

Nová mapa ríše ikonických znakov

Ján Bakoš: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*.

Veda, Bratislava 2000, 376 stran, náklad neuveden.

Nositeľ Herderovej ceny za rok 2000 Ján Bakoš patrí medzi tých reprezentantov slovenských humanitných vied, ktorí sa bez problému pohybujú v medzinárodnom kontexte. Túto svoju kvalifikáciu Bakoš dokumentuje zatiaľ svojou poslednou knihou *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Základ tejto knihy tvorí štúdie, „ktoré sa rodili pri rôznych príležitostiach. Boli napísané zväčša ako príspevky na medzinárodné vedecké podujatia, alebo pre zahraničné časopisy či zborníky. Napriek tomu, že bezprostrednými podnetmi na ich sformulovanie boli spomenuté vonkajšie motivácie, pojí ich vnútorná súvislosť. Autor totiž problematiku, ktorá je v nich pertraktovaná, sústavne, ba až obsedantne sledoval viacero desaťročí. Svetové kongresy historikov umenia, špecializované internacionálne sympóziá a kolokviá, či tematické zahraničné časopisy a zborníky zohrali iba rolu akýchsi ventilov“ (s. 13).

Samotný titul naznačuje, že v centre pozornosti Jána Bakoša budú štyri trasy teoretického myslenia o výtvarnom umení. Nejde o náhodný výber týchto trás, práve naopak, táto voľba je podmienená československým chronotopom. Autor študoval dejiny umenia a estetiku na univerzitách v Bratislave a Brne, a po vyštudovaní sa venoval starému slovenskému výtvarnému umeniu, pričom práve toto umenie sa nedá izolovať od stredoeurópskeho kontextu. Výsledky jeho systematických skúmaní postihol osud príznačný pre dobu normalizácie. Jeho doktorská práca *Románska nástenná maľba na Slovensku* (1969) i kandidátska dizertačná práca *Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku* (1972) boli z ideologických dôvodov stiahnuté z tlače a pre istotu následne zošrotované. A tak sme museli čakať viac ako desať rokov na knihu *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku* (1984), ktorá určitým spôsobom rozvinula a reinterpretovala to, čo tematizovali dve Bakošove zošrotované publikácie.

Súbežne s výskumom starého slovenského výtvarného umenia sa Bakoš venoval aj interpretácii súčasného umenia. Jeho štúdie o súčasnom umení vyšli v minulom roku pod názvom *Umelec v klietke*, a aj povrchný čitateľ si zaiste všimne, že pochádzajú buď zo šesťdesiatych, alebo z deväťdesiatych rokov, z normalizačných rokov tu nenájdeme nič, a to jednoducho preto, že autor pochopil, že nestranné sa o súčasnom umení písať nedá a robí rôzne ideologické legitimizácie tomu, čo patrilo buď na perifériu umenia alebo dokonca za jeho hranice, sa mu nechcelo.

Podme však k jeho poslednej knihe. Ako už bolo povedané, autor sa pokúsil interpretovať štyri trasy metodologického myslenia. Prvú predstavuje Viedenská škola dejín umenia. Podľa Bakoša „na pôde Viedenskej školy v užšom slova zmysle boli sformulované tri základné koncepcie dejinnosti umenia: koncepcia Aloisa Riegla, Maxa Dvořáka a Juliusa von Schlossera. K nim možno pridať ešte dve, pochádzajúce z pera ich žiakov – koncepciu Hansa Sedlmayra a Ernsta Gombricha“ (s. 23).

