

## PRZEKŁADY

OSKAR BÄTSCHMANN

### HISTORIA SZTUKI NA PRZEJŚCIU OD IKONOLOGII DO HERMENEUTYKI\*

Jeśli sztuka zwana *hermeneúein* jest sztuką wypowiedzania, wykładania i przekładania, a także teorią tych czynności<sup>1</sup>, to ikonologia, w kształceniu nadanym jej przede wszystkim przez Erwina Panofsky'ego, jest już właściwą historii sztuki odmianą hermeneutyki. W świetle nieustannej refleksji nad ikonologią i w świetle jej praktycznego uprawiania od lat siedemdziesięciu pięciu jawi się ona jako najdonioślejsza forma wykładni w ramach historii sztuki. Jeśli pomimo to ikonologię traktujemy tak, jakby historycznoartystyczna hermeneutyka była czymś od niej różnym, czymś, do czego należy dopiero dotrzeć, to przyczyna tego tkwi z jednej strony w historycznym rozwoju nauki, a z drugiej — w niedoskonałym objaśnieniu nazwy. O ile jeszcze przed dziesięcioma i dwudziestoma laty można było określać ikonologię jako metodę najbardziej wszechstronną, o tyle dziś jej kwestionariusz badawczy zdaje się pokrywać z ograniczoną i schematyczną ikonografią, z której w swych najlepszych chwilach ikonologia się wyzwoliła, a ponadto zainteresowanie ikonologią osłabia przy-

---

\* Przekład na podstawie: Oskar B ä t s c h m a n n, *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik*, w: *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Band 1: *Ikonographie und Ikonologie, Theorien-Entwicklung-Probleme*, (wyd.) Ekkehard Kaemmerling Köln 1979, Du Mont Buchverlag (Du Mont Taschenbücher; 83), s. 460 - 484.

<sup>1</sup> W sprawie etymologii i definicji hermeneutyki por. G. Ebeling, *Hermeneutik*, w: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, wyd. K. Galling, Tübingen 1957 i n. (III wyd.), t. 3, szp. 242 in.; H. G. G a d a m e r, *Hermeneutik*, w: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, wyd. J. Ritter, t. 3, Darmstadt 1974, szp. 1061 n.



bierająca na sile także w historii sztuki tendencja neopozytywistyczna<sup>2</sup>. Ponadto dochodzi do konfrontacji tego zainteresowania z upowszechnieniem się problemu hermeneutycznego. Nie chodzi tu po prostu o odkrycie hermeneutycznego wymiaru ikonologii, choć nie byłoby to pozbawione uzasadnienia. Hermeneutyka historycznoartystyczna zasadniczo nie oznacza tu związanej z historią sztuki wykładni i jej teorii, lecz oznacza najpierw hermeneutykę dzieła sztuki i dopiero jako taka, związana z przedmiotem wykładni, odnosi się również do tej dyscypliny naukowej. To pełne objaśnienie nazwy zakreśla główną problematykę hermeneutyki historycznoartystycznej oraz wyznacza pytania, które z jej punktu widzenia należy postawić ikonologii. Pytania te służą wypracowaniu dróg przejścia przez krytykę. Krytyka oznacza tu zarówno ujawnienie wstępnych rozstrzygnięć, podjętych już przed rozbiorem dzieła, jak i odrzucenie immanentnych niedostatków, przez ich wskazanie. W ten sposób zbiegają się zainteresowania historyczne i systematyczne. Procedura nasza nie jest skutkiem wolnego wyboru. Jeśli hermeneutyka historycznoartystyczna jako hermeneutyka dzieła sztuki nie rodzi się *ex nihilo*, ani z intuicyjnej wiedzy, to drogę do jej ukształtowania otwiera jedynie krytyka w sensie wyżej określonym. Przechodzenie z czegoś poprzez tegoż krytykę jest konieczne dla ukształtowania hermeneutyki historycznoartystycznej. Prawda ta dotyczy również stosunku do ogólnej i filozoficznej hermeneutyki, od której hermeneutyka historycznoartystyczna odróżnia się swą główną problematyką i właśnie dlatego nie może zignorować uniwersalizacji problemu hermeneutycznego<sup>3</sup>. Dwa wskazane układy odnie-

<sup>2</sup> O ikonologii jako metodzie *all-embracing* por. J. Białostocki, *Iconography and Iconology*, w: *Encyclopaedia of World Art*, New York 1963, t. VII, szp. 769-785; E. Forssman, *Ikonologie und allgemeine Kunstwissenschaft*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 11, 1966, s. 132-169; E. H. Gombrich, *Aims and Limits of Iconology*, w: tenże, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, s. 1-25 widzi zadanie ikonologii w badaniu programów, co zaciera jej odrębność względem ikonografii. Por. tu D. Mannings, *Panofsky and the Interpretation of Pictures*, *The British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, s. 146-162. Przedstawiciele zainteresowań pozytywistyczno-socjologicznych nie bardzo wiedzą co z ikonologią począć, por. np. O. K. Werckmeister, *Von der Ästhetik zur Ideologiekritik*, w: tenże, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1971, s. 57-85; K. W. Forster, *Critical History of Art, or Transfiguration of Values?*, *New Literary History*, 3, 1971, s. 459-470. Por. jednak przeciwstawne ujęcie socjologa, P. Bourdieu, *Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis*, w: tenże, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1970 i 1974, s. 125-158; i także J. Wolff, *Hermeneutic philosophy and the sociology of art. An approach to some of the epistemological problems of the sociology of knowledge and the sociology of art and literature*, London—Boston 1975.

<sup>3</sup> Wiadomo, że hermeneutyka odcisnęła głęboki ślad na filozofii i naukach humanistycznych wieku XX. W r. 1900 ukazał się artykuł W. Dilthey, *Die Ent-*



sienia — ikonologii: w sensie Panofsky'ego i ogólna hermeneutyka — nie tworzą zapewne jedynej podstawy do zbudowania hermeneutyki historycznoartystycznej, choć zaliczyć je należy do najważniejszych. Ujęcie ikonologii jako nauki o obrazach eliminuje jakby problem, który pojawia się wraz z późniejszym rozciągnięciem ikonologii na architekturę<sup>4</sup>. W tym względzie poprzestać musimy na przypuszczeniu, że hermeneutyka historii sztuki, właśnie dzięki zrozumieniu centralnej problematyki hermeneutyki ogólnej jako teorii wykładania, nie będzie mogła tworzyć generalizacji w oderwaniu od cech specyficznych swoich przedmiotów badań. Wydaje się więc, że tym samym powstanie w jej obrębie kilka rozmaitych teorii wykładania (*Auslegungslehre*).

## II

Na początku swego artykułu *Zur Beschreibung und Inhaltsdeutung* z 1932 r. podejmuje Panofsky sprawę wyjaśnienia pewnego błędu: Lukian w II w. n.e. odczytał fałszywie relief Zeuksisa, ale dopiero Lessing rozpoznał błąd i jego przyczynę w niedostatecznej świadomości różnych możliwości przedstawiania<sup>5</sup>. Wynikają stąd dwie rzeczy. Podniesiony przez Panofsky'ego na początku, a zrozumiany błąd przypomina o zasadzie, która charakteryzuje rygorystyczną praktykę sztuki wykładni

---

*stehung der Hermeneutik* (dalej cytowane według W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, T. 5, Leipzig—Berlin 1924, s. 317-338; polski przekład: *Powstanie hermeneutyki*, w: W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 290-311), który przedstawił drogę od ukształtowania się reguł wykładni do powszechnie obowiązującej analizy rozumienia. W roku 1927 wraz z Martina Heideggera *Sein und Zeit* ukazał się zarys fenomenologii hermeneutycznej; w 1955 roku ukazała się w Mediolanie Emilio Betti *Teoria generale della interpretazione* (przekład niemiecki: *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*, Tübingen 1962), a w 1960 r. w Tybindze H. G. Gadamera, *Wahrheit und Methode. Gründzüge einer philosophischen Hermeneutik* (tu cytowane według III wyd., Tübingen 1972), hermeneutyka, która oddziałała szeroko. Por. ponadto N. Heinrich, *Bibliographie der Hermeneutik und ihrer Anwendungsbereiche seit Schleiermacher*, Düsseldorf 1968, z niepełnym i przypadkowym spisem pism hermeneutycznych w historii sztuki.

