

Piotr Skubiszewski

O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (17), 57-85

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Piotr Skubiszewski

O dwóch sposobach uprawiania historii sztuki*

I

Zagadnienie kryteriów klasyfikowania operacji poznawczych należy do fundamentalnych kwestii metodologicznych w każdej nauce szczegółowej. W konsekwencji trzeba przyjąć, że dla dyskusji nad metodologią historii sztuki podstawowe znaczenie ma to, jak rozumiemy i jak wyznaczamy zasady, wedle których porządkuje się czynności w naszej dyscyplinie. Ścisłe określenie kryteriów klasyfikowania operacji poznawczych wydaje się nam szczególnie ważne właśnie w odniesieniu do historii sztuki. Już przy pierwszym z nią zetknięciu jej operacje ujawniają się jako złożone i heterogeniczne. Ten aspekt występuje szczególnie wyraziście dzisiaj, kiedy historia sztuki — tak jak jest ona uprawiana obecnie — łączy założenia i kie-

Ruchome
granice
historii sztuki

* Artykuł niniejszy został przedstawiony jako referat na XXIII Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w Granadzie 4 września 1973 r. (wersja francuska ukaże się w aktach Kongresu), a następnie na posiedzeniu Komitetu Nauk o Sztuce PAN w Warszawie 27 października 1973 r. Podejmuje on tezy wyłożone poprzednio w rozdziale „Elementy metodologii” w książce zbiorowej: *Wstęp do historii sztuki*. T. I. Warszawa 1973, s. 213—306.

runki tak różne, jak historię technik i zastosowań materiałów w sztuce, historię form i stylów, czysty atrybucjonizm, dzieje teorii sztuki i krytyki artystycznej, analizę znaczenia dzieł, ich symbolikę, historię różnych przejawów kulturowych w sztuce od filozofii i religii po różne instytucje społeczne, dzieje mecenatu artystycznego i organizacji twórczych — by wymienić orientacje najważniejsze i najlepiej uchwytnie. Czy istnieje możliwość dokładnego wyznaczenia pola poznania historii sztuki w obrębie humanistyki składającej się dzisiaj z członów coraz bardziej od siebie wzajemnie zależnych i tworzących całość wysoce złożoną? Oto druga, ważna kwestia ściśle związana z problemem kryteriów klasyfikowania operacji poznawczych. Można by powiedzieć, iż — rzecz paradoksalna — im bardziej inne nauki humanistyczne przenikają do warsztatu historyka sztuki, tym bardziej odczuwa on potrzebę dokładnego określenia obszaru badań własnej dyscypliny i zdefiniowania jej samodzielnych wartości poznawczych.

Jedna cecha
dystynktywna

Istnieje właściwie tylko jedna stała cecha historii sztuki, która pozwala ją wyróżnić z innych nauk humanistycznych i określa ją jako naukę „samodzielną”. Przedmiotem historii sztuki jest dzieło sztuki już zaistniałe i, czy to będzie jedno dzieło czy grupa dzieł, dąży ona do ich wyjaśnienia jako zjawisk artystycznych a jednocześnie jako zjawisk artystycznych przeszłości. Ponieważ każdą grupę można sprowadzić do jednostek, które ją stanowią, przedmiotem poznania właściwym i ostatecznym historii sztuki jest jednostkowe dzieło sztuki. To założenie może oczywiście wywoływać krytykę, ponieważ wiadomo, że historycy sztuki nie ograniczają się do analiz dzieł, lecz rekonstruują życie artystów, badają społeczną otoczkę ich działalności, ujawniają współczynniki ideologiczne twórczości itd. Zastrzeżenia w tej sprawie mogą jednak wpływać jedynie z obserwacji różnorodności i bogactwa szczegółowych po-

czynañ naukowych, a nie ze ścisłej ich analizy metodologicznej. Odróżnić bowiem należy praktykę badawczą i długą niekiedy drogę, jaką przechodzi historyk sztuki, by dojść do ostatecznego celu poznania, od operacji, które wiążą się bezpośrednio z właściwym przedmiotem dyscypliny, od tego więc co wchodzi w zakres jej metodologii *sensu stricto*.

Istnieje kategoria pytań, które kierujemy pod adresem dzieła sztuki, ale które nie zmierzają do jego poznania jako zjawiska artystycznego. Wystarczy tutaj wskazać na kwestie związane z wyjaśnianiem jego substancji materialnej, jego technologii, miejsca i czasu jego powstania, identyfikacji artysty lub warsztatu, w którym je wytworzono, okoliczności i warunków społecznych, politycznych czy gospodarczych jego powstania, na koniec jego dziejów późniejszych i zmian, jakie w nim zaszły od czasu jego wytworzenia. Jak wiadomo, dla wyjaśnienia tych zagadnień trzeba w licznych przypadkach wnioskować z obserwacji dotyczących jakości artystycznych, ale często dysponujemy źródłami poza dziełem, które pozwalają dokładnie je umieścić w czasie i przestrzeni człowieka bez odwoływania się do jego natury artystycznej.

Z punktu widzenia metodologii należy ściśle rozgraniczyć operacje, które zmierzają do wyjaśnienia dzieła jako zjawiska fizyko-chemicznego i jako przedmiotu materialnego powstałego w wyniku działania ludzkiego w czasie i w przestrzeni, od operacji, które zmierzają do ujawnienia jakości artystycznych dzieła i do wyjaśnienia „historyczności” tych jakości. Ażeby podkreślić tę różnicę, wydaje się nam celowy powrót do bardzo ważnego rozróżnienia, jakiego Hans Sedlmayr dokonał między „pierwszą” a „drugą” historią sztuki¹, jakkolwiek — jak wolno

Dwie historie sztuki

¹ Rozróżnienia pomiędzy „pierwszą” i „drugą” historią sztuki dokonał H. Sedlmayr: *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*. „Kunstwissenschaftliche Forschungen” Vol. I. 1931, s. 7—32; artykuł przedrukowany następnie pod tytułem

Podział
Sedlmayra

sądzić — należałoby w szczególności nieco inaczej uzasadnić wprowadzoną przez Sedlmayra linię podziału. Ponieważ operacje „drugiej” historii sztuki stanowią rdzeń dyscypliny i w niej zawierają się jej właściwe

Kunstgeschichte als Kunstgeschichte w zbiorze prac tegoż autora *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg 1958, s. 35—70. H. Sedlmayr użył określeń „pierwsza” i „druga” w odniesieniu do terminu *Kunstwissenschaft*, a zatem właściwie — „nauka o sztuce”, ale kontekst wskazuje, że chodziło autorowi o historię sztuki *sensu stricto* (w piśmiennictwie niemieckim często terminy *Kunstgeschichte* i *Kunstwissenschaft* są używane wymiennie na oznaczenie właściwej historii sztuki). Według Sedlmayra „pierwsza” historia sztuki zajmuje się zjawiskami, które są związane ze sztuką, ale które znajdują się poza zakresem zjawisk artystycznych *sensu stricto* („*Feststellung ausserkünstlerischer Kunstbezogener Fakten in Verbindung mit Spekulationen über Kunst*”). „Druga” historia sztuki zmierza do ujawnienia zjawiska artystycznego w dziele sztuki i jej przedmiotem jest twór artystyczny (*das Gebilde*). Rozróżnienie to wydaje się mieć fundamentalne znaczenie dla dyskusji nad metodą historii sztuki. Należy wszakże zauważyć, że linia podziału między „dwoma” historiami sztuki, jakkolwiek przebiega prosto w świetle teoretycznych założeń koncepcji Sedlmayra, staje się niewyraźna i zakłócona, kiedy autor przystępuje do szczegółowego wykładu swych poglądów. Według Sedlmayra przedmiotem „pierwszej” historii sztuki są także niektóre jakości dzieła, zwłaszcza te, które miałyby być uchwytnie bez rozpoznawania go jako zjawiska artystycznego, a to — przedmioty w nim wyobrażone (*die äussere Ikonographie*) oraz niektóre formy związane z określoną, historycznie zdeterminowaną funkcją, np. bazylika (*die formalen Themen*). Cała koncepcja Hansa Sedlmayra dotycząca „dwóch” historii sztuki może — naszym zdaniem — być twórczą podstawą klasyfikowania operacji poznawczych tylko pod warunkiem rygorystycznego przestrzegania rozróżnienia pomiędzy pojmowaniem dzieła sztuki jako przedmiotu fizycznego i produktu ludzkiej historii z jednej strony, a zjawiska artystycznego — z drugiej. Każda zaś jakość dzieła (z wyjątkiem, oczywiście, własności fizyko-chemicznych), czy wywodzi się z cech substancji zastosowanej przez artystę, czy znajduje wytłumaczenie w historii powstania dzieła, czy wynika z pierwotnej funkcji przedmiotu, czy wreszcie wiąże się z tym, że dzieło obrazuje świat zewnętrzny — przynależy do zjawisk w obrębie jego

