

JÁN BAKOŠ

KRITIKY IKONOLÓGIE A ALBERT KUTAL

„Co není ve zraku, není ani v rozumu.“
A. Kotal

Ikonologická metóda sa stala po „Geistesgeschichte“ najväčšou udalosťou dejepisu umenia 20. storočia. Odhalila nové horizonty a inšpirovala k ne-
tušeným objavom, ale vyvolala i zásadné pochybnosti, ba aj ostrú kritiku.¹
Vzťah k ikonológii sa rozopína od totálneho stotožnenia sa s ňou, cez jej
transformácie, naväzovanie, rozvíjanie, čiastočné akceptovanie, až po zá-
sadné odmietanie. Kritiky ikonologickej metódy sú v podstate dvojakého
druhu:

1. Kritiky odmietajúce.
2. Kritiky afirmatívne.²

Zatiaľ čo sú prítakávajúce kritiky vlastne kritikami vylepšujúcimi, ktoré
na ikonológiu do istej miery naväzujú (ako to reprezentuje napr. E. H. Gom-
brich alebo D. Mannings), kritiky odmietajúce sa v zásade pohybujú medzi
dvomi pólmi: a) kritikami, ktoré ikonológiu pripúšťajú ako pomocnú vedu;
b) kritikami, ktoré tvrdia, že stojí na zásadne neprijateľnom fundamente.
Oba tieto druhy kritiky sa na rozdiel od kritik afirmatívnych však do-
mnievajú, že ikonológia neposkytuje totálnu „kunsthistoriu“, pretože od-
počiatku neadekvátne a nesprávne chápe umenie a jeho dejiny. Ak teda
odlišuje od ikonologickej afirmatívnej kritiky inú gnozeológiu (čo umožňuje
transformáciu ikonologickej do novej polohy, povedzme sociologickej), delí ne-
gatívne kritiky od ikonologickej metódy zásadne odlišná ontológia dejín
umenia, ktorá umožňuje nanajvýš jej podradné postavenie ako novej
formy pomocnej vedy.³ Je príznačné, že antiikonologické koncepcie, ktoré

¹ Táto štúdia je modifikovaným výňatkom z rozsiahlejšej štúdie *Kritiky ikono-
lógie*, 1975 (rukopis).

² O všetkých týchto prúdoch podrobne pojednávam v citovanej štúdii *Kritiky
ikonológii*, preto tu vynechávam presné citácie, týkajúce sa jednotlivých prác všet-
kých typov kritiky.

³ Spory koncepcií sa odohrávajú ako polemiky argumentov a ako snaha presved-
čiť protivníka a publikum o pravde; v pozadí však na seba narážajú často zásadne
odlišné ontologické stanoviská a nereflektované životné postoje, ktoré takéto presved-
čenie či dohodu viacerenej neumožňujú, ak by neboli opustené. Kritici ani obrán-
covia ikonológii si toho nie sú vedomí. snažia sa jeden druhého presvedčiť o pravej

chápu umenie obsahovo, jej zväčša upierajú úplne právo na život, zatiaľ čo koncepcie formové, ktoré stotožňujú význam s námetom, pripúšťajú ikonológiu ako pomocnú, nešpecifickú disciplínu dejepisu umenia – ako novú podobu ikonografie. Jej nárok na totálny dejepis umenia pokladajú za návrat k predvedeckému štádiu dejepisu umenia, keď sa ešte nedopracoval k špecifickému chápaniu svojho predmetu.⁴ Prvý pól negujúcej kritiky prezentujú fenomenologické a ontologizujúce koncepcie (tak napr. K. Badt, K. Bauch, V. Richter vo svojej neskorej fáze); druhý pól koncepcie formovo-štruktúrne, v našom zmysle predovšetkým O. Pächt a P. Francastel. Postoj Alberta Kutala k ikonologickej metóde je blízky práve im.⁵

Otto Pächt sformuloval svoje výhrady voči ikonologickej metóde už v roku 1956 pri príležitosti recenzie monumentálnej práce E. Panofského o starom nizozemskom maliarstve.⁶ Zistil, že došlo k dôležitej zmene v ponímaní umeleckej tvorby oproti pôvodnému programovému sformulovaniu ikonologickej metódy v známej Panovského štúdií *Iconography and Iconology*, ktorá tvorila úvod k prvému vydaniu slávnych *Studies in Iconology*.⁷ Nechápe sa už ako nevedomá tvorba, ale ako racionálna a zámerná činnosť. Keďže je podstata umenia poňatá ako symbolizácia, dielo už nie je mimovoľným, pritom však nutným zúčastňovaním sa na uplatňovaní sa nadosobnej dobovej symboliky, ale viac alebo menej zámerným zahalovaním vopred známych a mimo umenia (i pred jeho vznikom) jestvujúcich symbolov, významov, ideí. Ikonologická umelecko-historická metóda je potom procesom dekódovania týchto zámerne zahalených významov a identifikovaním ich diskurzívnych prameňov (textov, programov, filozofických, náboženských či teologických učení). Pôvodný princíp tretej významovej vrstvy vnútorného významu („intrinsic meaning“) – uskutočňovania, dokumentovania dobového chápania sveta (tj. z hľadiska Cassirerovej filozofie symbolických foriem – vytváranie symbolu symbolu)⁸ – bol opustený. Na

„kunsthistorii“. Predracionálna zážitková báza životného postoja je však nepresvedčiteľná a konieckoncov nezdeliteľná. Argumenty platia len ak stojíme na rovnakej skúsenostnej, ontologickej základni.