Zakladateľom Viedenskej školy dejín umenia bol Alois Riegl. Jeho ideálom bolo konštituovať dejiny umenia ako prísnu vedu, ktorá bude porovnateľná s prírodovednými disciplínami. Ideál prísnej vedy umožnil Rieglovi chápať dejiny umenia ako autonómny predmet, ako evolúciu, ktorá je procesom zákonitých zmien, majúcich svoju vnútornú teleológiu. Na Rieglovu koncepciu nadviazal aj Max Dvořák, ktorý ju však po rannom obdive neskôr kriticky modifikoval. Dvořák sa pokúsil okrem Dilttheyovej filozofie života, a z nej najmä myšlienku základných svetonázorových typov, dostať do hry aj hegeliánsku koncepciu dejín a novokantovskú axiológiu. Výsledkom tohto

myšlienkového experimentu bola koncepcia dejinnosti umenia, ktorá sa výrazne vzďaľovala nielen Rieglovi, ale aj jeho ideálu prísnej vedy. Podobne ako Dvořák, aj Schlosser sa pokúsil o kritickú revíziu Rieglovej koncepcie. Schlosser zaviedol veľmi zaujímavé rozlíšenie medzi štýlom a jazykom. Tieto dve sféry síce pracujú simultánne, „ale líšia sa nielen čo do špecializácie, ale aj hodnotovo. Sféra štýlu je pravým umením, ktoré tvoria len géniovia. Hoci prekračujú všetky konvencie, ich tvorba je transcendentnou kreáciou a ich výtvary sa vyznačujú jedinečnosťou, neproduktujúcou iba unikátne diela. Sú skutočnými autormi originálnych štýlových idiomov. A sféra jazyka vzniká práve na základe takto vytvorených štýlov, ich socializáciou, ich rozšírením. Je imitáciou, propagovaním a roztrieďovaním vynálezov geniálnych jedincov. Odlišuje sa však od sféry štýlov aj funkciou. Ak v oblasti umenia ako štýlu dominuje kreácia, vo sfére umenia ako jazyka ide o komunikáciu. Následkom toho je umenie v tejto jazykovej polohe skôr remeslom než tvorbou, skôr sociálnou komunikáciou než kreáciou“ (s. 34).

Viedenská škola hlboko ovplyvnila aj český a slovenský dejepis umenia. Ján Bakoš tvrdí, že „český dejepis umenia možno preto bez nadsázky nazvať vetvou Viedenskej školy. Boli to totiž žiaci Wickhoffa a Riegla – Vojtěch Birnbaum (1877 – 1934) a Vincenc Kramář (1877 – 1960) –, a o čosi neskôr žiaci Maxa Dvořáka – Eugen Dostál (1899 – 1934), Antonín Matějček (1889 – 1950), Jaromír Pečírka (1891 – 1966) a Josef Cibulka (1886 – 1968) –, ktorí už od druhej dekády nášho storočia prevzali iniciatívu v českom dejepise umenia“ (s. 53).

Aj Albert Kotal a Václav Richter patrili k legitímnym dedičom Wiener Schule. Kotal sa pokúsil nastoliť rovnováhu medzi empirickým výskumom konkrétneho materiálu a racionalistickým zovšeobecňovaním, ktoré dodávalo empirii „vnútorný poriadok“ odmietajúci idealisticko-špekulatívne konštrukcie dejín umenia.

Richter síce vyšiel z názorov Viedenskej školy, ale výrazným spôsobom ho ovplyvnila fenomenologická filozofia Edmunda Husserla a Jana Patočku, fundamentálna ontológia Martina Heideggera a hermeneutická filozofia Hansa-Georga Gadamera; a tak, povedané výstižne slovami Jana Patočku, Václava Richtera možno považovať za „radikálneho mysliteľa krízy Viedenskej školy“, „krízy umenovedy a dejepisu umenia“.

Viedenskí odchovanci nielen nadviazali na tradície Viedenskej školy, ale ich aj kreatívne transformovali a interpretačne aplikovali na empirický materiál českého a slovenského umenia. Tak napríklad Birnbaumov „zákon transgresie“, Dostálovo odmietnutie Avignonu ako základu českej knižnej maľby možno považovať za skutočne tvorivé príspevky do diskusie o povahe dejín umenia ako celku alebo niektorej ich fázy.