metody², należy rozpatrzyć jej czynności, ażeby dojść do konkluzji w sprawie dla nas zasadniczej — mianowicie kryteriów klasyfikowania tych operacji. Ponieważ dzieło sztuki jest pojęciem naczelnym historii sztuki, sposób jego pojmowania staje się punktem wyjściowym w każdej dyskusji nad metodą naszej dyscypliny. Przedmiot realny staje się zjawiskiem artystycznym dopiero wówczas, kiedy możemy wznieść na podstawie jego substancji materialnej przedmiot nowy, przedmiot, który zależy od tej substancji, ale który poza nią wykracza³. Dzieło sztuki jest zatem przedmiotem intencjonalnym, który istnieje dzięki prawom różnym od praw egzystencji fizycznej. Częstki substancji materialnej zamieniają się w trakcie aktu percepcji w bryły trójwymiarowe, plamy barwne i linie, a te z kolei łączą się między sobą i stanowią fenomeny współzależne. A zatem, ponieważ mamy zdolność ujmowania przebiegu aktu percepcyjnego jako pewnej całości, dzieło sztuki możemy pojmować jednocześnie jako struk-

Pozafizycz-
ność dzieła
sztuki

struktury artystycznej. Wszelka jakość artystyczna wywodzi się zatem z tego świata dzieła, który transcenduje jego postać fizyczną i tym samym przynależy do zakresu zainteresowań „drugiej” historii sztuki. Dotyczy to również jakości, których Sedlmayr nie wiązał z naturą artystyczną dzieła, a które — naszym zdaniem — ściśle z tą naturą się wiążą (np. tematy przedstawień i formy związane z określonymi funkcjami społecznymi).

² Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*, s. 41.

³ Ta podstawowa teza fenomenologicznej teorii sztuki została najpełniej rozwinięta i najgłębiej ujęta przez Romana Ingardena najpierw w jego książce *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Halle 1931), gdzie autor ją przedstawił w związku z badaniem dzieła literackiego, a następnie — w odniesieniu do sztuk plastycznych — w dwóch pracach: *O budowie obrazu* (Kraków 1946) i *O dziele architektury* („Nauka i Sztuka” Vol. II 1946 nr 1, s. 3—26, nr 2, s. 26—51). Zob. także późniejsze przedruki i tłumaczenia w: *Studia z estetyki* (T. II. Warszawa 1958, s. 5—160) i *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film* (Tübingen 1962, s. 139—315).

Struktura
synchroniczna

turę⁴, jako spoiłą całość złożoną z elementów, z których każdy zależy od innych i „nie może być tym, czym jest, jak tylko w relacji i poprzez relację do nich”⁵. Jest to struktura z istoty swej synchroniczna. Dzięki wspomnianej przed chwilą własności ogarniania całego przebiegu aktu percepcyjnego, możemy rozkładać każdą strukturę i widzieć oddzielnie każdą wyodrębnioną część w jej jednostkowości,

⁴ Zbieżności pomiędzy punktem wyjścia analizy ejdetycznej w filozofii fenomenologicznej a epistemologią strukturalistyczną wykazał i poddał głębokiej analizie J. Derrida: „*Genèse et structure*” et la *Phénoménologie*. W: *Entretiens sur les notions de genèse et de structure*. Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, Juillet-Août 1959. Sous la direction de M. de Gandillac, L. Goldman, J. Piaget. Paris-La Haye 1965 (École Pratique des Hautes Études, Sixième Section, Sciences Économiques et Sociales, Congrès et Colloques, IX), s. 243—260). Zob. także na ten temat P. Caws: *Structuralism*. W: *Dictionary of the History of Ideas*. Wyd. Ph. P. Wiener. T. IV. New York 1973, s. 329.

⁵ A. Lalende: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Wyd. 7. Paris 1956, s. 1032; por. także R. Bastide: *Introduction à l'étude du mot „structure”*. W: *Sens et usages du terme Structure dans les sciences humaines et sociales*. Wyd. R. Bastide, S-Gravenhage 1962, s. 13. „Struktura” stała się pojęciem naczelnym teorii historii sztuki Hansa Sedlmayra, poczynając od roku 1925; zob. na ten temat: L. Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte* (München 1967, przede wszystkim s. 148—154) oraz S. Pazura: *Struktura i Sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra*. W: *Sztuka i społeczeństwo*. T. I. Wyd. A. Kuczyńska. Warszawa 1973, s. 98 n. Dalsze dzieje zastosowania tej kategorii można prześledzić u przedstawicieli tzw. młodszej wiedeńskiej szkoły historii sztuki w latach trzydziestych i u ich kontynuatorów. Zob. na ten temat przede wszystkim: Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*, s. 197—199; R. Bianchi Bandinelli: *La „struttura”: un tentativo di approfondimento critico*. „*Critica d'Arte*” Vol. II 1937, s. 280—286; B. Schweitzer: *Strukturforschung in Archaeologie und Vorgeschichte*. „*Neue Deutsche Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung*” II 1938, s. 162—179; F. Matz: *Geschichte der griechischen Kunst*. T. I. Frankfurt a.M. 1950, s. 1—36 (Wstęp); F. Matz: *Strukturforschung und Archaeologie*, „*Studium Generale*” XVII 1964, s. 203—219; G. von Kaschnitz-

ale także dostrzegać jej związki z innymi częściami i z całością.

Z takich założeń wychodząc można — jak sądzę — wyróżnić dwa zasadnicze sposoby ujmowania dzieł sztuki. Pierwszy, który polega na widzeniu ich jako całości, jako zjawisk jednostkowych i zamkniętych⁶. Drugi, który korzysta z tego, że możemy rozkładać dzieła jako całości, a polega on na wyodrębnianiu z nich elementów i relacji, na ustosunkowywaniu ich do innych elementów i relacji, wreszcie na konstruowaniu innych struktur.

Dwa sposoby
ujmowania

-Weinberg: *Kleine Schriften zur Struktur*. Berlin 1965. Trudno wytłumaczyć dlaczego P. Francastel w swoim artykule *Note sur l'emploi du mot „structure” en histoire de l'art (w: Sens et usages du terme Structure, s. 46—51)* w ogóle pominął milczeniem ten główny rozdział w dziejach „strukturalistycznej” historii sztuki; por. także T. Dobrowski: *Strukturalizm w historii sztuki*. „Studia Metodologiczne” Vol. VI 1969, s. 3—45. Pełna historia zastosowania terminu „struktura” w historii sztuki — o ile mi wiadomo — nie została jeszcze napisana. L. Dittmann zajął się w swej książce *Stil, Symbol, Struktur* tylko strukturalizmem H. Sedlmayra. Ponieważ artykuł niniejszy nie rozpatruje dziejów stanowiska strukturalistycznego w rozwoju historii sztuki, ograniczyliśmy się do przytoczenia jedynie kilku podstawowych pozycji odpowiedniego piśmiennictwa. Pragniemy wszakże podkreślić, że przedstawiona tutaj próba opisanie i sklasyfikowania operacji historii sztuki w zgodzie z zasadami strukturalizmu o orientacji epistemologicznej wychodzi z założenia, które — o ile nam wiadomo — nie wystąpiło ani u Sedlmayra, ani u jego kontynuatorów. Chodzi tutaj bowiem o możliwie ścisłe odniesienie dwóch podstawowych pojęć strukturalizmu — elementu i relacji — do tych wszystkich jednostek i zjawisk, jakie historia sztuki wyróżnia w strukturze dzieła sztuki: tak w strukturze formalnej, jak w strukturze rzeczywistości przedstawionej. Wychodząc z takich przyporządkowań, pragniemy tutaj opisać struktury synchroniczne i diachroniczne występujące w historii sztuki.

