

TEORETICKÁ  
KNIHOVNA  
**II 76493**



\*1001287828\*

**Jonathan  
Bolton, ed.**

**NOVÝ  
HISTORISMUS/  
NEW  
HISTORICISM**

HOST

## OBSAH

Předmluva (Jonathan Bolton) (přel. O. T.) .....7

## PŘEDCHŮDCI

Clifford Geertz: Krev, peří, dav a peníze (Poznámky  
ke kohoutím zápasům na Bali) (přel. M. S.) .....13  
Hayden White: Literární postupy při reprezentaci  
faktů (přel. M. S.) .....26  
Michel Foucault: Metoda (přel. M. S.) .....32

## STANOVISKA A DEBATY

Stephen Greenblatt: Úvod ke knize *Moc forem*  
*v anglické renesanci* (přel. M. S.) .....39  
Louis Montrose: Literární studie o renesanci  
a předmět historie (přel. M. S.) .....44  
Jean E. Howardová: Nový historismus ve studiích  
o renesanci (přel. M. S.) .....54  
Stephen Greenblatt: Neviditelné střely (přel. O. T.) .....92  
Walter Benn Michaels: Oběti Nového  
historismu (přel. O. T.) .....150  
Thomas W. Laqueur: Těla, detaily a humanitářské  
vyprávění (přel. O. T.) .....161  
Stephen Greenblatt: Rezonance a úžas (přel. O. T.) .....192  
Catherine Gallagherová — Stephen Greenblatt:  
Brambora v materialistické imaginaci (přel. O. T.) 220  
Catherine Gallagherová — Stephen Greenblatt:  
Nový historismus v praxi (přel. O. T.) .....249

O autorech .....	270
Bibliografie přeložených textů .....	275
Doslov (Jonathan Bolton) (přel. O. T.) .....	277
Použitá literatura .....	307
Jmenný rejstřík .....	311

## PŘEDMLUVA

Jonathan Bolton

Přestože je Nový historismus v posledních pětadvaceti letech jedním z nevlivnějších proudů v americké literární vědě, ne všichni se shodnou na tom, čím byl nebo dosud je. Začal se formovat na začátku osmdesátých let kolem prací Stephena Greenblatta a Louise Montrose a zpočátku měl těžiště v bádání o anglické renesanci, zvláště o Shakespearovi. Odtud se rozšířil do dalších odvětví literární vědy, zabývajících se například britským romantismem, americkou literaturou devatenáctého století, viktoriánskou či středověkou literaturou. Nový historismus byl reakcí na údajný „starý“ historismus v literární historii, který nahlížel literární texty jako statické odrazy jednotné společnosti, věrná znázornění kupříkladu „pohledu na svět“ z hlediska alžbětinské Anglie. Vznikl však také v době, kdy americké literární vědě vévodil „formalistický“ přístup. Dominantní kritické paradigma padesátých let dvacátého století, Nová kritika (*New Criticism*), kladoucí důraz na formální dokonalost velké poezie a na schopnost porozumět samostatně stojícím literárním dílům, postupně ustupovalo, avšak jeho nástupce, strukturalismus (do Ameriky importovaný spíše z Francie nežli z Prahy), rovněž požadoval vytržení literárních děl z jejich kulturního kontextu a chtěl je interpretovat jako jednotlivé případy komplexních (nebo i univerzálních) jazykových a mytických struktur. Dekonstrukce se sice pokoušela tyto komplexní struktury rozrušit, stále však dávala přednost

jazykovým otázkám před zkoumáním toho, jak na sebe vzájemně působí literatura a její kulturní okolí.

V té době se začala uplatňovat generace amerických literárních vědců, kteří dospívali v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století a často hledali způsoby, jak rozumět literatuře v souvislosti s politickými a společenskými zápasy, které poznamenaly jejich studentská léta. Souběžně s dekonstrukcí tu byly jiné formy kritiky — zvláště feminismus, etnická studia a obnovené, jemnější verze marxismu —, které zdůrazňovaly společenskou povahu literárních textů a zkoumaly, jak literatura spoluvytváří některé naše základní pojmové kategorie — například rasu nebo gender. Z těchto konvergentních i divergentních proudů vyrostl Nový historismus. Generace vyučená na *close reading* (pečlivém čtení) a formální analýze začala zpochybňovat myšlenku, že literární díla je nutno studovat odděleně od společenských a politických sil v době jejich vzniku, a naopak si uvědomila, že stejných metod „pečlivého čtení“ by bylo možno využít rovněž u textů neliterárních. Možná nejdůležitějším přínosem Nového historismu byly nové přístupy k otázce, jak se vzájemně ovlivňuje literatura s politikou, ekonomikou, společenskými hnutími, přírodními vědami a dalšími kulturními vlivy.

Tento svazek si klade za cíl seznámit českého čtenáře s hlavními diskusemi a metodologickými problémy Nového historismu. Úvodní část, „Předchůdci“, obsahuje stručné výňatky z děl myslitelů, kteří zásadně ovlivnili vývoj americké literární teorie v osmdesátých letech. Přináší povědomí o tom, do jaké míry se Nový historismus inspiroval jinými disciplínami — antropologií, historií, kulturní historií a dalšími obory. Ústřední část antologie chronologicky sleduje hlavní přístupy a proudy; začíná několika úvahami o tom, co Nový historismus byl, a dále pokračuje příklady metodologie v praxi. Knihu uzavíráme několika novějšími eseji, které hodnotí a přehodnocují Nový historismus a zároveň nastiňují možnosti nového vývoje.

Zpočátku, když se Nový historismus začal formovat, byl přijímán nezřídka s obavami. V prosinci 1989 na newyorském sjezdu *Modern Languages Association* (MLA, Asocia-

ce moderních jazyků, je největší americkou profesní organizací literárních vědců) označil prezident asociace J. Hillis Miller nový vývoj v literárních vědách za posun od „jazyka k historii“. Miller, který je jedním z doyenů amerického poststrukturalismu, obvinil Nový historismus ze „slepého odmítání číst, které opovrhne minimálními závazky našeho povolání“, (284) a tvrdil, že „budoucnost literární vědy závisí na tom, zda se bude udržovat a rozvíjet způsob rétorického čtení (*rhetorical reading*), které se dnes nejčastěji nazývá „dekonstrukce“ (289). Avšak hvězda dekonstrukce již dohasínala. Budoucnost patřila historii a během deseti let se různé podoby Nového historismu staly stejně dominantními, jako byla kdysi dekonstrukce. Millerovy předpovědi byly výmluvně vyvráceny v roce 2002, kdy se prezidentem MLA stal Stephen Greenblatt.

Pokud na počátku jednadvacátého století představitelé Nového historismu přece jen ztratili něco ze svého revolučního elánu, je to především proto, že mnohé jejich typické metodologické manévry a zájmy se postupně naturalizovaly a staly se samozřejmými. Studenti anglistiky se dnes o společenském kontextu literárních děl běžně učí; novohistoristické přístupy se ujaly v novějších směrech jako postkolonialismus; na druhé straně si dokonce i vědci, kteří dnes volají po návratu k formální analýze, uchovávají povědomí o společenském rozměru estetického vnímání. Nyní jsou přístupy a zájmy Nového historismu tak široce v oběhu, že jsou skoro neviditelné — a právě tato neviditelnost je znamením, že nastal čas pohlédnout na ně znovu, abychom osvětlili to, co zatemňovaly, a dodali jim novou svěžest a naléhavost.

## REZONANCE A ÚŽAS

Stephen Greenblatt

V malé skleněné vitrině v knihovně oxfordské koleje Christ Church leží kulatý kardinálský klobouk s širokou krepkou; popisek o něm říká, že patřil kardinálu Wolseymu. Je naprosto správné, že klobouk skončil právě v Christ Church, neboť kolej vděčí za svou existenci právě Wolseymu, který se v době, kdy byl na vrcholu moci, rozhodl na svou vlastní počest založit v Oxfordu novou velkolepou kolej. Klobouk však nebyl jeho přímým odkazem; zasáhly, jak někdy říkáme, historické síly — v tomto případě na sebe vzaly podobu neblahého Jindřicha VIII. — a kolej Christ Church, podobně jako palác Hampton Court, odřízly od jejího dobrodince. Jak nás informuje popisek, klobouk poté prošel rukama různých vlastníků — včetně biskupa Burneta, Burnetova syna, hospodyně Burnetova syna, vdovy po vrchním sluhovi hraběnky z Albemarle, hraběnky samotné a Horace Walpola — a nakonec byl v devatenáctém století pro Christ Church zakoupen, jak stojí na popisku, za částku šedesáti tří liber od dcery herce Charlese Keana. Říká se, že Kean klobouk nosil, když hrál Wolseyho v Shakespearovu *Jindřichu VIII*. Miniaturní historie tohoto předmětu je sice příliš nepatrná na to, aby z ní plynuly nějaké velké důsledky, přesto evokuje takový obraz utváření kultury, který mi připadá podmanivý. Putování Wolseyho klobouku naznačuje, že produkty kultury nezůstávají v klidu, že existují v čase a že se k nim pojí osobní i institucionální spory, vyjednávání a přivlastňování.

