

# Obsah

<b>Poděkování</b> .....	7
<b>Úvod</b> .....	9
<b>1. Velká tradice</b> .....	15
Klasická kulturní historie .....	16
Kultura a společnost .....	26
Objevení lidu .....	28
<b>2. Problémy kulturní historie</b> .....	33
Revidování klasici .....	33
Marxistické diskuse.....	36
Paradoxy tradice .....	39
Otázka lidové kultury .....	41
Co je kultura? .....	43
<b>3. Význam historické antropologie</b> .....	45
Expanze kultury.....	45
Význam historické antropologie .....	49
Pod mikroskopem .....	60
Postkolonialismus a feminismus .....	64
<b>4. Nové paradigma?</b> .....	69
Čtyři teoretici.....	71
Praktiky .....	79
Reprezentace .....	84
Materiální kultura .....	90
Historie těla .....	94

<b>5. Od reprezentace ke konstrukci</b> .....	99
Vznik konstruktivismu .....	99
Nové konstrukce .....	105
Představení a příležitosti .....	118
Dekonstrukce .....	125
<b>6. Za kulturním obratem?</b> .....	129
Burckhardtův návrat .....	130
Politika, násilí a emoce .....	132
Pomsta sociální historie .....	143
Hranice a setkání .....	148
Vyprávění v kulturní historii .....	154
<b>Závěr</b> .....	159
<b>Doslov: Kulturní historie v jedenadvacátém století</b> .....	161
Mění se scéna .....	162
Kulturní historie a její sousedé .....	166
Otázka kultury .....	174
<b>Poznámky</b> .....	177
<b>Vybrané publikace ke kulturní historii (1860–2007)</b>	
– <b>chronologický seznam</b> .....	201
<b>Doporučená četba</b> .....	207
<b>Jmenný rejstřík</b> .....	211

## Úvod

Kulturní historie, kdysi popelka mezi vědními disciplínami, přehlížená svými úspěšnějšími sestrami, byla znovuobjevena v 70. letech 20. století. (Vyplývá to i z chronologického seznamu publikací na konci této knihy.) Od té doby prožívá renesanci, minimálně v akademickém světě – historie prezentovaná v televizi, alespoň tedy v Británii, je stále převážně vojenská, politická a v menší míře sociální. Pro někoho jako já, kdo se kulturní historii věnuje nějakých čtyřicet let, je obnova zájmu o tento obor nesmírně potěšitelná, nicméně vyžaduje vysvětlení.

Cílem mé knihy je přesně vysvětlit nejen důvody znovuobjevení kulturní historie, ale též to, čím je, anebo spíš čím se zabývá. Budu přitom věnovat pozornost její mnohotvárnosti, diskutím a konfliktům a zároveň sdíleným problémům a tradicím. Pokusím se kombinovat dva protikladné, ale zároveň komplementární přístupy: přístup směrem zevnitř (interní), který se zabývá řešením jednotlivých, postupně se vynořujících problémů v rámci této disciplíny, a přístup směrem zvnějšku (externí), jenž spojuje práci historiků s dobou, v níž žijí.

Interní přístup nahlíží na současnou renesanci kulturní historie jako na reakci vůči starším přístupům k dějinám, které nezpracovávaly cosi těžko uchopitelného, a zároveň důležitého. Podle tohoto názoru se kulturní historik dostává k částem minulosti, k nimž jiní historici dospět nedovedou. Důraz na celé „kultury“ představuje lék na současnou fragmentaci historie, jejímž důsledkem jsou specialisté na historii obyvatelstva, diplomacie, žen, idejí, podnikání, válečnictví a tak dále.

Externí přístup má také co nabídnout. V první řadě spojuje rozvoj kulturní historie s širším „obratem ke kultuře“, který je zřetelný v politologii, geografii, ekonomii,

psychologii, antropologii a archeologii a v „kulturních studiích“, což je otázka, o níž podrobněji pojednám v *Doslovu*. V těchto disciplínách došlo, minimálně u části badatelů, k posunu od předpokladu neměnné racionality (například teorie racionálního výběru při volbách či spotřebě) k narůstajícímu zájmu o hodnoty, jež jsou vlastní konkrétním skupinám na konkrétních místech a v konkrétních obdobích.

