vedli pražskou katedru dějin umění.

13 Jaromír Neumann, *Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění*, in: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni ve dnech 31. 5–3. 6. 1951*, Praha 1951, s. 19–79. Srov. přemluvu, in: ibidem, s. 8.

14 Ibidem, s. 50.

15 Jaromír Neumann, *K Antalově knize a otázkám výkladu renezančního umění*, in: Frederick Antal, *Florentské malířství a jeho společenské pozadí*, Praha 1954, s. 283–299. Již dříve Neumann Antala ze stejných důvodů kritizoval v knize Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách*, Praha 1951, s. 21. — K Hausensteinovi srov. Jaromír Neumann, *K významu Stalinových statí o jazykovědě pro teorii a historii výtvarného umění*, *Výtvarné umění* 1, 1950, s. 346–356.

16 Jaromír Neumann, *O metodách a odbornosti výtvarné kritiky i kritického zkoumání*, in: *Otázky teorie a kritiky v současném výtvarném umění. Porada historiků, kritiků a theoretiků výtvarného umění na Dobříšské dněch 24. a 25. února 1955*, Praha 1955, s. 29–47, cit. s. 38. — Ibidem, *K dnešním metodickým otázkám dějepis umění*. *Poznámky o výtvarné představitelosti*, *Umění VI*, 1958, s. 178–188, jde o text referátu předneseného v prosinci 1957.

17 Rudolf Chadraba, *Ikonologie Dürerovy apokalypsy*, *Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci — Historie IV*, Praha 1957, s. 133–176, cit. s. 134.

18 Rudolf Chadraba, *K metodě ikonologie*, *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis — Historica* 1, 1960, s. 253–271. V předchozí své práci srov. ibidem (pozn. 17), navzdory názvu přímo k Panofskému ještě neodkazuje.

19 Jaromír Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění*, Praha 1960. *Učební dílo*, *Umění* srov. pozn. 7.

20 Ibidem, *K dnešní situaci českého dějepis umění*, in: ibidem (pozn. 19), s. 9–20, cit. s. 11.

21 Ibidem (pozn. 19), s. 11. — Srov. též ibidem, s. 12: „Půjde nám o to, abychom viděli umění zároveň jako odraz celkového procesu společenského vývoje i jako výraz specifického poznání skutečnosti a zvláštní lidské aktivity, která se řídí osobitými zákony.“

22 Srov. Klára Benešová, *Kauza Václav Mencl: někdo musí z kola jít*, *Příspěvek k výuce dějin umění v letech 1938–1952*, *Umění LXVI*, 1993–203. Není totiž nutné hledat jen osobní důvody pro Menclovo nařízení. Bez ohledu na jeho vlastní aspirace totiž Neumann prezentující jako nadšený marxista jednoduše musel Menclovu metodologii autonomního vývoje, opírající se navíc o z tehdejšího hlediska krajně

podezřelé německé autory jako Oswalda Spenglera, zahrnuout. Srov. Neumann (pozn. 13), s. 48. — Milena Jagrová — Jaromír Neumann, *Reakční ideologie v dějepis umění*, *Kulturní politika IV*, 1949, č. 26, s. 4.

23 To je patrně třeba v Neumann (pozn. 20), s. 14.

24 Vlastimil Jiřík, *Ke kritice Hanse Sedlmayra*, *Umění XVII*, 1969, s. 205–209. Jiřík tvrdí, že statf vznikla již v roce 1966.

25 Jak ukazuje příklad Neumannovy polemiky s Antalem, domácí marxisté mohli tyto zákonitosti chápat jinak než jejich zahraniční kolegové.

26 Neumann (pozn. 20), s. 12–13.

27 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939. Právě toto vydání měl kolem roku 1960 k dispozici Rudolf Chadraba, srov. pozn. 18, a naopak patrně nepracoval s pozdější podobou statf v dnes nejznámějším souboru Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, z jehož překladu Panofsky (pozn. 3), s. 35 jsem přebíral i citaci. Kromě citací na to ukazují i skutečnost, že Chadraba pomíjí Panofského rozlišení mezi ikonografií a ikonologií, které se objevuje až v poválečné verzi statf.