⁶ O dziele sztuki jako całości i zjawisku jednostkowym zob. Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*, s. 92—96.

II

Definicje elementów i ich relacje

Jeżeli pragniemy uprawiać historię sztuki pierwszym z tych sposobów, definicja elementów i relacji strukturalnych staje się pierwszym zadaniem. Opis w historii sztuki prowadzi w zasadzie do zdefiniowania tego, co w dziele sztuki pojmujemy jako elementy struktury. W ten sposób na przykład cokół, portal, pilastry, belkowanie, przyczółek i woluty fasady barokowej stają się w trakcie opisu „pionkami” gry, która rozpocznie się, gdy zaczniemy badać ich wzajemne relacje i ich stosunek do całości fasady. Z całości dzieła wyodrębniamy te jego części, którym przyznajemy pozycję elementów struktury i te elementy oznaczamy nazwami, które tworzą zbiór terminów konwencjonalnych historii sztuki. Bardzo słabo rozwinęło się podobne słownictwo odnoszące się do tego samego poziomu strukturalnego w sztukach przedstawiających. Tylko rzadko zmierzamy w opisie do uchwycenia przy pomocy języka dyskursywnego przebiegu, rozległości, kształtu, wymiarów plamy barwnej czy linii w obrazie. Najczęściej chwytamy natychmiast i oddajemy przy pomocy słów przedmioty przedstawione, które układają się przed naszymi oczyma na podstawie tych plam i linii. Nadajemy owym przedmiotom nazwy na podstawie albo prostej znajomości świata rzeczywistego, który został odtworzony w dziele (opis preikonograficzny), albo na podstawie naszej wiedzy o ich znaczeniu w środowisku kulturowym, w którym dzieło powstało (opis ikonograficzny)⁷. W sztu-

Rodzaje struktur

⁷ Tę podstawową różnicę pomiędzy znaczeniem naturalnym fragmentów świata rzeczywistego przedstawianych w dziełach sztuki a ich znaczeniem konwencjonalnym rozpatrzył i ujął E. Panofsky w sposób, który miał zaważyć na całej późniejszej refleksji metodologicznej; zob. *Zum Problem der Beichreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. „Logos” Vol. XXI 1932, s. 103—119 (artykuł później w nowej wersji wprowadzony jako Wstęp do książki *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renais-*

kach plastycznych wyróżniamy dwa rodzaje struktur: 1) struktury samych form powstałych na podłożu odpowiednio ukształtowanych cząstek substancji i 2) struktury wyobrażeń odczytywanych z form. W sztukach mimetycznych można struktury te odpowiednio nazwać: 1) strukturą przedstawiającą i 2) strukturą przedstawienia⁸. Pierwsza przekształca się w drugą; jedna stanowi inny aspekt drugiej i zachodzi ścisła współzależność między ich odpowiednimi elementami i relacjami.

Jakkolwiek nie jest rzeczą ani możliwą, ani celową uczynić z opisu w historii sztuki prostego i czystego wyliczenia elementów danej struktury i jakkolwiek nie możemy przy opisywaniu uniknąć wyrażen odnoszących się do relacji pomiędzy elementami, właściwe definiowanie tych relacji pojawia się dopiero wraz z następnym krokiem badawczym, którym jest analiza. Historia sztuki zna dwa podstawowe rodzaje analizy, które ukształtowały się w relacji do zadania rozumienia dwóch różnych rodzajów struktur rozpoznawanych w sztukach plastycznych. Są to: analiza formalna i analiza ikonograficzna.

Pierwsza udziela odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób najmniejsze wyróżnialne, a jednocześnie artystycznie znaczące cząstki dzieła wchodzą we wzajemne stosunki i stopniowo stają się jednostkami coraz większymi. Następnie wyjaśnia ona prawa rządzące całością. I na powrót, wychodząc od systemu jako całości, wyjaśnia, jak ta całość dzieli się na jednostki stopniowo coraz mniejsze. Analiza formalna odpowiada zatem na pytanie *quomodo* egzystencji⁹

Analiza
formalna

sance. New York 1939, s. 3—31; następnie przedrukowywany bądź w redakcji pierwotnej, bądź w zmienionej w różnych zbiorach prac tego badacza).

⁸ J. Kmita, W. Ławniczak: *Znak—symbol—alegoria*. W: *Studia semiotyczne*. Red. J. Pelc. Wrocław 1970, s. 91 n.

⁹ O tym pojęciu „formy” zob. R. Ingarden: *Sprawa formy i treści w dziele literackim*. „Życie Literackie” Vol. I 1937 nr 5, s. 160—161; *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa 1958, s. 351—353; *The General Question of the Essence of Form*

Trzy skale
wartości

cząstek substancji pojmowanych jako uniwersum brył trójwymiarowych, plam barwnych i linii. Pojęcia podstawowe, którymi się posługuje w stosunku do elementów strukturalnych tak rozumianych, to motyw formalny i kompozycja. Erwin Panofsky wskazał, że relacje pomiędzy częściami wyróżnialnymi w dziele i artystycznie znaczącymi można rozpatrywać na trzech skalach podstawowych wartości. Pierwsza powstaje, kiedy rozpatrujemy zjawiska przestrzenne zawarte między wartościami czysto optycznymi (przestrzeń otwarta) a haptycznymi (ciała stałe). Druga powstaje, kiedy rozpatrujemy zjawiska związane z przedstawianiem, a zawarte między biegunami głębi i powierzchni. Trzecia powstaje, kiedy rozpatrujemy zjawiska kompozycji, które rozciągają się od wartości integracji do wartości dysjunkcji¹⁰. Pojęcia charakteryzujące oznaczają miejsce rozpatrywanego zjawiska na danej skali i one to stanowią podstawowy aparat pojęciowy analizy formalnej. Definiując relacje rządzące elementami struktury, analiza formalna prowadzi nas zatem do uchwycenia

and Content. „Journal of Philosophy” Vol. LVII nr 7, s. 226—228; *Erlebnis, Kunstwerk und Wert, Vorträge zur Ästhetik 1937—1967.* Tübingen 1969, s. 40—41.

¹⁰ E. Panofsky: *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“.* „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” Vol. XVIII 1925, zwłaszcza s. 130—143 (artykuł później przedrukowany w zbiorach prac tegoż autora: *La prospettiva come „forma simbolica” e altri scritti.* Wyd. G. D. Neri. Milano 1961, s. 178—214 i *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.* Wyd. H. Oberer, E. Verheyen. Berlin 1964, s. 49—75). O znaczeniu tej koncepcji w rozwoju refleksji metodologicznej nad historią sztuki zob. G. D. Neri: *Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky.* W: Panofsky: *La prospettiva come „forma simbolica”...*, s. 25—27; J. Białostocki: *Erwin Panofsky (1892—1968): Thinker, Historian, Human Being.* „Simiolus” Vol. IV 1970, s. 71—75 i to samo, w nieco obszerniejszej wersji, jako Postłowie, W: E. Panofsky: *Studia z historii sztuki.* Wyd. J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 390—395.

wyglądu motywów i sposobu ich współlistnienia jako jednostkowych jakości danego dzieła.

Podobnie można formułować cele analizy ikonograficznej. Ma ona prowadzić do rozpoznania praw rządzących tą autonomiczną rzeczywistością, jaką stanowi przedstawienie, i do określenia relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi składnikami owej rzeczywistości. Klasyfikujemy przedmioty przedstawione poczynając od najmniejszych, rozpoznawalnych, a jednocześnie znaczących fragmentów tej rzeczywistości, kończąc na obrazie jako całości. Pojęcia motywu przedstawienia, czyli motywu ikonograficznego, i tematu pozwalają uchwycić różne jednostki lub całość przedstawionego uniwersum. Wygląd przedmiotów przedstawionych, ich wzajemne stosunki i sposób ich współlistnienia, który czyni z nich sensowną całość, są analizowane w odniesieniu do rzeczywistości podobnej do tej, która została wyobrażona, lecz uchwytnej gdzie indziej i wyrażanej innymi środkami, przede wszystkim słowami. Zapytując, czy w danym przypadku jest to przedstawienie świata rzeczywistego czy fikcyjnego, stanu czy akcji, definiując następnie dokładne znaczenie motywów i racji ich współwystępowania, czyli tematu — określa analiza ikonograficzna stosunek pomiędzy badanym obrazem a innymi przejawami takiej samej lub podobnej rzeczywistości. Analiza ikonograficzna ujawnia w motywach, w temacie i w prawach rządzących zobrazowaną rzeczywistością to, co jest w nich jednostkowe, i to, co wspólne z innymi dziełami, określając je tym samym jako jakości danego dzieła. Jej celem ostatecznym jest rozumienie wizji świata, jaka przejawia się w szczególnej redakcji motywów i tematu.