Jedním ze znaků tohoto trendu je například názor amerického politologa Samuela P. Huntingtona, že v dnešním světě jsou kulturní rozdíly důležitější než rozdíly politické či ekonomické, takže to, s čím se setkáváme od konce studené války, není ani tolik konflikt zájmů jako spíše „střet civilizací“. Dalším indikátorem téhož intelektuálního klimatu je mezinárodní úspěch kulturních studií. Například v Rusku v 90. letech byla u vyššího vzdělání zavedena *kulturologija* jako povinný předmět, jenž se zabývá zejména ruskou identitou, a zčásti ho vyučovali bývalí profesori marxismu-leninismu, kteří konvertovali od ekonomického výkladu dějin k výkladu kulturnímu.<sup>1</sup>

Tento kulturní obrat je sám o sobě součástí kulturní historie minulé generace. Mimo akademickou půdu souvisí s posunem vnímání, který vystihují stále častější výrazy jako „kultura chudoby“, „kultura strachu“, „kultura střelných zbraní“, „kultura dospívajících“ nebo „firemní kultura“ (viz s. 46-7) a též tzv. „kulturní války“ ve Spojených státech a diskuse o „multikulturalismu“ v mnoha zemích. Mnozí lidé dnes při běžných, každodenních příležitostech hovoří o „kultuře“. Zatímco před dvaceti třiceti lety by patrně hovořili o „společnosti“.

Jak naznačuje popularita těchto slovních spojení, je stále těžší říci, co se už za „kulturu“ nepovažuje. Tohoto všeobecného trendu není ušetřeno ani studium historie. Co je kulturní historie? Tuto otázku před více než stoletím, v roce 1897, na veřejnosti vyslovil novátorský němec-ky historik a nonkonformista Karl Lamprecht. Ať už je to

dobře nebo špatně, tato otázka stále čeká na definitivní odpověď. Čtenářům se v nedávné době dostalo kulturní historie dlouhověkovosti, penisu, ostnatého drátu a masturbace. Hranice oboru se posouvají dál a dál, avšak je stále obtížnější přesně vyjádřit, co že vlastně ohraničují.

Jedním z možných řešení, jak definovat kulturní historii, je přesunout pozornost od předmětu k metodám studia. Ale i zde bychom našli rozmanitost a sporné otázky. Někteří kulturní historikové pracují intuitivně, jak o sobě prohlašoval Jacob Burckhardt. Jen málo z nich se pokusilo použít kvantitativní metody. Někteří popisují svou práci jako hledání smyslu, jiní se soustřeďují na „praktiky“ a „reprezentace“. Někteří vidí svůj cíl v popisu, jiní se domnívají, že kulturní historie, podobně jako politické dějiny, se dá prezentovat jako příběh.

Za společné východisko kulturních historiků lze považovat zájem o symbolické prvky a jejich interpretaci. Symboly, vědomé či nevědomé, můžeme nalézt všude, výtvarným uměním počínaje a každodenním životem konče, ale přístup k minulosti z hlediska symboliky je jen jedním z mnohých. Kulturní historie kalhot se bude například lišit od ekonomické historie téže oděvní součásti, stejně jako se kulturní historie parlamentu bude odlišovat od politické historie této instituce.

V této situaci, v níž vládne zmatek (podle těch, kterým se nelíbí), či dialog (podle těch, kterým vyhovuje), by možná bylo nejmoudřejší převzít epigram Jean-Paula Sartra a prohlásit, že ačkoli kulturní historie nemá žádnou podstatu, rozhodně má vlastní historii. Čtení a psaní o historii je stejně jako jiné aktivity do značné míry vázáno na konkrétní dobu. Proto se tato kniha čas od času dotkne kulturní historie kulturní historie, na níž bude nahlížet jako na kulturní tradici, která se ustavičně transformuje a neustále přizpůsobuje novým okolnostem.