28 Zde je nutné upozornit, že otevřená akcentace humanistické orientace dějin umění se objevila až v pozdějším výboru, Panofsky, *Meaning* (pozn. 27) a domácí historici umění se s ní tak zprvu vůbec nemuseli konfrontovat.

29 Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: ibidem, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, ed. Harlof Oberer — Egon Verheyen, Berlin 1964, s. 85–98, cit. s. 92: „Gibt nun eine Interpretation lediglich das wieder, was Kant ausdrücklich gesagt hat, dann ist sie von vornherein keine Auslegung, sofern eine solchen die Aufgabe gestellt bleibt, dasjenige eigens sichtbar zu machen, was Kant über die ausdrückliche Formulierung hinaus in seiner Grundlegung ans Licht gebracht hat, dieses aber vermochte Kant nicht mehr zu sagen, wie den überhaupt in jeder philosophischen Erkenntnis nicht das entscheidend werden muß, was sie in den ausgesprochenen Sätzen sagt, sondern was sie als noch Ungesagtes durch das Gesagte vor Augen legt... Um freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzurufen, was sie sagen wollen, muß jede Interpretation notwendig Gewalt brauchen.“ Panofsky cituje z Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929, s. 195–196. Panofsky stať pak publikoval dvakrát anglicky, poprvé v roce 1939 jako úvodní kapitolu Panofsky, *Studies in Iconology* (pozn. 27), s. 3–32, podruhé v roce 1955 jako *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, in: Panofsky, *Meaning* (pozn. 27), s. 26–54. Ke srovnání těchto verzí srov. Jás Elsner — Katharina Lorenz, *The Genesis of Iconology*, *Critical Inquiry* XXXVIII, 2012, No. 3, s. 483–512.

30 Panofsky, *Meaning* (pozn. 27), s. 224.

31 Zjednodušeně zde přebírá Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris 1990, s. 126–127. — Elsner–Lorenz (pozn. 29), s. 506–512 upozorňují spolu s dalšími zde citovanými autory, že důvody Panofského „flirtu“ s Heideggerem byly patrně hlubší a souvislejší třeba se sporem Heideggera a Cassirera o výklad Kanta. Ze strany Panofského tak mohlo jít o kompromis mezi oběma pohledy, který z pozdější situace už neměl smysl.

32 Rozvinutí přirovnání o klobouku, které se zde objevuje, je patrně recepci jedné z knih literárního historika Karla Borinského, zároveň ale podobně jako tříšťupový postup představuje i přepracování práce filosofa Karla Mannheima. Srov. Lubomír Konečný, *On the track of Panofsky*, *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 4, 1974, s. 29–34. — Elsner–Lorenz (pozn. 29), kde čtenář najde i další literaturu k této otázce.