Zatrzymaliśmy się nad niektórymi aspektami opisu i analizy, ale nie chodziło tutaj oczywiście o szczegółowe przedstawienie tych rozmaicie przeprowadzanych czynności poznawczych. Celem przedstawionych przed chwilą obserwacji było podkreślenie faktu, iż

Analiza ikonograficzna

Zrozumieć
wizję świata

rozumienie kompozycji i tematu prowadzi do pojmowania dzieła sztuki jako całości jednorazowej, zwartej i zamkniętej, ale że — równocześnie — czynność wyodrębniania z niej form i motywów prowadzi do pojmowania ich nie tylko jako jakości indywidualnych danego dzieła, lecz także jako zjawisk autonomicznych, które mogą wieść samodzielną egzystencję. Momentem szczególnie ważnym w badaniu dzieła jednostkowego jest chwila, kiedy jego rozumienie pozwala wprowadzić do zbiorowej pamięci historii sztuki pewną ilość jakości artystycznych wyprowadzonych i wyodrębnialnych z całości, jaką tworzy dzieło, a będących jednocześnie przedmiotem poznania szczegółowego obok poznania owej całości.

Identyfikujemy motywy, kompozycje, formy i tematy, odnosząc je do porównywalnych zjawisk w innych dziełach. Przede wszystkim dlatego odgrywa metoda porównawcza zasadniczą rolę w historii sztuki. Ale dopóki odwołujemy się do innych dzieł, tylko ażeby uchwycić istotne jakości badanego przez nas dzieła, pozostajemy jakby „wewnątrz” jego struktury. Przystępując do odpowiedzi na podstawowe pytania interpretacji, te mianowicie, które dotyczą genezy i funkcji dzieła, przenosimy się jakby na „zewnątrz” dzieła jednostkowego. Rozpatrujemy wówczas dzieło i jego jakości jako elementy innych, obszerniejszych struktur.

Ukształtowały się dwie drogi interpretacji genetycznej i funkcjonalnej w historii sztuki. Na pierwszą z nich wkracza, kto odnosi dzieła i ich jakości do innych dzieł już zaistniałych i do normatywnej teorii sztuki¹¹. André Malraux, dla którego sztuka stanowi system całkowicie autonomiczny i zamknięty i według którego sztuka „rodzi” sztukę, wyraził w spo-

Interpretacja
— z zewnątrz

¹¹ Rozróżniamy między teorią, która odnosi się do sztuki jeszcze nie istniejącej, która formułuje postulaty pod adresem przyszłej twórczości (normatywna teoria sztuki), a teorią, która wypowiada się o istocie i sposobie istnienia (dzieł) sztuki już zaistniałej (retrospektywna teoria sztuki).

sób szczególnie dobitny (jakkolwiek uczynił to językiem krytyki artystycznej) istotę punktu wyjścia tej orientacji¹². Historia sztuki, jeżeli ma wyjaśnić genezę i funkcję badanego zjawiska w stosunku do owej sfery czysto artystycznej, powinna ustalić dla danego czasu i środowiska to, co Edgar Wind i Erwin Panofsky określali jako problemy artystyczne, a następnie — wyjaśnić, jak dokonała się ich konkretyzacja¹³. Na inną drogę wstępuje historia sztuki, kiedy ustala korelację między dziełem sztuki i jego jakościami a wszelkimi przejawami pozaartystycznej rzeczywistości ludzkiej, np. ideologią, religią, filozofią, nauką, strukturami politycznymi, społecznymi, gospodarczymi itd. Możemy odkrywać wszystkie te pozaartystyczne współczynniki genetyczne i funkcjonalne, ponieważ dzieło sztuki, jak każde dzieło ludzkie, może być równocześnie pojmowane jako narzędzie, jako odpowiedź człowieka na potrzeby jego egzystencji w świecie materialnym, i także jako środek przekazywania idei¹⁴.

Pozaartystyczne jakości

¹² A. Malraux wyłożył swoje idee najpierw w *Psychologie de l'art* (T. I—III. Genève 1947—1949), a następnie, w postaci bardziej rozbudowanej, w *Les voix du silence* (Paris 1951, liczne późniejsze wznowienia i tłumaczenia). Zob. na ten temat S. Morawski: *Absolut i forma* (Kraków 1966, s. 44—46, 52—56) i to samo w języku francuskim: *L'absolu et la forme. L'esthétique d'André Malraux* (Paris 1972, s. 71 n., 83—88). O pokrewieństwie między tą koncepcją autonomicznego życia jakości czysto artystycznych a pojęciem „życia form” u Henri Focillon'a zob. G. Kubler: *The Shape of Time, Remarks on the History of Things* (New Haven and London 1962, s. 62) i wydanie polskie: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy* (tłum. J. Hołówka. Warszawa 1970, s. 97).

¹³ E. Wind: *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*. „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” XVIII 1925, s. 438—486, zob. zwłaszcza s. 440—442 i Panofsky: *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, s. 142.

¹⁴ E. Panofsky: *The History of Art as a Humanistic Discipline*. W: *The Meaning of the Humanities* (wyd. T. M. Greene. Princeton 1940, s. 89—118); artykuł przedrukowany w późniejszych zbiorach prac tegoż autora, najpierw w *Meaning in*

Geneza,
funkcja,
interpretacja

Nie jest naszym zamierzeniem wchodzić tutaj w dyskusję nad wartościami poznawczymi i możliwościami stosowania różnych czynności, jakie każda z tych odmiennych dróg badawczych za sobą pociąga. Jak wiadomo, właśnie tutaj przebiega linia podziału pomiędzy głównymi teoriami interpretacji w historii sztuki¹⁵. Ale to zagadnienie, jakkolwiek niezwykle ważne, znajduje się na innej płaszczyźnie dyskusji metodologicznej aniżeli ta, która nas tutaj zajmuje. Pragniemy dlatego nawiązać jedynie do wybranych aspektów postępowania wyjaśniającego. Należy najpierw podkreślić, że niezależnie od tego, jaką drogę wybierzemy, jeżeli interpretacja ma przynieść wyniki ścisłe, geneza i funkcja muszą być badane zawsze w odniesieniu do ściśle określonych jakości wśród dokładnie zdefiniowanych motywów, kompozycji, form czy tematów. Są one jedynymi wskaźnikami genezy i funkcji, bez względu na to czy odnosimy je do zjawisk artystycznych czy pozaartystycznych. Wartość naszego rozumienia dzieła i sposobu rozłożenia na składniki jego struktury pokazuje się zatem w świetle tego, czy jakości ujawnione w toku

the Visual Arts. Garden City N. Y. 1955, zob. zwłaszcza s. 12. Jest to właśnie ten zakres poznania dzieła sztuki, który odpowiada sferze „zadań przedartystycznych” (*vorkünstlerische Aufgaben*) według terminologii Winda (*Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, s. 439).

¹⁵ W. Hofmann: *Bildende Kunst II*. Frankfurt a.M. 1960 (*Das Fischer Lexikon*, 22), s. 190, tak charakteryzuje rozwój historii sztuki jako nauki: „Po Winckelmannie droga badań rozdwaja się. Można by również to określić jako zróżnicowanie zadań poznawczych. Jedna droga prowadzi do ujęcia procesu rozwojowego, który jest immanentny «życiu form», który jest zatem organiczny i konieczny. Inna droga prowadzi do analizy tych czynników zewnętrznych, które odbijają się w dziele i które współokreślają jego posłannictwo. Upraszczaając, można by mówić o stanowiskach: formalno-analitycznym (niekiedy nawet «formalistycznym») z jednej strony, a ideowo- i kulturowo-historycznym — z drugiej” (tłumaczenie moje — P. S.). Por. podobny pogląd u W. E. Kleinbauera: *Modern Perspectives in Western Art History, An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*. New York 1971, s. 37.

analizy są rzeczywiście w dziele znaczące i czy z kolei dają się sensownie interpretować. Przebieg i wynik operacji wyjaśniających zawsze doprowadzi do odpowiedzi na pytanie czy rozumienie było prawidłowe.