Trochu přesněji řečeno: práce jednotlivých kulturních historiků musíme začleňovat do některé z několika od-

lišných kulturních tradic, jež jsou obecně definovány národnostně. Význam německé tradice, od konce 18. století dál, si přiblížíme na následujících stranách, ačkoli v uplynulých padesáti letech chybí výraznější německé příspěvky k tomuto typu historie. To je problém, na nějž by se měl zaměřit nějaký budoucí kulturní historik. Nizozemskou tradici bychom mohli považovat za výhonek tradice německé, ovšem za výhonek, který stále vzkvétá. V anglicky mluvícím světě existuje značný kontrast mezi severoamerickou tradicí zájmu o kulturní historii a anglickou tradicí odporu vůči ní. V tomto duchu se britští antropologové léta označovali za „sociální“, zatímco jejich američtí kolegové se nazývali antropology „kulturními“. V případě kulturní historie jsou to především Severoameričané – zejména potomci německy mluvících přistěhovalců, od Petera Gaye ke Carlu Schorskemu – kteří pokračují v německé tradici anebo kteří ji převzali a po svém transformovali. Mezi americkým zájmem o kulturu a přistěhovaleckou tradicí existuje velká spojitost. Je-li tomu skutečně tak, má kulturní historie v Británii před sebou skvělou budoucnost.

Francouzská tradice je odlišná, mimo jiné proto, že se vyhýbá (nebo alespoň donedávna se v každém případě vyhýbala) pojmu „kultura“ a soustředí se místo toho na pojmy jako *civilisation*, *mentalités collectives* a *imaginaire social*. Historikové spjatí s časopisem *Annales* během tří čtyř generací pozoruhodným způsobem obohacovali tento obor. V době Marca Blocha a Luciena Febvra se věnovali dějinám mentalit, citů a „kolektivních reprezentací“; v době Fernanda Braudela dějinám hmotné kultury (*civilisation matérielle*); a v době Jacquese Le Goffa, Emmanuela Le Roye Laduricho a Alaina Corbina opět historii mentalit a společenským (či kolektivním) představám. Kreativita jedné historické školy, jež trvá více než tři nebo čtyři generace, je věcí tak pozoruhodnou, že si vyžaduje historické objasnění. Já osobně si to vysvětluji tak, že ve-

doucí představitelé této školy byli dostatečně charisma-  
tičtí na to, aby dokázali přitáhnout nadané přívržence,  
ale zároveň natolik otevření, aby jim dovolili rozvíjet se  
po svém. Tato výrazná tradice souvisela s jistým odpor-  
em vůči německému stylu kulturní historie (ačkoli zde  
je třeba upozornit na nadšení, které u Febvra vyvolával  
Johan Huizinga). Zdá se ale, že tento odpor polevuje a  
francouzská historiografická tradice se momentálně do-  
stává do pozadí.

Stejně jako to obecněji platí v dějinách kultury, uvi-  
díme i na následujících stranách, že hnutí či trendy  
mnohdy nečekaně zanikají nikoli proto, že by vyčerpaly  
svůj potenciál, ale proto, že je nahradí jejich konkuren-  
ti. Tito konkurenti, které bychom mohli nazvat „dět-  
mi“, obvykle přehánějí rozdíl mezi vlastním přístupem  
a přístupem svých otců a matek a nechávají až na násle-  
dující generaci, aby ocenila, že i její intelektuální praro-  
diče byli schopni hlubšího pohledu na věc.

Jako kulturní historik již léta užívám celé řady různých  
přístupů a věnuji se rozličným tématům, o nichž se bude  
na následujících stranách pojednávat, od sociální histo-  
rie vysoké i lidové kultury a historické antropologie až  
k historii „představení“, a rád bych společně s Edith Piaf  
prohlásil, že „je ne regrette rien“ (ničeho nelituji) a že se  
domnívám, že všechny tyto přístupy a témata stále přiná-  
šejí cenné postřehy a poznatky.