⁴ Zvláštne postavenie medzi jednotlivými prúdmi, neprejdúc ani k úplnej afirmácii ani k definitívnej negácii zaujíma marxistické hodnotenie ikonologickej metódy ako ho sformuloval sovietsky historik umenia M. Ja. Libman, *Ikonologija*, v: *Sovremennoje iskusstvoznanije za rubežom*, Očerki, Moskva 1964, s. 62–76. O tom podrobne pojedávam v cit. štúdií *Kritiky ikonológie*.

⁵ V následujúcich analýzach sa preto obmedzím len na sledovanie tohto formovo-štruktúrneho prúdu, pričom sa sústredím len na tých jeho fundamentálnych predstaviteľov, ktorí stanovisko formulovali najkristalickejšie, a ku ktorým má postoj A. Kutala k ikonológii najbližšie. Pritom pôjde o ideálne-typickú (aby sme si pomohli známym termínom M. Webera) interpretáciu.

⁶ O. Pächt, *recenzia E. Panofského, Early Netherlandish Painting*, v: *The Burlington Magazine* XCVIII, 1956, s. 110–116, 267–279.

⁷ E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939. Štúdiá je transformáciou (pod vplyvom E. Cassirera) staršej nemeckej verzie *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Logos*, XXI, 1932, s. 103–119. Analýzou týchto štúdií som sa zaoberal v práci J. Bakoš, *Model umenia v ikonológii*, v: *Ars*, 1970, 1–2, s. 145–158.

⁸ Keďže samo koncipovanie sveta človekom je podľa Cassirera vytváraním symbolického sveta (pozri E. Cassirer, *An Essay on Man*, Toronto–New York–London 1970, s. 25 ď.), potom je umenie ako jeden zo spôsobov tohto spolukonštituovania

jeho miesto sa dostala koncepcia skrytého symbolizovania („disguised symbolism“) v zmysle zámerného zahaľovania, tajnej reči. Keďže sa tieto skryté symboly ukrývajú do zmyslových foriem, ikonológovia majú za úlohu de-kódovať ukryté idey vo vizuálnych symboloch.

Zásadné kritické výhrady voči ikonologickej metóde, ktorá si nárokuje byť totálnou, všetky základné otázky dejín umenia a všetky ich stránky postihujúce „kunsthistorickou“ koncepciu, O. Pächt zhrnul a zovšeobecnil na umeleckohistorickom kongrese v Bonne v roku 1964.⁹ Na konto ikonológie adresuje tieto zásadné výhrady:

1. Ikonológia je len prehľbenejšou formou ikonografie, Panofského podstatné odlišenie nie je prijateľné.

2. Ako forma ikonografie je ikonológia platná len pre jednu časť umenia (nie celok), je len analýzou témy.

3. Keďže podstata umenia nespočíva v symbolizácii ideí formami, ale naopak v zmyslovej konkrétnosti diel, netýka sa ikonologická analýza jadra diela, centra, z ktorého by bolo možné odvodiť ostatné zložky (ako to ikonológia čini, keď vysvetľuje a odvodzuje formu z ideí).

4. Ikonológia je teda deformatívnym chápaním umenia: Jeho intelektualizovaním – považuje umelecké dielo za manifestáciu myšlienok, zatiaľ čo ono má nediskurzívny charakter.

5. Ale ikonológia nepostihuje a skresľuje podstatu umenia aj z inej strany: Buď zanedbáva originalitu epochálnych diel, ktorá nespočíva v tematickej, ale konkrétne-formovej novosti a jedinečnosti; alebo stotožňuje (ak vôbec princíp originality prijíma ako rozhodujúci pre umenie a jeho dejinnosť!) umeleckú originalitu s ikonografickou novotou. (Ak vidí podstatu formy v jej symbolizme, je to logické.)¹⁰

6. Týmto chápaním podstaty umenia však konieckoncov nepostihuje dejinnosť umenia: To, čo spojuje umeleckosť s dejinnosťou je originalita. Keďže sa centrom bádania v ikonológii stáva symbol a sujet – zložky, ktoré evidentne v dejinách prechádzajú menšími, menej citlivými zmenami, zanedbáva sa sama dejinnosť umenia.¹¹

symbolom na druhú. Nemuselo by to tak byť keby sám umelecký symbol bol spredmetňovaním; u Panofského však plynie v kruhu zo symbolov dobovej kultúry; pozri *Model umenia v ikonológii*, s. 150 d.

⁹ O. Pächt, *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*, v: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. III, s. 262–271. Najnovšie zaradené v: O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, s. 153–164.

¹⁰ Ale len za predpokladu, že uznáva novosť ako podstatný rys umenia a jeho dejinnosti.

