

Autorka je profesorkou dějin umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.

bartlova.m@seznam.cz

JOSEF VOJVODÍK, MARIE LANGEROVÁ,
*PATOS V ČESKÉM UMĚNÍ, POEZII A UMĚLECKO-
 -ESTETICKÉM MYŠLENÍ ČTYŘICÁTÝCH LET
 20. STOLETÍ*, PRAHA: ARGO 2014, 370 S.
 MILENA BARTLOVÁ

Josef Vojvodík (*1964) je jedinečnou osobností českého intelektuálního života. Vstoupil do něj koncem devadesátých let spoluprací s tandemem Bydžovská–Srp na téma českého meziválečného surrealismu a publikacemi v umělecko-historickém prostředí. Teprve poté, kdy v roce 2002 přešel z mnichovské univerzity na pražskou bohemistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde se rychle stal v roce 2009 profesorem, přesunulo se těžiště jeho výzkumu k literatuře, i když dějiny umění úplně neopustil. V obou oborech, jež jako exulant vystudoval v Saarbrückenu a v Mnichově, přináší do české autonomní uzavřenosti nejen pronikavé a originální uvažování, ale rovněž vědecký styl německé jazykové oblasti. Přestože kolem roku 2000 Vojvodík hojně publikoval v časopise *Umění*, bude zde avizovaná recenze knihy *Patos* od Ondřeje Váší vůbec prvním ohlasem v českém umělecko-historickém prostředí. Nepřekvapuje to zejména proto, že způsob, jakým Josef Vojvodík uvažuje o dějinách umění, má jen málo společného s pozitivistickou a nacionalistickou tradicí, v níž se česká kunsthistorie cítí doma. Tato disciplína je pro něj, řečeno slovy Huberta Lochera,¹ „historickou teorií umění“, a právě to mu zároveň umožňuje ohledávat svůj předmět rovněž ze strany literatury a s rozsáhlou erudicí brát v úvahu i další hlediska, jako jsou estetika, filosofie či psychologie. Je jasné, že takto se může umění první poloviny dvacátého století ukazovat mnohem výstižněji než při pohledu ze striktně oddělených stanovíšť.

V případě recenzované knihy však logika grantového systému, který upřednostňuje tzv. interdisciplinaritu (aniž by se přesněji přemýšlelo o tom, jak má taková spolupráce fungovat), ovlivnila její skladbu, obsah, a v důsledku

¹ Hubert LOCHER, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, 2. vyd., Mnichov: Fink 2010.

i vyznění. Sedmdesátistránková sedmá kapitola pojednává o „patosu básnického slova“ způsobem, který při čtení překvapí náhlým přechodem k jednorozměrnému způsobu uvažování a jinému stylu psaní. Teprve pak si všimneme, že kniha má vedle Vojvodíka i spoluautorku Marii Langerovou, jejíž příspěvek představuje dobrou kvalitu české humanitní vědy, s patosem se zde však zachází jen jako s popisnou psychologizující kategorií. V knize tato kapitola odděluje 170 stran Vojvodíkova teoretického výkladu o patosu „v umělecko-estetickém myšlení“ od jeho závěrečné kapitoly o utrpení, násilí a excesu, v níž se vrací ke zhodnocení ústřední myšlenky první části knihy, a od závěrečného desetistránkového manifestu o nutnosti „mravního vztahu tvůrce k jeho vnitřnímu světu“ (s. 320).² Za autora koncepce knihy považují Vojvodíka a za těžiště významu knihy jeho texty, jimiž se zde budu zabývat.

Nejdříve je potřeba rekapitulovat téma a postup Vojvodíkova výkladu, neboť obojí je osobité a podstatné. Jsou zde tři hrdinové. Historik umění Pavel Kropáček, historička antického umění a divadla Růžena Vacková a *patos*, „estetická (resp. esteticko-psychologická a filosofická) kategorie v teorii umění“ (s. 38). Autor zavádí adjektivum „patický“, jímž označuje existenciální situaci člověka, ukotvenou a vztaženou k latinskému termínu *passio* v obou významech – jako vášeň a jako utrpení (utrpené násilí). *Patos* je energetický prostor mezi akcí a strpěním, „něco, co se člověku přihází, zasaženost událostí“ (s. 13), je to moc bezmoci. Autor se soustřeďuje na tři perspektivy tématu (s. 38): *patos* jako estetická kategorie umění, patické životní stanovisko a *patos* jako recepční postoj vůči *ikono-patické* síle obrazu. Dvě osobnosti českých dějin umění, Kropáček a Vacková, jsou zvoleny kvůli tomu, že oba nejen uvažovali o „patosu a patické reprezentaci uměleckého díla a uměleckého tvoření“, ale také „pro jejich vlastní patickou existenci“ (s. 7). S působivou naléhavostí poetické rétoriky má Vojvodík za to, že kniha „zpřítomňuje myšlení Růženy Vackové a Pavla Kropáčka“, a citací slov Emmanuela Lévinase o Yvonne Picard, zavražděné v Osvětimi, vyjadřuje ambici „prokázat úctyplné – a neměnné – uznání tím, že zpřítomníme její myšlení a pohneme tak jejími mrtvými rty“ (s. 24). Vojvodíkův styl myšlení představuje invenční teoretickou práci s různými koncepcemi historické teorie umění. Sledování bibliografických odkazů je specifickým kurzem metodologie oboru a otevírá široké obzory, drtivě většinu českých historiků a historiček umění neznámé (a to do té míry, že lze mít