Následující kapitoly pojednají v chronologickém pořadí  
o hlavních způsobech toho, jak se kulturní historie psá-  
vala, píše a jak by se mohla či měla psát v budoucnu. Při  
rozboru konkrétních příkladů jsem se snažil, pokud mi to  
mé částečné znalosti tohoto roztržitého oboru umožni-  
ly, dosáhnout jakési rovnováhy mezi různými historickými  
obdobími, různými částmi světa a produkcí různých aka-  
demických kateder či oddělení, včetně těch, které se zabý-  
vají výtvarným uměním, architekturou, geografii, literatu-  
rou, hudbou, přírodními vědami i „čistou historií“.

Cenou za toto rozhodnutí byla nutnost opomenout značnou část děl, jež se týkají raného novověku a z nichž mnohá napsali mí přátelé či kolegové. Rád bych tedy na tomto místě jednou pro vždy zdůraznil, že to, co následuje, je přehled trendů ilustrovaný příklady, a nikoli snaha vytvořit seznam a provést analýzu veškerých výborných děl vyprodukovaných poslední generací badatelů.



## 1. Velká tradice

Kulturní historie není novým objevem nebo vynálezem. V Německu se jí pod tímto názvem (*Kulturgeschichte*) věnovali již před dvěma sty lety. Před tím existovala samostatná historie filozofie, malířství, literatury, chemie, jazyka a tak dále. Od 80. let 18. století se setkáváme s pojednáními o historii lidské kultury anebo kultury konkrétních regionů či národů.<sup>1</sup>

V 19. století se v Británii a Německu stále častěji používal termín „culture“ či „Kultur“ (zatímco ve Francii upřednostňovali výraz „civilisation“). Básník Matthew Arnold tudíž v roce 1869 publikoval svou práci *Culture and Anarchy* (Kultura a anarchie) a antropolog Edward Tylor v roce 1871 své dílo *Primitive Culture* (Primitivní kultura). V Německu v 70. letech předminulého století probíhal ostrý konflikt mezi církví a státem, který vešel ve známost jako „boj o kulturu“ (*Kulturkampf*) a který bychom dnes zařadili mezi „kulturní války“.<sup>2</sup>

V krátké kapitole, jako je tato, máme prostor maximálně na to, abychom letmo nastínili minulost kulturní historie, zmínili několik hlavních proudů a ukázali, jak jsou navzájem propojeny. Vyprávění rozdělíme do čtyř period, jimiž jsou: „klasické“ období; období „sociální historie umění“, které začalo ve 30. letech 20. století; objevení historie lidové kultury v 60. letech 20. století; a „nová kulturní historie“, o níž pojednáme v následujících kapitolách. Je však třeba mít na paměti, že hranice mezi těmito obdobími nebyly v dané době tak zřetelné, jak se to lidem s odstupem času jeví, a na příslušných místech tedy poukážeme na to, že starší a novější styly kulturní historie se v mnoha ohledech podobají a že zde existuje do jisté míry kontinuita.

## Klasická kulturní historie

### *Portréty doby*

Období mezi lety 1800 a 1950 bylo dobou takzvané „klasické“ kulturní historie. Vypůjčíme-li si pojem, který vytvořil anglický kritik F. R. Leavis, když charakterizoval román, můžeme mluvit o „velké tradici“. Tu tvoří dnes již klasická díla jako *Kultur der Renaissance in Italien* (česky pod názvem *Kultura renaissanční doby v Itálii*, 1912) švýcarského historika Jacoba Burckhardta, které bylo poprvé vydáno v roce 1860, či *Herfsttij der Middeleeuwen* (česky pod názvem *Podzim středověku*, 1999) nizozemského historika Johana Huizingy z roku 1919, což jsou knihy, které stojí za přečtení i dnes. Obě díla obsahují myšlenku, že historik maluje „portrét doby“, budeme-li citovat podtitul třetího klasického díla, *Victorian England* (1936; Viktoriánská Anglie) G. M. Younga.