¹¹ Vieme, že sa ikonológia dopracovala k odlišnému chápaniu dejinnosti umenia, ktorého jadrom už nie je originalita, ale prežívanie („survival“) a oživovanie („revival“) – tradícia. Pozri R. Chadraha, *Tradice a významovost v umění středověku I*, v: *Umění XXIII*, 1975, s. 97 n.; *Analýzou dejinnej koncepcie v ikonológii* (ako aj v ostatných významných prúdoch dejepisu umenia nášho storočia) sa zaoberám v štúdií *Koncepcie dejinnej súvislosti*, v: *Kontinuum*, 1975, s. 24 n. (Nová verzia štúdie je pripravená do tlače.)

Z hľadiska koncepcie dejín ako tradovania nie je výčitka zanedbania originality celkom oprávnená. Spor by sa musel preniesť o rovinu hlbšie – na otázku, čo je jadrom dejinnosti umenia.

Ako vidno, Pächtova kritika ikonológie stojí na odlišnej ontológii: Podstatu umenia chápe ako nediskurzívnu konkrétnosť a jedinečnosť formy; podstatu dejín ako proces vytvárania neustále originálnych stvárnení, neustálych zmien. Rozmer diskurzívnej apriority (ideí, svetonázorov, postojov, konvencií) pokladá za pred- a neumeleckú sféru, rovnako ako rozmer tradovania a pretrvávania za zložky, ktoré nepatria do špecifickosti umeleckého vývoja. Inými slovami, podstata umenia a jeho dejín sa vidí v nediskurzívnosti a originalite, ale i v ničím nezastupiteľnej svojbytnosti (tá sa stotožňuje so spomenutou nediskurzívnosťou a originalitou) a samostatnosti. Z jadra, podstaty umeleckosti sa vyobcúva akákoľvek apriorita (predovšetkým pojmová), z podstaty dejín (umenia) sa vylučuje každá tradicionalita. Symbol sa dostáva do pred- a mimoumeleckej sféry rovnako ako téma; chápe sa ako preddielová predstava („Vorstellung“) a program („Vorwurf“). Ikonológia sa z tohto hľadiska javí mimo povedané i ako metodika, ktorá nevzala do úvahy dôležitosť samotného stvárňovacieho procesu, ten fakt, že práve počas neho dochádza k transcencii — k vytvoreniu niečoho celkom nového v porovnaní s aprioritami i zámermi, a to práve v dôsledku formovania. Pre ikonológiu nie je tento proces formovania tvorivý akt, ktorý transcenduje predumelecký stav. Idea vchádza do formy v ikonologickom podaní bez problémov ako tekutina do prázdnej a vopred hotovej nádoby. Apriorná existencia ideí vlastne predpokladá aj apriornú a nadčasovú existenciu foriem, ktoré existujú ako prázdne indiferentné inštrumenty v akomsi viacmenej nadčasovom sklade foriem. (Túto možnosť vyústenia ikonológie rozvinul E. H. Gombrich spojac ju s psychológiou vnímania a sociológiou.)¹²

Ikonológia je podľa Pächta tým, že sa obmedzuje na skúmanie „vonkajšej témy“, zatiaľ čo úlohou dejepisu umenia je postihovať „vnútornú tému“ („inneres Thema“) = stvárnenie („Gestaltung“) diskvalifikovaná: Je možná len v štatúte pomocnej vedy, vzhľadom k dejepisu umenia ako vede a k vede ako disciplíne nielen so špecifickým, ale i samostatným predmetom, vonkajšej špecializácie — ikonografie. Z hľadiska koncepcie, podľa ktorej je obsahom umenia (a jeho dejinného procesu) samo stvárňovanie, sám prechod od zámeru k tvaru, keď obsahom formy je sám jej zdroj, to inak ani nemože byť. Či už chápeme dejiny atomicky ako sled takýchto stvorení (Pächt), alebo je obsahom formy jej geneza, ktorá ju činí článkom vo formovom vývoji (Kutal)¹³ — obsahom dejín umenia je v tejto koncepcii svojbytné, na nič iné neprevediteľné, transcendentné v zmysle (niečo celkom nové vytvárajúce) stvárňovanie, seba vytváranie formy. Až tam, kde sa tento proces sebatvorby ako presahu všetkého apriorného a predchádzajúceho začne chápať metafyzicky (ako stvárnenie spirituálneho obsahu, resp. ako jeho spredmetnenie sa do tvaru — ako u H. Sedlmayra)¹⁴ stáva sa akceptovanie ikonológie ako vnútornej súčasti totálnej „kunsthistorie“

¹² O jeho koncepcii dejinnosti podrobne v *Koncepcie dejinnej súvislosti*, s. 42 n.

¹³ O tom podrobne pojednávam v štúdií „*Kunsthistorika*“ Alberta Kutala, pripravené pre časopis *Umení*, číslo dedikované pamiatke prof. A. Kutala.

¹⁴ H. Sedlmayr svoju koncepciu syntetizujúcu štruktúrne a ikonologické chápanie, podrobne vyložil v *Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958.