² Citát z textu Václava ČERNÉHO, „Pozdrav mrtvým“, *Kritický měsíčník*, roč. 6, 1945, č. 1, s. 10.

oprávněné obavy o počet čtenářů, kteří jsou vůbec schopni autorovu argumentaci poctivě sledovat).

Druhý oddíl se věnuje genezi a významu termínu *patos* v uměnovědné teorii. Analyzuje koncepci *formule patosu* Abyho Warburga, což je „kulturně přetvořený a kódovaný inscenování emocí, afektů a vášní“ (s. 67). Ta sice patří ke klasickému školnímu výkladu dějin kunsthistorické metodologie, avšak díky své nejednoznačnosti a obtížné uchopitelnosti zároveň představuje trvalou výzvu. Klíčová je pro Vojvodíka koncepce přežívání klasického obsahu díky jeho vtělení do obrazové ideje. Patický rozměr existence se vedle Warburga hodí i na Waltera Benjamina. Pro třetího z orientačních autorů této kapitoly, Georgese Didi-Hubermana, platí jako *tertium comparationis* to, že stejně jako Warburg a Benjamin se dobrovolně situuje na okraji institucionálního systému oborového diskurzu. V dalších dvou kapitolách Vojvodík demonstruje patickou jednotu života a intelektuálního díla na případech Růženy Vackové a Pavla Kropáčka. Poslední krátký oddíl se věnuje české diskusi o patetičnosti monumentálních uměleckých, zejména architektonických forem. Autor staví do protikladu humanismus klasicismu a dehumanizaci „mašínismu“ avantgardního a modernistického ideálu. Poslední Vojvodíkova kapitola se snad hodlala věnovat vztahu mezi archetypem Kristova utrpení a „ikonopatií násilí (nejen) v českém umění čtyřicátých let“ (s. 259), stala se však spíše komentářem a doplněním výstavy a knihy Hany Rousové *Konec avantgardy?*, jež tuto otázku analyzovaly a vyložily v mnohem větší šíři a komplexnosti.³

Růžena Vacková i Pavel Kropáček jsou osobnostmi, které jsou dnes známé jen ve velmi úzkém okruhu českých humanitních věd. Připomeňme zde proto aspoň základní data. Růžena Vacková (1901–1982) vystudovala dějiny divadla, dějiny umění a klasickou archeologii.⁴ Na posledně jmenovaném oboru se v roce 1930 habilitovala a 1946 byla jmenována profesorkou, takže se stala *de facto* (i když nikoli *de iure*, protože ne na katedře dějin umění) první a na velmi

³ Hana ROUSOVÁ et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu* (kat. výst.), Praha: GHMP 2011.

⁴ O Vackové: Růžena VACKOVÁ, *Ticho s ozvěnami. Dopisy z vězení z let 1952–1967*, Praha: Česká křesťanská akademie 1994; heslo „VACKOVÁ, Růžena (23. 4. 1901 Velké Meziříčí – 14. 12. 1982 Praha)“, *Encyklopedie třetího odboje*, <http://www.ustrcr.cz/cs/vackova-ruzena-23-4-1901> (cit. 17. 7. 2016); Jarmila VACKOVÁ, „Osud a dílo Růženy Vackové“, *Umění*, roč. 40, 1992, č. 6, s. 438–449; Mojmír HORYNA, „Růžena Vacková jako teoretička umění“, in: Beket BUKOVINSKÁ – Lubomír SLAVÍČEK (eds.), *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha: Artefactum 2006, s. 459–466; Milada ŠTRÁFELDOVÁ, *Trestankyně. Příběh Růženy Vackové*, Praha: Mladá fronta 2016.