Pojem kultura odkazuje v případě klobouku k odpovídající hmotné věci — ke kousku červené látky sešité dohromady —, avšak tato věc je pouze drobným prvkem ve složité symbolické konstrukci, jež původně označovala proměnu Wolseyho z řezníka syna v církevní kníže. Wolseyho urozený komorník George Cavendish zanechal pozoruhodně podrobný dobový popis této konstrukce, popis, který nám dokonce umožňuje zahlédnout klobouk na svém místě mezi všemi ostatními obřadními předměty:

A po mši se zase vracel do své soukromé komnaty, a když mu oznámili, že jeho veřejné komnaty jsou zaplněny urozenými pány [...], vyšel k nim oděný celý v červeném podle zvyku kardinála; což byl buď jemný šarlat, nebo dokonce rudý satén, taft, damašek nebo caffá (drahá hedvábná látka), nejlepší, jakou mohl za peníze dostat; a na hlavě měl kulatý pileus s nákrčníkem z černého sametu [...]. Před ním nesl rovněž velmi vážně nějaký šlechtic nebo urozený pán, sám prostovlasý, nejprve velkou státní pečeť Anglie a potom kardinálský klobouk. A vstoupil do své přijímací komnaty, kde se shromažďovali a očekávali jeho příchod do Westminster Hallu šlechtici a jiní urození páni i šlechtici a páni z jeho vlastní rodiny; takto tedy přišel s dvěma velkými stříbrnými kříži, které nesl před ním, a také se dvěma stříbrnými sloupky, a dále kráčel jeho ceremoniář s velkým postříbřeným žezlem. Potom jeho urození uvaděči volali: „Pánové, udělejte místo pro Jeho Milost!“<sup>1)</sup>

Mimořádná teatrálnost této manifestace duchovní moci neunikla pozornosti protestantských reformátorů, kteří katolickou církev nazývali „papežovým divadlem“. Poté, co reformace v Anglii odstranila historický aparát katolicismu, prodala některé z jeho oslňujících rekvizit profesionálním hercům — nebyla to jen známka šetrnosti, ale polemické

1) George Cavendish: *The Life and Death of Cardinal Wolsey* (Život a smrt kardinála Wolseyho), in: Richard S. Sylvester a Davis P. Harding (eds.): *Two Early Tudor Lives* (Dva raně tudorovské životy), New Haven/London 1962, s. 24–25. Jiný pohled na symboliku klobouků se nám dostává dále v textu, kdy se Wolsey nachází na počátku svého prudkého pádu: „Mluvil s panem Norrisem s koleny v blátě a byl by si sundal svrchní sametový biret, nedařilo se mu však rozvázat uzel pod bradou. Pročež silou roztrhl tkanice a strhl si jej z hlavy, a tak tam klečel prostovlasý“ (s. 106). Děkuji Anne Bartonové za to, že uvedla na pravou míru můj popis klobouku v Christ Church a že opsala popisek, kde se líčí původ tohoto klobouku.

gesto naznačující, že posvěcená roucha byla ve skutečnosti pouhým pozlátkem, jejichž pravým místem byl pochybný svět prodavačů iluzí. Výměnou za tuto polemickou službu obdržely divadelní akciové společnosti více než přitažlivé a laciné kostýmy; získaly poskvrněné, avšak stále mocné charisma, které na starých kostýmech lpělo, charisma, které herci paradoxním způsobem zároveň vyprázdnilo i posílilo. V době, kdy Wolseyho klobouk získala knihovna v Christ Church, muselo jeho charisma být již velmi vyčpělé, nicméně kolej mu mohla dodat prestiž historické kuriozity jako památky na dávného zakladatele. A ze skleněné vitríny do dnes vyzařuje nepatrné množství kulturní energie.

Vskutku nepatrné — zřejmě to vypadá, že jsem z této nicotné relikvie udělal víc, než si zaslouhuje. Fascinují mě však převtelení toho druhu, který jsem zde právě načrtl — od dramatizovaných rituálů na jeviště a dále do univerzitní knihovny nebo do muzea —, protože zřejmě odhalují něco navýsost důležitého o *textových* relikviích, jimiž je moje profese posedlá. Umožňují nám zahlédnout společenský proces, v němž se utvářejí předměty, gesta, rituály a fráze a přesunují se z jednoho výstavního pásma do jiného. Pro vitríny, které se mě nejvíce týkají — pro knihy —, je příznačné, že tento proces zakrývají, takže máme zavádějící dojem stálosti a malý smysl pro historické transakce, kterými byly námi rozebírané významné texty vytvořeny. Podívejme se na literární příklad, který je přiměřeně nepatrným textovým protějškem Wolseyho klobouku. Na konci Shakespeareova *Snu noci svatojánské* ohlašuje král víl Oberon, že půjde se svým doprovodem požehnat lůžka tří párů, které byly právě oddány. Obřad žehnání zajistí novomanželům štěstí a odvrátí mateřská znamínka, zaječí pysky a podobná výrazná znamení, která by mohla zohyždit jejich potomky. „Tady rosou z polí mějte,“ uzavírá král víl,

Elfi, víly, rychle spějte  
komnatám všem požehnat  
a paláci pokoj přát;  
nejvíc toho domu pán  
budiž ze všech požehnán.

(přel. Břetislav Hodek, 5.1.415–420)

Sám Oberon, jak se dozvídáme, provede požehnání nad „vodským lůžkem“, ložem vládce Thesea a jeho amazonské královny Hippolyty.

Obřad — očividně posvěcení vlastnictví a kasty, stejně jako manželství — je vtipnou narážkou na tradiční katolické žehnání lože nevěsty svčenou vodou, kterýžto obřad prudce napadali a zakazovali angličtí protestanti, protože jej považovali za pohanskou pověru. Avšak běžný odborný pojem „aluze“ se tu nezdá být vhodný, neboť tento pojem obvykle implikuje něco bez těla a krve, zatímco dokonce i nepatrný, náhodný detail polní rosy v sobě nese živější náboj. Zde, stejně jako u Wolseyho klobouku, se chci ptát, co je v sázce při posunu z jednoho pásma společenských zvyklostí do jiného, od starého náboženství k veřejnému divadlu, od kněží k vílám, od svčené vody k polní rose, nebo spíše k divadelním vílám a divadelní polní rose na londýnském jevišti. Stane-li se z katolického rituálu divadelní znázornění, má tento posun čtvery účinek: zároveň naturalizuje i denaturalizuje, zesměšňuje i oslavuje. Naturalizuje rituál tím, že přeměňuje speciálně posvěcenou vodu v obyčejnou rosou; denaturalizuje rituál tím, že ho odebírá lidským činitelům a přisuzuje ho vílám; zesměšňuje katolický zvyk tím, že jej spojuje s nechvalně známou pověrou, a dále tím, že jej inscenuje na jevišti, kde se odhaluje coby předstíraná iluze; a oslavuje tento zvyk tím, že jej znovu naplňuje charismatickým kouzlem divadla.

Před několika lety jsem chtěl záměrně naznačit odvrát od formální (z kontextu vytržené) analýzy, která dominovala Nové kritice, a proto jsem použil pojem „Nový historismus“, abych popsal svůj zájem o jisté otázky, které mě znepokojovaly — o zakotvenost předmětů kultury v dějinných událostech —, a tento pojem se stal poměrně rozšířeným. Avšak podobně jako je tomu i s jinými označeními, je i toto zavádějící. Nový historismus, stejně jako Svátá říše římská, neustále svému vlastnímu jménu odporuje. *The American Heritage Dictionary* (Slovník amerického dědictví) uvádí tři významy pojmu „historismus“:

1. Víra, že v historii dochází k procesům, které člověk téměř nemůže ovlivnit.

2. Teorie, že historik se při studiu minulých období a dřívějších kultur musí vyvarovat jakýchkoli hodnotících soudů.

3. Uctívání minulosti nebo tradice.

Většina textů označovaných jako „novohistoristické“ a bezpochyby i mé vlastní práce se rozhodně postavily proti každému z těchto stanovisek.

1. *Víra, že v historii dochází k procesům, které člověk téměř nemůže ovlivnit.* Tato formulace spočívá na současně probíhající abstrakci a vyprázdnění lidského působení. Muži a ženy, kteří shledávají, že sami o sobě činí konkrétní volby za daných okolností a v konkrétním čase, se mění v cosi, čemu se říká „člověk“. A tato bezbarvá a bezejmenná kolektivní bytost nemůže významně zasahovat do „procesů, k nimž v dějinách dochází“, procesů, které se tímto tajuplně odcizují všem těm, kteří je tvoří.

Nový historismus se naopak vyhýbá tomu, aby používal slova „člověk“; nezajímá se o abstraktní všeobecnosti, nýbrž o konkrétní podmíněné případy, o jedince tvořící a jednající v závislosti na generativních pravidlech a konfliktech dané kultury. A tito jedinci, podmíněni očekáváním své třídy, pohlaví, náboženství, rasy a národní identity, v průběhu dějin neustále provádějí nějaké změny. Pokud však v pohledu Nového historismu na dějiny existuje nějaká nevyhnutelnost, pak je to právě důraz na jednání, neboť dokonce i nečinnost nebo naprostou okrajovost chápe Nový historismus tak, že v sobě nesou význam, a tudíž naznačují záměr. Každý způsob chování je z tohoto pohledu strategický: když se někdo chopí zbraně nebo uteče, provádí tím významné společenské činy, ale to platí i pro toho, kdo zůstane na místě, stará se o sebe nebo se otočí tváří ke zdi. Jednání je fakticky nevyhnutelné.