Toto období lze rovněž nazvat „klasickým“ v tom smyslu, že kulturní historikové se tehdy soustředili na historii klasických děl, „kánonu“ mistrovských výtvorů z oblasti výtvarného umění, literatury, filozofie, vědy a tak dále. Burckhardt a Huizinga byli amatérskými výtvarníky a milovníky umění a své slavné knihy začali psát proto, aby porozuměli jiným dílům tím, že je zařadí do historického kontextu. V Huizingově případě se jednalo o obrazy bratrů van Eyckových, u Burckhardta o obrazy Rafaelovy.<sup>3</sup>

Rozdíl mezi těmito badateli a historiky specializujícími se na výtvarné umění či literaturu spočíval v tom, že kulturní historikové se zabývali zejména souvislostmi mezi různými druhy umění. Soustředili se spíše na celek než na části a zkoumali vztah různých druhů umění k tomu, co – podle Hegela a dalších filozofů – nazývali „duchem doby“, německy *Zeitgeist*.

Někteří němečtí historikové proto o sobě tehdy říkali, že se věnují oboru zvanému *Geistgeschichte*, což se pře-

kládá jako „historie ducha“ nebo „historie mysli“ a lze interpretovat jako „historie kultury“. Ti, kteří se tomuto oboru věnovali, „četli“ konkrétní obrazy, básně atd. jakožto doklady kultury a období, v nichž vznikly. Tím rozšiřovali obsah pojmu „hermeneutika“, neboli umění interpretace. Tento pojem se původně týkal interpretace textů, zejména bible, ale v 19. století se rozšířil tak, že zahrnoval i interpretaci artefaktů a jednání.

Jistě není náhodou, že největší kulturní historici tohoto období, Jacob Burckhardt a Johan Huizinga, psali své knihy primárně pro širší publikum, ačkoli byli profesionálními akademiky. Ani není náhodou, že se kulturní historie vyvinula v německy mluvícím světě ještě před sjednocením Německa, kdy národ představoval spíše kulturní než politickou komunitu, anebo že kulturní a politická historie se začaly považovat za alternativy, ne-li přímo protiklady. V Prusku však vládla politická historie. Stoupenci Leopolda Rankeho odmítali kulturní historii jako okrajovou či amatérskou, protože se nezakládala na oficiálních dokumentech z archivů a nepomáhala plnit úkol, jímž bylo budování státu.<sup>4</sup>

Ve své vědecké práci se Burckhardt dotýkal široké škály témat, od starověkého Řecka přes rané křesťanství a italskou renesanci až ke světu vlámského malíře Petera Paula Rubense. Relativně malý důraz kladl na historii událostí a raději se snažil evokovat konkrétní minulou kulturu a zdůrazňovat to, co nazýval „opakujícími se, stálými a typickými“ prvky kultury. Pracoval intuitivně, nořil se do umění a literatury období, které studoval, a vytvářel generalizace, jež ve své živě psané próze ilustroval příklady, anekdotami a citáty.

Ve svém nejslavnějším díle popsal Burckhardt například individualismus, soutěživost, sebevědomí a moudrost ve výtvarném umění, literatuře, filozofii, a dokonce i v politice renesanční Itálie. Ve své posmrtně vydané práci *Griechische Kulturgeschichte* (Kulturní historie Řecka) se k tomuto té-

matu vrací a všímá si role soutěživosti (*agon*) v životě starověkého Řecka, konkrétně v oblastech jako války, politika, hudba, vozatajské závody či olympijské hry. Zatímco Burckhardtovo starší dílo kladlo důraz na vývoj jednotlivce, zde autor zdůrazňoval napětí mezi „zatvrzelým individualismem“ a touhou po slávě na straně jedné a požadavkem, aby se jednotlivec podřídil svému městu, na straně druhé.

Huizinga měl rovněž široký záběr, od starověké Indie až k Západu, od Francie 12. století přes nizozemskou kulturu 17. století až ke Spojeným státům tehdejší doby. Byl kritikem Burckhardtova výkladu renesance – který podle jeho názoru renesanci příliš ostře odlišoval od středověku – a současně stoupencem jeho metody. V jednom svém eseji, jenž vyšel v roce 1915, Huizinga pojednával o rozmanitých životních ideálech a představách zlatého věku, jako byl například rytířský kult či antické ideály, které tak silně ovlivnily evropské elity doby mezi renesancí a francouzskou revolucí.

