

ZDENĚK KUDEĚLKA

K MOŽNOSTEM IKONOLOGIE*

Za několik desítek let svého trvání dospěla metoda ikonologie k výsledkům, které dostatečně ozřejmily program jejich zakladatelů a hlavních představitelů i rozpětí jejich modifikací. Tyto výsledky byly již také podrobeny kritice, která ukázala některé závažné nedostatky nové metody (připomeňme zejména Pächtovu recenzi Panofského práce o staré nizozemské malbě a některé mladší studie Francastelovy). Také v československé uměnovědě, v níž ikonologie zapustila silné kořeny, se ozval kritický hlas, naposled v pozoruhodných zamyšleních Jána Bakoše. Vracím-li se teď v krátkém příspěvku k metodě ikonologie znovu, činím tak jednak proto, že otázkám metodologie, s nimiž každá věda stojí a padá, je nutno občas věnovat pozornost nejen teoreticky, ale i kriticky, jednak proto, že v české variantě — kterou mám především na mysli — některé nedostatky ikonologie neúnosně zbytněly.

Program ikonologie je dostatečně známý. Osciluje kolem námětu uměleckého díla, aby jeho ikonograficko-ikonologickou analýzou odkryl v tzv. třetí významové vrstvě symbolické hodnoty, a tím nejvlastnější smysl díla. Ikonologie se proto obrací téměř výhradně k námětu uměleckých výtvorů. Toto pojetí umění je ovšem krajně jednostranné. Nevšimá si ostatních složek díla, nebo je bere v úvahu jen potud, pokud do nich zasahuje námět. Nicméně dílo je bohatší a složitější útvar, vytvářející mimoto celistvou strukturu. Ikonologická interpretace je tedy nejen částečná, ale také nepřiměřená totalitě díla, která patří k základním vlastnostem umění, poněvadž umělcův postoj k realitě světa nemůže být jiný — jak už bylo poznáno — než totální. Příznačný je v této souvislosti Bandmannův výrok, že ikonologii architektury jde o obsáhlé porozumění stavebnímu dílu (Bauwerk) jako nositeli smyslu a že hodnocení uměleckého díla (Kunstwerk!) jako jedinečného výkonu patří do jiné oblasti. Z toho vyplývá, že ikonologie předpokládá ne celistvost, nýbrž zřetelně článkovanou složenost umě-

* Předneseno na konferenci o současných problémech metodologie, teorie umění a památkové péče, pořádané ve dnech 17.—19. října 1979 katedrou dějin umění a estetiky filozofické fakulty UK v Praze.

leckého díla a možnost jen jeho sukcesivního poznávání několika „oblastí“. O jakou „jinou oblast“, tj. jinou než ikonologickou, jde, ikonolog však nikde nenaznačil, stejně jako to, kdo a jakým způsobem provede nestranně součet jednotlivých kvalit díla. Zaměření ikonologie na námět uměleckého projevu je přinejmenším sporné také tím, že jde o nepodstatnou složku umění. Námět sice zaznamenává změny, k nimž v životě dochází, ale neúplně a dosti konvenčně. K tomuto poznatku dospěly ikonografické studie, jež sledováním vývoje jednoho námětu odkryly jeho někdy neobyčejně tuhou tradici, a to nejen ve středověkém umění. Námět se tak oprávněně jeví jako nejkonzervativnější, někdy i ahistorická složka díla, která registruje dění světa většinou se zpožděním. Postavení námětu v díle a oprávněnost ikonologovy orientace na něj jsou zpochybněny konečně také tím, že význam námětu v moderním umění zřetelně poklesl, popřípadě že se námět v podobě i smyslu tradičního vnějšího tématu zcela vytratil.