<sup>4</sup> Por. tu E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951, i ważny, tworzący posłowie wydania francuskiego artykuł P. Bourdieu, *Der Habitus* op. cit.; dalej G. Bandmann, *Ikonologie der Architektur*, Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, I, 1951, s. 76-109; dalsza literatura u J. Białostockiego, *Iconography* op. cit., szp. 784 i Forssman, *Ikonologie* op. cit., s. 161 in.

<sup>5</sup> E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932), w: tenże, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, s. 85.



Schleiermachera, tę mianowicie, że „błąd wychodzi na jaw sam przez się i że rozumienia trzeba pragnąć i poszukiwać w stosunku do każdego punktu”<sup>6</sup>. Okoliczność jednak, że ów błąd wyszedł na jaw, nie jest, wedle Panofsky’ego, prostym skutkiem historycznego dystansu, który dzieli widza od dzieła, lecz konsekwencją niedostatecznej świadomości postrzegającego, że dzieło należy do przeszłości lub obcego obszaru kulturowego<sup>7</sup>. Zatem owo pożądane i poszukiwane rozumienie polega, jeśli chodzi o ten pierwszy punkt, najpierw na uświadomieniu historycznego dystansu i na próbie jego przewyciężenia przez przyjęcie punktu widzenia, który odpowiada historycznej fazie dzieła<sup>8</sup>. Znana jest, przeprowadzona przez Gadamera, krytyka „naiwnego” założenia historyzmu, które zamiast tworzyć z dystansu czasowego produktywną możliwość rozumienia, zaleca przeniknięcie w ducha czasu i myślenie jego pojęciami i wyobrażeniami. Krytyka ta wymaga rewizji<sup>9</sup>: bowiem argument Gadamera, że sam odstęp czasowy jest wypełniony ciągłością dziedzictwa i tradycji, nie podważa założenia historyzmu, a jedynie przeciwstawia zachowanie ciągłości — doświadczeniu zerwania tradycji. Ilustracją doświadczenia tego typu są przypadki niezrozumienia nowszych dzieł sztuki. Z błędem Lukiana zestawia Panofsky nowoczesny przypadek niezrozumienia „Mandryla” Franza Marca<sup>10</sup>. Według Panofsky’ego niezrozumiałość tego dzie-

<sup>6</sup> F. D. Schleiermacher, *Hermeneutik*, wyd. H. Kimmerle, Heidelberg 1959 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Jg 1959), s. 86; F.D.E. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*, wyd. M. Frank, Frankfurt am M. 1977, s. 92. Praktyka mniej rygorystyczna wychodzi z założenia, „że rozumienie wychodzi na jaw samo przez się”.

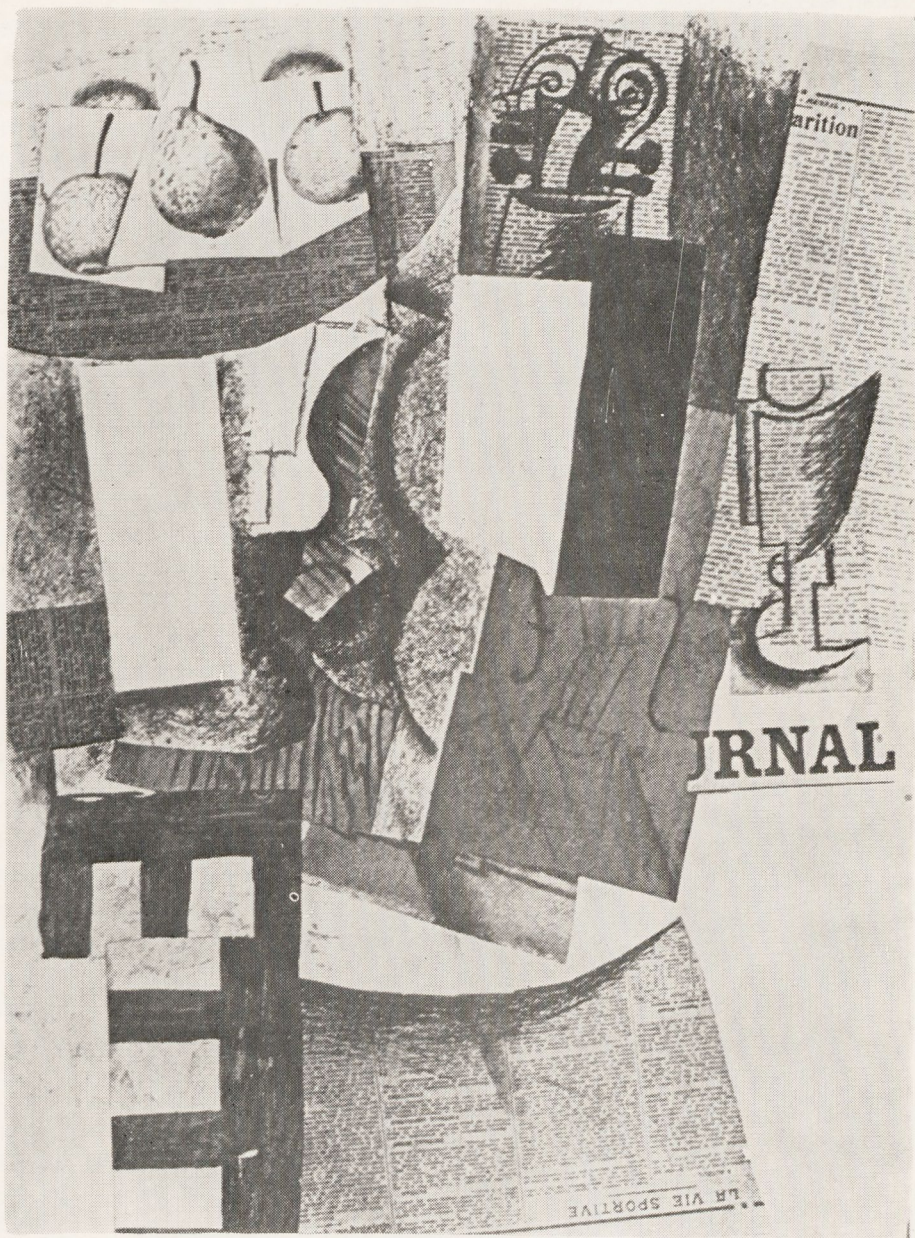
<sup>7</sup> To właśnie świadomość historycznego i kulturalnego *écart* odróżnia według Panofsky’ego historia od naiwnego obserwatora, por. E. Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline* (1940), w: tenże, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth 1970, s. 40. Por. na ten temat B. Teyssèdre, *Iconologie. Réflexions sur un concept d’Erwin Panofsky*, *Revue Philosophique de la France et de l’Etranger*, 154, 1964, s. 326 in.

<sup>8</sup> E. Panofsky, *Inhaltsdeutung* op. cit., s. 85 i s. 88, tutaj trafny opis zostaje uzależniony od „wrośnięcia w historyczną sytuację” dzieła.

<sup>9</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* op. cit., s. 281. Krytycznie P. Ricoeur, *La tâche de l’herméneutique*, i tenże, *La fonction herméneutique de la distanciation*, oba teksty w: *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture*, wyd. F. Bovon, G. Rouiller, Neuchâtel—Paris 1975, s. 179–200 i s. 201–215.

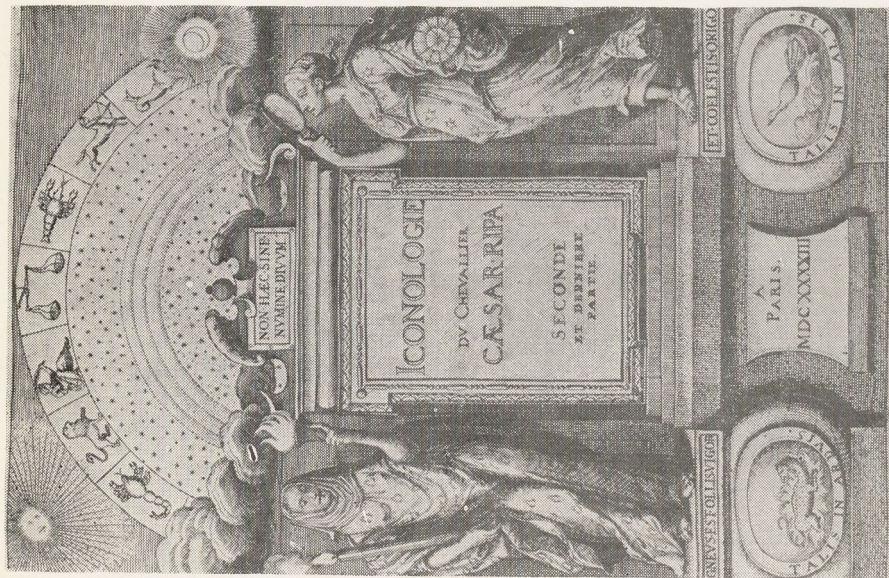
<sup>10</sup> E. Panofsky, *Inhaltsdeutung* (por. p. 5), s. 87 i n.: „Stoimy tu jakby w obliczu odwrócenia przypadku »Lukiana«, do którego teraz pozwalamy sobie wrócić; hamburczycy z 1919 r. nie byli w stanie zidentyfikować przedmiotu wymalowanego przez Franza Marca, gdyż nie zetknęli się dotąd z zasadami przedstawiania obowiązującymi w ekspresjonizmie; Lukian nie był w stanie pojąć przyjętego przez Zeuksisa następstwa postaci, gdyż nie znał już wczesnogreckich zasad przedstawiania”.