dlouho jedinou ženou-profesorkou českých dějin umění.⁵ Její hlavní práce patří do dějin divadla a antické kultury, z dějin umění vyšla pouze syntetická úvaha navazující na vězeňské přednášky.⁶ V letech 1943–1945 byla Vacková vězněna za odbojovou činnost, na jaře 1945 byla odsouzena k smrti, již unikla díky osvobození. Po převzetí moci KSČ se v řadách katolického odboje postavila proti novému režimu, byla vyloučena z univerzity, roku 1951 zatčena a odsouzena za „velezradu“, z vězení byla propuštěna až v roce 1967. Ve vězení i poté pořádala soukromé přednášky o dějinách kultury a umění; podepsala Chartu 77. Pavel Kropáček (1915–1943) patřil k nejlepším předválečným žákům Antonína Matějčka a měl hlavní podíl na dodnes uznávaném díle *Česká malba gotická*, jež vyšlo pod jménem jeho učitele 1938 a znovu 1950.⁷ Kropáčkova doktorská disertace, dokončená 1940, byla vydána a poměrně ostře kritizována až po válce.⁸ Vojvodík ale pracuje hlavně s kratšími texty, jež mladý kritik věnoval současnému umění; v letech 1939–1941 působil jako teoretik skupiny Sedm v říjnu. V roce 1942 byl Kropáček zatčen s odbojovou skupinou Národního revolučního výboru inteligence, odsouzen a roku 1943 zavražděn v Osvětimi.

Kropáček zahynul v sedmadvaceti a Vacková se dožila osmdesátky, oba však bádali a publikovali jen krátce. Svými příběhy i dílem zaujímají oba marginální místo v oboru českých dějin umění. Díky tomu je možné, aby s nimi Vojvodík doslova pracoval jako s materiálem svých úvah. U Kropáčka může číst krátké příležitostné texty a přednášky s předpokladem, že by na nich byl Kropáček po válce dále pracoval. Podstatnější je ale autorská manipulace s teoretickou prací Vackové. Její jediný, posmrtně publikovaný text o teorii dějin umění představuje chatrnou a naivní snahu o ontologizaci uměleckého slohu ve stopách české tradice Vídeňské školy a autorčina učitele Vojtěcha Birnbauma. Vojvodík sice

⁵ Vojvodík se feministickému rozměru osudu Vackové nijak nevěnuje. Srov. k tomu Milena BARTLOVÁ – Martina PACHMANOVÁ, „Ženy v českých a slovenských dějinách umění“, in: *caedem* (eds.), *Artemis a Dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha: Academia 2008, s. 13–30.

⁶ Růžena VACKOVÁ, *Věda o slohu I*, Praha: Aula 1993.

⁷ Antonín MATĚJČEK, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, 2. vyd., Praha: Melantrich 1950. O Kropáčkovi: Karel STEJSKAL, „Pavel Kropáček“, in: Rudolf CHADRABA et al., *Kapitoly z českého dějepisu umění*, 2. sv., *Dvacáté století*, Praha: Odeon 1987, s. 342–348; Milena BARTLOVÁ, „Vývoj českého malířství krásného slohu v pojetí Pavla Kropáčka“, *Ars*, roč. 29, 1996, č. 1–3, s. 156–159; Hana ROUSOVÁ, „Živý pes Pavel Kropáček“, in: Eva KRÁTKÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *Alén Diviš. Paralelní historie. Sborník symposia*, Praha: VVP AVU 2006, s. 28–37; *eadem*, *Zdeněk Dvořák 1897–1943. Sochař abstrakcionista*, Praha: Arbor vitae 2013, s. 108–120.

⁸ Pavel KROPÁČEK, *Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. stol.*, Praha: Česká akademie věd a umění 1946; viz též Milena BARTLOVÁ, *Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400–1460*, Praha: Argo 2001, zejména s. 21–22.

v poznámce přiznává, že „jde pochopitelně pouze o koncept, jež nemohla ve zbývajících čtrnácti letech svého života v normalizačním Československu rozvinout“ (s. 106), a pracuje spíše s jejími publikacemi z oboru klasických studií a divadla. Ponechává však stranou příliš velké rozdíly mezi metodou Vackové a svým vlastním uvažováním, vycházejícím z rozsáhlé znalosti německojazyčného diskurzu teorie a metodologie dějin umění. Rozvíjí-li Vojvodík zajímavě *ikoniku* Maxe Imdahla, nedokážu si myslet, že by to byly rozšířené úvahy Vackové. Pokud bychom si měli představovat, že by za jiných životních podmínek v sedmdesátých letech své teoretické myšlení posunula od Birnbauma někam dál, šlo by asi – jak lze soudit i ze svědectví Mojžíra Horyny⁹ – o lévinasovskou fenomenologii „setkání“, typickou pro myšlení křesťanského disidentského prostředí. Jenže ony životní podmínky a jimi vnucená patická existence jsou ve Vojvodíkově koncepci s myšlením nezbytně spojeny, a nelze je tudíž z logiky příběhu suspendovat.