Z jednostrannosti pohledu na dílo, na jedinou jeho část, jejíž význam pro jeho poznání není mimoto zásadní, vyplývá řada aspektů, které problematizují ikonologii jako uměleckohistorickou metodu a navozují otázku po jejím skutečném místě v dějinách umění. Především jde o její vztah ke tvaru. Také ikonologie sice vychází z tvarové stránky díla, ale jen proto, aby poznala, co se v něm předmětného představuje. Tvar jí slouží jen k předmětné identifikaci námětové vrstvy díla, jinak se jeho konkrétnost jako smyslově názorného prostředku již v počátcích ikonologického šetření rychle ztrácí. A to proto, že tvar je pro ikonologii pouze nepřímým nositelem symbolických sdělení. Vlastním obsahem díla a zároveň i nejvlastnějším pracovním polem ikonologa je teprve od tvaru izolovaný pojmový výklad, jakási rekonstrukce krajně intelektualizovaného procesu, který předcházela vzniku díla. Tedy něco, co může existovat mimo jeho tvarovou substanci. V jiné funkci než takto symbolicko-služebné tvaru ikonologa nezajímá, popřípadě takovou jinou funkci podle něho už nemá. To znamená, že ikonolog přisoudil tvaru funkci jen jakéhosi odrazového můstku, na který se z hlubin svého skoku už nevrátí. Ikonologie tak nejen nepřipouští relativní autonomii tvaru, ale likviduje i jednu z nejpřitažlivějších vlastností umění, ten nikdy neukončený vztah napětí mezi konkrétní, smysly a ještě i deskriptivě přesně uchopitelnou podobou tvaru a mezi vším ostatním v díle, průhledně srozumitelným až nevyložitelným, tím burckhardtovsky nezbadatelným a hádankovitým. Ikonologovo trvalé prodlévání pod povrchem tvarů ochuzuje proto také proces vnímání a opakovaný návrat k nim, jímž se však především postupně formuje předběžný postoj k dílu i jeho interpretace a soud o něm. Možnost takové stálé konfrontace mimoformálních složek díla s podstatně nosným tvarem ikonolog z aktu vnímání vyloučil. Tento obousměrný proces nelze nicméně ztratit ze zřetele ani při formulaci výkladu nebo hodnotícího soudu. Dokonce se domnívám, že vztah mezi tvarovou strukturou díla a jeho ostatními složkami by měl ovlivnit nejen badatelovo uvažování, ale také jeho dikci. Primární zůstane vždy dílo (jako celek), a ne to, co si o něm (nebo jeho jedné části) myslím, popřípadě jak to myšlené vyjádřím. I zde klade ikonologie mezi dílo a diváka umělou bariéru, když se také jazykem vzdaluje jeho smyslovému základu, popřípadě ho až s jakousi radostí zne-

viditelně jako cosi rušivého, co nepříznivě zasahuje do úvah a posléze odvádí i čtenářovu pozornost. Někdy se ostatně zdá, jako by ikonologovi nešlo ani tak o interpretaci díla jako spíše o jeho transformaci do jiné komunikativní roviny, v níž se sám stává tvůrcem.