(a nie púhej pomocnej vedy) možným. Ale za cenu rozporuplnej koncepcie a nie bez znakov eklektického spojenia sfér nespojiteľných inakšie, než opäť metafyzickým aktom transcencie.¹⁵

* * *

Ak sa stanovisko Alberta Kutala k ikonológii zhoduje s Pächtovým na základe spoločného východiska: Tak Pächtova štruktúrna ako aj Kutalova vývojová koncepcia dejín umenia sú potomkami a transformáciami (novými podobami) slávnej „Wiener Schule“ v podobe akú jej dali Riegl, Wickhoff a Dvořák; tak sympatie A. Kutala ku kritike ikonológie P. Francastela vyrástli viacmenej len zo zhody v základnom stanovisku: Z chápania umenia ako ničím iným nenahraditeľnej a špecifickej sféry nediskurzívnej povahy. U Francastela, pravda, v neoštruktúralno-sociologickej podobe: Stvárňovania ako špecifickej, nediskurzívnej sociálnej komunikácie, kde sa strácajú rozdiely medzi duchovnou a materiálnou sférou v tretej rovine.¹⁶ Nediskurzívne a neapriorné stvárňovanie je komunikovaním práve tým, že je zároveň vytváraním reálneho dejinného ľudského sociálneho prostredia, ktoré nikdy nie je tupo materiálnym, ale je, povedané moderne, špecifickým sémantickým poňom. Tak je možné, aby nediskurzívne stvárňovanie bolo sociálnehistorickou komunikáciou, a aby vytváranie prostredia bolo bytostne možné len ako sémiotické modelovanie sociálnedejinného významového poľa. Stvárňovanie a komunikácia splyvajú, tak ako splyva modelovanie a z významňovanie, utváranie a symbolizácia. Sféra techniky (konštruovania sveta), ideológie (symbolizácie), komunikácie (sociálnej interakcie) a praxe (materiálnej sféry) vytvárajú zložitú jednotnú štruktúru konštituovania a pohybu sociálne-historickej totality. Umenie sa na tom nezastúpiteľne podieľa, pretože v sebe všetky tieto zložky — materiality, konštruktivnosti, znakovosti, výtvarnosti i komunikativnosti — nesie.

Približne z tejto platformy vyslovuje Francastel na adresu ikonológie (v podobe, ktorú jej dal Panofsky) zásadné kritické výhrady. Spočiatku¹⁷ sice nepovažuje za kritiky hodné samotné základny ikonologickej metódy, ale len ich jednostranné dôsledky; neskôr traktuje však kritiku ikonológie ako kritiku jej ontológie.¹⁸ Sprvu pokladá za prínosný dôraz ikonologickej

¹⁵ Tejto otázky sa dotýkam podrobnejšie v citovanej štúdií „Kunsthistorika“ Alberta Kutala.

¹⁶ Na tomto mieste si dovoľím opustiť pôdu explicitných Francastelových výrokov smerom k ich ideálne-typickým dôsledkom, aby lepšie vynikla odlišná platforma, z ktorej pristupuje k ikonológii (a to aj za cenu, že sa vzdialim od autorovej koncepcie): V ideálne-typizovanej rekonštrukcii bázy vynikne rozdiel od ikonológie, v zreteľnejších obrysoch sa ukáže hľadisko (potencionálne, alebo už reálne sformulované), z ktorého je možná zásadná kritika ikonológie.

¹⁷ P. Francastel, *Problèmes de la sociologie de l'art*, v: *Traité de sociologie*, red. G. Gurvich, Paris 1963, III, s. 278–296, (o ikonológii s. 280).

¹⁸ P. Francastel, *Pour une sociologie de l'art: Méthode au problème?*, v: P. Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris 1970, s. 7–41 (o ikonológii s. 16 n.).

Vzťahom Francastela k Panofskému sa zaoberal J. Duvignaud, *Francastel et Panofsky: le problème de l'espace*, v: *Colóquio artes* 17, 1974, s. 9–10.

školy a) na vzťah umenia s prúdmi dobového špekulatívneho myslenia; b) na úlohu intelektuálneho významu umenia pri „materializácii štýlu života“; dôležitosť ideí pri tvorbe životného štýlu i štýlu umenia ako jeho zložky (!); c) na imanentné spojenie významu a štýlu života. (Umenie sa tu chápať práve ako inherentná, konštitutívna zložka vytvárania sociálnehistorického štýlu života). Spôčiatku sa Francastelovi javí, že nedostatkom ikonológie nie sú jej základné princípy, ale ich jednostranná konkretizácia: „Na nešťastie,“ hovorí, „sa (ikonológia) stále viac nechala ovládnuť čoraz filozofujúším chápaním estetiky“¹⁹ (dodajme, že v protiklade k estetike inherentnej stvárňovaniu, ktoré je utváraním reálneho ľudského materiálne-sémantického sveta), čím vlastne skĺzla do filozofujúcej špekulatívnosti.

Neskôr sa však kritické stanovisko Francastela voči ikonológii radikalizuje, prechádza z kritiky vylepšujúcej ku kritike ontológie. Tým sa dostáva do blízkosti stanoviska Alberta Kutala, ktoré vychádza zo zásadného odmietnutia samotného základu ikonologickej metódy – základného ponímania umenia a jeho dejín,²⁰ ale v jeho dôsledkoch kolíše medzi uznaním ikonológii štatútu pomocnej vedy (ako Pächt) a jej celkovým zamietnutím ako špekulatívnej, deformácie špecifickej povahy umenia i jeho dejín; jej klasifikovaním ako modernizovaného návratu k predvedeckému štádiu dejepisu umenia – ku kultúrnej histórii –, ktorá nebola schopná pochopiť špecifiku umenia a jeho dejín.²¹ Zavrhovanie odvodzovania umenia z iných mimoumeleckých sfér, odmietnutie koncepcie nejestvovania kvalitatívnych hraníc medzi kultúrnymi, diskurzívnymi i nediskurzívnymi, materiálными i duchovnými oblasťami, nebolo u Kutala, ako ukazujú sympatie, ktorými sa voči Francastelovej koncepcii netajil, absolútne: Odmietal ten kultúrny determinizmus, ktorý na oddelenosti sfér vlastne stojí; neprijímal kultúrny homogenizmus, v ktorom sa špecifická nezastúpiteľnosť, aktivita (a tým i sociálny význam) umenia vytrácajú; neodmietal však systémové chápanie kultúry,²² v ktorom nie je sféra nediskurzívneho stvárňovania podriadená sfére apriornej spirituality a pojmovosti, v ktorom jestvujú interakcie práve na základe špecifickosti sfér, a dynamika systému je presne na tieto interakcie odkázaná.