Cílem autorské operace je totiž cosi podstatnějšího než zákruty metodologie a teorie: na obou příbězích se ukazuje, že morálně obstojí pouze existenciální identita myšlení, psaní a životní praxe, což v případech Vackové a Kropáčka s nejzazší platností ověřila odvážná rezistence a utrpení, respektive mučednická smrt. To je zásadní stanovisko, se kterým musím v principu souhlasit. Vojvodík si však touto ultimátní legitimizací vytváří základnu k vyhlášení pozitivního programu. Tím je humanismus, projevující se v klasických formách, jako protiklad k odlidštění, jímž se provinila avantgarda. Je mimochodem pozoruhodné, že od analýzy krutosti, utrpení a násilí jako excesu v uměleckých dílech odrážejících krach étosu avantgardy v protektorátních letech se Vojvodík dostává k odlišné (ba „morálně“ protikladné) pozici nežli Otto Urban, který vychází z dekadence *před* avantgardou, a to přesto, že oba pracují se stejnou estetikou morální transgrese: Urbanova dekadence zůstává v podsvětí, zatímco pro Vojvodíka je předpokladem povznesení a vykoupení.¹⁰ Poselství Vojvodíkovy práce čtu jako důkladnou a současným myšlením poučenou snahu obhájit humanismus klasické tradice proti postmoderní dekonstrukci, a přitom neupadnout do pastí autoritářského antimodernismu. To je odvážné intelektuální gesto, které patří do velmi aktuálního a potřebného kontextu hledání „cest z postmoderny“. Jako česká historička umění jsem ráda, že v našem prostředí

9 HORYNA, „Růžena Vacková“.

10 OTTO URBAN, *Dekadence Now! Za hranici krajnosti* (kat. výst.), Praha: Arbor vitae 2010.

takový text na kvalitní a zodpovědné rovině vznikl, a že díky tomu i české dějiny umění – byť se obor k autorovi příliš nezná – se mohou podílet na domácí verzi aktuálního myšlenkového pohybu (podobnou snahu sledují také u Martina C. Putny¹¹ či v mnohem opatrnější verzi u recenzenta Vojvodíkovy knihy, Jindřicha Vybírala). Tím spíše ale považuji za potřebné upozornit na slabá místa této konstrukce. Vidím je jednak v problematické operaci autorské legitimizace zdrojů, jednak v riskantní rezignaci na konkrétní historický rozměr dějin myšlení.

Některé rysy strukturalismu u Kropáčka označuje Vojvodík za pouhý „tribut akademickým učitelům a jejich metodám, běžný pro styl dizertačních prací“ (s. 149). Před dvaceti lety pečlivě dokumentoval souvislosti mezi Mukařovského strukturalismem a *Strukturforschung* Hanse Sedlmayra.¹² Svá uměleckohistorická studia Vojvodík začal u Lorenze Dittmanna, Sedlmayrova žáka,¹³ takže je pochopitelné, že se přidal k novému čtení a zhodnocování jednoho z nejvýznamnějších historiků umění dvacátého století. Jde mu přitom zejména o třetí, poválečnou fázi Sedlmayrova myšlení, zakotvenou v austrokatolickém konzervativismu, v níž Vojvodík rozpoznává recepci existenciální fenomenologie. Sedlmayra se dovolává i v přítomné práci, nikde ale nezmiňuje to, co v českém prostředí nemusí být natolik známo jako v německém, že totiž Sedlmayrova intelektuální i životní trajektorie byly intenzivně spojeny s nacismem.¹⁴ V nějaké podobě by tato informace neměla scházet ani v textu, který by se zabýval dějinami „čistých“ idejí, pokud však autor bez takové reference vychází ze Sedlmayra v knize, jejíž hlavní myšlenka spočívá v morální závaznosti jednoty myšlení a života, pak jde o pochybení. Přinejmenším se tím oslabuje přesvědčivost úsilí vyhnout se autoritářským sklonům heideggerovského i klerikálního antimodernismu.