Přezíráním a znevažováním tvaru jako nevyhnutelného zla ikonologie tedy nebere na vědomí ty druhy tvořivé aktivity člověka, které neprodukují zašifrované zprávy nebo utajené informace, nýbrž například informují o smyslových kvalitách zobrazovaného předmětu, prostředkují objev barevně-světelné atmosféry mezi předmětem a divákem nebo vytvářejí prostor. To ponechává stranou svých zájmů, popřípadě — připomínám Bandmannova upřímná slova — zanechává badatelům jinak zaměřeným, s nimiž ovšem většinou nesouhlasí. Na své jednosměrné cestě, kterou absolvuje z větší části jakoby s klapkami na očích, se proto ikonolog míjí s tím jedinečným a nezastupitelným v umění, co vyúsťuje v konkrétní tvar, s tím úžas vždy vzbuzujícím procesem přeměny záměru ve tvar, kdy se také ztrácí původní naléhavost myšlenky a podíl intelektu na ní a vzniká něco na intelektu alespoň do jisté míry nezávislého. Svým mimouměleckým zaměřením na odkrytí skrytých symbolů nemůže ikonologie takovou metamorfózu a její smyslově názorné výsledky ani rozpoznat, ani vyložit. Míjí se tak také s tím, co podává nesrovnatelně plnější výpověď o světě, poněvadž je produktem nejen intelektu, ale i všech ostatních složek, které se podílejí na uměleckém procesu. A tak jako umění není jen vědomým zahalováním symbolů, významů a myšlenek, tak není rovněž smyslem dějin umění jen jejich odhalování. Ikonologii rovněž uniká registrace změn, které se od díla k dílu staly a které dosud nejcitlivěji zachytil vždy tvar, tj. není schopna postřehnout kontinuální pohyb vývoje v místech jeho největších výbojů. Z téhož důvodu nic nebrání tomu, aby historik umění rozjímal nad okrajovým uměleckým projevem se stejnou vážností a úsilím jako nad dílem génia, nebo aby je popřípadě v krutém žertu zaměnil s vědomím, že tuto záměnu nelze z textu odkryt, protože tam i zde je možno se dobrat stejných výsledků. Je to ostatně, jak se zdá, jen tradice oboru a etický postoj badatele, co způsobilo, že většina ikonologických studií se dosud obírala kvalitním materiálem. Zevnitř, z podstaty ikonologie a jejími kritérii by nebylo možné tuto kvalitu poznat. Naopak hlediska objektivní tradice a subjektivní morálky se mohou jevit jako falešná. Protože podle ikonologie je umění důsledkem mimoformálních pohnutek a idejí, je lhotejné, zamýšlí-li se historik umění-ikonolog nad Rubensovým obrazem, nebo nad lidovým obrázkem na skle vzniklým podle něho. Podobné lhotejné ovšem je, pracuje-li s originálem, nebo s reprodukcí, poněvadž poznatky, k nimž v subtilních analýzách tvaru dospěl formální dějepis umění, nejsou teď k ničemu.

Ikonolog při svém výkladu tedy sice vyjde z tvaru, nebo přesněji z toho, co tvar zpodobňuje, ale tím pro něho otázka jeho místa i funkcí v díle přestává existovat. V tom lze spatřovat nejen věčné ochuzení výsledků jeho práce, ale zároveň i prohřešek proti jejímu mravnímu aspektu. Má-li totiž badatel možnost ověřit si své závěry, tj. také je odsubjektivizovat, je jeho povinností tak učinit, aby byl práv poslání své disciplíny jakožto vědy. Při explikaci uměleckého díla, k němuž se většinou nedochovaly autentické písemné prameny, poskytuje takovou možnost jeho tvarová

struktura jako jeho patrně neobjektivnější složka. Nevrací-li se už ikonolog k ní, jestliže se naopak svým ponorem do významových vrstev stále víc od ní vzdaluje, je mu druhý pevný břeh jeho meditací nedostupný, pokud ho ovšem chce vůbec dosáhnout. Objektivní platformu díla však nelze beztréstně opustit. Nepochybně rovněž proto, že postrádá takový opěrný bod, je ikonologův výklad často tak subjektivní a pohybuje se až na hranicích dogmatické metafyziky. Také subjektivismus ikonologických interpretací, přímo úměrný oddálení od smyslově názorné struktury díla, připomene moderní umění, s kterým má ikonologie nejednu společnou vlastnost. Také tam se těžiště výkladu přesunulo na vnímající subjekt, na jeho imaginativní schopnosti a výklad nabyl nekontrolovatelné dimenze nekonečné šíře. I když v obou oblastech, v umění i ve vědě o něm, šlo víceméně o zákonitý proces, nelze přibližnost, spontaneitu a otevřenost umění srovnávat s exaktností a určitostí vědy. Zdá se ostatně, že to bylo umění, které se první pokusilo o revizi vztahu ke skutečnosti, jak o tom svědčí „návraty“ k ní v podobě neofigurativních projevů. Tím spíše by měla vědecká metoda zvážít únosnost cest, jimiž hledá, a prostředků, s nimiž pracuje na zjevení skutečnosti umění. Místo úsilí o jistotu však ikonologie otevřela dokořán dveře domněnkám.