Nevyhnutelné, avšak nikoli jednoduché: Nový historismus, jak ho chápu já, nepředpokládá, že dějinné procesy jsou nezměnitelné a neúprosné, ale na druhé straně má tendenci objevovat, jaké hranice nebo omezení má zásah jednotlivce. Jednání, které se zdá být izolované, se ukazuje jako složené z mnoha činitelů; zjevně osamělá moc jednot-

livého génia se ukáže být spjatá s kolektivní, společenskou energií; gesto nesouhlasu může být součástí většího legitimačního procesu, zatímco pokus o upevnění pořádku věcí nakonec může tento pořádek podvracet. A politické vazby se mohou měnit, někdy i neočekávaně: neexistují žádné záruky, žádné absolutní formální jistoty, že to, co se zdá být za jistých podmíněných okolností pokrokové, se nebude za okolností odlišných zdát zpátečnické.

Skutečnost, že Nový historismus trvá na všudypřítomnosti jednání, zjevně přivedla některé jeho kritiky k tomu, že v něm nacházeli nietzscheovskou oslavu nemilosrdné vůle k moci, zatímco jeho ironické a skeptické přehodnocení kultu hrdinského individualismu vedlo jiné k tomu, že v něm viděli pesimistickou doktrínu lidské bezmocnosti. Proto například jeden kritik charakterizuje z marxistické perspektivy Nový historismus jako „liberální rozčarování“, které zjišťuje, že „každé místo odporu vposledku slouží zájmům moci“, zatímco z liberálně humanistické perspektivy jiný kritik prohlašuje, že „každý, kdo se tak jako já zdráhá přijmout vůli k moci jako definující lidskou podstatu, bude mít pravděpodobně problém s kritickými postupy nových historistů a s jejich interpretačními závěry.“<sup>2)</sup> Avšak sama myšlenka „definující lidské podstaty“ je přesně tím, co noví historisté považují za nic neříkající a neudržitelné, podobně jako je pro mě nic neříkající opačný požadavek, aby svět udržovala v chodu láska, a nikoli síla. Marxistická kritika je přesvědčivější, ale vychází z tvrzení, že Nový historismus prohlašuje, že „každé místo odporu“ je vposledku kooptováno. Některá jsou, některá nejsou.

Ve svém eseji publikovaném před několika lety jsem tvrdil, že místa odporu v Shakespearově druhé tetralogii jsou kooptována v ironickém, komplexním, nakonec však slavnostním potvrzení charismatické hodnosti krále. To jest,

2) Walter Cohen: „Political Criticism of Shakespeare“ (Politická kritika o Shakespearovi), in: Jean E. Howard a Marion F. O'Connor (eds.): *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology* (Reprodukovaný Shakespeare. Text v dějinách a ideologii), New York/London 1987, s. 33; Edward Pechter: „The New Historicism and its Discontents“ (Nový historismus a jeho neduhy), *PLMA* 102 (1987), s. 301.

formální struktura a rétorická strategie her znesnadňují publiku, aby odepřelo svůj souhlas triumfu prince Jindry. Shakespeare ukazuje, že triumf spočívá v klaustrofobním zmenšení uspokojení, v pokrytecké manipulaci s vnějším vzhledem věcí a v systematické zradě přátel, ale přesto se těmto projevům zlých úmyslů daří zvyšovat vedoucí potěšení diváků a zajistit si potlesk. Subverzivní představy nemizí, ale pokud zůstávají ve struktuře hry, jsou ovládnuty a vlastně slouží ke zvýšení moci, kterou by mohly zpochybňovat.

Netvrdil jsem, že všechny projevy odporu v literatuře (dokonce ani ve všech Shakespeareových hrách) byly kooptovány — snadno si vzpomeneme na hry, v nichž síly ideologického ovládání selhaly. A přesto charakterizace tohoto mého eseje konkrétně a Nového historismu obecně se opakovaně vztahují k údajnému tvrzení, že jakýkoli odpor je nemožný.<sup>3)</sup> Konkretizované tvrzení o pozici subjektu vykreslené v souboru her tu je zároveň zjednodušeno i proměněno v univerzální princip, z něhož je nahodilost, a tudíž i historie vymazána.

Kromě toho bylo špatně pochopeno dokonce i moje tvrzení o Shakespeareově druhé tetralogii, pokud bylo bráno tak, že vylučuje možnost nesouhlasu, změny nebo radikálního obratu v dějinných procesech. Jde o to, že jisté estetické a politické struktury fungují tak, že ovládají subverzivní představy, které samy tvořily, a nikoli tak, že by je prostě nechaly uvadnout. Naopak, mohou být odděleny od řádu, se kterým byly spjaty, a mohou sloužit k vytvoření nových a naprosto odlišných struktur. Jak jinak by vůbec mohlo dojít ke změně? Nikdo není nucen — snad s výjimkou studentů — přijímat estetické nebo politické celky jako posvátné. Řád věcí prostě nikdy není daný: dá práci vytvářet, udržovat, rozšiřovat a předávat způsob, jak věci jsou, a tuto prá-

3) „Noví historisté a kulturní materialisté,“ říká jedno příznačné shrnutí, „ztělesňují, a tímto ztělesněním ve své nové historii idejí reprodukují svět, který je hierarchický, autoritářský, hegemonický, nerozvratitelný [...]. V tomto obraze světa, jak Stephen Greenblatt bolestně přiznal, nemůže existovat žádná subverze — a rozhodně ne pro nás!“ Bolestně ani jakkoli jinak jsem nic takového netvrdil; říkal jsem, že divák historické hry byl neustále mučen odporem zároveň mocným i podrobeným.

ci je možné odmítnout nebo pozměnit. Struktury se mohou rozbít na kusy a tyto kusy se mohou pozměnit, převrátit, přeskupit. Všechno by mohlo být jiné, než jaké to je teď; všechno mohlo být jiné, než jaké to bylo. Nemůžeme si ale představovat, že tato změna je snadná, automatická, že nic nestojí a nikdo za ni nenese odpovědnost. Moje námitka se vztahovala k názoru, že mnohovýznamové ironické momenty v Shakespeareových historických hrách byly samy o sobě vnitřně osvobozující a že vychutnat si skeptickou vychytralost v tetralogii znamenalo účastnit se aktu politického odporu. Obecně se mi zdá pochybné tvrdit, že jisté rétorické rysy velmi oblíbených literárních děl vytvářejí hodnověrné akty politického osvobození; skutečnost, že toto tvrzení nyní zaznívá zleva, zatímco za mých studentských let bylo mnohem častěji slyšet zprava, ve většině případů neznámá, že je méně pošetilé a troufalé. Chtěl jsem ukázat, alespoň v případech Shakespeareových historických her a v několika podobných textech, jak soubor zobrazujících a politických praktik na konci šestnáctého století mohl vytvořit, a dokonce vyžít něco, co v sobě zdánlivě neslo jejich vlastní subverzi.

Ukázat toto neznámá vzdát se možnosti dějinné procesy pozměnit — je-li toto historismus, pak s ním nechci mít nic společného —, ale spíše vyvarovat se estetizace a idealizace politické představitosti.

2. *Teorie, že historik se při studiu minulých období a dřívějších kultur musí vyvarovat jakýchkoli hodnotících soudů.* Opakuji ještě jednou, že je-li toto základním principem historismu, potom je Nový historismus v rozporu se svým jménem. Má vlastní kritická praxe a praxe mnoha jiných kritiků spjatých s Novým historismem se rozhodujícím způsobem utvářela v amerických šedesátých a raných sedmdesátých letech dvacátého století, zejména odporem k vietnamské válce. Psaní, které nebylo angažované, které se neodvažovalo soudit, kterému se nedařilo propojovat přítomnost s budoucností, se nám zdálo zbytečné. Takové propojení se mohlo dít buď pomocí analogií, nebo příčinných souvislostí; konkrétní soubor historických okolností mohl být představen takovým způsobem, který by odhalil



shody s některými aspekty současnosti, anebo jinak, tyto okolnosti by mohly být analyzovány jako určující síly, které vyústily v současný stav věcí. Oba přístupy předpokládaly hodnotové soudy, neboť neutrální nebo netečný vztah k přítomnosti se zdál být nemožný. Spíše se zdálo být naprosto zřejmé, že neutralita sama o sobě je rovněž politickým postojem, rozhodnutím podporovat oficiální politiku státu i akademického prostředí.

Zabývat se kulturou Anglie šestnáctého století nepředstavovalo samo o sobě útek před zmatky současnosti; spíše to byla intervence, jakýsi způsob vztahu. Mě na renesanci fascinovalo to, že se zdála být silně spjata s přítomností jak analogicky, tak příčinnými souvislostmi. Toto zdvojené propojení zároveň vyvolávalo i podmínilo mé hodnotové soudy: vyvolávalo je proto, že moje odpověď na minulost byla nerozlučitelně spjata s mou odpovědí na přítomnost; podmínilo je proto, že analýza minulosti odkrývala složitou, znepekující historickou genealogii samotných úsudků, které jsem vynášel. Studovat renesanční kulturu potom znamenalo cítit se hlouběji zakořeněn ve svých vlastních hodnotách a zároveň jim být odcizen.<sup>4)</sup>

Jiní autoři spjatí s Novým historismem psali přímo a působivě o své vlastní subjektivní pozici a vyjádřili povahu této angažovanosti mnohem otevřeněji než já.<sup>5)</sup> Pokud jsem se nevyslovoval natolik otevřeně, nebylo to způsobeno mým přesvědčením, že moje soudy jsou nějak dočasně potlačeny v mém studiu minulosti, nýbrž přesvědčením, že jsou všudy-