V dalším eseji, vydaném v roce 1929, Huizinga prohlásil, že hlavním cílem kulturního historika je vykreslit kulturní vzorce, jinými slovy popsat charakteristické myšlenky a pocity určité doby a jejich vyjádření a zhmotnění v literárních a výtvarných dílech. Historik, jak podotýkal, objevuje kulturní vzorce tím, že studuje „témata“, „symboly“, „pocity“ a „formy“. Formy, neboli kulturní pravidla, byly pro Huizingu v životě a práci důležité a v tom, co nazýval „nepřítomnost smyslu pro formu“, spatřoval překážku, jež mu znemožňovala vytvořit si například pozitivní vztah k americké literatuře.<sup>5</sup>

Huizingův *Podzim středověku* uvádí do praxe doporučení, která autor formuloval ve svých programových esejích. Dílo se zabývá životními ideály, jako je např. rytířství. Pojednává o pocitu úpadku, roli symboliky v pozdně středověkém výtvarném umění a myšlení, či o strachu ze smrti. Ústřední místo v knize zaujímají formy neboli standardy chování. Podle Huizingy „vášnivá

a násilná mysl tehdejší doby“ potřebovala formální rámec. Podobně jako zbožnost byly i láska a válka zritualizovány, zestetizovány a podřízeny pravidlům. V tomto období „každá událost, každý čin, byly stále ještě zakotveny v expresivních a slavnostních formách, které jim dodávaly důstojnost rituálu“.

Dalo by se říci, že Huizingův přístup ke kulturní historii byl v podstatě morfologický. Zabýval se stylem celé kultury, stejně jako stylem jednotlivých obrazů či básní.

Program kulturní historie nebyl tak abstraktní, jak by mohlo vyplynout z tohoto stručného shrnutí. „Jakou představu si můžeme udělat o nějaké době,“ napsal jednou Huizinga, „jestliže v ní nevidíme žádné lidi? Kdybychom podávali jen generalizovaná líčení, vytvářeli bychom poušť a nazývali ji historií.“ Jeho *Podzim středověku* se přímo hemží jednotlivci, od pitoreskního básníka Françoise Villona k mystickému Heinrichovi Susovi, od lidového kazatele Oliviera Maillarda k dvorskému kronikáři Georgesu Chastellainovi. Jeho próza je smyslová, citlivá ke zvukům jako zvony či bubny i k vizuálním výjevům. Kniha je mistrovským literárním dílem ve stylu období *fin de siècle* a zároveň klasikou v oblasti historických děl.

### *Od sociologie k historii výtvarného umění*

Některé z nejvýznamnějších příspěvků ke kulturní historii tohoto období, zejména v Německu, pocházejí od badatelů, kteří působili mimo katedry historie. Sociolog Max Weber vydal v roce 1904 své slavné dílo *Die protestantische Ethik und der ‚Geist‘ des Kapitalismus* (Protestantská etika a duch kapitalismu), které analyzovalo kulturní kořeny „ekonomického systému převažujícího v západní Evropě a Americe“. Weberovo pojednání se mohlo klidně jmenovat „Kapitalismus a kultura protestantismu“ anebo „Protestantismus a kultura kapitalismu“.

Smyslem tohoto díla bylo v podstatě předložit kulturní vysvětlení ekonomických změn, přičemž důraz se kladl na úlohu protestantského mravního charakteru či hodnotového systému, zejména pak představy „povolání“, při akumulaci kapitálu a rozvoji obchodu a průmyslu ve velkém měřítku. V jiné studii Weber tvrdil, že étos konfucianismu, podobně jako katolicismu, je ke kapitalismu nepřátelský (Weber by byl překvapen, kdyby se dověděl o vzniku asijských ekonomických „tygrů“).