Také ikonolog se ovšem občas dotkne tvaru. I s ním však nakládá po svém, tj. připouští opět jeho jen jediný, symbolický výklad. Tak například části kružnice, kterými lze opsat hlavu a záda figur na středověkém obraze, mu symbolicky vyjadřují vztah k vesmírnému prostoru a času. Je s podivem, s jak neochvějnou jistotou dochází také v této sféře výkladu k svému přesvědčení, které ani formulací nepřipouští stín pochybnosti, a tedy možnost odlišné interpretace. I když pomineme značnou umělost systému geometrické konstrukce, jež byla do obrazu vložena ovšem jako jeho geometrická rekonstrukce, i výjimečnost takového postupu u středověkého umělce, nabízí zkušenost umění tohoto údobí pro viditelné části kružnic přiměřenější, přirozenější výklad. Už před sv. Augustinem byli křesťanští teologové přesvědčeni o tom, že čím je nějaká věc smyslovesší, tím je nereálnější, a naopak, čím je přístupnější čistému rozumu, tím je reálnější. Nejsem medievista, ale snad není třeba speciálních znalostí pro to, aby v tomto pojetí předmětného světa byl spatřován klíč k umělcově abstrahujícímu zacházení s tvarem. K tomu docházelo téměř všude, především ovšem tam, kde se taková možnost přirozeně nabízela. Blížila-li se forma hlavy a ohnutých zad formě kruhu, řešil středověký malíř problém výsledného tvaru touto afinitou, kterou ovšem zdůraznil, aby ještě více popřel jeho smyslový podklad a aby se tak ještě víc přiblížil reálnému, tj. Bohu. Kružnice, jež se tu uplatňuje jen částečně — její ostatní části neměly pro umělce význam — spíše než kosmologickým symbolem je projevem tvarové abstrakce jako prostředku k popření hodnot smyslové skutečnosti i smyslově názorných hodnot umění. To neznamená, že zároveň nemá jiný význam. Také polyfunkčnost díla je především otázkou tvaru. Bylo by však asi velmi obtížné uvést tento další význam s podobným stupněm pravděpodobnosti. Mimochodem: jak to, že na obrazech, zvláště ovšem na miniaturách, nezůstalo po geometricko-symbolické konstrukci — pokud vím — ani stopy, například v podobě vpichů kružítka nebo sítě vertikálních a horizontálních zlatých řezů? To je zarážející tím více, že

je známa řada středověkých přípravných náčrtů a návrhových kreseb. A nelze říci, že tam, kde se dochovaly geometrické konstrukce nebo pomocné kompoziční linie — jako zejména ve Villardově knize — by bylo možno postřehnout víc než úsilí o jasnou kompoziční osnovu, harmonii vztahů nebo průhlednou symboliku, tj. bez dalších významů. Také v těchto souvislostech lze zaznamenat, že ikonologie je téměř prosta pochybností. Jde za svým cílem téměř s jistotou přírodních věd. Je sice pravda, že „pochybování by nikdy nemělo nabýt vrchu nad bdělou obezřelostí, protože by se stalo zdrojem nebezpečí“ pro samotné základy vědy, nicméně ikonolog jako by skepsi ze svých prostředků plně vyloučil.