Ohlas Viedenskej školy možno cítiť aj na Slovensku. Gizela Weyde údajne študovala u Maxa Dvořáka, Alžbeta Güntherová-Meyerová údajne navštevovala prednášky Hansa Tietzeho. To sú však len dohady, „na pevnejšej pôde sa pohybujeme, pokiaľ ide o štúdium Karola Vaculíka na Viedenskej univerzite. Po štúdiách na Slovenskej univerzite v Bratislave v rokoch 1940 – 1943, kde bol jeho učiteľom dejín umenia Eugen Dostál (ale medzi pedagógmi nechýbala ani A. Güntherová), prešiel Vaculík na Viedenskú univerzitu. Tu od zimného semestra 1943 navštevoval prednášky a seminárne cvičenia Hansa Sedlmayra, Karla Oettingera, Bruna Grimschitz, Vladimíra Sas-Zalozieckeho a ďalších“ (s. 62).

Napriek tomu, že Viedenská škola bola a je prezentovaná ako škola, nevyznačuje sa prísnou vnútornou súdržnosťou. Od Rieglovho ideálu dejín umenia ako prísnej vedy sa cez Dvořáka prepracovala k Schlosserovmu skepticizmu a nakoniec až k revízii jej ideí. Vari k najvýraznejším inovátorom patrí stošesťdesiatyôsmi absolvent Viedenskej školy Ernst Hans Gombrich. Tento „revizionista“ sa kritickým štúdiom dopracoval ku koncepcii univerzálnych dejín umenia. Podľa neho „históriu možno považovať za príbeh, ktorý sa odohral v priestore vymedzenom dvoma základnými súradnicami: historickými konvenciami na jednej strane a biologicky zakotvenou

antropologickou konštantou na druhej strane“ (s. 140). Inak povedané, na jednej strane existuje nejaká nemenná antropologická konštanta, nepodliehajúca historickým zmenám. Táto konštanta tvorí základnú bázu umeleckého tvorenia, akúsi psychologickú esenciu. Na druhej strane však nepopierateľne existujú v umení konvencie, ktoré majú sociálnu platnosť a ktoré sa historicky menia. Práve tieto konvencie spôsobujú zmeny, sú hybnou silou evolúcie. Gombrich totiž tvrdí, že vo výtvarnom umení, zameranom na „robenie obrazov“, tvorbu substitútov toho, čo sa označuje termínom „realita“, možno identifikovať schémy tvorby substitútov a ich korektúry. Napätie medzi schémou a korektúrou tvorí základný princíp dejín umenia, a keďže ide o plynulú korektúru, v dejinách umenia možno sledovať len málo „revolúcií“.

Zaujímavý je aj Gombrichov názor na dejepis umenia. Tvrdí, že „historiografia umenia musí byť považovaná skôr za učenosť (‘scholarship’) než za vedu (‘science’). Preto hlavnou úlohou nie je výskum (‘research’), ale znalosti (‘knowledge’), a jeho hlavným postupom nie je riešenie problémov a objasňovanie, ale porozumenie a interpretácia“ (s. 156).

Druhú trasu pre Bakoša predstavuje československý štrukturalizmus. Hoci sa dá povedať, že Hans Ernst Gombrich a Hans Sedlmayr sa prepracovali na teoretické pozície, ktoré boli veľmi podobné československému štrukturalizmu, predsa len štrukturalizmus pestovaný na pôde Pražského lingvistického krúžku bol odlišný. Ján Bakoš interpretuje československý štrukturalizmus v širšom kontexte, avšak jeho interpretácia je účelová. To ale neznamená, že je simplifikujúca. Účelovosť interpretácie spočíva v tom, že si všíma tie aspekty Pražskej školy, ktoré sa priamo alebo nepriamo dotýkajú dejpisu umenia. Jeho interpretácia výtvarných Pražskej školy začína slávnymi Jakobsonovými a Tyňanovými deviatimi programovými tézami z roku 1928. Tieto tézy odmietli „psychologizmus a podobnú starinu“, a namiesto toho hlásali štrukturalný prístup k literatúre. Podľa nich každý umelecký druh tvorí rad, riadiaci sa sebe vlastnými imanentnými zákonitosťami, to znamená, že aj evolúcia umenia tvorí systém. Neskôr bola myšlienka imanentných radov doplnená myšlienkou externých podnetov, ktoré majú vplyv aj na umenie, ale len za predpokladu, že vždy sú spracovávané imanentnými pravidlami. Umenie na jednej strane je systém, ktorý podlieha zmenám, na druhej strane však v umení je niečo, čo zmenám nepodlieha a čo vždy určuje identitu umenia. V každom momente umeleckého vývoja platia určité nadindividuálne estetické normy, nadindividuálna štruktúra či systém vlastný určitému druhu umenia, avšak táto štruktúra je v pohybe, vnútorne sa neustále mení. Lenže ako dať do súvisu synchronickú platnosť štruktúry a diachronické transformácie, ako dať do súvisu identitu umenia s evolučným vývojom, ako dať do súvisu autonómnosť umenia s heteronómiou vonkajšieho prostredia? Pražskému štrukturalizmu sa to podarilo prostredníctvom všemocnej dialektiky.