33 Neumann (pozn. 20), s. 11–12.

- 34 Keith Moxey, Melancholie Erwina Panofského, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 2005, s. 235–250.
- 35 Rudolf Chadraba, *Albrecht Dürer*, Praha 1964, s. 87.
- 36 *Ibidem*, s. 25.
- 37 Bartlová, Punkva (pozn. 6), s. 14.
- 38 Rudolf Chadraba, Ikonologická metoda, *Výtvarné umění XIV*, 1966, s. 119–125. — Rudolf Chadraba, *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.*, Praha 1971.
- 39 Panofsky, *Studies in Iconology* (pozn. 27), s. 7. Příkladem je ale více, třeba jednostranné spojení dřevěvozu s Odpočívajícím Kristem z frontispisu Dürerových Malých Pašijí s Melancholií, které podle všeho záměrně přehlíží Dürerovy tendence promítat svou vlastní tělesnou schránku do postavy zmučeného Krista. Srov. Didi-Huberman (pozn. 31), s. 208–216.
- 40 Johanesová (pozn. 1), s. 134.
- 41 Horst Bredekamp, *Götterdämmerung des Neuplatonismus*, Andreas Bayer (ed.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, s. 75–83.
- 42 Ernst Gombrich, The Evidence of Images, in: Charles Singleton (ed.), *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore 1969, s. 35–104, cit. s. 91–96.
- 43 Didi-Huberman (pozn. 31), s. 133.
- 44 Josef Krása, Nástěnné malby žirovnické zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, *Umění XII*, 1964, s. 230–248. — Ke snaze o přehodnocení tohoto termínu Jan Dienstbier, Vain and Transitory Love. Mural Paintings in the Žirovnice Chamber and Mural Decoration in Late Gothic Secular Interiors, *Umění LXV*, 2017, s. 2–25, podrobněji *idem*, *Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2018, s. 5–17.
- 45 Johanesová (pozn. 1), s. 146.
- 46 Například Mária Smoláková, K problematice tzv. zelených izieb neskorého stredoveku, *Archaeologia historica* 28, 2003, s. 637–647. — Jacek Witkowski, Dekoracja malarska „zielonej komnaty” zamku książęcego w Legnicy, in: Artur Badach — Monika Janiszewska — Monika Tarkowska, „Visibilia et invisibilia” w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, Warszawa 2009, s. 317–334.
- 47 Například Roland Möller, Illusionistische und grünmonochrome Wandmalerei als Dekoration in Sakral- und Profanräumen der Spätgotik, in: Ute Reupert — Thomas Trejakovits — Winfried Werner (edd.), *Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirus zum 60. Geburtstag*, Dresden 1995, s. 223–229.
- 48 Vratislav Nejedly, K dobovému smyslu jihočeských zelených světnic, *Umění XXI*, 1993, s. 206–209. — Jakub Vitovský, Středověké „Zelené světnice”, *Cour d'honneur. Hrad, zámky, paláce 4*, 2008, s. 60–63.
- 49 Martin Vaněk, *Reprezentativní prostory Jindřicha IV. z Hradce* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2009, s. 70, s touto kritikou se ztotožňuje Robert Šimůnek, *Reprezentace české středověké šlechty*, Praha 2013, s. 339, pozn. 27.
- 50 Šimůnek (pozn. 49), s. 35. Lze snad připustit, že autor se díky svému školení obecného historika snaží umění používat spíše „jen” jako „obrazový pramen” bez hlubší recepce umělecko-historických kategorií — přesto Šimůnkovo stanovisko založené mimořádně na velmi dobré znalosti umělecko-historické literatury vypovídá mnohé o svrdné samozřejmosti ikonologicky orientovaných přístupů. Ostatně právě

takto, jako „pomocnou vědu historickou”, chtěl ikonologii vidět i Chadraba (pozn. 18), s. 269. Ikonologické iluze se nevyvaroval ani Martin Vaněk, když si u výkladu jedné ze „zelených světnic”, tzv. Jindřichohradecké Soudnice, jednostranným výkladem obsahu maleb potvrdil vstupní hypotézu o jejich funkci a smyslu, Vaněk (pozn. 49), s. 62–63. Chybnost těchto úvah v daném případě odkrývá obtížně čitelný nápis na malbách, Dienstbier, *Zelené světnice* (pozn. 44), s. 126.

51 Kromě zelených světnic je výsledkem této katalogizace i třeba domácí termín „infantia Christi”, který je u nás dodnes oproti zahraničí používán v závislosti na článku Kotrba, *Infantia Christi* (pozn. 1).