4) Viz mou knihu *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Jak renesance utvářela sama sebe. Od Mora k Shakespearovi), Chicago 1980, s. 174–175: „Nacházíme se v závěru kulturního hnutí započatého v renesanci; místa, v nichž se zdá, že se náš společenský a psychologický svět začíná rozpadat, jsou právě ony strukturální švy, které byly vidět již tehdy, kdy se tento svět poprvé bu- doval.“

5) Louis Adrian Montrose: „Renaissance Literary Studies and the Subject of History“ (Renesanční literární studia a subjekt dějin), *English Literary Renaissance* 16 (1986), s. 5–12; Don Wayne: „Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and the United States“ (Moc, politika a shakespearovský text. Nedávná kritika v Anglii a USA), in: *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, cit. dílo, s. 47–67; Catherine Gallagher: „Marxism and the New Historicism“ (Marxismus a Nový historismus), in: H. Aram Veeser (ed.): *The New Historicism* (Nový historismus), New York/London 1989.

přítomné: v textových a vizuálních stopách, které jsem si vybral k analýze, v příbězích, které jsem se rozhodl vyprávět, v kulturních spojitostech, které jsem se pokusil naznačit, v mé syntaxi, v adjektivech, v zájmenech. „Nový historismus,“ napsal někdo v brilantní kritice, „musí v každém okamžiku otevřeněji reflektovat své metody a teoretická východiska, neboť nové poznatky o historickém umístění a funkci literárních textů jsou do značné míry dílem hlediska, z něhož ke zkoumání přistupujeme, a předpokladů, na nichž je zakládáme.“<sup>6)</sup> Rozhodně se nestavím proti uvědomování si své vlastní metodologie, jsem však méně nakloněn považovat otevřenost — tedy jednoznačnou formulaci autorových hodnot a metod — za něco podstatně nezbytného a čestného. A přestože jsem přesvědčen o tom, že své hodnoty prezentuji všude ve svém díle, nemyslím si, že je nutná dokonalá integrace těchto hodnot a předmětů, jimiž se zabývám. Některé nejzajímavější a nejpůsobivější myšlenky v kulturních studiích se naopak objevují právě v okamžicích odloučení, rozpadu či nevyrovnanosti. Věda, jež se nikdy nese- tkává s překážkami, která oslavuje předvídatelné hrdinky a nahání obvyklé podezřelé, která nachází potvrzení svých hodnot všude, kam se obrátí, je docela prostě nudná.<sup>7)</sup>

3. *Uctívání minulosti nebo tradice.* Třetí definice historismu očividně stojí ve zvláštním vztahu ke druhé definici,

6) Jean E. Howard: „The New Historicism in Renaissance Studies“ (Nový historismus ve studiích o renesanci), in: Arthur F. Kinney a Dan S. Collins (eds.): *Renaissance Historicism: Selections from „English Literary Renaissance“* (Renesanční historismus. Výbor z „Anglické literární renesance“), Amherst 1987, s. 42–43. [V našem výboru otištěno na s. 54 — pozn. překl.]

7) Nepřestaly-li se tedy v Novém historismu vyskytovat hodnotové soudy, došlo alespoň k jejich zkomplikování, což jsem nazval pocitem odcizení. Toto odcizení je spjata s tím, že byla opuštěna víra v historickou nevyhnutelnost, neboť s tímto opuštěním hodnoty současnosti nemohly nadále být nezbytným výsledkem nezvratného teleologického vývoje, ať už rozvoje nebo úpadku. Starší historismus, který vědom si své metodologie prohlašoval, že se při popisu minulosti vyhnul všem hodnotovým soudům — tedy že nám předal historickou skutečnost *wie es eigentlich gewesen war* —, se tímto všem hodnotovým soudům vyhnul; poskytl prostě jen mylný popis toho, co ve skutečnosti provedl. Nový historismus, přiznávající se k angažovanosti a zaujatosti, by mohl být v tomto smyslu poněkud méně než starší historismus náchylný k agresivnímu vnučování svých hodnot minulosti, neboť tyto hodnoty se zdají být historicky podmíněné.

nejsou to však pouze opaky. Zjevné vyhýbání se hodnotovým soudům bylo často doprovázeno ještě zjevnějším obdivem k minulosti, jakkoli se tento obdiv skrýval za objektivním popisem. Jednou z nejvíce popouzejících vlastností mého vlastního literárního školení byl jeho vytrvale oslavný charakter: literární věda byla a z velké části zůstává jistým druhem sekulární teodicey. Uměla prokázat, že každé rozhodnutí, které velký umělec učinil, bylo dokonalé; ukázalo se, že díla, která předchozí generace vědců, odhodlaných projevovat svůj vytríbený vkus, považovala za nezdařená nebo nevyrovnaná, jsou nyní organickými mistrovskými díly. Standardním kritickým zadáním za mých studentských let bylo dokázat, že text, který se zdánlivě rozpadá do mnoha částí, je ve skutečnosti složitým celkem; vychrlili jsme tisíce stran, abychom dokázali, že bizarní vedlejší zápletky tragédie *The Changeling* (Pitvora) chytře zapadají do tragické hlavní zápletky, nebo že každá nudná prkotina z *Doktora Fausta* překypuje bohatostí významů. Za těmito cvičeními stál předpoklad, že velká umělecká díla byla triumfem ucelenosti, že byla, bachtinovsky řečeno, monologická — zralým výrazem jediného uměleckého záměru. Pokud se tento formalismus spojoval s psychologii „já“ a s historismem, a k tomu vskutku často docházelo, postuloval estetické sjednocení jako odraz umělcovy psychické jednoty a dále postuloval tuto psychickou jednotu jako triumfální výraz zdravého, integrovaného společenství. Popisy Shakespearova vztahu k alžbětinské kultuře byly zvláště náchylné k tomuto stylu uctívání, neboť romantický kult básnického génia se mohl spojit s ještě starším politickým kultem, který vznikl kolem osoby panenské královny.

Zde se novohistoričtí autoři opět vydali jinou cestou. Zajímali se spíše o nevyřešené konflikty a rozpory než o sjednocení; zabývají se okrajem stejně jako centrem; od zavedeného estetického řádu se obrátili ke zkoumání ideologické a materiální báze nutné k vytvoření tohoto řádu. Tradiční formalismus a historismus, dvojí dědictví první poloviny devatenáctého století v Německu, sdílely vizi vysoké kultury jako harmonizující sféry smíření, založené na estetickém úsilí, které přesahuje konkrétní economic-

ké nebo politické určující činitele. Nebraly v úvahu duševní, společenskou a materiální rezistenci, vzpurnou a nepřizpůsobitelnou jinakost, smysl pro odstup a rozdílnost. Nový historismus se pokouší tento odstup znovu nastolit; proto jeho příznačné zájmy připadaly některým jeho kritikům výstřední nebo podivné. „Noví historisté,“ píše jeden marxistický pozorovatel, „mají sklon chopit se něčeho zastrčeného, náhodného, či dokonce bizarního: sny, lidové i šlechtické slavnosti, odsouzení čarodějnictví, sexuální vyprávění, deníky a autobiografie, popisy oděvů, zprávy o nemocech, matriky narozených a zemřelých, popisy šílenství.“<sup>8)</sup> Mě na tom fascinuje právě to, že zájem o takové věci by měl někomu připadat bizarní, a to zvláště autorovi, který chce pochopit kulturu v historických souvislostech. Fakt, že tomu tak je, naznačuje, jak úzkými se staly hranice historického porozumění a jak nutně tyto hranice potřebovaly prolomit.

Žádná z kulturních činností na tomto seznamu (a ten bychom mohli značně rozšířit) totiž není nebo by neměla být ve studiu renesanční literatury a umění „zastrčená“; naopak, každá z nich stojí v cestě tomu, kdo se chce vyrovnávat s dobovými metodami usměrňování těla, vědomými i nevědomými psychickými strategiemi, způsoby definování okrajového a odchýlného a zacházení s nimi, mechanismy pro projevy moci a výrazy nespokojenosti, chováním vůči ženám. Pokud byly takové zájmy shledány „náhodnými“, je to kvůli silně omezujícímu pojmu kauzality, který uzavírá legitimní pole historických činů do nesmyslně úzkých hranic. Svět je rozčleněný mezi předvídatelné skupiny stereotypních příčin a mezi ohromné, nejasně osvětlené množství syrového materiálu, který si umělec vybírá ke zpracování.

Představitelé Nového historismu se zajímají o takové kulturní projevy, jako jsou obvinění z čarodějnictví, lékařské příručky či odívání, nikoli jako o syrový, nýbrž jako o „vařený“ materiál — složitá symbolická a materiální vyjádření imaginativních a ideologických struktur té společnosti, která tyto projevy vytvořila. Z toho důvodu existuje

8) Walter Cohen: „Political Criticism of Shakespeare“, cit. dílo, s. 33–34.

zachytit historické okolnosti, za jakých dílo původně vznikalo a bylo přijímáno, a dále analyzovat vztah mezi těmito okolnostmi a našimi vlastními. Představitelé Nového historismu se pokusili chápat protinající se okolnosti nikoli jako stabilní, dopředu připravené pozadí, do něhož mohl být literární texty zasazený, nýbrž jako hustou síť vyvíjejících se a často protichůdných společenských sil. Cílem není nalezt vně díla nějakou skálu, k níž bychom mohli bezpečně připoutat literární interpretaci, ale spíše umístit dílo do vztahů k ostatním zobrazovacím zvyklostem, které se používaly v oně kultuře v daném okamžiku v historii této kultury i v naší vlasti. Louis Montrose příhodně řekl, že cílem bylo uchopit zároveň historicitu textů i textuálnitu historie.