1. Pablo Picasso, Skrzypce i taça z owocami, 1912 - 1913. Philadelphia Museum of Art





2. Jacques de Bie, Frontispis drugiej części Iconologie, ou explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures... tirées de Cesar Ripa, moralisées par I. Baudouin



3. Frontispis J. v. Sandrarta, Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter. Nürnberg 1680



ła objawiała się w tym, że widzowie nie mogli odnaleźć w obrazie Franza Marca własnego wyobrażenia, swej wiedzy o wyglądzie mandryla i dlatego też nie byli w stanie zastosować swego języka do obrazu w sensie to jest to. A właśnie rozpoznanie i nazwanie przedmiotów oraz stanów rzeczy stanowi o zawartości pierwszej warstwy w interpretacyjnym schemacie Panofsky'ego i tworzy podstawę dalszych kroków. A więc, jeśli niezrozumiałość dzieł nowszych nie wystarcza do postawienia problemu rozumienia dzieł dawniejszych, to przecież wskazuje drogę jego rozwiązania. Wydaje się, że rzecz podobna zachodzi w pierwszej analizie ikonologicznej, mianowicie w interpretacji znaczeniowej, którą Aby Warburg poświęcił freskom w Palazzo Schifanoia w Ferrarze<sup>11</sup>. Interpretację Warburga z 1912 r. Heckscher skojarzył z szeregiem zjawisk współczesnych i m.in. ustanowił analogię między Warburga interpretacją obrazów przez teksty i collage'm<sup>12</sup>. Istotniejsza jest sama wskazówka niż jej wykorzystanie. Albowiem wraz z collage'm, zestawianiem obrazu ze strzępów słów i przedmiotów, sztuka rozpoczyna — jak ukazuje to każdy dowolny przykład (il. 1) — „proces przeciw dziełu sztuki jako całości sensownej”<sup>13</sup>. Bezpośredniej świadomości sensu przedstawia się ono w swej bezsensowności. Jeśli już dostrzegać tu jakikolwiek związek z postępowaniem Warburga, to tylko ten, że Warburg, odkrywając sens w wyzutym z sensu kształcie przeszłości, stwarza przeciwieństwo procesowi collage'u, a zarazem odpowiada na jego wyzwanie, stwarzając pośrednią naukę o znaczeniu.

W stosunku do powyższych faktów pierwsza warstwa Panofsky'ego jest krokiem wstecz. Wprawdzie samo podjęcie problemu opisu jako problemu interpretacji stanowi odpowiedź na radykalne oddzielenie obrazu i słowa w sztuce nowszej, ale zbudowanie znaczenia uzależnia Panofsky od zniesienia tego rozdziału. Poznanie sposobów przedstawiania zarówno dawnych, jak i nowszych dzieł sztuki służy wciąż odczytaniu przedmiotów i stanów rzeczy oraz utrzymuje w mocy codzienne doświadczenie, wraz z jego treściami wyobrażeniowymi i praktyką językową, w procesie przyswajania dzieł. Jeśli zrozumienie „Mandryla” Franza Marca ma nastąpić, według słów Panofsky'ego, drogą „nieświadomego oswojenia się z nowym”, to problem niezrozumiałości rozwiązuje uznanie toż-

<sup>11</sup> A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912), w: tenże, *Gesammelte Schriften*, Leipzig und Berlin 1932, t. 2, s. 459 - 482.

<sup>12</sup> W. S. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, w: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, t. 3, s. 257.

<sup>13</sup> Cytat z Th. W. Adorna, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am M. 1973, s. 233. Por. katalog wystawy *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Abt. 3: Dada in Europa — Werke und Dokumente.



samości struktury dzieł nowszych i dzieł dawnych<sup>14</sup>. Prawda ta znajduje potwierdzenie w ogólnym założeniu, że należy — by opis był w ogóle możliwy — formalne czynniki przedstawienia „zinterpretować (*umdeuten*) jako symbole czegoś przedstawionego”<sup>15</sup>. Pierwsza warstwa bazyje zatem na podwójnym założeniu: z jednej strony struktura dzieła, relacja przedstawienia i przedstawionego, pozostaje wszędzie ta sama, a z drugiej — rozumienie wciąż pozostaje to samo. Przewyciężenie czasowego dystansu polega na takim zinterpretowaniu dzieł, aby ich ahistoryczna struktura spotkała się z ahistorycznym rozumieniem. Również Georg Simmel utrzymywał, że akt rozumienia jest wszędzie ten sam i dlatego jest czymś ponadczasowym; stąd w jego mniemaniu rozumieniu podlega nie rzeczywistość historyczna, lecz jedynie „idealnie dające się z niej wywieść treści”<sup>16</sup>.

Od powyższego sposobu przewyciężania czasowego dystansu, sięgającego do założenia o idealnej ponadczasowości ducha w hermeneutyce romantycznej<sup>17</sup>, odróżnia koncepcję Panofsky'ego przekonanie, że owe treści są wyobrażeniami codziennego doświadczenia i że rozumienie dokonuje się przez użycie zwykłego języka. Panofsky odwołuje się tu do potocznego i arystotelesowskiego pojęcia doświadczenia jako nabytej i zaprawionej praktyką zdolności do precyzyjnej orientacji, jako znajomości stosunków w zakresie działań i rzeczy<sup>18</sup>. Posiadanie tego doświadczenia jest dla Panofsky'ego światowożyciowym (*lebensweltliche*) apriori rozumienia dzieł i zarazem naukowej interpretacji. Ujęcie to bliskie jest Husserlowi, który powie niewiele później:

„Powrót do doświadczenia jest powrotem do »świata życia«, tj. świata, w którym wciąż żyjemy i który daje podstawę każdemu poznawczemu dokonaniu i każdemu naukowemu stwierdzeniu”<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> E. Panofsky, *Inhaltsdeutung* op. cit., s. 88.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>16</sup> G. Simmel, *Das Problem der historischen Zeit*, Berlin 1916 Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 12), s. 5 i n., 12. E. Panofsky przywołuje tę pracę Simmela w artykule z 1927 r. *Zum Problem der historischen Zeit*, w: tenże, *Aufsätze* op. cit., s. 77 - 83.

<sup>17</sup> F. Ast, *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, Landshut 1808, s. 167 n.: „Wszelkie rozumienie i pojmowanie nie tylko obcego świata, lecz w ogóle inności jest po prostu niemożliwe bez pierwotnej jedności i jednakowości wszelkiego ducha i bez pierwotnej jedności wszystkich rzeczy w duchu”. Por. na ten temat P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, wyd. J. Bollack i H. Stierlin, Frankfurt am M. 1975, s. 139 in.

<sup>18</sup> F. Kambartel, *Erfahrung und Struktur. Bausteine zu einer Kritik des Empirismus und Formalismus*, Frankfurt am M. 1968, s. 56 in.; J. Mittelstraß, *Erfahrung und Begründung*, w: tenże, *Die Möglichkeit von Wissenschaft*, Frankfurt am M. 1974, s. 69 n.

<sup>19</sup> E. Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der*



Stosunek między apriori światowożyciowym i apriori obiektywnym, teoretycznym rusztowaniem nauk ścisłych, jest dla Husserla równoznaczny z „ufundowaniem ważności”<sup>20</sup>; u Panofsky’ego historia zasad przedstawiania, tj. historia stylu, stanowi apriori obiektywne.