Już pół wieku temu Erwin Panofsky zauważył, że nie można opisać dzieła sztuki bez jego uprzedniego przeanalizowania, a z kolei analiza nie może zostać przeprowadzona bez postępowania wyjaśniającego, dokonanego choćby tylko w zarysach¹⁶. Te ściśle więzy pomiędzy opisem, analizą i interpretacją w historii sztuki potwierdzają tezę strukturalizmu, zgodnie z którą „rozumienie i wyjaśnianie nie tylko są procesami umysłowymi z sobą związanymi, lecz jednym i tym samym procesem odnoszącym się tylko do dwóch różnych płaszczyzn rozbioru przedmiotu”¹⁷.

Pragniemy tutaj zwrócić uwagę na jeszcze jedną cechę interpretacji genetycznej i funkcjonalnej. Ażeby prześledzić drogę jakiegoś motywu lub jakiejś formy, drogę, którą one odbywają do swego ostatecznego miejsca wewnątrz dzieła, musimy pojmować taki motyw lub formę jako element należący do innej, większej struktury, i w tym przypadku struktury diachronicznej, bez względu na to czy struktura ta obejmuje zjawiska artystyczne, czy pozaartystyczne. Badanie procesu stawania się jakości artystycznych ma charakter wyjaśniający w stosunku do dzieła, w którym one przejawiają się jako elementy lub relacje jego struktury. To samo badanie należy określić jako rozumienie w stosunku do takiej większej struktury¹⁸. Motyw, temat, forma lub kompozycja

Jeszcze o genezie i funkcji

¹⁶ Panofsky: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung*, s. 103 n. Obserwacja ta, o znaczeniu zgoła podstawowym dla refleksji metodologicznej w historii sztuki, zniknęła nieomal zupełnie z wersji zmienionej, opublikowanej jako Wstęp do książki *Studies in Iconology* (także w przedrukach późniejszych).

¹⁷ L. Goldman: *Introduction générale*. W: *Entretiens sur les notions...*, s. 10.

¹⁸ *Ibidem*, s. 10.

Struktury
wyjaśniające

„wyjęte” z pojedynczego dzieła i rozpatrywane z punktu widzenia genetycznego tylko w stosunku do tego dzieła znajdują się w ruchu, w czasie i w przestrzeni. Widziana z płaszczyzny większej struktury wyjaśniającej, traci taka jakość swój dynamizm i pojawia się jako fragment stabilnego systemu.

Wraz z tym zagadnieniem dochodzimy do niezmiernie ważnego, ale trudnego problemu wielości struktur wyjaśniających w historii sztuki oraz ich hierarchii. Zgodnie z założeniami epistemologicznej orientacji strukturalizmu „każde zjawisko należy do mniejszej lub większej liczby struktur na różnych poziomach (...) i ma ono, w obrębie każdej z tych całości, szczególne znaczenie”¹⁹. Z drugiej strony, zgodnie z podstawowym założeniem strukturalizmu genetycznego, wszelka struktura „odkąd jest rozpatrywana ze stanowiska genetycznego, staje się jednocześnie strukturą wyjaśniającą”²⁰ albo — inaczej mówiąc — „sens struktur leży wyłącznie w ich genezie, która z kolei jest uchwytna tylko w tych strukturach”²¹. Wolno zatem przyjąć, że właśnie w procesie stawania się, ujawnionym poprzez badanie genetyczne, możemy uchwycić drogę do równowagi, która znamionuje każdą strukturę²². Prowadzi to do konieczności, w naukach humanistycznych, wynajdywania takich struktur, w których pojedyncze jakości dzieł lub ich zespoły, rozpatrywane ze stanowiska

¹⁹ *Ibidem*, s. 16. Na temat hierarchii struktur znaczących w historii kultury zob. także L. Goldman: *Le concept de structure significative en histoire de la culture*. W: *Sens et usages du terme Structure...*, s. 128.

²⁰ G. Cury: *Discussion*. W: *Entretiens sur les notions...*, s. 22.

²¹ G. Kahn: *Genèse et structure dans les systèmes philosophiques*. W: *Entretiens sur les notions...*, s. 186.

²² Zob. na ten temat J. Piaget: *Discussion*. W: *Entretiens sur les notions...*, s. 18, a zwłaszcza E. Bloch: *Processus et structure*. W: *Entretiens sur les notions...*, s. 207—227. Jak wyraził to J. Derrida (*Discussion*, s. 236), W: *Entretiens sur les notions...*, zgodnie z ujęciem E. Blocha „żadna struktura nie daje się odłączyć od aktu, który powołał ją do istnienia” (tłumaczenie moje — P. S.).

genetycznego i funkcjonalnego, ujawniałyby swój sens. Prowadzi to do konieczności wynajdywania całości, w obrębie których dzieło jako całość mogłoby objawić swój sens. Cel ostateczny takiego postępowania streszczałby się w odpowiedzi na następujące pytanie: jaka jest struktura najobszerniejsza, która mogłaby objąć — z punktu widzenia genetycznego i funkcjonalnego — wszystkie jakości pojedynczego dzieła? Historia sztuki, przynajmniej od schyłku ubiegłego stulecia, znajduje się w poszukiwaniu takich wielkich sfer ludzkiej rzeczywistości, w których różne jakości artystyczne — raz przez naukę wprowadzone — miałyby się stawać zjawiskami zrozumiałymi i jednocześnie znaczącymi. W historii sztuki ukształtowało się wiele systemów hierarchicznych struktur — struktur zresztą bardzo rozmaitych ze względu na ich treść — które mają pomóc uchwycić wędrówkę różnych jakości artystycznych w czasie i przestrzeni, a w konsekwencji — ich sens. Przełomowy moment w tym rozwoju historii sztuki nastąpił wówczas, kiedy przeniknęła do niej nowa filozofia człowieka, upatrująca w każdym dziele ludzkim symbol postaw większej wspólnoty. Chwila ta nadeszła, jak wiadomo, wraz z twórczością Aby Warburga²³ i Erwina Panofsky'ego²⁴. Otworzyła się wówczas niezwykle nęcąca perspektywa, by w kulturze dostrzegać ową najszerzą całość, w której wszystkie jakości dzieła i ono całe znajdują wyjaśnienie. Nie zamierzamy tutaj zaprzeczać znaczenia koncepcji, która umożliwiła dostrzeganie związków pomiędzy dziełem sztuki a podstawowymi strukturami rzeczywistości ludzkiej, przede wszystkim zaś

W poszukiwaniu największej struktury

Przełom Warburga i Panofsky'ego

²³ E. Wind: *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” XXV 1931, Beiheft, s. 163—179; Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur*, s. 95—101; E. H. Gombrich: *Aby Warburg, An Intellectual Biography*. London 1970, s. 29—37 i 315.

²⁴ Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur*, s. 109 n.; Białostocki; *Erwin Panofsky*, s. 75—83 (wyd. pol., s. 395—406).

strukturami umysłowości. Należy wszakże zauważyć, że dopóki historyk sztuki ma za przedmiot badania genetycznego i funkcjonalnego jakości jednostkowe sprowadzalne do pojedynczej formy czy kompozycji, do pojedynczego motywu czy tematu — jest rzeczą względnie łatwą osiągnąć zgodę na wytyczenie tych fragmentów rzeczywistości ludzkiej, tak artystycznej, jak pozaartystycznej, które byłyby całościami wyjaśniającymi w stosunku do owych jakości. Lecz z chwilą, kiedy przystępujemy do interpretacji zespołów jakości, trudno jest taką zgodę osiągnąć, a już szczególnie interpretacja sensu dzieła w całym bogactwie wszystkich jego jakości prowadzi do zasadniczych różnic w poglądach. „Odległość” dzieląca złożoność jednostkowego zjawiska artystycznego od całości wyodrębnionej z kosmosu ludzkiej rzeczywistości jest tak znaczna, że więzy, które je łączą, mogą być pojmowane w różny sposób. Akt wyboru owej najszerszej całości wyjaśniającej staje się jednocześnie wyznaniem filozofii sztuki ze strony badacza.