V další generaci napsal jiný německý sociolog, Norbert Elias, v jistých ohledech Weberův následovník, studii nazvanou *Über den Prozess der Zivilisation* (1939; česky pod názvem *O procesu civilizace*, 2006–2007), která je v podstatě kulturní historií. Elias vycházel rovněž z Freudova díla *Das Unbehagen in der Kultur* (1930; česky pod názvem *Nespokojenost v kultuře*, 1998), které tvrdí, že kultura vyžaduje od jednotlivce oběti v oblasti sexu a agresivity.

Elias, jenž rozvíjel Huizingovo téma „vášnivá a násilná mysl doby“, se soustředil na historii chování u stolu, aby ukázal, jak se na dvorech západní Evropy postupně vyvíjela sebekontrola a kontrola emocí. A to, čemu říkal „společenské tlaky směrem k sebekontrolě“ v době mezi 15. a 18. stoletím, spojoval s centralizací vlády a krocním či domestikací válečnické nobility.

Elias tvrdil, že píše spíš o „civilizaci“ než o kultuře, o „povrchu lidské existence“ než o jejích hlubinách, o historii vidličky a kapesníku než o historii lidského ducha. Zároveň výrazně přispěl ke studiu toho, co bychom dnes mohli označit za „kulturu sebekontroly“.

Jednou z nejoriginálnějších a v konečném důsledku nejvlivnějších postav kulturní historie v německém stylu byl člověk, který se vůbec nevěnoval akademické kariéře – Aby Warburg. Byl synem bankéře, který odmítl své dědictví ve prospěch bratra a ponechal si jen rentu dostatečně vysokou na to, aby si mohl koupit všechny kni-

hy, jež potřeboval. A jak se ukázalo, jednalo se o mnoho knih, protože mezi jeho široké zájmy patřila filozofie, psychologie a antropologie, stejně jako kulturní historie Západu od starověkého Řecka do 17. století. Jeho velkým cílem bylo přispět k všeobecné „kulturní vědě“ (*Kulturwissenschaft*) a vyhýbat se tomu, co nazýval „hraniční policií“, na pomezí jednotlivých vědních disciplín.

Warburg velmi obdivoval Burckhardta a jeho „neomylné intuitivní generalizace“, ale jeho vlastní dílo bylo jak bohatší, tak roztržitější. Warburg, přesvědčený, že „bůh tkví v detailech“, upřednostňoval psaní esejů, jež se věnovaly konkrétním aspektům italské renesance, před tím, co označil za „velký cíl v podobě syntézy kulturní historie“. <sup>6</sup> Warburg se zabýval zejména antickou tradicí a její transformací v dlouhém časovém období. Při studiu antické tradice se soustředil na kulturní či percepční schémata nebo vzorce, jako například na gesta, která vyjadřují konkrétní emoce, či na způsob, jímž básníci a malíři zpodobňovali vítr v dívčích vlasech.

Jak se ukázalo, představa schémat kulturní historiky i jiné badatele nesmírně stimulovala. Psychologové tvrdí, že je nemožné vnímat či pamatovat si bez schémat. A někteří filozofové s tím souhlasí. Karl Popper prohlásil, že nelze pozorovat přírodu bez hypotézy, kterou chceme ověřit, bez určitého principu výběru, který umožní pozorovateli vidět vzorce namísto zmatku. Hans-Georg Gadamer podobně tvrdil, že interpretace textů závisí na „předsudku“ *Vorurteil*, nebo přesněji „dopředu vytvořeném soudu“.

Literární vědci se vydali podobným směrem. Ve své práci *Europäisches Literatur und lateinsches Mittelalter* (1948; česky *Evropská literatura a latinský středověk*, 1998), což je kniha věnovaná Warburgově památce, ukázal Ernst-Robert Curtius trvalý vliv rétorických *topoi* neboli klišé, jako je ideální krajina, svět obrácený vzhůru nohama či metafora „kniha přírody“. Studie William Tindalla o Johnu

Bunyanovi (pojednáme o ní v kapitole 5) je dalším příkladem textové studie, jež se soustředí právě na schémata.