Systematyczne, a nie czysto historyczne powiązanie elementarnej praktyki rozróżniania i apriori obiektywnego w postaci historii stylu jest podstawą pierwszej warstwy interpretacji Panofsky’ego, orzekania. Panofsky wprawdzie nie mówi, że interpretacja ma albo ów arystotelesowski fundament, albo nie ma żadnego, ale nietrudno zauważyć, że nie pozostaje tu nic innego, jak możliwość odwoływania się do bezpośredniej intuicji albo sięgania do atawistycznych pierwotnych wyrazów i miejsce („macchia” Crocego i Sedlmayra)<sup>21</sup>. Jak ważny dla Panofsky’ego jest ten fundament, dowodzi fakt, że w późniejszych wersjach artykułu o interpretacji, nie prowadzi już jej w kierunku przewycięzania czasowego dystansu, ale od razu zaczyna ją od świata doświadczenia codziennego<sup>22</sup>. Znika tym samym wzmianka o problemie, który w wersji z 1932 r. był pobieżnie zasygnalizowany: aby fundament arystotelesowski zaczął funkcjonować, trzeba wszystkie obiekty zinterpretować (*umdeuten*). Podjęcie tego rodzaju interpretacji oznacza potraktowanie wszystkich dzieł jako znaków. Pojawia się założenie, że wszystkim dziełom wspólny jest strukturalny dualizm znaku, dualizm zmysłowego nośnika i znaczonego. Zinterpretowanie takie jest czynnością odpowiadającą systematycznemu powiązaniu apriori światowożyciowego i apriori obiektywnego; dopiero ono pozwala włączyć obiekty estetyczne w obszar doświadczenia codziennego i związanej z nim praktyki językowej albo rozciągnąć na te obiekty ważność doświadczenia codziennego.

Tym samym wychodzi na jaw problematyczność włączenia obiektów estetycznych w obszar arystotelesowskiego fundamentu interpretacji naukowej. Albowiem tym właśnie, co sztuka nowsza do czasów Panofsky’ego kwestionowała najsilniej, była ważność codziennego doświadcze-

---

*Logik* (1938), wyd. L. Landgrebe, Hamburg 1976 (V wyd.), s. 38. Na temat apriori światowożyciowego por. już E. Husserl, *Die Krisis der europäischen und die transzendente Phänomenologie* (1935/36).

<sup>20</sup> Mittelstraß, *Erfahrung* op. cit., s. 76 i n.; i tenże, *Lebenswelt und wissenschaftliche Erfahrung. Aristotelische Unterscheidungen in der Wissenschaftstheorie*, Neue Zürcher Zeitung, 11/12, Februar 1978.

<sup>21</sup> Do sprawy ostatniej por. jako przykład H. Sedlmayr, *Probleme der Interpretation* (1956), w: tenże, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1968, s. 87-127.

<sup>22</sup> E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), New York 1967, s. 3-17; tenże, *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, w: tenże, *Meaning* op. cit., s. 51-67.



nia i związanej z nim praktyki językowej<sup>23</sup>. Trudno przeoczyć, że nowsze dzieła stanęły u podstaw doświadczenia, które jawi się jako swoiste zaprzeczenie tego, co Arystoteles uznawał za posiadanie doświadczenia. Panofsky wymienia jedno z takich doświadczeń niezrozumiałości, ale z pozycji osiągniętego rozumienia — tj. z pozycji dostosowania wiedzy do nowego przypadku i dokonanego kulturowego oswojenia dzieła — zajmuje się obrazem, który właśnie w tym procesie traci na ostrości. Dokonane przez Panofsky'ego zinterpretowanie dzieł jako znaków — zinterpretowanie, które w końcu o tyle wiąże się z koncepcją sztuki jako *imitatio naturae*, o ile znaczone ma być identyczne z potocznymi wyobrażeniami naszego doświadczenia — jawi się tedy jako reakcja na ustawiczną negację „świata życia” przez sztukę<sup>24</sup>. Nawet jeśli przedmioty i stany rzeczy są ukazane, to nie wolno zakładać, że zachodzi wciąż ten sam, ponadhistoryczny stosunek między przedstawieniem i przedstawionym; stosunek ten powinien stać się dopiero przedmiotem analizy, a ta stanowi zadanie hermeneutyki obrazu.

### III

Ten pierwszy etap opisu preikonograficznego ma w trójstopniowym schemacie interpretacyjnym Panofsky'ego znaczenie o tyle, o ile już w nim wyłaniają się pojęcia dzieła i interpretacji wraz z jej procedurami, które i później będą obecne. Ikonografia zajmuje się przyporządkowywaniem tekstów i pojęć do przedstawień narracyjnych i alegorycznych. W obrębie ikonografii miejsce apriori „światowożyciowego” zajmuje apriori kulturowe — znajomość literatury w najogólniejszym sensie; apriori obiektywnym ikonografii jest historia typów, inwentarz związków zachodzących między pojęciami, tekstami i obrazami<sup>25</sup>. Ikonografia stanowi uzupełnienie analizy znaków, która bierze swój początek w opisie. Analiza opisowa pyta o strukturalny dualizm znaków, zaś ikonograficzna —

<sup>23</sup> Zamiast szerszego komentarza przywołajmy tu tylko słowa-obrazy René Magritte'a, które powstały w tym samym czasie, co artykuł Panofsky'ego i które są zwięzłym podsumowaniem długiej tradycji kryzysu języka i przedmiotu. Por. S. G a b l i k, *Magritte*, London 1970.

<sup>24</sup> Natomiast przez przypomnienie dwupodziału sztuki — choćby na przedmiotową i bezprzedmiotową — i uznanie, że mógłby on stanowić fundament przynajmniej dla jednej z nich, można by dojść do przekonania, że zajmujemy się potocznym oswajaniem i potoczną interpretacją dzieł. Stąd powstaje nieuchronnie pytanie, czy zakwestionowanie przez dzieła nowoczesne „świata życia” jako bezpośredniej bazy interpretacji, którego każdorazowo przez krótki czas — tj. do chwili osiągnięcia asymilacji — doświadczamy, nie stanowi zbyt kosztownego impulsu do odsłonięcia zatraconego, krytycznego oblicza dzieł przeszłości.

<sup>25</sup> E. P a n o f s k y, *Inhaltsdeutung*, op. cit., s. 89 in.; *Iconography and Iconology*, op. cit., s. 54 n.



o dualizm intencjonalny, mianowicie o to, jakie znaczenie przekazuje samo znaczone przez zmysłowy nośnik, gdy zastępuje coś innego, pojęcie albo tekst. Panofsky łączy obie te analizy i wydobyte przez nie znaczenie nazywa *phenomenal*. Natomiast ostatnia i najwyższa warstwa, interpretacja ikonologiczna, jest syntezą i dąży do ujawnienia „ostatecznej, istotności treści”, *intrinsic meaning or content*<sup>26</sup>. Przeciwnieństwo znaczenia i treści odnosi się również do autora dzieła: podczas gdy znaczenie jest stale znaczeniem zamierzonym, treść tkwi poza świadomymi zamiarami twórcy i jest ona, wedle słów Panofsky’ego, „mimowolnym i bezwiednym objawem podstawowego stosunku do świata, który jest charakterystyczny w równej mierze dla pojedynczego twórcy, danej epoki, danego narodu, danej wspólnoty”<sup>27</sup>.

W wersji z 1932 r. Panofsky otwiera dyskusję o tym ostatnim sposobie wykładni słowami Heideggera, które pochodzą z jego interpretacji Kanta z 1929 r. Wedle tych słów, zadaniem interpretacji nie jest oddawanie tego, co zostało wyraźnie powiedziane, lecz tego, co ponad wyraźnymi sformułowaniami zostaje ujawnione, co „jako jeszcze niewypowiedziane przez powiedziane zostaje wydobyte na jaw”<sup>28</sup>. Przypomina to topos hermeneutyczny, że powinno się rozumieć autora lepiej, aniżeli on sam siebie rozumiał. Kant nie widział w tej formule niczego niezwykłego, gdyż przed potomnymi otwierają się możliwości porównywania i wnioskowania w sprzeczności autora; Schleiermacher pojmował ją jako „wyższe rozumienie wewnętrznego postępowania poety i innych artystów mowy”, tj. genezy dzieła; Dilthey wreszcie widzi w powyższej formule ostateczny cel postępowania hermeneutycznego i „nieuchronną konsekwencję teorii o tworzeniu nieświadomym”<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> E. Panofsky, *Inhaltsdeutung*, op. cit., s. 93; *Iconography and Iconology* (por. p. 22), s. 53.