P. Francastel v novej verzii kritiky ikonológie²³ sa zhodol nevedomky s Pächtom i Kutalom v tom, že ikonologická metóda ignoruje špecifickú výtvarnosť umenia; že preto redukuje umelecké dielo na literárny vý-

¹⁹ P. Francastel, *Problèmes ...*, s. 280 (uvádzam len voľný preklad).

²⁰ O tom podrobnejšie v citovanej štúdií „*Kunsthistorika*“ Alberta Kutala.

²¹ A. Kotal svoje stanovisko k ikonologickej metóde nikdy publikačne nesformuloval. Identifikácia jeho postoja sa zakladá len na privátne (a v dôsledku toho nekontrolovateľne zdelených) výroch. Predsavšak nezostáva tkvieť vo sfére púhej fikcie, nemusí sa spoliehať len na ochotu uveriť, že mal skutočne taký názor, ako tvrdí autor: A. Kotal sa nikdy svojimi názormi na ikonologickú metódu netajil, pr najmenšom kruhu jeho priateľov a žiakov boli a sú jeho postoje dobre známe. Známy je, domnievam sa, v tejto súvislosti jeho výrok, že Panofskému síce ide o umelecké v diela, ale sa k nemu už nedostáva; že zanedbáva umeleckosť, výtvarnosť, špecifickosť umenia; že sa ikonologická metóda stáva starou kultúrnou históriou. A dodával „Umelecké dielo, to je něco zcela konkrétního ... slova, to jsou konvence ...“.

²² I keď sám túto koncepciu nezastával; pozri „*Kunsthistorika*“ Alberta Kutala.

²³ P. Francastel, *Pour une sociologie de l'art*, s. 16–18.

znam; premieňa ho na slovnú reč (zanedbávajúc jeho špecifický výtvarný jazyk); čo je vzhľadom k jeho podstatnej „figurativnosti“ (v zmysle výtvarnosti)²⁴ deformovaním jeho konkrétosti a vydávaním slovnej interpretácie za dielo samo. Ikonológia v dôsledku tejto koncepcie podstaty umenia používa pri jeho skúmaní neadekvátnu metódu – dedukciu, postupujúc od dobových názorov k dielu a späť, pričom je dielo len zámenkou pre rekonštrukciu kultúrnohistorických súvislostí. Inými slovami, nielenže sa umenie chápe ako púhy determinovaný dôsledok neumeleckých ideí, nielenže sa poníma ako pasívny prejav a dokument (teda ako čosi nesebestačné, čoho význam je závislý na službe), ale za týmto neúctivým stanoviskom k výtvarnosti umenia sa nakoniec ukáže byť vlastne nezáujem oň, záujem o rekonštrukciu kultúrnych dejín. Ikonologická koncepcia sa v tomto svetle objaví ako prostriedok iných záujmov, symbolické traktovanie formy sa ukáže byť cestou ako opustíť umenie a plne sa venovať kultúrnej histórii. Teoretické axiomy podstatnej determinovanosti umenia ideovou sférou by v tomto svetle boli ospravedlňovaním nezáujmu voči umeniu samému.

Že kritika ikonológie ako zanedbania špecifickej stvárnajúcej podstaty umenia môže vychádzať i zo stanoviska, ktoré inak umenie nechápe autonomisticky, ktoré má blízko ku „kultúrnohistorickému“ chápaniu, ale v novom systémovom podaní blížiacom sa k semiotickému stanovisku, dôkazom toho je práve kritika Pierre Francastela. Nevytýka ikonológii len zanedbanie výtvarnosti umenia, ale priamo zanedbanie „figuratívneho videnia“ a jeho funkcie, teda sféry, z ktorej sa umenie rodí, ktorú spoluformuje a do ktorej je aktívne ponorené. Vytýka teda vlastne ikonológii, že kultúru chápe spiritualisticky²⁵ aj nehistoricky: Zanedbáva totiž, podľa Francastela, konkrétne sociálno-historické okolnosti, ktoré určovali, čím bol symbolický význam v tej-ktorej dobe. Inými slovami: K predošlým výčitkám pribudlo, že ikonológia poníma podstatu umenia ako statickú: Nevšimá si, že funkcia umenia (nech už aj jeho symbolickej stránky) sa sama dejinne mení. Pre ikonológiu existuje len stále opakované symbolizovanie, v ktorom sa nemení funkcia symbolizácie, ale len obsah, samotné symboly a ich dôsledky.²⁶ Len tieto dôsledky pôsobenia symbolov ikonológia nazýva funkciami domnievajúc sa, že postihuje aj funkčné zmeny umenia. Zanedbanie špecifickej výtvarnosti umenia viedlo k spiritualistickému chápaniu kultúry, to k statickému, nefunkčnému a ahistorickému chápaniu dejín umenia. A ahistorické nefunkčné ponímanie má za následok idealizované, sociologické traktovanie.²⁷ Sociologicko-historické

²⁴ Podržujem termín „figuratívny“ („figuratif“), aby nezanišli jeho, pre našu súvislosť dôležité, významy: Znázorňujúci; vytvárajúci tvary, figúry; stvárnujúci.