III

Sztuka przejawia się w zbiorze dzieł sztuki. Poznanie dzieł jednostkowych jest zatem zadaniem podstawowym historii sztuki. Jednakże, jak wiadomo, nie poprzestaje ona na jego realizacji. Historia sztuki pragnie uzasadnić i zrationalizować „przednaukową” intuicję, zgodnie z którą sztuka jest zbiorem nie przypadkowym, lecz swoiście zorganizowanym. Poznanie tej wewnętrznej organizacji w zbiorze dzieł sztuki staje się zatem drugim podstawowym zadaniem historii sztuki.

Zbiór dzieł sztuki stanowi całość sensowną i poznawalną, ale dzieła jednostkowe jako całości, jako zamknięte kosmosy „nie przylegają” do siebie, nie łączą się z sobą. To właśnie jednostkowość systemu relacji i elementów w każdej jednostkowej struktu-

Sztuka jest
całością
zorganizowaną

rze artystycznej czyni z niej całość nieprzykładalną do innych (z wyjątkiem — rzecz oczywista — kopii, replik lub egzemplarzy grafiki, medalierstwa, numizmatyki itd., które należy traktować jako odrębne przedmioty realne, ale nie jako odmienne struktury artystyczne). Wyłącznie elementy i relacje lub ich kombinacje, traktowane oddzielnie, a więc niektóre jakości artystyczne powtarzają się w różnych strukturach. A zatem jedynie rozkładanie struktur na czynniki i prawidłowe „wyjmowanie” z nich elementów i relacji pozwalają uchwycić to, co łączy z sobą dzieła i co czyni ze sztuki całość spójną, a jednocześnie poznawalną. Badanie motywów, form, kompozycji i tematów jako zjawisk przechodzących z jednego dzieła jednostkowego w drugie stanowi więc drugi podstawowy sposób uprawiania historii sztuki. Jest on zasadniczo różny od tej historii sztuki, która zmierza do uchwycenia jednostkowości systemu każdej struktury artystycznej.

Nigdy zbiór dzieł sztuki jako całość nie był i nie jest przedmiotem poznania historii sztuki. Do niego odwołuje się ta teoria sztuki, którą określamy jako retrospektywną²⁵. Zgodnie ze swym ogólnym stanowiskiem, które jest historyczne, historia sztuki, kiedy chce poznać więzy łączące różne zjawiska w kosmosie sztuki, wyodrębnia ze zbioru pojedyncze dzieła i tworzy z nich grupy. W dyscyplinie naszej, tak jak jest ona dzisiaj praktykowana, można dostrzec znaczną różnorodność kryteriów grupowania dzieł. Kryteria te odnoszą się albo do własności dzieł jako przedmiotów materialnych i wytworów człowieka działającego w czasie i przestrzeni, albo — ich własności artystycznych, albo wreszcie odnoszą się do jednych i drugich własności łącznie. Historia sztuki rozpatruje grupy dzieł przede wszystkim w ich relacjach czasowych. Podstawową czynnością w tym zakresie jest klasyfikacja dzieł w stosunku do przebiegu czasu mierzo-

Klasyfikacja
dzieł sztuki

²⁵ Zob. przyp. 11.

nego jednostkami przyjętymi w danym społeczeństwie. W ten sposób historia sztuki tworzy szeregi dzieł sztuki. Pozostanie zasługą Georga Kublera, że uczynił z tego pojęcia narzędzie wychwytyjące podstawową zmianę kwantytatywną w wyodrębnionej grupie dzieł²⁶. Jakkolwiek szeregi dzieł mogą pozostawać w jakimś okresie trwania historii sztuki jako nauki jej produktem stosunkowo stabilnym, nie one są jednak właściwym przedmiotem tego badania, które pragnie uchwycić wspólnotę przewijającą się przez pojedyncze dzieła. Tak długo, jak dzieła tworzące szereg nie są rozkładane po to, ażeby można w nich było uchwycić wspólne jakości, stanowią one sumę zamkniętych kosmosów, a wiadomo, że dodawanie jednostkowych interpretacji nie zamienia się jeszcze w poznanie całości. Pragniemy w ten sposób podkreślić, że jedynie „wewnątrz” szeregu dzieł i że tylko w niektórych ich jakościach można dopatrywać się przedmiotu tej historii sztuki, która wykracza poza studium dzieł jednostkowych jako zjawisk autonomicznych.

Operacją początkową i podstawową historii sztuki tym drugim sposobem uprawianej jest rozkładanie struktur tworzących szereg, rozkładanie tak przeprowadzane, że w szeregu owym ujawnia się istnienie jednego lub więcej elementów wspólnych, jednej lub więcej wspólnych relacji. Ponieważ tak ujawnione jakości występują w dziełach usytuowanych w różnych punktach przestrzeni historycznej, tworzą one jako całości struktury diachroniczne; ich charakter usprawiedliwia użycie terminu zastosowanego przez G. Kublera, a zaczerpniętego z topologii, mianowicie: ciągów²⁷.

Historia sztuki określa jako jednostkowe, powtarzające się w szeregach dzieł motywy, tematy, kompozycje czy formy tylko wówczas, kiedy rozpoznaje ich funkcję elementu czy relacji w konkretnych struk-

Ujawnianie
miejsc
wspólnych

²⁶ Kubler: *The Shape of Time*, s. 33 n. (wyd. pol., s. 54 n.)

²⁷ *Ibidem*, s. 33 n. (wyd. pol., s. 54 n.).

turach. Zjawiska te mogą być ujmowane zupełnie inaczej, a więc albo dzielone na jednostki mniejsze, albo łączone razem w jednostki większe, a to stosownie do koncepcji rozkładania struktury, co z kolei wpływa ze sposobu rozumienia dzieła, czyli jest bezpośrednim rezultatem analizy. Wygląd takiej struktury diachronicznej można porównać do wiązki²⁸ złożonej z wielu włókien — wiązki, której grubość zależy od arbitralnego aktu poznania.

Można wyróżnić dwa rodzaje ciągów jakości artystycznych. Pierwszy z nich tworzą jakości, które są elementami w strukturach: motywy formalne i ikonograficzne, tematy i kompozycje; te ostatnie wówczas, kiedy są pojmowane jako zbiory motywów o stałych układach. Drugi rodzaj ciągów tworzą jakości, które mają charakter relacji w strukturach: formy, zasady współlistnienia przedmiotów przedstawionych w obrazie, tematy, a także kompozycje, jeżeli są pojmowane jako systemy organizacji motywów. Tym dwóm rodzajom struktur diachronicznych nieprzerwanie budowanych przez historię sztuki odpowiadają dwa podstawowe pojęcia historii sztuki, które są jednocześnie jej głównymi narzędziami poznania: typ i styl. Nie pragniemy i nie możemy wchodzić na tym miejscu w złożony i bardzo dyskusyjny problem stosowalności i wartości poznawczej tych pojęć w obecnym stanie dyscypliny²⁹. Należy wszakże na tym miejscu podkreślić, że jedno z podstawowych założeń strukturalizmu, jakim jest postulat rozpatrywania każdego zjawiska w obrębie struktury bądź jako elementu, bądź jako relacji, znajduje potwierdzenie w sformułowaniu przez naukę szczegółową —

Dwa rodzaje
ciągów

Typ i styl

²⁸ *Ibidem*, s. 122 (wyd. pol., s. 186). G. Kubler używa terminu *bundle*.

²⁹ Jak dotychczas pojęcie stylu jako instrumentu metodologicznego przewyższało znaczeniem wszystkie inne w historii sztuki i stanowiło centralny temat w dyskusji nad metodą. Pojęcie typu nie było przedmiotem refleksji w równym stopniu.

jaką jest historia sztuki — dwóch podstawowych instrumentów poznania, które ściśle odpowiadają tym dwóm pojęciom. Każde pojęcie typologiczne zmierza do uchwycenia jakości, które mają charakter elementów konstytutywnych w danym szeregu struktur artystycznych. Każde pojęcie stylowe obejmuje to, co w danej grupie dzieł stanowi ich znaczące relacje strukturalne. Istnieje pewna liczba pojęć o mieszanej zawartości, ale występują one na uboczu tych dwóch zasadniczych tendencji do tworzenia instrumentów poznania.