<sup>27</sup> E. Panofsky, *Inhaltsdeutung*, op. cit., s. 93.

<sup>28</sup> M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929, s. 129 i n. Heidegger powołuje się na tekst Kanta z 1790 r. „Über eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll”. Nie możemy wnikać, czy zamiar Heideggera pozostaje w zgodzie z postulatem Kanta, by nie wiązać się ze słowem, ale spoglądać na to, co autor chciał powiedzieć, czy raczej przywołuje szeroko niegdyś rozpowszechnioną maksymę, aby poszukiwać za wypowiedzią tego, co autor chciał „właściwie” powiedzieć. Zastrzeżenia Panofsky’ego nie wobec Heideggera definicji interpretacji, lecz co do jej przeprowadzania opierają się na E. Cassirer, *Kant und das Problem der Metaphysik. Bemerkungen zu Martin Heideggers Kant-Interpretation*, Kant-Studien, 1931, 36, s. 1 - 26.

<sup>29</sup> I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B. 370; F. D. Schleiermacher, *Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Aests Lehrbuch* (1829), w: tenże, *Hermeneutik*, op. cit., wyd. Kimmerle, s. 138, wyd. Frank, s. 324 n.; W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, op. cit.,



Jednak wprowadzone przez Heideggera ograniczenia, w świetle których miano interpretacji musiałoby przysługiwać tylko syntezie ikonologicznej, Panofsky pomija, utrzymując, że już opis i ikonografia ujawnić mogą owo heideggerowskie niewypowiedziane<sup>30</sup>. Okoliczność, że Panofsky akcentuje wspólnotę zamiast wydobyć przeciwieństwo — polega ono na tym, że dwa pierwsze etapy ujawniają tylko to, co mówią znaki, trzeci zaś ustala już nie sprowadzające się do czystej odmienności mediów niewypowiedziane — wskazuje, że i trzecia warstwa nie wyzwala się z koncepcji dzieła jako znaku i z pojmowania interpretacji jako rozumienia znaku.

Nie chodzi tu o spór o słowa, lecz o pytanie, czy sam problem hermeneutyki nie ulega swoistemu zatarciu i przysłonięciu, gdy dochodzi do utożsamienia interpretacji z problemem odczytania i interpretacji znaków. Pytanie o to, co — przy założeniu, że interpretacja w równej mierze obejmuje rozumienie znaczenia i rozumienie treści — umyka wówczas z problemu hermeneutyki, rozważymy w wypadku systemu Panofsky'ego drogą pośrednią, przez studium dwóch autorów, których Panofsky przede wszystkim przywołuje: Karla Mannheima i Ernsta Cassirera. Trójstopniowy układ rozumienia w schemacie interpretacyjnym Panofsky'ego pokrywa się z potrójnym rozumieniem, które pojawia się w *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation* Mannheima, z 1923 r.; z tej pracy wywodzi się również analogia między rozumieniem codziennego zachowania i rozumieniem dzieła sztuki, o której wspomina Panofsky w wersji z 1932 r., a którą umieścił na początku wersji angielskiej. Zadanie ostatniej fazy interpretacji polega u Mannheima na odniesieniu już zrozumianej — tj. zrozumianej ze względu na obiektywne i wyrazowe znaczenie — całości jakiegoś wytworu ducha do znajdującej się za nim „całości światopoglądowej”. W perspektywie tej ostatniej pojedyncze wytwory ducha, a więc wszelkie obiektywizacje kultury, są tylko fragmentami, dokumentami, które domagają się uzupełnienia przez jakiś ukryty, ostateczny „sens istotny”. W poszukiwaniu tak ukierunkowanym widzi Mannheim syntezę, która z metodycznego punktu widzenia polega

s. 331 (polskie wydanie: s. 310). O dziejach formuły por. O. F. Bollnow, *Was heißt, einen Schriftsteller besser verstehen, als er sich selber verstanden hat?*, w: tenże, *Das Verstehen. Drei Aufsätze zur Theorie der Geisteswissenschaften*, Mainz 1949, s. 7 - 33.

<sup>30</sup> E. Panofsky, *Inhaltsdeutung*, op. cit., s. 93 n.

<sup>31</sup> K. Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (15), 1921/22 (wyd. 1923), s. 236 - 274.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 242 n., s. 253 in. Poszukiwanie całości światopoglądu jako każdorazowej jedności kultury jest dla Mannheima związane z przekonaniem, że nie wystarczają badania specjalistyczne i że należy przeciwstawić im syntezę i nowe filozoficzno-historyczne zainteresowania.



na uchwyceniu „homologii” w różnych wytworach ducha, i interpretację (*Deutung*), jeśli oświetla ona wytwór ducha z innej strony, nie zaś wyjaśnianie w sensie wyjaśniania przyczynowego<sup>33</sup>. Panofsky podejmuje te twierdzenia, co uwidacznia najlepiej fakt, że ostateczny cel interpretacji upatruje w uchwyceniu i ukazaniu wszelkich istotnych treściowych i formalnych czynników dzieła jako „dokumentu” jednolitego sensu światopoglądu, zatem w uchwyceniu „homologii”<sup>34</sup>.

W jakiej mierze „interpretacja” (*Deutung*) w sensie Mannheim’a i Panofsky’ego jest interpretacją, która wydobywa na jaw niewypowiedziane? Linia podziału, rozgraniczająca „wyjaśnianie” Panofsky’ego i Mannheim’a nie jest zbyt wyraźna<sup>35</sup>. W rzeczy samej, zarówno interpretacja (*Deutung*) sensu istotnego, jak i wyjaśnianie, wychodzą od faktu, od tego co jest. Interpretacja (*Deutung*) sensu istotnego stanowi uzupełnienie odczytania i zrozumienia znaczenia, które tworzą tu fakt; interpretację tę określilibyśmy dzisiaj jako quasi-wyjaśnianie, które w odróżnieniu do wyjaśniania nie tropi ani praw ogólnych, ani poprzedzających uwarunkowań, ale pyta o motywy i nieświadome stosowanie reguł historycznego zachowania<sup>36</sup>. Nie wolno nie docenić doniosłości, jaką dla nauki o sztuce ma to ujęcie rozumienia i quasi-wyjaśniania jako komplementarnej procedury poznawczej; tym bardziej, że teoria Panofsky’ego odróżnia się od współczesnych mu i nowszych koncepcji teoretycznych w historii sztuki tym, że docenia konieczność tego powiązania<sup>37</sup>. Jeśli jednak stosunek

<sup>33</sup> Ibidem, s. 272, Mannheim słusznie odcina się od wyjaśniania duchowo-historycznego.

<sup>34</sup> E. Panofsky, *Inhaltsdeutung*, op. cit., s. 93 n.

<sup>35</sup> E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstvollens* (1920), w: Aufsätze, op. cit., s. 33-47 używa w sposób równoważny „interpretacji historyczno-znaczeniowej” i „historyczno-zaczeniowego wyjaśniania”, odrzuca natomiast „wyjaśnianie genetyczne”. Mannheim powołuje się w swej pracy na ten artykuł Panofsky’ego jako przykład ujęcia „sensu dokumentarnego” (obok „woli artystycznej” Riegla, „światopoglądu” Diltheya, „ducha” Maxa Webera itd.). E. Panofsky wymienia pracę Mannheim’a po raz pierwszy w swym artykule z 1925 *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, w: Aufsätze, op. cit., s. 49-75, utrzymuje tu jednak pojęcie „woli artystycznej” i zastępuje je dopiero w *Inhaltsdeutung* przez manheimowskie pojęcie „sensu dokumentarnego” albo „sensu istotnego”.

<sup>36</sup> Na temat quasi-wyjaśniania por. K. O. Apel, *Transformation der Philosophie*, w: tenże, *Transformation der Philosophie*, Bd. I: Sprachanalytik, Semiotik, Hermeneutik, Frankfurt am M. 1973, s. 52 nn.