²⁵ Domnievam sa, že je z jeho kritiky možné vyvodíť tento ideálne-typický dôsledok

²⁶ O tom viac v novej verzii citovanej štúdie *Koncepcie dejinnej súvislosti*.

²⁷ Novšie vyústenie ikonológie do sociológie umenia (v neposlednom rade v jej marxisticky chápanej českej vetve) ukazuje, že tento dôsledok nie je nutný, že opäť závisí od toho, ako sa sociologickosť umenia chápe. To isté platí aj o výčitke nedostatočnej historickosti: Je vedená z hľadiska dejinnosti ako permanentných zmien a tvorby originalít, ktoré majú nediskurzívny charakter. Ale aj toto kritické stanovisko stojí na podobnom predpoklade nemennej podstaty umenia: Ako stvárnňovania. (O tom viac v „*Kunsthistorika*“ Alberta Kutala.) Francastelovu výčitku teda netreba abstrahovať do podoby vytýkania ahistorickosti (ako sme to sami vyhranili),

chápanie umenia je teda možné podľa tohto kritického stanoviska len z hľadiska chápania umenia ako špecifickej aktivity, nediskurzívnej, výtvarnej, v ktorej niet dualizmu ducha a hmoty.

Ikonológia podľa Francastela zanedbáva nielen výtvarnú špecificnosť umenia a kultúry (so všetkými ukázanými dôsledkami), ale tiež skutočnosť, že umelecké dielo je celok, že tento celok je zvláštnou vizualitou, a je to on, ktorý určuje všetky ostatné zložky – teda i tému. Ikonológia nielenže sa obmedzuje na tému, ale je neplodná čo sa týka stvárnenia témy: Usudzujúc, že téma stvárnjuje formu zabúda, že obraz stvárnjuje tému, že dielo ako celok (špecifická vizualita) predchádza tému i význam. Je to štrukturálna obdoba Pächtovej výčitky o procesuálnom, transcendentnom, tvarovom zrode diela: Je obohatené názorom, že tento proces stvárnňovania je vždy celostným, takže celok diela plynie z celostného postoja. Dielo sa rodí ako vizuálna štruktúra, celok, práve z celkového výtvarného, „figuratívneho“ videnia.

Zo zanedbania vizuálnej štruktúry a štruktúrnej vizuality vyplynula u ikonológie nielen neschopnosť rozlišovať umeleckú kvalitu, ale i dualistické oddeľovanie obsahu od formy. Umeleckosť pre ikonológiu nie je totožná s kvalitou práve preto, dodajme, že dejinnosť umenia nechápe ako proces vytvárania originality. Dôraz na tradovanie vedie k stotožňovaniu umenia s kultúrou.²⁸ Dejinný proces umenia nie je dielom vynikajúcich stvárnňovateľov, ale, dalo by sa povedať, procesom aplikácie konvencionalizovaných alebo metafyzicky prežívajúcich kódov. Génus ich aplikuje rovnako ako priemerný tvorca. Umenie = aplikácia tradovaných ideí. Netreba príliš zdôrazňovať, že z takéhoto stanoviska plynie nepríliš vysoké oceňovanie umeleckej osobnosti, čo Francastel ikonológii vytýka ako zanedbanie úlohy tvorcu. Tvorcu považuje ikonologická metóda za púheho prostredníka nadosobných ideí, čím sa stáva podľa Francastela, len inou formou „der Kunstgeschichte ohne Namen“.

Umelec ako prostredník, dodajme, sa však súčasne chápe ako intelektuál – teda buď vo funkcii didaktickej (sprítomňuje idey vo formách), elitárskej (zaodievá do formy skryté významy, ktorým rozumia len príslušníci vyšších vrstiev), alebo sektárskej (používa tajný jazyk na zahalené informácie pre zasvätených). Ikonológia síce, uznáva Francastel, záslužne poukázala, že umelecké diela sú mnohovýznamovými útvarmi, významy však zúžila na literárnu stránku, na pojmové obsahy, stala sa teda „linguistickou interpretáciou“. V dôsledku toho nepostrehla, že „nejestvuje

ale stačí ju vymedziť ako výtku nefunkcionálneho chápania. Ikonológia nesleduje zmeny funkcií chápania, ale len zmeny tohto chápania samého. Funkciu s ním identifikuje. Funkcia a charakter sú bytostne späté, ale nie identické. Funkcionalita je zvláštnou rovinou dejín. A poznamenajme, práve Pächtom zistená transformácia ikonológie u neskorého Panofského znamená nielen obmedzenie sa na 2. významovú vrstvu, ale i prechod k sociológii: Umenie je tu inštrumentom sociálne-duchovnej tendencie, apriority, konvencie.