Pokud je tento přístup, vypracovaný pro literární interpretaci, vůbec použitelný pro vizuální stopy, pak volá po pokusu předevsím omezit izolaci jednotlivých „mistrvských děl“, osvětlit podmínky jejich vzniku, odhalit historii jejich osvojení a podminek, za nichž se z nich staly výstavni exponáty, obnovit jejich hmatatelnost, otevřenost, propustnost hranic, které umožnily předmětům vzniknout. Skutečně formálním potvrzením uzávenosti hranic, která vyznačuje uzavřenost uměleckého díla. Nemusíme však toto zavřené brát tak docela samozřejmý; muzea nám mohou umožnit, abychom imaginativně uchopili dílo znovu, v okamžiku jeho otevřenosti.

Tato otevřenost je spjata s jednou vlastností uměleckých děl, která muzea děsí, totiž s jejich určitostí. Avšak přes tože je naprosto rozumné, aby muzea své předměty chránila — neprávě bych si, aby to bylo jinak —, je neurčitost bohatým zdrojem rezonance. Thomas Greene, který napsal vřímavou knihu o tom, co nazývá „zranitelný text“, říká, že symbolické zraňování, k němuž je literatura náchylna, ji může udělit moc a plodnost. „Zranitelnost poezie,“ tvrdí Greene, „pramení ze čtyř základních podmínek jazyka: jeho historičnosti, jeho dialogické funkce, jeho indexové

alespon v některých novohistorických pracích (a rozhodně v mých vlastních) tendence k tomu, aby se střed zájmu přesunul od uměleckého díla, o něž v prvním plánu jde, k průběžným činnostem, které byly uvedeny zdanlivě jen pro to, aby toto dílo osvětlovaly. Je těžké udržet tyto činnosti v pozadí, pokud bylo zpochybněno samo pojetí historického pozadí.

Abych se vyrovnal s otázkou toho, na co by se kritická práce měla soustředit, rozpracoval jsem pojem kulturního vyjednávání a výměny; zkoumal jsem tedy body, v nichž se jedná kulturní činnost setkává s jinou, vypůjčuje si její formy a důrazy, pokouší se odvrátit nežadoucí přisvojování či přesouvá texty a artefakty z jednoho místa na druhé. Bylo by však mylné představovat si, že existuje naprosta homogenizace zájmů; centrum zájmu zůstává u belletrie, a to nejen proto, že s ní jiné kulturní struktury mocně rezonují. Nepřistupují-li k uměleckým dílům v duchu uctívání, přistupují k nim v duchu, který bych mohl nejlépe popsat jako úžas. Úžas nebývá a není literární vědě cizí, je však spojován (být jen nepřímou) spíše s formalismem než s historismem. Chtel bych tento úžas rozšířit za formální hranice uměleckých děl, a stejně tak bych chtěl posílit rezonanci v rámci těchto hranic.

Bude snazší uchopit pojmy rezonance a úžasu, pokud budeme uvazovat o způsobu, jímž si naše kultura představuje nikoli textové stopy své minulosti, nýbrž přezívající stopy vizuální, neboť ty druhé jsou vystaveny v galeriích a muzeích zvlášť zřízených pro tento účel. Rezonanci minimální schopnost vystaveného předmětu dosáhnout ze svých formálních hranic do širšího světa, vyvolat v divákovi složitá dynamická kulturní hnutí, z nichž se předmět vynoří a jež může pro diváka prostřednictvím metafory nebo jednodušší metonymie zasatupovat. Úžasem minimální schopnost vystaveného předmětu diváka překvapit, zprostředkovat mu strhující pocit jedinečnosti, vyvolat v něm upřenou pozornost. Nový historismus je s rezonancí očividně spřízněn; to znamená, že jeho zájem o literární texty měl co nejvěrněji

(odkazovací) funkce a jeho závislosti na znázorňování.<sup>9)</sup> Tři z těchto funkcí jsou u vizuálního umění odlišné, a to způsobem, který zřejmě jeho zranitelnost zmírňuje: obraz a sochu lze snáze než jazyk odpoutat od odkazování i znázorňování, a tlaky kontextového dialogu se snižují nepřítomností *logu*, ustavujícího slova. Avšak čtvrtá podmínka — historičnost — v případě hmotných artefaktů nesmírně vzroste, vlastně se stává doslovnou. Muzea slouží, částečně záměrně a částečně nechtěně, jako pomníky křehkosti kultur, pádu nosných institucí a šlechtických rodů, zhroucení rituálů, vyprázdňení mýtů, ničivých účinků válek, zanedbání a hlodavých pochybností.

Fascinují mě známky změny, narušování, a dokonce destrukce, které se mnohá muzea pokoušejí prostě zahladit: první a nejzřetelnější je akt přemístování, které je nezbytné pro sbírání prakticky všech starších a většiny moderních artefaktů — vytažených z kaplí, odlepených z kostelních zdí, odstraněných z chátrajících domů, uchvácených jako válečná kořist, ukradených, „zakoupených“ více či méně poctivě ekonomicky silnějšími od ekonomicky naivních, chudých, v tísní se nacházejících dědiců upadlých dynastií a zchudlých náboženských řádů. Dále existují jisté známky na samotných artefaktech: pokus vyškrábat nebo přemalovat zobrazení dábla na mnohých pozdně středověkých a renesančních obrazech, zakrytí genitálií u soch a namalovaných postav, obrazoborecké ničení lidských a božských vyobrazení, doklady ořezání nebo přetvarování, aby dílo vyhovovalo novému rámu nebo účelu, známky popraskání nebo ožehnutí a pozůstatky ulomených nosů, které netečně zaznamenávají velké dějinné katastrofy i náhodné události způsobené triviální neschopností. Dokonce i tyto události — známky doslovné křehkosti — mohou mít svou rezonanci: vrcholem absurdně hagiografické výstavy věnované Proustovi, která se konala před několika lety, byla vitrina s malou, obyčejnou poslepovanou vázou s popiskem „Váza, kterou rozbil Marcel Proust“.

9) Thomas Greene: *The Vulnerable Text: Essays on Renaissance Literature* (Zranitelný text. Eseje k renesanční literatuře), New York 1986, s. 100.

Jak naznačuje tento komický příklad, poškozené artefakty mohou být podmanivé nejen jako svědkové násilností dějin, nýbrž jako známky používání, znamení lidského dotyku, a tudíž spojnice s otevřeností dotyku, který byl podmínkou jejich vzniku. Nejběžnějším způsobem, jak znovu nastolit otevřenost estetických artefaktů, aniž by se obnovila jejich zranitelnost, je pohotové umístění vysvětlujících textů v katalogu, na zdech výstavní síně nebo na kazetách. Takto umístěné texty předkládají a prakticky zastupují kontext, který se vymazal v průběhu přemístování předmětu do muzea. Avšak vzhledem k tomu, že tento kontext je částečně, často v první řadě, vizuální, má textové zasazení do kontextu svá omezení. Odtud se bere nemá výmluvnost vystavených palet, štětců a dalšího náradí, které umělec dané doby používal, nebo předmětů, zobrazených na vystavených obrazech, případně materiálů a zpodobení, které jistým způsobem doprovázejí formální umělecká díla nebo se s nimi protínají.

K momentům s největší rezonancí patří ty, v nichž předměty, údajně vytvářející kontext, začnou žít svým vlastním životem a dokazují, že se staly soupeři formálně upřednostňovaného předmětu. Stůl, židle, mapa, často zdánlivě vystavené jen proto, aby pro velké dílo vytvořily ozdobné prostředí, se stávají nezvykle výmluvné, důležité nikoli jako „pozadí“, nýbrž jako fascinující zobrazovací činnosti samy o sobě. Tyto činnosti mohou naopak zasáhnout umělecké dílo, a tak můžeme zahlédnout jakousi zpětnou vazbu: kulturní praktiky a společenská energie skrytá ve tvorbě map vtažených do estetické sféry obrazu, který nám sám o sobě umožnil zaznamenat některé zobrazující významy mapy. Anebo odřená tkanina na staré židli nebo žlábkování ve dřevě kabinetu staví vedle sebe upřednostňovaný obraz nebo sochu se známkami nejen času, ale i užívání, s otiskem lidského těla na artefaktu, a přitahují pozornost k tomu, že jisté vysoce ceněné estetické objekty byly ze strachu před takovým otiskem záměrně zabezpečeny.

Účinek rezonance nezáleží nutně na zhroucení rozdílu mezi tím, co je a co není uměním; daného účinku může být dosaženo i tím, že se v divákovi probudí smysl pro kulturní

a historicky podmíněné vytváření uměleckých předmětů, pro vyjednávání, výměny, odchylky, vylučování, jimiž se jisté znázorňovací činnosti postupně oddělí od ostatních znázorňujících činností, kterým se částečně podobají. Rezonující výstava často diváka odvede od oslavy jednotlivých předmětů a přivede ho k řadě nevyjádřených (pouze zpola viditelných) vztahů a otázek. Proč se předměty začaly vystavovat? Co je v sázce, aby byly předměty hodny vystavování v muzeu? Jak se jich původně užívalo? Jaké kulturní a hmotné podmínky umožnily jejich vznik? Co cítili lidé, kteří tyto předměty původně měli v rukou, pečovali o ně, sbírali je, vlastnili je? Jaký smysl má můj vztah k týmž předmětům nyní, když jsou vystaveny zde, v tomto muzeu, tohoto dne?