<sup>37</sup> Literatura na temat rozumienia i wyjaśniania jest obfita, por. Heinrich, *Bibliographie*, op. cit., szp. 89-102; mniej jest prób przezwyciężenia wciąż oddziałującej formuły Diltheya: „przyrodę wyjaśniamy, życie duchowe rozumiemy” por. W. Dilthey, *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894), w: *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 5, s. 144. Por. natomiast wywody P. Ricoeura, *Geschichte und Wahrheit*, München 1974, s. 39 in. i opracowanie tego problemu przez Apela, *Transformation der Philosophie* (por. p. 36), Bd. I i Bd. II.



rozumienia i wyjaśniania traktowany jest jako komplementarny, to znaczy, że obie procedury nie tylko uzupełniają się, ale także wykluczają. Tak wyjaśnianie, jak quasi-wyjaśnianie przerywają proces rozumienia. Rozstrzygająca jest tu kwestia, jak daleko postąpiło rozumienie, jak przysposobiony zostaje „fakt”, który rozumienie jako swój produkt przekazuje do wyjaśnienia jako obiekt. U Panofsky'ego i Mannheima quasi-wyjaśnianie zostaje uruchomione zanim jeszcze rozumienie przeszło od odczytywania znaków do interpretacji i zanim można było postawić pytanie o wykraczającą poza znaczenie treść, jako o problem hermeneutyczny<sup>38</sup>.

W angielskiej wersji swej teorii interpretacji Panofsky traktuje dzieła, pojmowane jako objawy podstawowych zasad zachowania jednostek historycznych i kulturowych, jako „formy symboliczne” w rozumieniu Cassirera<sup>39</sup>. Cassirer definiuje formę symboliczną jako połączenie ducha ze zmysłowym nośnikiem w znaku:

„przez »formę symboliczną« należy pojmować każdą energię ducha, która wiąże duchową treść znaczeniową z konkretnym zmysłowym znakiem i która to treść ów znak wewnętrznie zawłaszcza”<sup>40</sup>.

Przykładami są język, świat mityczno-religijny i sztuka. W tworzeniu form symbolicznych objawia się osobliwa antynomia świadomości nie mającej innej formy bytu jak proces, w którym nigdy nie powtarzają się identyczne składniki; a jednak z tego czystego stawania się wyłania

<sup>38</sup> Nowszy przykład przerwania rozumienia na progu pytania o obraz znajdziemy u E. H. Gombricha, *The Evidence of Images*, w: Ch. S. Singleton (ed.) *Interpretation. Theory and Practice*. Baltimore, Maryland 1969, s. 35 - 104. Gombrich rozważa tu na przykładzie „Nierządniczy babilońskiej” Dürera wieloznaczność relacji obrazowych, potem zwraca uwagę na ważną i moim zdaniem niedostatecznie dostrzeganą różnicę między obrazem a wypowiedzią słowną, szczególnie ze względu na niemożność obrazowego definiowania relacji. Jeżeli jednak Gombrich wyciąga z tego wnioski, że obrazy — aby być odbierane jednoznacznie — wymagają większej i bardziej precyzyjnej znajomości kontekstu, to tym samym bezwiednie unicestwia obiecujący trop myślowy, który doprowadził go — przez wymienienie wspomnianej różnicy — do progu zrozumienia całego zagadnienia. Bowiem nie istnieje alternatywa tylko między ścisłą interpretacją — która na ogół zadowala się intencją i jej quasi-wyjaśnianiem w oparciu o kontekst — i mało sprecyzowaną wiarą w „zasadniczą niewyczerpalność interpretacji znaczeniowej dzieła sztuki”, jak chce nam dać tu do zrozumienia Gombrich.

<sup>39</sup> E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, op. cit., s. 55 i n.; 65; E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, w: *Vorträge der Bibliothek Warburg I (1921/22)*; oraz w: tenże, *Wesen und Wirken des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1976 (V wyd.), s. 171 - 200; E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen (1923 - 29)*, T. I - III, Oxford 1954.

<sup>40</sup> F. Cassirer, *Begriff*, op. cit., s. 175; por. tenże, *Philosophie*, op. cit., t. III, s. 109.



się treść, która nigdy nie powraca w stan czasowości<sup>41</sup>. Uzewewnętrznienia się świadomości w obszarze zmysłowym są powszechnymi i koniecznymi pośrednikami ducha między nami i rzeczywistością<sup>42</sup>. W tej roli są one również barierami. Cassirer wypowiada się zdecydowanie przeciw próbom łamania barier w celu dotarcia do niezafałszowanej rzeczywistości podmiotu i przedmiotu. Gdyby udało się znieść pośredni charakter poznania rzeczywistości, to bynajmniej nie otworzyłaby się przed nami „pełnia bytu”; stanęlibyśmy w obliczu „ciasnoty i tępoty zmysłowej świadomości”<sup>43</sup>. Cassirer zgłasza tu sprzeciw wobec pewnej interpretacji światopoglądów — nie wymienia jej z nazwy — wedle której pomijać można niektóre formy symboliczne, a sprzeciw ten wzmacnia, przypominając zdanie z *Fenomenologii ducha* Hegla, który zauważył, że potęga ducha jest tylko tak wielka, jak jej uzewnętrznienie<sup>44</sup>.

Wolno zapytać o prawomocność powoływania się Panofsky'ego na Cassirera, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę zdanie Cassirera o sztuce jako formie symbolicznej:

„Artystyczne spojrzenie nie przenika przez obraz w poszukiwaniu drugiego obrazu, który w nim został wyrażony i przedstawiony, ale zagłębia się w czystej formie samego obrazu i trwa w niej”<sup>45</sup>.

Problem Panofsky'ego nie pokrywa się z problemem Cassirera, który pragnie ogarnąć nieuchronne uzewnętrznienia świadomości, wypełnienia zmysłowości znaczeniem i ich dzieje. Problem Panofsky'ego to raczej dążenie do wyłuskania z wytworów ukrytego logosu, który poprzez nie się uzewnętrznia albo — wedle jego wyrażenia — zdradza<sup>46</sup>. Pozostaje jesz-

<sup>41</sup> E. Cassirer, *Begriff*, op. cit., s. 176 i n.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 176, 198 in., powiada o formach symbolicznych: „wszystkie one stają między nami i przedmiotami; nie tylko jednak negatywnie określają oddalenie, lecz tworzą jedyne możliwe, adekwatne zapośredniczenie oraz medium, dzięki któremu możemy uchwycić i zrozumieć jakikolwiek duchowy byt” (s. 176). Por. w tej sprawie P. Ricoeur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt am M. 1974, s. 21 in.

<sup>43</sup> E. Cassirer, *Begriff*, s. 198 n.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 199 n. Jako zdecydowany przeciwnik interpretacji światopoglądowej występuje Cassirer również w cytowanej w przyp. 28 krytyce Heideggera. Cytat wyjmuje Cassirer z Hegla, *Phänomenologie des Geistes*, wyd. J. Hoffmeister, Hamburg 1952, s. 15. Łatwo dostrzec rolę, jaką odegrała Hegla *Phänomenologie* zarówno w pierwszej koncepcji form symbolicznych, jak i późniejszej *Philosophie*.

<sup>45</sup> E. Cassirer, *Begriff*, op. cit., s. 190.

<sup>46</sup> Panofsky utożsamia formy symboliczne w sensie Cassirera i *symptoms*, por. E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, op. cit., s. 56 i 65. O tym, że ikonologię nie to interesuje, co dzieło ukazuje, ale co zdradza, mówi Panofsky już w *Inhaltsdeutung*, op. cit., s. 94, ponownie w *History of Art*, op. cit., s. 24; tu w



cze kwestią dyskusji, czego ikonologia w ten sposób dokonuje; nie jest to z pewnością interpretacja dzieł. Nawet powołanie się na Cassirera nie zmienia faktu, że ikonologia pozostaje rozumieniem znaków. Albowiem niezależnie od odmienności ujęć — obraz jako forma symboliczna nie wskazuje na coś innego (vs) obraz wskazuje na leżący u jego podłoża logos — zakryty zostaje problem hermeneutyczny: problem tworzenia czy produkowania sensu drugiego, czyli treści, przez sens pierwszy, quasi— „dosłowny” i jawny<sup>47</sup>. Wszakże samo poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o semantyczną strukturę podwójnego sensu obrazu zakłada wcale nie prostą interpretację sensu pierwszego. Sensu tego nie da się ujawnić przez odczytanie znaków, lecz jedynie przez zbadanie specyficznej relacji przedstawienia i przedstawionego oraz przedstawienia i tematyki. Nie oznacza to rezygnacji z odczytania przez opis i ikonografię. Opis i ikonografia dostarczają sensu abstrakcyjnego, który wraz z pytaniem o relacje zostaje odniesiony do obrazu. W ten sposób można orzec, że przedmiotem pierwszego pytania hermeneutycznego jest sam obraz, jego pojęcie, jak i specyficzne objawianie się samego obrazu jako obrazu. Dopiero na tej bazie wolno postawić pytanie o treść.