²⁸ V dvojakom zmysle pojmu kultúra: a) ako priemernej neoriginálnej, na dobovej umeleckej konvencii, štýle závislej tvorby, b) v už spomínanom zmysle rozpustenia kvalitatívnych hraníc umenia a neumenia. Obe tieto vrstvy úzko súvisia. Doraz pri chápaní dejín na zložku pretrvávania znamená totiž i doraz na závislosť umenia na sociálnej konvencionalite.

spoločné merítko medzi rečou a umením“,²⁹ tj. inými slovami: Že umenie je pochopiteľné zo seba samého, že má význam vo vnútri svojho stvárnenia³⁰ bez toho, aby to musel byť význam diskurzívny a apriorný, ale i bez toho, aby to musel byť na druhej strane význam čiste formovo-autonómny: Tým, že ikonológia zanedbala špecifické tvárne prostriedky umenia, a dodajme, pochopiac ich ako prázdne inštrumenty, nádoby na vyjadrenie myšlienok, ideí, pojmov, zanedbala podľa Francastela i špecifický sociálny obsah diel. Nepochopila, že sama výtvarnosť je sociotvorná.³¹

* * *

Albert Kotal choval k Francastelovej kritike hlboké sympatie. Chystal k nej komentár, ktorý však už nedokončil. Od ikonológie ho oddeľovala priepasť zásadne odlišnej ontológie umenia a jeho dejín, po mnohých stránkach temer zhodná s Pächtovou, v nejednom ohľade blízka i inak odlišnému Francastelovi.³² Ikonológii vytykal zanedbanie špecifickej výtvarnosti³³ a v dôsledku toho návrat k starej kultúrnej histórii. Ale napriek zásadným výhradám, vedel si vážiť a oceniť každý vážny, mnohostranne podložený poznatok bez ohľadu na jeho teoreticko-filozofickú provenienciu. Rozhodujúcim kritériom preňho bola serióznosť práce. A dodajme: Kritiky ikonológie neumenšujú jej enormný poznatkový prínos. Veď budujú na zásadne odlišných premisách. (Ide o spor tendencií a presvedčení). Relativizujú len nárok na sebaabsolutizáciu.

²⁹ P. Francastel, l. c., s. 17 (voľný preklad výňatku).

³⁰ V tomto ideálne-typickom dôsledku svojich výhrad sa Francastel už blíži „na dosah ruky“ k fenomenologicko-ontologickému prúdu kritik s jeho imanentným chápaním obsahu. Podrobná analýza v *Kritiky ikonológie*.

³¹ Analýzu iných vyústení tohto formovo-štruktúrneho prúdu kritik ikonológie musíme, žiaľ, ponechať, vzhľadom k obmedzenému priestoru poskytnutému pre tento príspevok, bokom. Uniká tak napríklad to vyústenie štruktúrneho stanoviska, ktoré práve v dôsledku celostného chápania umenia logicky dospelo k tolerovaniu, a firmácii ba i začleneniu ikonológie do rámca totálnej „kunsthistorie“, ktorá poskytuje patričné miesto všetkým vyhraneným metodológiám v syntetickej stavbe disciplíny (H. Sedlmayr, H. Lützel); alebo veľmi jednoznačná a typická kritická analýza E. Forsmanna. (Podrobne o tom v: *Kritiky ikonológie*.) V rámci tohto typu kritik sa pohybujú i výhrady vyslovené na konto ikonológie Z. Kudělkom, *Jan Santini a soudobý dějepis umění*, v: *Umění XXII*, 1974, 3, s. 208–209.

³² Podrobne ju rozoberám v cit. štúdií „*Kunsthistorika*“ Alberta Kutala.

³³ Námet pokladal Kotal – v zhode s Pächtom i Francastelom – za sekundárnu vrstvu, ktorá nepatrí ani do jadra umeleckosti, ani do jadra dejinnosti umenia. Dejinnosť a umeleckosť sa chápu ako neustála novotvorba, permanentná tvorivá zmena, vytváranie originality, a to od diela k dielu, nielen vo veľkom merítku, povedzme medzi štýlmi. Námet oproti tomu figuruje ako vrstva, ktorá viac alebo menej odoláva zmenám, ktorá traduje predstavy. Z hľadiska koncepcie dejín ako permanentnej zmeny nie je námet prvkom, ktorý by ich seizmograficky zaznamenával, uskutočňoval; je prvkom tradičným a apriorné, pojmové, konvencionálne daným – je teda mimo špecifickosti umenia a jeho dejinnosti. Tento názor pramení u A. Riegla, podľa ktorého je centrom dejepisu umenia skúmanie toho „ako“, nie toho „čo“. Preto i A. Kotal chápal námet ako prvok púhe ikonografie, ktorá do vlastných dejín umenia nepatrí, je len vedou pomocnou: Námet nerealizuje permanentnú tvorivú innováciu, je prvkom pojmovo apriorným a preto len a len aplikacným; Dejiny sa neodohrávajú tvorbou námetov, ale len ich stále novou formovou interpretáciou. Význam preto nie je totožný s námetom, ale s formovaním; je to však význam nediskurzívny, preto i neracionalizovateľný.