Bakoš si vo svojej interpretácii československého štrukturalizmu všímal predovšetkým názory Romana Jakobsona a Jana Mukařovského, v menšej miere názory Felixa Vodičku. Interpretácia týchto názorov tvorila akési kontrastné pozadie, ktoré umožnilo zvýrazniť obrysy koncepcie dvoch predstaviteľov československého štrukturalizmu v oblasti výskumu dejín výtvarného umenia. Musím povedať, že dvoch tragických predstaviteľov. Prvým bol Pavel Kropáček, ktorého sľubnú kariéru ukončila smrť v koncentračnom tábore Oświęcim, a druhým Jaroslav Dubnický, ktorý začiatkom päťdesiatych rokov odchádza z teritória dejín umenia do nového teritória všeobecnej historiografie.

Veľmi zaujímavou časťou kapitoly o československom štrukturalizme je komparácia jeho výsledkov, reprezentovaných v tomto prípade Janom Mukařovským s Ernstom H. Gombrichom. Spomínal som, že Gombrich sa pokúsil historizmus doplniť psychologizmom, konvencie antropologickou konštantou. Niečo podobné môžeme vidieť aj u Mukařovského. „Cesty oboch mysliteľov boli však takpovediac obrátené. Ak sa Mukařovský prepracoval k antropologizmu od sociologického funkcionalizmu, E. H. Gombrich sa k sociologickému funkcionalizmu dostal od psychologizmu“ (s. 197).

Ale nielen v tomto sa tieto dve koncepcie dostávajú do veľmi blízkeho vzťahu. Bakoš zdôrazňuje, že „sociálna povaha umenia však v Gombrichovej koncepcii nesúvisí iba s jeho funkcionalitou, a dôležitosť konvencií v umení nevyplyva len zo spomenutej sociability. Funkcionálne chápanie umenia je podobne ako u Mukařovského bezprostredne späté s jeho semiotickým трактованím. Umenie je pre Gombricha špecifickým jazykom, špecifickým prostriedkom komunikácie. V dôsledku jazykovej povahy umenia nemôže byť jeho vzťah k realite bezprostredne obrazový. Medzi umenie a realitu sa dostáva viacero článkov, ktoré tento vzťah rôznym spôsobom ‚deformujú‘: 1) je to jeho funkcia, 2) je to jeho jazykovosť, 3) je to konvencionalita (dôležitosť sociálneho kódu umenia i umeleckých schém a stereotypov, t.j. tradície). Konvencionalita je priamym dôsledkom jazykového charakteru umenia: bez konvencií nemôže jestvovať žiadna komunikácia“ (s. 201).