#### IV

Jeśli hermeneutyka historycznoartystyczna musi odróżniać się od ikonologii — formalnie biorąc — przedmiotem interpretacji, którym jest nie sens, ale sam obraz, jeśli w konsekwencji implikuje pytania o negatywność obrazu względem arystotelesowskiego fundamentu, o jego objawianie się jako obrazu i produktywność, to związane z tym programem przesunięcie zainteresowań ukazuje nieco z tego, co ma być zaniechane wraz z odrzuceniem bezpośredniej ważności fundamentu arystotelesowskiego i bezpośredniej świadomości sensu. To w tym miejscu należy zapytać o problem, na który odpowiedź przynosi ikonologia.

W przeciwieństwie opisu, ikonografii z jednej i ikonologii z drugiej strony, dostrzegliśmy metodologiczne przeciwieństwo rozumienia i quasi-wyjaśniania; historycznie biorąc zapowiada je przeciwieństwo gramatycznego i alegorycznego sposobu interpretacji w hermeneutyce tekstu. Podobnie jak Panofsky'ego rozumienie znaku, gramatyczna interpretacja lektury Homera i Biblii wyłania się z całą ostrością wraz z problemem starzenia się, wraz ze stawaniem się tekstów niezrozumiałymi, a przewycięża ona historyczny dystans, gdy słowo, które przestało już być

nawiązaniu do Peirce'a. Por. w tej sprawie P. Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, b.m. wyd. 1976, s. 320 in.

<sup>47</sup> P. Ricoeur, *Die Interpretation*, op. cit., s. 23 i n.



zrozumiałym, zastępuje innym, odpowiadającym fazie rozwoju czytelnika<sup>48</sup>. Samą normatywną intencją interpretacji gramatycznej, mającej na widoku nie tylko uczynienie tekstu zrozumiałym, ale i przeniesienie go w niezmienionej postaci z historycznego oddalenia w teraźniejszość<sup>49</sup>, odnajduje się ponownie w dwóch pierwszych etapach schematu Panofsky'ego. W tych ostatnich zawiera się nie tylko przekonanie, że rozumienie oznacza w pierwszym rzędzie zrozumienie tematu, ale i *implicite* postulat, że przedstawienie należy rozpatrywać z punktu widzenia tematu. W ten sposób odwołanie się do niehistorycznej struktury utrwała tradycję, a podmiot rozumiejący otrzymuje możliwość przynależenia, ugody — jak wykazuje to Gadamer, prezentujący tę maksymę rozumienia<sup>50</sup>. Interpretacja alegoryczna pyta natomiast o to, na co wskazują słowa jako znaki, o *sensus spiritualis*. Znosi ona dystans historyczny od innej strony, przypisując znakowi znaczenie, które wywodzi ze świata wyobrażeniowego czytelnika, a nie tekstu; wszakże nie jest to — przynajmniej w orientacji nadanej wykładni alegorycznej przez Orygenesę — dowolne zinterpretowanie, lecz „ukierunkowanie na rzecz samą, o którą właśnie chodzi”<sup>51</sup>.

Wydaje się, że zarysowuje się tu problem, na który odpowiedź przynosi ikonologia. Jej doformułowanie dokonało się nie bez kontaktu z Diltheyem — a przez niego — ze Schleiermacherem. Zdanie Diltheya:

„Jeżeli pragnę rozumieć Leonarda, to bierze w tym udział łącznie interpretacja działań, obrazów, rzeźb, dzieł pisanych i to w homogenicznym, jednolitym procesie”<sup>52</sup>,

zdaje się teoretycznie nakreślać cel, jaki przed interpretacją, jak choćby swą interpretacją Michała Anioła, stawiał Panofsky<sup>53</sup>. Wszakże pytanie Diltheya jest w ostatniej instancji natury psychologicznej, gdyż celem interpretacji jest wydobycie nie tego, co głosi tekst, ale ten, który się przezeń wyraża<sup>54</sup>. Panofsky odrzuca psychologiczne wczuwanie się, ale

<sup>48</sup> G. Ebeling, *Hermeneutik*, op. cit., szp. 242 i n.; P. Szondi, *Literarische Hermeneutik* (por. p. 17), s. 14 in.

<sup>49</sup> P. Szondi, *Literarische Hermeneutik*, op. cit., s. 15 n.

<sup>50</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, op. cit., s. 278 n. Por. dyskusję nad tą tezą w związku z Chladeniussem, który ją także reprezentuje w: P. Szondi *Literarische Hermeneutik*, op. cit., s. 72 i n., 142 n.

<sup>51</sup> G. Ebeling, *Hermeneutik*, op. cit., szp. 247. Fakt, że alegoreza Orygenesę nie jest dowolnym przeinterpretowaniem, wynika z odpowiedniości, jaka zachodzi między teorią potrójnego sensu Pisma św. i trychotomią antropologii i ontologii.

<sup>52</sup> W. Dilthey, *Entstehung der Hermeneutik*, op. cit., s. 319 (polski przekład: s. 293).

<sup>53</sup> E. Panofsky, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, w: tenże, *Studies in Iconology*, op. cit., s. 171 - 233.

<sup>54</sup> Por. W. Dilthey, *Entstehung der Hermeneutik*, op. cit., następnie: tenże,



nie neglżuje roli diwinacji, którą podnoszono od czasów zapoczątkowanej przez Diltheya recepcji Schleiermachera w kręgu filozofii życia<sup>55</sup>. Ikonologiczna synteza opiera się na subiektywnej zdolności do *synthetic intuition*, która oczywiście nie ma nic wspólnego z pospiesznym intuicjonizmem<sup>56</sup>. Panofsky zasugerował przeciw możliwości, iż ikonologia będzie się odnosić do ikonografii nie tak, jak etnologia do etnografii, lecz tak jak astrologia do astrografii<sup>57</sup>. Tym samym zaakcentowany jest moment dowolności, który może być przyczyną projekcji wyobrażeń interpretatora w rzecz. Z drugiej jednak strony ikonologia graniczy z czystą interpretacją alegoryczną i z formami symbolicznymi w sensie Cassirera. Jeśli ikonologia przy pomocy — metodologicznie biorąc — quasi-wyjaśnienia poszukuje leżącego u podstaw dzieła logosu, to dzieło jako zjawisko zmysłowe powinno wypełnić się tym sensem. O ile ikonologia tworzy z podmiotu formy symboliczne, o ile z ikonologii wyłaniać ma się znaczenie dzieł, jest ona odpowiedzią na problem Cassirera i antynomię świadomości. Jak bardzo uzewnętrznienie świadomości jest u ikonologów potrzebą historycznej chwili, wynika z sentymentalnych, ale znamiennych słów historyka sztuki, który pisał w 1923 r. o dziele Maxa Dvořáka, że „niczym dzwony wielkanocne zwiastuje błędzemu i wątpiącemu po wojnie i klęsce człowiekowi nowinę duchowego odrodzenia”<sup>58</sup>.

Przeciwieństwo czasu i sensu zostaje w koncepcji Panofsky'ego poszerzone i bliżej dookreślone o tyle, o ile sens narzuca, by identyfikować go z logosem, który miałyby tkwić u podłoża dzieła. Jeśli jest prawdą, że Panofsky w odróżnieniu od Cassirera nie widzi sensu w historycznych

---

*Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, w: *Gesammelte Schriften*, t. 7, Leipzig und Berlin 1927, s. 191 in. O głównej aporii rozumienia por. R. Ricoeur, *La tâche de l'herméneutique*, op. cit., s. 188 i n.

<sup>55</sup> Por. O. F. Schleiermacher, *Hermeneutik*, wyd. Kimmerle, op. cit., s. 123 i n.; wyd. Frank, op. cit., s. 309 i n.; na temat recepcji Schleiermachera por. wstępy do powyższych wydań.

<sup>56</sup> E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, op. cit., s. 64 i n. Por. w tej sprawie Bourdieu, *Der Habitus*, op. cit., s. 133 nn.

<sup>57</sup> E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, op. cit., s. 57 n. Panofsky podejmuje tu rozróżnienie Hoogewerffa, lecz czyni to z godną uwagi ironią; por. G. J. Hoogewerff, *L'Iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, *Rivista di Archeologia Christiana*, 8, 1931, s. 53-83.