52 Jaroslav Pešina, Podoba a podobizny Karla IV., *Universitas Carolina, Philosophica* 1, 1955, č. 1, s. 1–60. — Karel Stejskal, Podoba císaře Zikmunda — prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci, *Acta Universitatis Carolinae. Philologica et historica*, 1954, č. 7, s. 67–75. — *Ibidem*, Archa rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století, *Universitas Carolina. Philosophica* 1, 1955, č. 1, s. 61–108. Stejskal zde explicitně uvádí, že vyšel z práce na Pešinově semináři.

53 Na to patrně narážel Karel Stejskal, když napsal: „... základ ke vzniku českého ikonologického směru, k němuž Chadraba náleží, položil však teprve Jaroslav Pešina svým zjištěním, že císař Maxentius na desce Umučení sv. Kateřiny z Náměstí nese rysy císaře Zikmunda.” Srov. Karel Stejskal, *Nový výklad Dürerovy Apokalypsy*, *Umění XIV*, 1966, s. 1–64, cit. s. 7.

54 Rudolf Chadraba, *Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung*, Prag 1964, s. 189, pozn. 103.

55 Jaromír Neumann, Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní doby, *Umění IX*, 1961, s. 325–371.

56 Srov. Milena Bartlová, Habituální performance. Úvahy o možnostech metodologické inspirace pro umělecko-historickou mediivistiku, *Umění LXVI*, 2008, s. 2–15, cit. s. 2.

57 Carlo Ginzburg, Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method, *History Workshop IX*, 1980, s. 5–36.

58 William J. T. Mitchell, *Teorie obrazu*, Praha 2016, s. 88–90.

59 Panofsky, *Meaning* (pozn. 27), s. 295–320. Panofského distinkci přímo cituje jako inspirativní pro svoji vlastní uvažování Chadraba, *Ikonologická metoda* (pozn. 38), s. 121.

60 Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, s. 487–505.

61 *Ibidem*, s. 496.

62 K maskulinním aspektům takového výkladu Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca — London 1996, s. 160–169.

63 Jean-Louis Déotte, Bourdieu et Panofsky: l'appareil de l'habitus scolastique, *Appareil* 2010, s. 1–6, <http://journals.openedition.org/appareil/1136>, vyhledáno 25. 1. 2019. — David Wagner, Peirce, Panofsky, and the Gothic, *Transactions of the Charles S. Peirce Society XLVIII*, No. 4, 2012, s. 436–455. Česky na tuto souvislost upozorňuje Bartlová (pozn. 56).

64 Erwin Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, s. II. Srov. k tomu též Georges Didi-Huberman, *Lexoriste*, in: Roland Recht — Martin Warnke — Georges Didi-Huberman et al., *Relire Panofsky*, Paris 2008, s. 67–88.

* Příspěvek vznikl za podpory grantu Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy Progres Q21. Text a obraz ve fenomenologii a sémiotice. Autor by rád poděkoval Mileně Bartlové, Lubomíru Konečnému, Marii Rakušanové a Lubomíru Slavičkovici za cenné připomínky k textu.



JAN ZACHARIÁŠ — MNICHOV

Ralph Ubl (ed.)

Gottfried Boehm

Die Sichtbarkeit der Zeit.

Studien zum Bild in der Moderne

Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2017, 351 s., 101 čb. obr.

Jméno Gottfrieda Boehma je po zásluze známé nejenom v německojazyčných dějinách umění.¹ I přesto, že není autorem knih se snadno zapamatovatelnými názvy jako ostatní „velká B” německé *Bildwissenschaft*, Horst Bredekamp a Hans Belting. Na rozdíl od nich za Boehmem stojí doposud jen jeden sborník vlastních textů a dvě monografie.² Zároveň se však projevil a projevuje jako plodný autor katalogových statí, odborných článků, úvodů k vlivným sborníkům a v neposlední řadě jako schopný organizátor inovativních konferencí a či vedoucí důležitých projektů.³ Právě konferenční příspěvky, katalogové stati a texty podobného typu tvoří pros recenzované publikace.