Z předchozích poznámek vyplynulo, že možnosti ikonologie objasnit dílo především z něho samého jsou dosti omezené. Její metodu lze s úspěchem užít především pro takové dílo, v němž má námět významnou úlohu svým obcházejícím odkazováním, a také tam je schopna vyložit dílo jen zčásti. V tomto svém parciálním počínání, jež odhaluje jen jednu z funkcí díla, přitom nikoli nutně nejvýznamnější, má velmi blízko umělecko-historickým pomocným vědám, jak jsem se o tom zmínil už na jiném místě. Co jí však spojuje s podivuhodnou přesvědčivostí, je netečnost ke tvaru. U klasických pomocných věd dějin umění, paleografie, diplomatiky, epigrafiky, heraldiky, numismatiky, sfragistiky, chronologie a nejmladší ikonografie, je tento nezáměr přirozený. Je — ve vztahu k disciplíně, které pomáhají — jejich podstatou, poněvadž pomáhají odhalit a upřesnit to, co se sice váže ke tvaru, nemohou však vyložit ani jeho funkci v díle, ani smysl tvaru jako uměleckého fenoménu. Podobný postoj ke tvaru charakterizuje ikonologii. A také u ní neurčuje její poměr k dějinám umění jen nevšímavost ke tvaru (ta by nevyklučovala možnost zahrnout ho do zájmu ikonologie), nýbrž vlastnost závažnější, která vyvěrá z její podstaty a která jí v budoucnu vymezí místo v souboru pomocných věd dějin umění: není totiž v možnostech ikonologie interpretovat tvar jinak než jako služku skrytých významů. Pokud by to bylo možné nešlo by již o ikonologii. V souboru pomocných věd zaujme nepochybně nejvýznamnější místo tím, že ze všech — včetně ikonografie, která první ohlásila uvolnění dějin umění ze svazku s historií — má nejbližší speciálním uměno-vědným otázkám.

V souvislosti s kritickým pohledem na ikonologii a s předpokládanou změnou jejího statutu se může vynořit otázka, co s historií umění v takto vzniklém metodologickém vakuu. Poněvadž se zatím v dějinách umění neobjevila výraznější nová tendence, snad s výjimkou nedávného Sedlmayrova návrhu, o němž se zmínil kolega Michalski, a poněvadž objem ikonologické produkce stále vzrůstá, je odpověď na ni nesnadná. Při zkoumání vztahu mezi dějinami umění 20. století a jeho uměním, které by mělo být jednou provedeno důsledně, stojí však snad za povšimnutí, že tak jako moderní umění, opojené možnostmi, jež vyvěřaly z autonomie tvaru, opustilo v této dychtivosti cestu přirozenějšího, méně revolučního vývoje (snad se přespříliš dalo strhnout dynamikou vývoje přírodních a technických věd a jejich možnostmi), tak také dějiny umění se příliš radikálně odpoutaly od přímého vztahu k uměleckému dílu jako smyslově názornému vytvoření. Zdá se proto, že jisté možnosti se skrývají v tom, co bylo takto přeskočeno nebo snad jen načas zatlačeno do pozadí objevem ikonologie,

tj. v procesu vnímání díla, ikonologií redukováného na optickou registraci zobrazeného. Nepochybně zdaleka ne všechny možnosti vnímání byly dosud vyčerpány. Vyplatilo by se asi věnovat mu znovu pozornost, tj. především ho prohloubit a zjemnit tak, aby žádná ze složek díla, nadáných schopností výpovědi, nezůstala nepovšimnuta a nevyužita. A to proto, že vnímání je východiskem (nejen východiskem) všeho a že umělecké dílo samo je hlavním zdrojem poznatků o něm. Řečeno s Albertem Kutalem, co není ve zraku, není ani v rozumu.

ZU DEN MÖGLICHKEITEN DER IKONOLOGIE

Der Artikel befasst sich mit einigen Mängeln der ikonologischen Methode, die in der tschechischen Kunstwissenschaft sehr angewachsen sind. Unter anderem handelt es sich um die Unfähigkeit der Ikonologie, den Sinn der Form als Kunstphänomen zu deuten. Im Hinblick auf diese und andere angeführte Eigenschaften wird die Ikonologie nach Ansicht des Verfassers in Zukunft eine Stelle im Rahmen der Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte einnehmen.

Übersetzt von E. U.