EINIGE KRITIKEN DER IKONOLOGIE UND ALBERT KUTAL

Die ikonologische Methode — die einflussreichste Konzeption der Kunstgeschichte des 2. Drittels unseres Jahrhunderts — begegnet nicht nur einer positiven Aufnahme, sondern auch einigen grundsätzlichen Kritiken. Man kann die Kritiken der Ikonologie in affirmative und negative teilen. Die affirmativen Kritiken (z. B. E. H. Gombrich, D. Mannings) erkennen nicht den totalen Anspruch der Ikonologie auf Auslegung der Geschichte der Kunst an, sondern sie überwinden sie dadurch, dass sie sie in ihr System einbeziehen. Dies macht die nicht grundsätzlich verschiedene Ontologie der Kunstgeschichte möglich: 1. Die Auffassung der Kunst als Applikation eines aprioristischen Kodes (bzw. Symbols) und nicht als eines originellen Gebildes; 2. Die Auffassung der Geschichte (der Kunst) als Überlieferung und nicht als permanentes Weggehen.

Die negativen Kritiken zerfallen in phänomenologisch-ontologische (z. B. K. Bauch, K. Badt) und form-strukturelle Kritiken (z. B. O. Pächt, P. Francastel). Der vorgelegte Aufsatz, der nur einen modifizierten Teil einer grösseren bisher unveröffentlichten Studie (Die Kritiken der Ikonologie) bildet, begrenzt sich auf die Analyse vor formstrukturellen Kritiken der Ikonologie. Sie halten im Unterschied zu den affirmativen Kritiken schon die ontologische Grundlage der ikonologischen Methode selbst für nicht adäquat dem Wesen und der Geschichtlichkeit der Kunst. Sie beanstanden an ihr das Aussersichtlassen des spezifisch Künstlerischen, des Einmaligen der Form, des nichtdiskursiven Wesens der Kunst. Sie behaupten, dass die ikonologische Interpretation eine intellektualisierte Deformation, eine deterministische Ableitung des Künstlerischen aus aprioristischer, ihrem Wesen nach nicht künstlerischer Begrifflichkeit bzw. Konventionalität darstelle. Ihrer Meinung nach sei sie daher nicht fähig, die künstlerische Qualität zu erfassen. Die Ikonologie beschränke sich auf unwesentliche Schicht — das Thema; sie trenne Gehalt von Form, indem sie den Gehalt rein ideell und zeitlos (nur als Aktualisierung ewigen Ideen), die Form bloss als leeres Gefäss auffasse. Infolge dessen vernachlässige sie das Schöpferische als das Wesen der Geschichtlichkeit der Kunst, und zwar in zweierlei Hinsicht: als Hervorbringen von Etwas immer Neuem, und als Prozess permanenter Veränderung. Ein Vertreter dieser Form von Kritik war auch der bedeutende Kunsthistoriker Albert Kotal.

Die Differenz zwischen der Ikonologie und deren Kritiken besteht also letzten Endes nicht in der Schicht der expliziten Auffassungen, sondern tiefer — in der Schicht, die alle bewussten Auffassungen ermöglicht, nämlich im Bereich ontologischer Vorurteile und Überzeugungen. Dadurch ist die Möglichkeit einer Übereinstimmung schwer erreichbar.

Übersetzt von Milan Žitný

Celkom inak sa javí táto otázka z hľadiska ikonologického chápania dejín: a) V rámci samotného námetu sa zistila dejinná premenlivosť dovtedy netušená. Nie však premenlivosť formovania, ale ideového interpretovania. V samotnej námetovej rovine sa umelecké dielo objavilo ako zdelenie, ako forma reči. Ako každá reč, i umelecká používa tradované prvky, jedine na ich základe je zdelenie možné. Umenie sa teda pochopilo; b) ako sociálna komunikácia. Tá je primárne založená na konvencionalite, až sekundárne na inovácii. c) Námet sa dostáva do centra ikonologickej pozornosti však i v dôsledku odlišnej ontológie dejín: Jadro dejinnosti sa nevidí v innovačnej tvorbe od diela k dielu, ale v tradovaní. To súvisí s chápaním umenia ako zdeľovania, s dôrazom na komunikačnú funkciu. Práve na túto stránku ikonológie mieri kritika P. Francastela: Dôvodí, že sama komunikatívnosť umenia, a v dôsledku toho i jeho sociálna funkčnosť je možná len v podobe špecifickej, nediskurzívnej. V pozadí tu však tkvie odlišná ontológia dejín umenia: Z hľadiska dejín ako tradovania, udržiavania konvencionalizovaných systémov, komunikácie ako zveľčovania daného systému je umiestnenie námetu do centra, jeho stotožnenie s významom a so sociálnou funkčnosťou umenia logické. Z hľadiska dejín ako permanentnej novotvorby, z hľadiska dôrazu na význam tvorivých činov, a z hľadiska nasmerovanosti do budúcnosti je vrstva námetov pred- a mimo umenia. Nech je premenlivá oveľa viac, než sa tušilo, zostáva v rovine sociálnej priority a konvencionality. Podstata umenia — aj jeho sociability — sa vidí práve v tvorivom presahu tejto konvencionalnosti, nie v ich udržiavaní, ilustrovaní, aplikovaní.