Myšlienku umeleckej komunikácie rozvíja aj Tartuská semiotická škola, ktorá podľa Bakoša predstavuje spolu s tým, čo jej v Rusku a v Sovietskom zväze predchádzalo, tretiu trasu metodológie dejín umenia. Bakošov interpretačný exkurz do dejín ruskej historiografie umenie začína pri N. P. Kondakovi, reprezentantovi špecifickej ikonografickej metódy výskumu. Táto na určité obdobie ovládla pole ruskej byzantológie. Špecifický variant ruskej ikonografie však nepôsobí ako dostredivá sila, ale súčasne aj ako odstredivá. Voči nej sa profiloval druhý prúd – antiikonológia, ktorej predstaviteľmi boli V. K. Maľberg, A. A. Pavlovskij, B. V. Farmakovskij, zameriavajúci svoju „pozornosť na také otázky, ako je umelecká kompozícia, žánrové motívy v umení alebo vzťah umeleckého obsahu k reálnej histórii, a hoci za rozhodujúce pre dejinné zmeny kultúr považovali historické udalosti, ba i sociálne procesy, neprekročili ani rámec retrospektivizmu (kultu ideálnej minulosti), ani sa neoslobodili zo spárov normativizmu, ba neopustili ani pole koncepcie primátu tradície“ (s. 225).

Pred nástupom sovietskej umenovedy ešte v Rusku aktívne pôsobil estetizmus a formalizmus, v začiatkoch formovania sovietskeho štátu sa objavuje v ruskej umenovede nový fenomén – sociológia umenia. V rámci nej „existovali dve vetvy – marxistická a formálno-sociologická. Prvú vetvu reprezentoval predovšetkým V. M. Friče, F. I. Šmit a v literárnej vede V. F. Pereverzev. Nadväzovali na Plechanova, vychádzali z dualizmu základne a nadstavby, pátrali po sociálnej determinovanosti umenia“ (s. 236).

„Druhá vetva neakademickej umenovedy, ktorú reprezentovali teoretici I. Ioffe, B. Arvatov, M. Tarabukin, I. Maca a N. Čužak, spájala sociológiu umenia s formalizmom, za čo si vyslúžila i označenie ‚forsoc‘. Podstatný tu však nebol ten holý fakt, že išlo o prekonanie jednostrannosti autonomizmu a determinizmu, ale skutočnosť, že k syntéze sociologizmu s formalizmom došlo na novej úrovni: ‚forsoci‘ totiž na jednej strane odmietli sociologický determinizmus, a sociabilitu umenia chápali funkcionálne – do popredia postavili otázku sociálnej funkcie umenia. Na druhej strane z formalizmu akceptovali až pozíciu jeho druhej revolučnej fázy – koncepciu kultúrnej príslušnosti formy“ (s. 238).

„Forsoc“ vlastne predstavuje variant formalizmu, hoci s tým slávnejším ruským literárnovedným formalizmom nevedol intenzívny dialóg.

Na ruský formalizmus, predovšetkým ten literárnovedný, v šesťdesiatich rokoch nadviazali mladí vedci, ktorí neskôr vytvorili Tartuskú, potom známu aj ako Moskovsko-tartuskú školu. Zásady široko koncipovaného výskumu, vychádzajúceho z tradície formalizmu, štrukturalizmu a semiotiky sformulovali V. V. Ivanov, J. M. Lotman, A. M. Pjatigorskij, V. N. Toporov a B. A. Uspenskij v texte s názvom *Tezisi k semiotičeskomu izučeniju kultur*. Tento text bol pripravený ako programový materiál pri príležitosti konania slavistického kongresu vo Varšave roku 1973. Myšlienky vyslovené v týchto tézach Bakoš zhrnul slovami: „Kultúra a nie-kultúra sú vzájomne sa vyžadujúce oblasti. Kultúra nežije len protikladom vonkajšok-vnútrajšok, ale práve prechodom z jedného