Podstawowym zadaniem, jakie staje przed historikiem sztuki, który pragnie zrozumieć wspólne cechy różnych dzieł, jest identyfikacja i zdefiniowanie charakteru danego ciągu jakości artystycznych, uchwycenie procesu jego stawania się, a więc momentu wchodzenia jego składników w związki, śledzenie stosunków między składnikami wzdłuż odpowiedniej wiązki, na koniec ujawnienie jego rozkładu³⁰. Inaczej mówiąc, historyk sztuki definiuje motyw, formę, kompozycję, temat lub ich zespół, odkrywa narodziny takiego zjawiska w dziele lub w grupie dzieł, śledzi jego istnienie i przekształcenia, analizuje jego zanik. Z takiego punktu widzenia rozpatrywane, jednostkowe dzieła sztuki przestają istnieć dla badacza jako samodzielne całości i posiadają znaczenie tylko kolejnych konkretyzacji wybranej jakości artystycznej. Zbudować taką strukturę diachroniczną, widzieć jej wartości i znaczenie w mnogości rozmaitych rozwiązań artystycznych — oznacza zająć stanowisko w podstawowej dyskusji prowadzonej w historii sztuki od jej początków na temat sposobów wprowadzania porządku w zmienność i splątanie zjawisk świata sztuki. Historia sztuki często buduje ciągi motywów, form, kompozycji lub tematów, których znaczenie dla uporządkowania kosmosu sztuki okazuje się niewiel-

Zbudować
strukturę
diachroniczną

³⁰ Znakomitej strukturalistycznej analizy tego sposobu postępowania dokonał Kubler: *The Shape of Time*, zob. zwłaszcza s. 31—61 (wyd. pol., s. 51—96).

kie. Ale owe wiązki, które określilibyśmy jako cienkie, nie mogą być rozpatrywane w oderwaniu od innych. Zawsze bowiem stanowią one fragment jakiegoś — chociaż nie zawsze ujawnionego — zespołu struktur diachronicznych, który w swej całości jest przejawem całościowego systemu wyjaśniającego w historii sztuki.

Wraz z tym zagadnieniem podejmujemy szerszy problem hierarchii struktur diachronicznych. Korzystając ze struktur diachronicznych jako głównej kategorii klasyfikacji zjawisk artystycznych przeszłości, historia sztuki nie może ich jednocześnie nie porządkować w stosunku do kryterium ich wartości poznawczej. Historia sztuki bowiem zawsze określa, jaką wartość strukturalną ma dla wyodrębnionej grupy dzieł ta jakość artystyczna lub ten zespół jakości artystycznych, z których został zbudowany interesujący nas w danej chwili ciąg. Własność odróżniania tego, co istotne od tego, co drugorzędne w strukturze leży u podstaw związanych z tym operacji³¹. W tym świetle szczególnie wyraźnie widać, że prawidłowe rozumienie dzieła jednostkowego leży u samej podstawy właściwego przebiegu dalszych procesów poznawczych w historii sztuki.

Z obserwacji historycznego rozwoju naszej dyscypliny można wysnuć kilka wniosków ogólnych na temat operacji zmierzających do wychwytywania więzów łączących rozmaite rozwiązania artystyczne. Najpierw należy zauważyć, że istnieje wiele badań historycznych, których przedmiotem jest prosty, pojedynczy motyw lub prosta, pojedyncza forma. Lecz ciągi, które z nich powstają — jakkolwiek nieodzwonne w złożonym gmachu wiedzy — odgrywają dość ograniczoną rolę poznawczą. Niekiedy zachodzi potrzeba prześledzenia życia takiej prostej jakości

Wykrywanie
związków

³¹ L. Goldman: *Le concept de structure significative en histoire de la culture. W: Sens et usages du terme Structure...*, s. 129.

w długim szeregu dzieł, ale tylko rzadko jej narodziny, jej przeobrażenie lub jej zanik stanowią oznakę istotnej zmiany w procesach artystycznych danego czasu. Jak wiadomo, historia sztuki dąży przede wszystkim do skonstruowania takich zespołów jakości, które pozwalają ustalać wspólnotę dłuższego szeregu dzieł. Nasza koncepcja zmiany i kontynuacji w sztuce przejawia się w wyborze tych elementów i relacji strukturalnych, które uważamy za podstawowe dla jakiejś grupy dzieł. Można zauważyć, że im wiązka złożona z różnych jakości artystycznych jest grubsza, tym krótsza jest jej egzystencja i tym mniej liczne są konkretyzacje, które pozwalają ją uchwycić.

Akt wyboru

Akt wyboru motywu, formy, kompozycji czy tematu jako jakości znaczącej w szeregu dzieł, a w konsekwencji — akt określenia takiej jakości jako zjawiska nowego w danym momencie historycznym zależy przede wszystkim od naszej pozycji w aktualnym stanie badań, od naszych horyzontów poznawczych, od celu poznania bezpośredniego i ostatecznego. Strukturalizm epistemologiczny głosi, że „żadne nowe dokonanie ludzkie nie jest stwarzaniem *ex nihilo*”³² i że żadne zjawisko nie daje się określić w kategoriach początku całkowitego³³. Tak jest również w twórczości artystycznej, gdzie właściwie tylko najprostsze ruchy nie są w praktyce prowadzone do dającego się zdefiniować stanu poprzedzającego³⁴. Wszelkie zjawisko złożone, a więc każde dzieło sztuki ma swoją genezę³⁵. Ale trzeba jednocześnie zdawać sobie sprawę z tego, że — i to jest

³² M. de Gandillac: *Discussion*. W: *Entretiens sur les notions...*, s. 193.

³³ Piaget: *Genèse et structure en psychologie*. W: *Entretiens sur les notions...*, s. 38 i 40.

³⁴ Kubler (*The Shape of Time*, s. 39 n.) używa w tym przypadku pojęcia *prime objects* („przedmioty pierwsze” — wyd. pol., s. 39 n.).

³⁵ Piaget: *Genèse et structure en psychologie*. W: *Entretiens sur les notions...*, s. 42.

główną przyczyną subiektywizmu w badaniu genetycznym — nasz sposób pojmowania zmiany w sztuce, tego co George Kubler tak trafnie nazwał zbieganiem się i rozchodzeniem jednostek³⁶ nie daje się odłączyć od naszych sądów o wartości.

Jakość artystyczna może zostać zdefiniowana i zdeterminowana tylko jeżeli abstrahujemy od jakości innych, z którymi jest ona związana w obrębie dzieła. Podobnie ma się rzecz z ciągami jakości. Można je wychwytywać, ale tylko pod warunkiem upraszczania obrazu sztuki, widzenia wiązek złożonych z włókien czystych i prostych, biegnących poprzez złożony kosmos różnych splecionych zjawisk. Wymaga to respektowania konwencji terminologicznych, jakie ukształtowały się w historii sztuki na podłożu pojęć motywu, formy, tematu, kompozycji.

Ramy tego szkicu nie pozwalają na podjęcie trudnego zagadnienia możliwości uporządkowania struktur diachronicznych stosownie do kryterium ich wartości poznawczych. Ale trzeba odnotować w tym miejscu naszych rozważań tendencję ogólną, która przejawia się w rozwoju dyscypliny. Definiując relacje, a nie elementy, określała ona zjawiska zmiany i kontynuacji w sztuce. Dlatego ciągi, których treść stanowi forma lub zasada współistnienia przedmiotów przedstawionych, miały największe znaczenie jako podstawowe pojęcia klasyfikujące. To wokół pojęcia stylu toczyła się główna dyskusja nad instrumentami poznania w historii sztuki. Pojęcie typu odgrywało rolę drugorzędną.