Nastal čas uvést nějaký soudržnější příklad. Snad nečistěji rezonující muzeum, jaké jsem kdy viděl, je Státní židovské muzeum v Praze. Není umístěno v jediné budově, nýbrž v několika starých synagogách rozptýlených po bývalém pražském Židovském městě. Nejstarší z nich — známá jako Staronová synagoga — je dvojpodlažní středověká stavba z poslední třetiny třináctého století; ostatní jsou většinou renesanční nebo barokní. V těchto synagogách jsou vystavena judaika ze 153 židovských komunit z celých Čech a Moravy. V jedné se nachází stálá výstava synagogálního stříbra, v jiné jsou synagogální textilie, ve třetí jsou svitky Tóry, rituální předměty, rukopisy a tisky znázorňující židovskou víru, tradice a zvyky. Jedna ze synagog vystavuje dílo lékaře a umělce Karla Fleischmanna, především kresby vzniklé v terezínském koncentračním táboře v průběhu několika měsíců, které tam strávil před deportací do Osvětimi. Vedle v obřadní síni Pražského pohřebního bratrstva se nachází trýznivá výstava dětských kreseb z Terezína. Konečně v jedné synagoze, která byla během mé návštěvy Prahy uzavřena, je prostě zeď se jmény — jsou jich tam tisíce —, která mají připomínat židovské oběti nacistické perzekuce v Československu.

„Bohaté muzeální sbírky synagogálního umění a historické budovy synagog Pražského židovského města,“ říká katalog Státního židovského muzea, „tvoří památný celek,

jaký se v takovém rozsahu nezachoval nikde jinde v Evropě.“ „Památný celek“ — pro toto muzeum nejsou tak důležité artefakty, nýbrž paměť, a podoba, kterou na sebe paměť bere, je sekularizovaným *kadišem*, připomínkovou modlitbou za mrtvé. Na akt dívání má tamní atmosféra podivný účinek. Je sice zajímavé všimnout si rozdílů mezi sarkastickými litografiemi v Groszově stylu, které dělal Karel Fleischmann před válkou, a trýznivým a současně netečným stylem jeho kreseb z koncentračního tábora, ale estetické soudy nám zde připadnou podivné a nepatřičné. A zdá se být už naprosto absurdní, ba dokonce neslušné, zabývat se relativními uměleckými hodnotami přeživších kreseb od nepřeživších dětí.

Nesoulad mezi díváním se a pamětí se významně snižuje u starších, méně emotivně nabitých artefaktů, avšak i zde působí rituální předměty ve skleněných vitrínách podivným a skličujícím dojmem. Pocit podivnosti by podle mého neměl být větší než u pohledu na mayského bůžka nebo na kalich či ciborium, avšak my jsme si na vystavování takových věcí natolik zvykli a naučili se je považovat za umělecká díla, že dokonce ani zbožní katolíci, pokud vím, se nemusí cítit znepokojeni jejich transformací z rituální funkce do estetického výstavního exponátu. A až donedávna nikdo nenaslouchal hlasům přírodních národů, které by mohly mít námítky proti vystavování svých náboženských artefaktů, a nikdo jim rozhodně nevěnoval pozornost.

Židovské předměty nám nejsou ani dostatečně odcizené, aby je pohltil netečný étos antropologické výstavy, ani nám nejsou dostatečně blízké, aby byly zarámovány a uzavřeny do vitrín vedle oltářních obrazů a relikviářů, které zaplňují muzea na západě. A přesto, že nás dojmají jako připomínky minulosti, není většina rituálních předmětů ze Státního židovského muzea (na rozdíl od křesťanského liturgického umění) zvláště významná, ani pro svou starobylost, ani pro svou nevšední krásu. Jsou to výtvoři národa, který odmítal spojovat figurální zobrazení s náboženskými obřady a byl silně zaujatý proti ikonám. Předměty jako by nechtěly, aby si je někdo prohlížel; mnohé z nich — chrámové opony,

koruny Tóry, náprsníky ornátu, ukazovátka a podobně — jsou věcmi, jejichž účelem bylo stáhnout se nebo ustoupit do pozadí, aby umožnily úkon, na němž záleželo: tím nebylo nazírání, nýbrž čtení.

Skutečnost, že je v Židovském muzeu potlačeno nazírání, se paradoxně pojí s jeho rezonancí. Tato rezonance nezávisí na stimulaci zraku, nýbrž na pocíťované intenzitě jmen; a za jmény, jak naznačuje samotný pojem rezonance, na intenzitě hlasů: hlasů těch, kteří zpívali, studovali, mumlali si modlitby, plakali, a potom byli navždycky umlčeni. A promíchají se s hlasy jiných — s hlasy těch židů, kteří byli v roce 1389 zavražděni ve Staronové synagoze, kde hledali útočiště; s hlasem velkého kabalisty šestnáctého století, Jehudy ben Bezalela, známého jako Rabbi Löw, o němž se vypráví, že vytvořil Golema; s hlasem ironického kabalisty dvacátého století Franze Kafky.

Je to právě Kafka, který by nejpravděpodobněji uměl imaginativně uchopit hlavní příčinu rezonance Státního židovského muzea: fakt, že je většina předmětů umístěna v muzeu — že byly přemístěny, uchovány a bezpodmínečně přeměněny v umělecká díla, — jen proto, že nacisté věci, které zkonfiskovali, uchovávali v pražských synagogách, vybraných právě k tomuto účelu. V roce 1941 nacistická Hochschule ve Frankfurtu založila Institut pro zkoumání židovské otázky, který vzápětí vyvinul velké úsilí, aby konfiskoval židovské knihovny, archivy, náboženské předměty a osobní majetek. Do poloviny roku 1942 vybral Heydrich, Hitlerův zástupce v takzvaném protektorátu Čechy a Morava, Prahu za sídlo Centrálního úřadu pro řešení židovské otázky a důstojník SS Obersturmführer Karl Rahm převzal řízení tehdejšího malého židovského muzea, založeného v roce 1912, které bylo přejmenováno na Ústřední židovské muzeum. Zakládací listina muzea ohlašovala, že „musí být shromážděny a uchovány početné, doposud roztroušené židovské majetky z celého protektorátu, které mají historickou nebo uměleckou hodnotu“.<sup>10)</sup>

10) Citováno podle Linda A. Altshuler a Anna R. Cohn: „The Precious Legacy“ (Drahocenné dědictví), in: David Altshuler (ed.) *The Precious Legacy: Jewish Treasures from the Czechoslovak State Collections* (Drahocenné dědictví. Ži-

Během následujících měsíců byly shromážděny desítky tisíc zkonfiskovaných věcí, přičemž data zásilek se nápadně shodovala s deportací „dárců“ do koncentračních táborů. Odborníci dříve zaměstnaní původním Židovským muzeem byli donuceni vytvořit soupis věcí a nacisté ztížili zuboženým, špatně živeným kurátorům už tak nesmírně náročný úkol tím, že měli připravit průvodce sbírkami a uspořádat soukromé výstavy pro příslušníky SS. Od září 1942 do října 1943 byly zorganizovány čtyři hlavní výstavy. Protože tyto výstavy vyžadovaly mnohem více prostoru, než nabízelo skromné sídlo původního Židovského muzea, byly pro tuto příležitost částečně zrekonstruovány velké staré pražské synagogy, které byly po nacistickém zákazu veřejných židovských bohoslužeb prázdné. Proto se například v březnu 1943 konala v Klausově synagoze ze sedmnáctého století výstava židovských obřadů pojících se k svátkům a životním mezníkům; „když si Sturmbannführer Günther 6. dubna výstavu poprvé prohlédl, požadoval různé změny, včetně překladu všech hebrejských textů a dodatečnou výstavu košer řeznictví“ (*Precious Legacy*, s. 36). Byly načrtnuty plány pro další výstavy, avšak kurátoři — kteří se oddali úkolu s podivnou směsí obětavosti, ironie, bezmoci a hrdinství — byli sami v té chvíli posláni do koncentračních táborů a zavražděni.

Po válce těch několik málo lidí z České židovské obce, kteří přežili, zřejmě cítilo, že nebudou schopni pokračovat v rituálním využívání synagog ani udržovat rozsáhlé sbírky. V roce 1949 Rada židovské obce nabídla synagogy i jejich obsah darem československé vládě. Tak se synagogy staly rezonujícím „památným celkem“, kterým jsou dnes — kulturním strojem, vytvářejícím neovladatelnou oscilaci mezi poutou a znesvěcením, mezi touhou a bezmocí, mezi hlasy mrtvých a tichem. Neboť rezonance, tak jako nostalgie, je hybridní, je to kříženec vzniklý ve stěží uznaných trhlínkách, céсурou mezi slovy jako Státní, židovské, muzeum.