na druhé. Nielen bojuje s chaosom, ale využíva ho a sama vytvára. Každý historický typ kultúry má svoj vlastný typ nie-kultúry. Nie-kultúra je len inou formou organizácie. Kultúra inklinuje k rozšíreniu hraníc, chce zaujať i pole nie-kultúry. Pritom dochádza aj k rozšíreniu sféry neorganizovanosti. Kultúra teda nie je nepohyblivý, synchrónne vyrovnaný mechanizmus, ale dichotomický poriadok. Jeho realizácia sa odohráva ako agresia usporiadanosti do sféry neusporiadanosti a naopak. Kultúra je teda hierarchiou semiotických systémov, plus mimokultúrna-sféra. Vzťah niekoľkých kultúr môže takisto tvoriť funkčnú či štruktúrnú jednotu. Základným prvkom kultúry je text. Ide práve o vzťah textu s celkom kultúry a s jej systémom kódov. Jestvujú dva základné typy textov: diskretný, t.j. text ako následnosť znakov – je ním slovný znak, a nediskretný, t.j. text ako celostný znak – je ním napríklad vizuálna sféra. Všeobecnou zákonitosťou evolúcie semiotických systémov je, že niektorý znak alebo celá informácia sa môže začleniť do textu druhého znakového systému ako jeho časť. Oba typy textov – diskretný i nediskretný – jestvujú vždy synchrónne. Napätie medzi obrazom a slovom patrí k najdôležitejším mechanizmom celku kultúry. Izolovaný semiotický systém nemôže vytvoriť kultúru, k tomu je potrebný aspoň jeden pár semiotických systémov. Kultúra je teda hierarchiou párových semiotických systémov. V systéme kultúrotvorných semiotických opozícií dôležitú úlohu má protiklad diskretných a nediskretných textov, synchrónny protiklad slovesných a ikonických znakov. Pri tvorbe mechanizmu kultúry teda jestvuje vzájomná nevyhnutnosť výtvarných a slovesných umení, ale zároveň nevyhnutnosť ich odlišnosti. Sú ekvivalentné, majú rovnakú zákonitosť výstavby textov, ale nie sú totožné“ (254).

Zvláštnosťami ikonických znakov a nediskretnými textami sa zaoberal B. A. Uspenskij. V pred-slove ku knihe L. F. Žegina *Jazyk maliarskeho diela. Konvencionálna povaha umenia minulosti*, ktorý ma povahu autonómnej štúdie, ukazuje, že jazyk umenia je nadradený štýlu, a že napríklad perspektíva vo výtvarnom umení nezávisí od uvedomenia si ľudstva v procese dejinného vzostupného vývoja, ale od tohto jazyka. Stredoveké dielo nie je ničím nižším, primitívnejším než napríklad renesančné, ale dielom „napísaným“ v jazyku, ktorý je už pre nás cudzím jazykom.

Poslednou trasou, po ktorej sa vydal Ján Bakoš, je ikonológia a semiotika umenia. Keď je reč o ikonológii, tak je samozrejme začať s Aby Warburgom, pretože práve s jeho menom sa spája paradigma, „ktorá bude dominovať dejepisu umenia po celú druhú tretinu dvadsiateho storočia“ (s. 275).

Aby Warburg začal chápať umenie ako kultúrny inštrument a zároveň ako dokument, ako prostriedok sociálnej komunikácie, sproblematizoval hranicu medzi vysokým a tzv. ľudovým umením, taktiež hranicu medzi umením a nie-umením, začo bol obviňovaný z toho, že ignoroval hodnotu umeleckého diela. Napriek všetkým kritickým výhradám Warburg položil základy „ikonologickej analýzy“. „Nezávisle od seba a v tesnom časovom slede ju na zlome dvadsiatych a tridsiatych rokov sformuloval G. I. Hoogewerf a E. Panovsky“ (s. 280).

Erwin Panovsky sa pri postulovaní svojho variantu ikonologickej metódy opieral o sociológiu vedenia Karla Mannheima a novokantovca Ernsta Cassirera, ktorého monumentálne trojzväzkové dielo *Filozofia symbolických foriem* ovplyvnilo jeho myslenie. Po nútenej emigrácii Erwina Panovského a Ernsta Cassirera do USA sa podľa Bakoša začína amerikanizácia ikonológie. Z hviezdnych pozícií ikonológiu začína vytláčať štrukturalizmus a semiotika, ktoré sa často nedajú od seba odlíšiť. Hans Sedlmayr, Jan Mukařovský a Ernst Hans Gombrich položili základy semiotiky výtvarného umenia. Umenie ako znak a štruktúra, umenie ako forma sociálnej komunikácie, príslušnosť umeleckého znaku/textu k nejakému jazyku umenia, arbitrárnosť znaku a konvencionálna povaha ikonických znakov – to sú problémy, ktoré sú z pohľadu semiotiky umenia centrálnymi problémami výskumu výtvarného umenia.