Než přikročím k jejímu zhodnocení, rád bych se pokusil o skromnou „hermeneutiku autora”, která by pomohla objasnit, jakou knihu drží čtenář v rukou. Odpověď na otázku, kým je autor, totiž není tak jednoznačná, jak by se mohlo zdát. Je filosofem? Ano, Gottfried Boehm promoval u Hansa Georga Gadamera práci o perspektivě a spolupracoval s ním na projektech vykládajících se aspektů hermeneutiky.⁴ Stejně jako filosofa však Boehma můžeme vnímat i jako historika umění: práci o italském renesančním portrétu se v Heidelbergu publikoval a později spolupracoval s Maxem Imdahlem v Bochumi. Nejpřesnější by snad bylo říci, že předmětem Boehmova tázání je sice výtvarné umění, ale přistupuje k němu často se zkušenostmi a otázkami filosofa. Náplní jeho celožitovní práce je pak kategorie obrazu coby objektu, v němž vidí specifický a nenahraditelný výkon lidské kultury. Sám Boehm používá pro své bádání pojem *Bildkritik*, tedy otevřeně, kritické tázání se po specifických a určujících vlastnostech obrazu. Tento přístup lze shrnout pod to, co chápeme pod anglickým termínem *criticism*.⁵ V praxi to znamená, že Boehm usiluje o zkoumání nikoli pouze toho, co a jak nám obrazy sdělují, ale především toho, co nám mohou sdělit pouze ony.

Stati shromážděné ve sborníku, které editor zveřejnil společným tématem vztahu „čas a obraz”, představují průřez Boehmovy práce od začátků jeho uměnovědné kariéry v sedmdesátých letech až do naší

přítomnosti. Umožňují tak čtenáři udělat si poměrně komplexní představu o autorových badatelských východiscích a jejich vývoji. Zároveň však svazek zahrnuje práce, které se svým zadáním (katalogový text, článek pro odborný časopis) jedna od druhé výrazně liší, a nemohou tak vytvářet homogenní celek.

Jestliže byl autorův vlastní sborník symptomaticky nazvaný *Wie Bilder Sinn Erzeugen* programatickou encyklopedií obrazu, která se snaží postihnout všechny klíčové aspekty role obrazu v lidské kultuře stejně jako základní aspekty jejich vnitřních zákonitostí, zůstává recenzovaná kniha pouhým výběrem. Termín (estetické) moderny definující rámec, v kterém je pozice obrazu zkoumána, recenzovanou publikaci zároveň v jistém smyslu omezuje, neboť svádí dohromady texty, jejichž centrální argument a příslušné analýzy uměleckých děl jsou často shodné. Celý svazek tak není prost jisté redundance, která však není zapříčiněna autorem, ale spíše výběrem editora. Má to ale i další důsledek, neboť Boehm mimo jiné proslul jako autor četně diskutovaných pojmů, například pojmu *ikonické deference*.⁶ Jakkoli však ve shromážděných studiích najdeme většinu podstatných argumentů, které později daly tomuto pojmu vzniknout, texty které jej tematizují, ve sborníku chybí. Jinými slovy, na jeho základě čtenář Boehmovo myšlení v plné šíři nahlédnout nemůže.

Shrme nyní krátce ty nejpodstatnější rysy shromážděných studií. Vedle úvodu Boehmova nástupce, basilejského ordinaria Ralpa Ubla a resumujícího závěru od Rahela Vilingera zahrnuje publikace sedmáct Boehmových textů. Ty jsou řazeny chronologicky, což nabízí nezodpovězenou otázku, proč je editor neuspořádal spíše tematicky, čímž by čtenáři vzhledem k přibuznosti některých témat a otázek lépe umožnil autorovy argumenty analyzovat. Texty totiž opravdu lze podle základních otázek rozdělit do bloků, které se pokusím v krátkosti představit.

První skupinu zřetelně vymezují stati snažící se postihnout podstatu (estetické) moderny. Zde přichází ke slovu obvykle analýza obrazů Moneta, Cézanna,