11 Srov. zejména Martin C. PUTNA, *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík. Studie k druhému životu antiky v evropské kultuře*, Praha: Academia 2006.

12 Josef VOJVODÍK, „Pojetí struktury a uměleckého díla ve strukturální uměnovědě Hanse Sedlmayra (ve srovnání se strukturální estetikou Jana Mukařovského)“, *Umění*, roč. 45, 1997, č. 1, s. 3–25.

13 Jan BĚLÍČEK – Kateřina SVATOŇOVÁ – Ondřej SÝKORA, „Jsem člověkem interiéru. S Josefem Vojvodíkem o Vojvodíkovi, postavantgardě a izolaci“, *A2*, 2011, č. 2, <http://www.advojka.cz/archiv/2011/2/jsem-clovekem-interieru> (cit. 17. 7. 2016)

14 Viz „Sedlmayr, Hans“, *Dictionary of Art Historians*, <https://dictionaryofarthistorians.org/sedlmayrh.htm> (cit. 17. 7. 2016); viz také Hans AURENHAMMER, „Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945“, in: Jutta HELD – Martin PAPENBROCK (eds.), *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, roč. 5, 2002, *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, s. 161–194; Benjamin BINSTOCK, „Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, roč. 53, 2004, s. 73–86.

Vojvodíkova metoda dějin umění má těžiště v teorii a je vzdálená psaní dějin. Domnívám se však, že ahistoričnost jeho intelektuální konstrukce je až přílišná. Podle titulu se má kniha zabývat čtyřicátými lety, avšak její naprostá většina pojednává jen o jejich první polovině. O období po roce 1945 se zmiňují jen kratičké exkurzy (s. 175). Přesah do poválečných let, a konkrétně v našich dějinách do doby třetí republiky s její omezenou demokracií, zestátněním a vyháněním Němců, by však ukázal klamnou jistotu retrospektivních morálních soudů. Za nešťastné přitom považuji umístění osobního angažmá obou protagonistů pouze do sféry individuální mravnosti, odříznuté od konkrétního dějinného narativu navzdory tomu, že se hrdina i hrdinka příběhu angažovali rovněž politicky.

Z obsahu šesté kapitoly není jasné, proč je v jejím titulu diskuse o monumentalitě vztažena k periodě 1940–1947, když přes limit konce války přesahuje jedině odkaz ke klíčové antimodernistické studii Hanse Sedlmayra *Ztráta středu*.¹⁵ S výjimkou referencí o osudu Vackové a právě k Sedlmayrovu pozdnímu období se tak celý text přísně drží roku 1945, z něž se stává metafyzický zlom, a kniha tak sama sobě i čtenáři zakrývá pohled na dialektiku dějinných kontinuit a diskontinuit, jež se vyjevila v následujících letech. Zároveň je zde díky tomu také úplně opomenut odkaz na zásadní delegitimizaci tradice evropského humanismu „po Osvětimi“ (a Hirošimě), podle mne zcela klíčový. Po roce 1945 už totiž nebylo možné se na tuto klasickou tradici bez dalšího odvolávat, ani bez reflexe obhajovat umělecké formy, například právě klasicizující monumentalismus, které používal německý nacismus (recepční estetika potvrzuje, že neexistuje žádné „zneužití“). Rozvíjení myšlenek Pavla Kropáčka, zabitého v Osvětimi, mi připadá v tomto kontextu někdy až nemístné:

Třebaže Kropáček neargumentuje proti avantgardě z pozice křesťanského deismu jako Sedlmayr, přece však zaujímá podobnou perspektivu z pozice, možno říci, své obhajoby anticky-klasicistního antropocentrismu jako podstaty evropského humanismu (s. 276).

Nejde o to, že by klasicismus a klasičnost byly „beznadějně akademické, muzeální, a proto odumřelé, jak prohlašovala evropská avantgarda“ (s. 287). O zásadním

¹⁵ Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salcburk: Müller 1948.

krachu avantgard a modernity není dnes sporu. Jde o to, co všechno se z moderního étosu zavrhne a co všechno dovolíme rehabilitovat z antimoderní tradice.

Knihy o patosu Josefa Vojvodíka (s kapitolou Marie Langerové) vysoce převyšuje obvyklou úroveň české produkce humanitních věd. Originálně zpracovává v češtině a na českém dějinném materiálu aktuální intelektuální téma v rámci historické teorie umění. Je úctyhodné, že jsou vyzvednuty z marginality dvě angažované osobnosti. V konstrukci autorova morálního apelu jsou však skryta místa, která ji podle mého mínění zpochybňují.