<sup>58</sup> D. Frey, *Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte*, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (15), 1921/22 (wyd. 1923), s. 21. Jak wiadomo, po II wojnie światowej historia sztuki przyznała sobie funkcję podobną, przede wszystkim w Niemczech. Są to zapewne ślepe uliczki, jednak trzeba raz rozpoznać i w oderwaniu od wszelkiej moralistyki rozpatrzyć problem, który się wyłania, a mianowicie, czy to, co budujące ma wartość wieczną, czy ważność społeczną. Por. prowizoryczne zarysowanie problemu w mojej książce: O. B ä t s c h m a n n, *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture*, Bern 1977, s. 11 - 32, 126 i n.



wypowiedziach, ale traktuje go jako zjawisko ukryte, to przeciwieństwo czasu i sensu rozszerza się do przeciwieństwa historii i sensu. Ikonologia zawsze intensywnie zajmowała się relacją czasu, historii i sensu, o czym świadczy fakt, iż relacja ta stematyzowana została w pierwszej pracy, a i później nie wygasa zainteresowanie znaczeniem różnych przedstawień czasu i jego boga Saturna<sup>59</sup>. Przeciwieństwo czasu i sensu łączy nowszą ikonologię z barokową. Miedzioryt na karcie tytułowej francuskiego wydania *Iconologii* Cesarego Ripy z 1643 r. ukazuje Zodiak krążący pomiędzy słońcem i księżycem, a poniżej tych figur czasu znajduje się przesłonięte chmurami, kamienne epitafium sensu (il. 2)<sup>60</sup>. W miedziorycie tytułowym dzieła Sandrarta *Iconologia Deorum* z 1680 r. (il. 3) przeciwstawicne są sobie zniszczenie przez czas i śmierć oraz jego zniesienie przez archeologię sensu, która zarazem jest odnowieniem sensu. Dokładne „Objaśnienie miedziorytu” mówi m. in.:

„Obrazy są pokawałkowane, śmierć odniosła zwycięstwo! Tam w ciemnym grobowcu zalegają w całkowitym zapomnieniu; były z tego świata, ten świat wszak posiadały: [...] Aż Merkury zajął się takowymi, i niespodzianie przybył im z pomocą: [Pittura nie zwlekała, na to wezwanie sztuki:] Scultura pospieszyła również i czyniła z największą pilnością”<sup>61</sup>.

Aby opis odnieść do nowszej ikonologii, wystarczy zastąpić Merkurego Hermesem, bogiem interpretatorów.

Ikonologia zaproponowana przez Panofsky'ego stanowi interpretację pojętą jako zbiór znaczeń i zarazem jako anamneza logosu — być może wolno w tym miejscu nawiązać do wezwania boga Logosu, boga o cichym, lecz niespożytym głosie, którym Freud kończy swój esej z 1927 r. *Przyszłość pewnego złudzenia*<sup>62</sup>. W ostatnich dziełach Panofsky'ego<sup>63</sup> widać

<sup>59</sup> Por. odpowiednie prace Warburga, Panofsky'ego, Saxla, Wittkowera, Sezneca, Gombricha, by wymienić najważniejsze. Uwagę o czasie albo dialektyce sensu i czasu jako problemie nagłym uzupełnić należy wskazaniem na Martina Heideggera *Sein und Zeit*, Halle a.d. Saale 1927, i Waltera Benjamina interpretację alegorii barokowej; W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928 (nowe wydanie: Frankfurt am M. 1963).

<sup>60</sup> (Cesare Ripa), *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures... tirées des Recherches et des Figures de Cesar Ripa, moralisées par I. Baudoin*, 2 części, Paris 1643 (albo 1644). Miedzioryt tytułowy części pierwszej, wykonany również przez Jacques'a de Bie, przedstawia poniżej słońca, tęczy i chmur grobowiec z obeliskiem i hieroglifami jako „Memoriae Sacrum”.

<sup>61</sup> J. von Sandrart, *Iconologio Deorum, Oder Abbildung der Götter*, Nürnberg 1680.

<sup>62</sup> S. Freud, *Die Zukunft einer Illusion* (1927), w: tenże, Studienausgabe, t. IX, Frankfurt/M. 1974, s. 186 nn.

<sup>63</sup> E. Panofsky, *A mythological painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm 1960; tenże, *Problems in Titian, mostly iconographic*, London 1969.



w istocie, że sens poniechał sporu z czasem. Staje się to czytelne w tym, że sens powraca w obszar czasu, we wszechobecne pojęcie w p ł y w u, które w swym pierwotnym użyciu astrologicznym oznaczało władzę planet nad człowiekiem, a dzisiaj — w historii sztuki — oznacza panowanie czasu i historii. Tym samym do przeszłości należy pewne istotne rozwiązanie problemu powiązania między nadawaniem sensu i nauką. Tam też rozwiązanie owo pozostawić musi posiew hermeneutyczny. Problem jawi się ponownie w postaci nieco destrukcyjnej alternatywy prawdy i metody. Uchylenie tej alternatywy nie może lub już nie może nastąpić na bazie bezpośredniej świadomości sensu. Można tego dokonać jedynie na drodze powiązania metodycznych analiz relacji przedstawienia, przedstawionego i tematu z treścią, gęstością obiektu, tj. poprzez hermeneutykę jako pośrednią naukę o sensie.

## V

Rozważania powyższe, wskazujące kilka punktów przejścia, nie są systematycznym otwarciem problematyki hermeneutyki historycznoartystycznej. Stworzyły one podstawę, aby wkroczyć na przedpole głównego problemu hermeneutyki obrazu, by dalej móc podjąć go w szczegółowych studiach, a także wskazały, co należy odrzucić. Odrzucić należy m. in. wiarę w to, że interpretację (*Deutung*) można zbudować na ostatecznym fundamencie i że można stopniowo prowadzić ją aż do trafności, nie przyjmując zarazem od początku, że dysponuje się zubożonym rozwiązaniem zubożonej problematyki. Hermeneutyka musi odrzucić rozliczne redukcje, ofiary składane różnym bogom — arystotelesowskiemu doświadczeniu, nazywaniu, czysto formalnemu pojęciu nauki, socjohistorycznemu kontekstowi. Hermeneutyka znosi je w dwojakim sensie. Redukcje nie powinny już być oddawane w ofierze, lecz winny owocnie kształtować niezredukowany kwestionariusz badawczy. Konkretnie oznacza to, że doświadczenie arystotelesowskie należy konfrontować z doświadczeniem dzieł i że dopiero na tej podstawie należy budować pojęcie doświadczenia estetycznego<sup>64</sup>. Nie sposób uczynić tego bez rozważenia pojęcia dzieła i bez równoczesnej refleksji nad pytaniem, czym dzieło jest. Z kolei odpowiedź na to pytanie zakłada przeprowadzenie analiz relacji przedstawienia, przedstawionego i tematyki oraz wgląd w treść, tj. rozpoznanie objawiania się samego obrazu jako obrazu i jego produk-

<sup>64</sup> Por. tu H. R. J a u s s, *Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*, w: *Positionen der Negativität*, wyd. H. Weinrich, München 1975 (*Poetik und Hermeneutik*, Bd. 6), s. 263-333; tenże, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*, München 1977; oraz O. B ä t s c h m a n n, *Bild-Diskurs*, op. cit., s. 84-111.



tywności, które znowu wymagają nie tylko ogólnych pojęć doświadczenia estetycznego i dzieła, ale i specyficznej wiedzy historycznej. Wszakże zgłębienie relacji dzieła względem sytuacji historycznej nie może obywać się — jeśli mamy wreszcie uchylić czystą teorię odbicia lub stosunek przyczynowo-skutkowy — bez rozpoznania elementów obrazowych i ich produktywności<sup>65</sup>. Nie tylko ciągła świadomość tych złożoności, ale i praca nad ich rozpoznaniem — oto jedne z najważniejszych postulatów przy opracowywaniu pojedynczych problemów, obojętne, czy teoretycznej natury, czy interpretacji jakiegoś dzieła.

Przełożył Adam S. Labuda

---

<sup>65</sup> Por. artykuł i wskazane w nim nowe założenia S. Alpers, *Is Art History?*, *Daedalus*, Summer 1977, s. 1 - 13; następnie D. Rosand, *Art History and Criticism: The Past and Present*, *New Literary History*, 5, 1973, s. 435 - 445. Pragnę wskazać na jeszcze jedną pracę, która ukazała się już po napisaniu mego artykułu: G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, w: H. G. Gadamer i G. Boehm (wyd.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am M. 1978, s. 444 - 471.