Styl ważniejszym pojęciem niż typ

Dopóki zajmujemy się identycznością, istnieniem, narodzinami i zanikaniem jakiejś jakości lub jakiegoś zespołu jakości, zajmujemy postawę analityczną, a analizować taką strukturę diachroniczną oznacza poznawać jej „wnętrze”. Jeżeli pragniemy ją wyjaśnić, musimy na nią spoglądać z „zewnątrz” jako na część większej całości. Możemy ocenić prawidłowość

³⁶ Kubler: *The Shape of Time*, s. 77 n. (wyd. pol., s. 119 n.).

budowy ciągów jakości artystycznych konstruowanych przez historię sztuki tylko odnosząc je do innych fragmentów rzeczywistości ludzkiej. Historia sztuki bada — jak wiemy — narodziny, istnienie i zanik motywu, tematu, formy czy kompozycji w odniesieniu do innych dzieł sztuki, do normatywnej teorii sztuki odpowiedniego czasu, wreszcie do zjawisk pozaartystycznych, więc: świata idei, życia społecznego, religijnego, politycznego i innych. Historia sztuki układa wówczas ciągi jakości artystycznych równoległe do innych zjawisk wyodrębnianych z procesu historycznego, ale w obrębie większych struktur diachronicznych. Wybór takiej większej całości wyjaśniającej dany ciąg należy w historii sztuki do najtrudniejszych, a jego wyniki pozostają zawsze w centrum dyskusji metodologicznych dyscypliny. W momencie, kiedy wypowiadamy się na temat miejsca, czasu i przyczyn zaistnienia nowego ciągu jakości artystycznych, w chwili, kiedy wskazujemy na jego funkcję w całości procesu artystycznego danej epoki, wypowiadamy się już na temat mechanizmu tworzenia sztuki w danym czasie w ogóle.

IV

Poznanie struktur jednostkowych dzieł sztuki i poznanie jakości artystycznych z tych dzieł wyprowadzanych stanowią dwa podstawowe cele historii sztuki, którym odpowiadają dwa podstawowe sposoby jej uprawiania. Fundamentem wszelkiego badania w naszej nauce jest rozumienie i wyjaśnienie dzieła jednostkowego. Proces syntezy rozpoczyna się wraz z prawidłowym rozpoznaniem budowy takiego dzieła, ale jednocześnie ważność sposobu rozłożenia struktury zależy od naszej zdolności identyfikowania wielkich całości wyjaśniających. Po jednej drodze nie można posuwać się, nie

Marsz dwiema
drogami

łkrocząc jednocześnie drugą — i praca historyka sztuki polega na bezustannym przechodzeniu od jednego do drugiego sposobu uprawiania dyscypliny.

Rzeczywistość badań jest oczywiście bardziej złożona aniżeli obraz, który został tutaj nakreślony. Po pierwsze, dlatego że studia nad pojedynczymi dziełami i badania ciągów jakości artystycznych o różnej zawartości stale krzyżują się w pracach rozmaitych rodzajów. Po drugie, dlatego że „druga” historia sztuki, ta, która rozpoznaje jakości artystyczne w dziełach i określa ich „historyczność”, nie może zostać oddzielona od czynności, które określają fizyko-chemiczne cechy dzieła i czasoprzestrzenne korelaty jego powstania jako przedmiotu. A wiemy, że te ostatnie operacje wprowadzają do historii sztuki procesy poznawcze innej natury i bez wyraźnie zarysowanych granic. Jednakże ta rzeczywistość badań, jakkolwiek złożona a niekiedy nawet spleciona, nie powinna nas powstrzymywać przed tym, by z niej wydobywać podstawowe operacje i jasno określać kryteria ich klasyfikacji.

Z dwóch powodów, co najmniej, warto dzisiaj podjąć zagadnienie rozróżnienia pomiędzy tymi dwoma sposobami uprawiania historii sztuki oraz ich wzajemnej zależności — kwestie zresztą nieobce refleksji metodologicznej³⁷. Najpierw dlatego, że stan obecny strukturalizmu w jego postaci epistemologicznej pozwala lepiej niż dotychczas definiować przedmiot poznania dyscypliny, a właśnie w strukturalistycznej koncepcji dzieła sztuki znajduje swoje najpełniejsze ugruntowanie pogląd o dwóch sposobach uprawiania historii sztuki. Po drugie, ponieważ w poznaniu dzieła jednostkowego i w rozpoznaniu ciągów jakości tkwi rdzeń poznania historii sztuki. To właśnie w odniesieniu do tego fundamentalnego rozróżnienia możemy najpewniej — w naszym rozu-

Pożytki strukturalizmu

³⁷ *Ibidem*, s. 36 (wyd. pol., s. 59); Panofsky: *Studies in Iconology...*, s. 11, przyp. 3 (wyd. pol. s. 29).

mieniu — klasyfikować operacje i rozróżniać między tymi, które ujawniają jakości artystyczne a tymi, które są im podporządkowane i wywodzą się, w większości, z innych nauk. W tym rozróżnieniu widzimy dobrą podstawę kontroli celu badania, wartości przesłanek i przebiegu argumentacji. Potrzeba takiej kontroli nie jest bezpodstawnym postulatem w obecnym stanie historii sztuki. Bogactwo i wielość jednostkowych rozwiązań artystycznych z jednej strony, a nierówny stan zachowania źródeł pisanych w różnych epokach — z drugiej, leżą u źródeł wyjątkowej złożoności i różnorodności czynności poznawczych w historii sztuki. Nasze stulecie przyniosło z sobą ponadto proces tak dalece posuniętego wzajemnego przenikania się historii sztuki i innych nauk humanistycznych, że nasza dyscyplina zaczyna — jak mówił Ernst Gombrich — rozpylić się³⁸. Dodajmy: rozpylić w badaniach trudnych do jednoznacznego zdefiniowania pod względem przedmiotowym. Często nie wiemy, w jakim miejscu zatrzymać proces odnoszenia dzieła sztuki do innych zjawisk. Powrót do podstawowych pytań związanych z jednoznaczną koncepcją przedmiotu badań i fundamentalne rozróżnienia metodologiczne wydają się być środkiem, który może dopomóc w zachowaniu integralności dyscypliny.

Powrót do
podstawowych
pytań

Post scriptum. Już po napisaniu niniejszego szkicu ukazały się dwa artykuły Włodzimierza Ławniczaka: *Dzieło sztuki jako struktura humanistyczna* („Studia Filozoficzne” 1972 nr 2/75/, s. 165—178) i *O semantycznych założeniach syntaktycznego opisu dzieła sztuki plastycznej* („Studia Semiotycz-

³⁸ E. H. Gombrich (*Kunstwissenschaft*. W: *Das Atlantisbuch der Kunst*. Zürich 1952, s. 663) mówił o historii sztuki jako o nauce, która ma skłonność do samounicestwienia przez rozpyliwanie się w innych dyscyplinach (*Selbstauflösung der Kunstgeschichte*).

ne" Vol. III 1972, s. 41—56). Autor zajął się w nich dwoma zagadnieniami, które są kluczowe również dla naszych rozważań, mianowicie: 1) rozumieniem dzieła sztuki jako systemu relacyjnego, w którym zespolone są z sobą dwie izomorficzne ze względu na tę samą relację podporządkowania instrumentalnego struktury: przedstawiająca i przedstawiona; 2) zasadami prawidłowego wyodrębniania jednostek elementarnych w strukturze dzieła sztuki oraz określania ich własności i relacji, czyli ogólnymi podstawami syntaktyki w zakresie dzieł sztuki. Jakkolwiek wymienione artykuły i szkice mój były pisane z odmiennych stanowisk i przy zastosowaniu różnego aparatu pojęciowego, ich wyniki — jak miemam — są w kilku zasadniczych punktach zbieżne. Dotyczy to zwłaszcza samej istoty pojmowania elementu i relacji w strukturze dzieła sztuki, jak również szeregu obserwacji w sprawie wyrażen syntaktycznych historii sztuki. Są jednak i różnice, z których najważniejsza dotyczy oceny stanu tego, co autor nazywa teoriami systematyzującymi interpretację w historii sztuki. Uwzględnienie wyników badań W. Ławniczaka lub ustosunkowanie się do poruszonych przezeń kwestii wymagałoby zmian i uzupełnień w niniejszym tekście, naruszających jego charakter i kompozycję. Dlatego ewentualne nawiązanie do tych dwóch ważnych artykułów należy odłożyć do innej okazji.