Myšlenku kulturního schématu nejvíce rozvinul Ernest Gombrich. Napsal Warburgův intelektuální životopis a vycházel rovněž z experimentální psychologie a z filozofie Karla Poppera. V díle *Art and Illusion* (1960; česky pod názvem *Umění a iluze*, 1985) byl Gombrichovým ústředním tématem vztah mezi tím, co porůznu označuje jako „pravda a stereotyp“, „vzorec a zkušenost“, „schéma a korekce“. Rozvoj naturalismu v umění starověkého Řecka charakterizoval jako „postupné hromadění korekcí v důsledku pozorování reality“.

Kulturní inovace jsou často dílem malých skupin, nikoli jen jednotlivců. Význam Abyho Warburga tak nespočívá jen v samotných jeho esejích, ať už byly jakkoli brilantní, ale též v jeho ústřední pozici v rámci skupiny vědců, kteří se scházeli v jeho knihovně v Hamburgu a tvořili jádro pozdějšího Warburgova institutu. K těmto badatelům, které spojoval zájem o historii symbolů a zároveň o antickou tradici, patřil filozof Ernst Cassirer, autor díla *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–9; česky pod názvem *Filozofie symbolických forem*, 1996), a kunsthistorici Fritz Saxl, Edgar Wind a Erwin Panofsky.

Panofsky například napsal klasické pojednání o interpretaci obrazů, tedy o vizuální hermeneutice, která rozlišovala mezi „ikonografií“ (interpretace tematické stránky, například *Poslední večeře*), a širší „ikonologií“, která zjišťuje, jak je světový názor určité kultury či sociální skupiny „kondenzován do jednoho díla“. <sup>7</sup> Dalším slavným příkladem ikonologického přístupu, z pozdějšího období Panofského kariéry, je jeho provokativní přednáška „Gothic Architecture and Scholasticism“ (1951; Gotická architektura a scholastika). Explicitně se v ní zaměřuje na možné souvislosti mezi různými kulturními oblastmi.

Panofsky vyšel z postřehu, že gotická architektura a scholastická filozofie spjatá s Tomášem Akvinským vznikly



zhruba ve stejné době, v 12. a 13. století, a na stejném místě, v Paříži a jejím okolí. Cílem přednášky však nebylo pouze hledat paralely mezi architekturou a filozofií. Panofsky rovněž tvrdil, že mezi těmito dvěma proudy existoval vztah.

O něm pojednávala přednáška nikoli ve smyslu „ducha doby“, ale ve smyslu šíření toho, čemu Panofsky říkal „mentální habitus“, směrem od filozofie k architektuře. „Mentálním habitem“ mínil soubor předpokladů kolem potřeby transparentního uspořádání a usmiřování protikladů. Panofsky, který si uvědomoval, že by mohl být vystaven kritice kvůli tomu, že pouze spekuluje (což se také stalo), se držel jednoho „drobného důkazu“, poznámky zapsané v albu skic, která se zmiňovala o tom, že dva architekti spolu vedli „disputaci“, z čehož mu vyplývalo „že minimálně někteří z francouzských architektů 13. století skutečně mysleli a jednali přísně scholasticky“.

### *Velký exodus*

V době, kdy byla tato přednáška o gotické architektuře a scholastice proslovena, žil Panofsky již řadu let ve Spojených státech. Když v roce 1933 přišel k moci Hitler, byl Aby Warburg již mrtvý a ostatní vědci spjatí s jeho institutem uprchli do zahraničí. Samotný institut, jenž se ocitl v ohrožení, protože jeho zakladatelem byl Žid, byl přeložen do Londýna, kam se spolu s ním přesunuli také Saxl a Wind, zatímco Cassirer, podobně jako Panofsky a Ernst Kantorowitz, další badatel zbývající se historií symbolů, skončili ve Spojených státech. Důsledky tohoto přesunu pro obě hostitelské země, pro kulturní historii obecně a pro dějiny umění konkrétně, byly nesmírně velké. Tato epizoda byla součástí velkého středoevropského exodu, většinou židovského, k němuž došlo ve 30. letech. Střední Evropu tehdy opouštěli přírodovědci, spisovatelé, hu-  
debníci i badatelé z oblasti humanitních věd.<sup>8</sup> Zároveň je