Chtěl bych se vyhnout domněnce, že rezonance musí být nutně spjata s ničením a nepřítomností; lze ji stejně dobře

dovské poklady z československých státních sbírek), New York 1983, s. 24. Ve svém nástinu původu Státního židovského muzea jsem z velké části čerpal z této kapitoly.

objevit i u neočekávaného přežití. Vždy ale naznačuje širší společenství hlasů a dovedností, představu etnografické hutnosti. Poslouží nám další příklad: na Yucatanu se nachází rozsáhlé, z velké části neodkryté pozdně klasické mayské naleziště zvané Coba, jehož hlavním rysem je vysoká pyramida známá jako Nahoch Mul. Celý den jsem chodil kolem naleziště a pak jsem odpočíval v bazénu v nedalekém Club Med Archeological Villa ve společnosti boдрého stavebního inženýra z Little Rocku. Abych zapředl hovor, zeptal jsem se svého společníka z bazénu, co si jako stavební inženýr myslí o Nahoch Mul. „Ze stavebního hlediska,“ odpověděl, „není pyramida příliš zajímavá — je to jen obrovská gravitační struktura.“ „Ale,“ dodal, „všiml jste si toho stánku s coca-colou u vchodu? To je nejpůsobivější příklad současné mayské architektury, jaký jsem kdy viděl.“ Myslel jsem si, že mě vodí za nos, ale druhý den jsem se tam vrátil, abych si to ověřil — samozřejmě jsem při své první návštěvě stánek s colou úplně vytěšnil. Opravdu, nějaký podnikavý May tam postavil pozoruhodně elegantní přístřešek, s pyramidální, do výše se tyčící střechou, zkonstruovanou z důmyslně propletených klacků a větví. V místech jako Coba je nahuštěno to, co Spenser nazýval troskami času — s nostalgií po zmizelé civilizaci, zhroutené dlouho předtím, než si své stezky do džungle prosekali Cortés či Montejó. Avšak navzdory častým pokusům kolonialistů vyhnat je nebo vymazat z paměti Mayové ve skutečnosti nevyhynuli a architektonická improvizace jednoho podnikatele byla pro mě najednou naplněna silnější rezonancí než pahorky „ztraceného“ města.

Okamžitě mě napadlo, že celý stánek s coca-colou by se mohl převézt do New Yorku a vystavit v Muzeu moderního umění. A tento impuls nás posunuje od rezonance k úžasu. Muzeum moderního umění je totiž jedním z velkých míst současnosti, určených nikoli k poslouchání proplétajících se hlasů, ani pro historickou paměť, ani pro etnografickou hutnost, ale pro intenzivní (ba dokonce okouzlující) nazírání. Nazírání můžeme nazvat okouzlené, když akt pozorování kolem sebe kreslí kruh, z něhož je všechno s výjimkou daného předmětu vyloučeno; když intenzita pohledu vyma-

že všechny obklopující obrazy a utiší všechny šeptající hlasy. Jistěže si divák mohl předtím zakoupit katalog, přečíst nápis na zdi, zapnout kazetu, avšak v okamžiku úžasu se všechna tato zařízení zdají být naprosto němá.

Takzvané obchodní osvětlení, které v posledních letech získalo oblibu — rozlité světlo, které vytváří surrealistický efekt, jako by vycházelo z nitra z předmětu a nezaměřovalo se na něj zvenčí —, je pokusem vyvolat nebo zvýšit zážitek úžasu, jako kdyby se návrháři moderních muzeí báli, že je stále obtížnější podnitit úžas nebo že snad hrozí přesun úžasu do výloh módních obchodů s oblečením nebo se starožitnostmi. Spojení tohoto osvětlení (spolu s průhlednými plastovými tyčkami a ostatními pomůckami k vytvoření magické iluze svítícího beztížného vznášení) s obchodem by mohlo mylně naznačovat, že úžas je spjatý s nakupováním a vlastněním, přesto však celkový prožitek z návštěvy většiny muzeí umění spočívá právě v nemožnosti dotýkat se, v nemožnosti odnést si něco domů, v nemožnosti vlastnit nádherné předměty. Moderní muzea v podstatě sen o vlastnění zároveň podněcují i vyprazdňují.<sup>11)</sup> (Jinými slovy bychom mohli říci, že muzea tento sen odsunují do muzejních obchůdků s dárkovými předměty, kde okrasné osvětlení opět slouží k tomu, aby zvýšilo touhu po vlastnění, v tomto případě reprodukcí, které nedosažitelné umělecké dílo zastupují.)

Takové vyprázdnění či přesunutí představuje spíše historický než nezbytný aspekt toho, jak muzea usměrňují úžas: sbírky předmětů, vystavované s úmyslem vyvolat úžas, vznikly přesně v duchu osobního zisku a až dodatečně se od něho oddělily. Ve středověku a renesanci slyšíme o zázračných věcech v kontextu lidí, kteří je vlastnili (případně kteří se jich zbavili). Tak například ve své *Histoire de Saint Louis* (Život svatého Ludvíka) Joinville píše, že „během králova pobytu v Saidě mu někdo přinesl kámen, který se rozpadl na kousky“:

11) Tento sen o vlastnění zázraku se zároveň vzbuzuje i vyprazdňuje také ve světě obchodu, neboť hned jak se předmět — boty, šaty nebo polévková mísa — vyjme z magického osvětlení, ztratí svou zázračnost a nabývá opět postavení obyčejného nákupu.

Byl to ten nejpodivuhodnější kámen na světě, neboť když člověk zvedl jeden z kousků, zjistil, že má tvar mořské ryby mezi dvěma kusy kamene. Tato ryba byla celá z kamene, ale nic jí nechybělo, oči, kosti ani barva, takže vypadala, jako by byla živá. Král mi jeden z těch kamenů dal. Našel jsem uvnitř lina; měl hnědou barvu, a byl do všech podrobností takový, jaký má lín být.<sup>12)</sup>

V renesančních kabinetech kuriozit šlo o vlastnění alespoň do té míry jako o vystavení. Úžas vznikl nejen z toho, co bylo možno vidět, ale také z pocitu, že uvnitř na policích a ve skříňkách byly nevidané zázraky, a všechny byly hrdým majetkem sběratele. V tomto smyslu pochází kult úžasu z blízkého spojení s jistým typem rezonance, rezonance spjaté s evokací nikoli zmizelé kultury, nýbrž nadbytku drahocenných a vzácných věcí, které vlastní významný člověk. Lidé tyto věci neobdivovali pro jejich krásu; zázračno bylo spjato spíše s nadměrností, s překvapivostí, dokonce s výstředností a úžasem. Tyto věci nemusely být ukázkami umělecké dovednosti lidských tvůrců: technická virtuosita sice mohla vzbudit obdiv, ale to mohly i lastury loďky, pštrosí vejce, bizarně velké (nebo malé) kosti, vycpaní krokodýli či zkameněliny. A co je nejdůležitější, nebyly to vždy předměty určené k tomu, aby si je lidé pozorně prohlíželi.

Prožitek úžasu nebyl zpočátku považován za podstatně nebo dokonce primárně vizuální; stejnou sílu jako pohled na zázraky měly i zprávy o nich. Vidět je bylo samozřejmě důležité a žádoucí, ale právě proto, aby mohly vzniknout zprávy o nich, zprávy, které se posléze šířily jako virtuální ekvivalenty zázraků samých. Velké středověké sbírky zázraků jsou téměř výhradně textové: *Zázraky východu* od bratra Jordanuse, *Kniha zázraků* Marca Pola, Mandevillův *Cestopis*. Některé z rukopisů byly samozřejmě iluminované, avšak tyto iluminace byly téměř vždy jen doplňkem k textové zprávě o zázraku, stejně jako byly knihy znaků původně textové a až následně ilustrované. Dokonce i v šestnáctém století, kdy byla síla přímého vizuálního zážitku stále více ceněna, bylo zázračno vykládáno hlavně jako textový feno-

12) Joinville: „Life of Saint Louis“ (Život svatého Ludvíka), in: *Chronicles of the Crusades* (Kroniky křížových výprav), Harmondsworth 1963, s. 315.

mén, tak jako tomu bylo ve starověku. „Nemůže se nazývat básníkem ten,“ píše vlivný italský kritik Minturno v padesátých letech šestnáctého století, „kdo nevyčníká ve schopnosti vyvolat úžas.“<sup>13)</sup> Pro Aristotela byl úžas spojen s potěšením jako účel poezie, a ve své *Poetice* se zabýval strategiemi, jak tragédi a epičtí básníci využívají zázračno ke vzbuzení úžasu. Také platonikové považovali úžas za podstatný prvek literárního umění: v šestnáctém století definoval novoplatonik Francesco Patrizi básníka jako hlavního „tvůrce zázračna“, a zázračno se objevuje, jak říká, když jsou lidé „užaslí a uchvázeni v extázi“. Patrizi jde tak daleko, že považuje žasnutí za zvláštní schopnost mysli, schopnost, která v podstatě propojuje schopnost myslet a schopnost cítit.<sup>14)</sup>

Moderní muzea umění odrážejí hlubokou proměnu prožitku: sběratel — takový Getty nebo Mellon — může být stále ctěn a tržní cena může být stále silněji uznávána, avšak jádro tajemství spočívá v jedinečnosti, autenticitě a vizuální síle uměleckého díla, nejlépe vystaveného takovým způsobem, aby se zvýšilo jeho kouzlo, aby byl divákův pohled intenzivnější a obdivnější, aby se projevil umělecký génius. Muzea vystavují umělecká díla způsobem, který naznačuje, že nikdo, dokonce ani formální vlastník nebo dárcce, nemůže proniknout do světelného pásma a ten úžasný předmět skutečně vlastnit. Předmět neexistuje proto, aby jej někdo vlastnil, ale aby se na něj někdo díval. Muzeálnímu prohlížení už nadále nedomínuje dokonce ani představa vlastnictví, ba dokonce se proměnila tak, že předmět sám ve své podstatě není vlastnictvím, ale spíše je sám o sobě vlastníkem toho, co je nejhodnotnější a nejtrvalejší.<sup>15)</sup> Vlastnictvím

13) Citováno podle J. V. Cunningham: *Woe or Wonder: The Emotional Effect of Shakespearean Tragedy* (Strast či úžas. Emocionální účinek shakespearovské tragédie), Denver 1960; pův. vyd. 1951, s. 82.