Avšak Bakoš sa zaoberá aj semiotikmi/semiológmi mladšej generácie. Barthes a jeho *Rétorika obrazu*, Ecova obhajoba ikonických znakov, Vetruského vymedzenie obrazového znaku, Parisova

vizuální syntax, Shapirova semiotika exprese, Damishov „možný“ projekt semiologie obrazu sú podľa Bakoša tými najvýraznejšími príspevkami na tému obraz a ikonický znak.

Semiotika však čoskoro tiež získava svojho konkurenta, a tým je postštrukturalizmus, podľa Bakoša predovšetkým jeho dekonštruktivistické krídlo. Norman Bryson vyčítal Gombrichovi jeho „perceptualizmus“, ktorý spočíva v tom, že aby obraz chápal ako znak, vytvára z neho „mimezis percepcie“, vizuálnu správu o vnímaní. Bryson vychádza z radikálneho Derridovho názoru, podľa ktorého sa nám už skutočnosť ukazuje ako znak, takže nemá význam hovoriť o perceptuálnom obraze a jeho mimezis. Škoda, že v časti, venovanej postštrukturalizmu Bakoš nespomenul Michela Foucaulta a jeho rozlíšenie medzi napodobnením a podobnosťou, Gillesa Deleuza a jeho interpretáciu Francisa Bacona. Hoci si uvedomujem, že táto výčitka je oprávnená len z pohľadu filozofie a estetiky, a nie z pohľadu umenovedy, napriek tomu si myslím, že hranice medzi týmito tromi oblasťami myslenia o umení sú už také nejasné, že aj keby sme akokoľvek chceli, akademickú čistotu súčasnej umenovedy už nemožno zachovať.

Kniha Jána Bakoša *Štyri trasy metodológie dejín umenia* si nesporne zasluhuje náš obdiv. Je totiž skutočne výnimočnou knihou v našom kultúrnom kontexte, a tým je povedané všetko.

Peter Michalovič

Sborník o počátcích filmových žánrů

Leonardo Quaresima – Alessandra Raengo – Laura Vichi (Ed.):

La nascita dei generi cinematografici. Atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Cinema. /

The Birth of Film Genres. V International Film Studies Conference.

Udine, 26 – 28 marzo 1998.

Forum, Udine 1999, 451 stran, náklad neuveden.

V prvém čísle *Iluminace* z roku 1999 informoval Přemysl Maydl o jednání už páté z řady mezinárodních konferencí, které jsou pořádány v severoitalském městě Udine a jsou věnovány výzkumu prvních desetiletí vývoje kinematografie;¹⁾ nyní máme k dispozici obsáhlý sborník zahrnující třiatřicet referátů z této konference, jež jsou doplněny unikátními obrazovými přílohami. Sborník je stejně jako dřívější vydání udinských konferenčních materiálů vícejazyčný, jednotlivé texty jsou otištěny v angličtině, francouzštině nebo italštině (ve volbě jazyka se příznačně obrátí dominantní postavení angličtiny ve sféře odborného vyjadřování – četní italští autoři publikovali svůj příspěvek anglicky).

Základní tematické zaměření shromážděných textů je dáno názvem konference: zrod filmových žánrů. Toto ústřední téma se ovšem stává impulsem i pro výklady o řadě otázek s ním souvisejících, takže ve sborníku nacházíme rovněž teoreticky zaměřené úvahy a předmětem pozornosti se stává také období „prekinematografické“ a na druhé straně povaha žánrů v pozdějších letech, hlavně po nástupu zvukového filmu.

1) Přemysl Maydl, *Zrod kinematografických žánrů*. „*Iluminace*“ 11, 1999, č. 1, s. 129n.