14) Hathaway, Baxter: *The age of Criticism: The Late Renaissance in Italy* (Věk kritiky. Pozdní renesance v Itálii), Ithaca 1962, s. 66–69. Hathawayův výklad Patriziho je z velké části převzat od Bernarda Weinberga: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (Dějiny literární kritiky v italské renesanci), 2 díly, Chicago 1961.

15) Je tedy chybou spojovat pohled návštěvníka muzea s přivlastňujícím si mužským pohledem, o němž toho bylo v nedávné době mnoho napsáno. Domnívám se však, že diskurs o přivlastňujícím mužském pohledu sám o sobě potřebuje značné upřesnění.



díla je síla vyvolat úžas, a tato síla, chápána v rámci dominantní estetické ideologie Západu, se do díla dostala prostřednictvím umělce tvořivého génia.

Není v možnostech tohoto eseje vyložit proměnu prožitku úžasu od předvedení vlastnictví k mystice předmětu — jde o nesmírně složitý, mnoha okolnostmi určený proces, který je soustředěný kolem institučních a ekonomických posunů —, je však podle mého názoru důležité říci, že přinejmenším zčásti tuto proměnu utvářel společný program západních umělců a že tato proměna odráží jejich vizi. Již na počátku šestnáctého století, kdy bylo zázračno ještě spojeno zejména s úžasem, si to Dürer začíná uvědomovat ve svém slavném deníkovém zápisu popisujícím mexické předměty, které poslal Cortés Karlu V.:

Viděl jsem věci, které přivezli králi z nové zlaté země: slunce celé ze zlata o šířce jednoho sáhu, měsíc celý ze stříbra stejné velikosti, dále dvě místnosti plné brnění tamních lidí a jejich rozmanitých skvělých zbraní, postroje a šípy, nádherné štíty, podivné oděvy, přehozy přes lůžka a všemožné nádherné předměty nejrůznějšího užití, které jsou napohled mnohem krásnější než zázraky. Všechny tyto věci byly tak drahocenné, že byly oceněny na sto tisíc zlatých florinů. Za celý svůj život jsem neviděl nic, co by tak zalohodilo mému srdci jako tyto věci, neboť jsem mezi nimi spatřil nádherná umělecká díla a žasl jsem nad jemným důmyslem lidí z cizích zemí. Nemohu ve skutečnosti ani vyjádřit vše, co mi tam přišlo na mysl.<sup>16)</sup>

Dürerův popis je plný konvenčních výrazů toho, jaký měla jeho doba smysl pro úžas: považuje za důležité, že artefakty byly přivezeny jako jakýsi hold králi, že bylo použito velké množství drahých kovů, že byla vyčíslena jejich tržní cena; všímá si jejich zvláštnosti, i když tuto zvláštnost nekriticky přizpůsobuje repertoáru předmětů své vlastní kultury (mezi něž patří postroje a přehozy přes lůžka). Také si však všímá, v pojmech na svou dobu vysoce nezvyklých, že tyto předměty jsou „napohled mnohem krásnější než zázraky“. Dürer přemísťuje zdroj zázračna od výstřednosti k estetick-

16) Citováno podle Hugh Honour: *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time* (Nová zlatá země. Evropské obrazy Ameriky od objevení do současnosti), New York 1975, s. 28.

nosti a chápe účinek krásy jako svědectví o tvořivosti génia: „Spatřil jsem mezi nimi nádherná umělecká díla a žasl jsem nad jemným důmyslem lidí z cizích zemí.“

Bylo by chybou odstranit mocenské a finanční vztahy, které jsou zakódované v Dürerově ohlasu, avšak ještě větší chybou by podle mého názoru bylo interpretovat tento ohlas jako nezprostředkované vyjádření těchto vztahů. Neboť Dürer dává průchod estetickému porozumění — způsobu úžasu, obdivu a poznání — které je přinejmenším zčásti nezávislé na politických a tržních strukturách.

Toto porozumění — v žádném případě autonomní, a přesto neredukovatelné na instituční a ekonomické síly, jimiž je utvářeno — se soustřeďuje na jistý způsob nazírání, nazírání, jehož původ leží v kultu zázračna, a tudíž ve schopnosti uměleckého díla probouzet v divákovi překvapení, potěšení, obdiv a tušení génia. Poznání, které se od tohoto způsobu nazírání odvozuje, nemusí být užitečné při pokusu porozumět jiné kultuře, je však životně důležité pro pokus porozumět kultuře vlastní. Je totiž jedním z charakteristických úspěchů naší kultury, že tomuto typu pohledu dala vzniknout, a zároveň je tento pohled jedním z největších potěšení, které může nabídnout. Toto potěšení nemá nějakou vnitřní a nezbytnou politiku, ani radikální, ani imperialistickou, nicméně Dürerova poznámka naznačuje, že se zrodilo přinejmenším z úcty a obdivu k *důmyslu* jiných. Tato úcta je odpovědí, která si zaslouží péči a posílení. Přes všechno své akademické zakotvení jsem proto ohledně nedávné snahy přeměnit naše muzea z chrámů úžasu v chrámy rezonance skeptický.

Zřejmě nejprekvapivějším příkladem této snahy je přesun obrazů z Jeu de Paume a z Louvru do nového Musée d'Orsay. Musée d'Orsay je současně velkolepým projevem francouzské kulturní *dépense* a vysoce sebe sama si vědomým, výjimečně elegantním generátorem rezonance, včetně doslovné rezonance zvuků uvnitř obrovského klenutého nádraží. Přesunutím impresionistických a postimpresionistických mistrovských děl do blízkosti děl mnohem méně známých malířů — jako jsou Jean Béraud, Guillaume Dubuffe, Paul Sérusier a další — a rovněž do blízkosti

dobových skulptur a dekorativního umění, dochází k tomu, že muzeum přetváří pozoruhodnou skupinu vysoce individualizovaných géníů v angažované účastníky živoucího, rozporuplného a nesmírně produktivního období francouzské kulturní historie. K tomuto přetvářenému obrazu francouzského umění návštěvníky vede nejen mnoho přehledných informačních tabulí — vlastně jakýchsi návodných kartiček —, ale i sama pozoruhodná budova.

To vše je inteligentně uchopeno a oslnivě provedeno — za chladného zimního dne v Paříži může návštěvník muzea shlížet z jednoho z vysokých balkonů vedle starých nádražních hodin a vychutnávat si vířivý vzor tvořený černými a šedými plášti diváků, kteří pod ním procházejí mezery mezi přepážkami z černého kamene navrženými Gayem Aulentim. Vypadá to, že vzor mimovolně oživuje dobový styl — ne-li Maneta, pak alespoň Caillebotta; jako by malba nabývala schopnosti pohybovat se a vydávat ozvěnu.

Na oltář kulturní rezonance však byl obětován vizuální úžas soustředěný na mistrovské estetické dílo. Pozornost se rozptyluje mezi řadu menších předmětů, které společně vyjadřují působivý tvořivý úspěch francouzské kultury pozdního devatenáctého století, avšak prožitek ze starého Jeu de Paume — intenzivní pohled na Maneta, Moneta, Cézanna a další — se radikálně zmenšil. Obrazy tam jsou, ale jsou zprostředkované rezonujícím kontextem budovy samotné, nesčíslným množstvím předmětů uvnitř a popisnými a analytickými tabulemi. Navíc byly mnohé z nejvýznamnějších obrazů degradovány přesunem do malých prostor, kde je těžké náležitě si je prohlédnout — jako kdyby se plán muzea snažil triumf rezonance nad úžasem zajistit.

Je však triumf jednoho nad druhým nutný? Pro účel tohoto výkladu jsem rozlišení těchto dvou modelů pro muzea (nebo pro čtení textů) patrně přehnal: ve skutečnosti téměř každá výstava, která stojí za vidění, obsahuje silné prvky obou. Domnívám se, že účinek většiny výstav je pravděpodobně větší tehdy, je-li na počátku úžas, úžas, který posléze vzbuzuje touhu po rezonanci, neboť je snazší přejít od úžasu k rezonanci než od rezonance k úžasu. Proč tomu

tak je, naznačuje pozoruhodná pasáž z *Komentáře k Aristotelově metafyzice*, který napsal učitel Tomáše Akvinského, Albert Veliký:

Úžas se definuje jako sevření nebo pozastavení srdce, způsobené ohromením ze smyslového vjemu něčeho tak pozoruhodného, velkého a nezvyklého, až se srdce stáhne. Úžas má tedy podobný účinek na srdce jako strach. Tento účinek úžasu, toto sevření a stažení srdce, pramení tedy z nenaplněné, avšak zakoušené touhy poznat příčinu toho, co se jeví jako pozoruhodné a nezvyklé: tak tomu bylo na počátku, kdy lidé, do té doby nezkušení, začali filozofovat. [...] Člověk, který je zmatený a žasne, očividně neví. Úžas je tudíž krok nevědomého člověka na cestě k odhalení, aby se dostal k jádru toho, nad čím žasne, aby zjistil příčinu. [...] Takový je původ filozofie.<sup>17)</sup>

Takový je také, z perspektivy Nového historismu, původ smysluplné touhy po kulturní rezonanci. Avšak zatímco filozofie by se pokoušela nahradit úžas spolehlivým poznáním, úlohou Nového historismu je nepřetržitě obnovovat úžas v srdci rezonujících.

(1990)

17) Citováno in: J. V. Cunningham: *Woe or Wonder*, cit. dílo, s. 77–78 (viz pozn. 13).