

Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*

*

LECH KALINOWSKI

Odrębność i samodzielność poszczególnych dyscyplin w zakresie nauk humanistycznych zasadza się z jednej strony na odrębności badanego przedmiotu, z drugiej zaś na samodzielności stosowanych w badaniach metod. Metody te dzielą się na właściwe danej dyscyplinie ze względu na jej charakter bytowy oraz na metody interpretacji pokrewne w swych cechach metodom interpretacji innych dyscyplin humanistycznych, a niekiedy danej dyscyplinie i innym dyscyplinom wspólne. Metody właściwe danej dyscyplinie ze względu na jej charakter bytowy obejmują faktograficzny zakres czynności, na który składa się opis, analiza i klasyfikacja; są długotrwałe, wykazują bardzo powolny rytm zmienności i można mówić o ich stałym doskonaleniu, czyli postępie, wynikającym z dokonującego się w miarę upływu czasu ulepszania narzędzi badawczych; natomiast metody interpretacji podlegają procesowi stosunkowo szybkich zmian, trwają bez porównania krócej, występują po kilka równocześnie i mają to do siebie, że mogą co pewien czas powracać. Zmiana metod interpretacji dokonuje się przede wszystkim wtedy, gdy wyczerpuje się ich wartość poznawcza, to znaczy, gdy przy stosowaniu tych metod nie można już się dalej posunąć w wyjaśnianiu dzieła sztuki lub zagadnień, które dzięki tym metodom ukonstytuowane zostały jako przedmiot naukowego poznania. Taka sytuacja, zdaniem moim, istnieje obecnie w historii sztuki pojmowanej jako nauka o sztuce. Historię sztuki jako naukę o sztuce przeciwstawiam historii sztuki jako dyscyplinie uniwersyteckiej, która ze względu na cele dydaktyczne jest z natury swojej zachowawcza i zasadniczo nie sprzyja rozwojowi metodologicznemu.

W okresie po II wojnie światowej odczuć się dał wyraźny kryzys w zakresie metod interpretacji o charakterze formalnym typu Henryka Wölfflina (1864 - 1945) czy Henryka Focillona (1881 - 1943). Od 30 bez mała lat nie pojawił się żaden wybitny teoretyk metod analizy formalnej. Metody formalne znalazły się w defensywie, czego świadectwem jest m.in. apologetyczna książka George'a Kublera *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (New Haven-

* Niniejszy tekst odczytany został w dniu 8 XI 1973 na XXIII Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Kielcach.

-Londyn, 1962), która nie pozwala uznać jej autora za wybitnego teoretyka sztuki jako sztuki¹. Załamanie się metod formalnych spowodowało kryzys pojęcia stylu widoczny przede wszystkim w badaniach nad sztuką renesansu i manieryzmu, czego nie ma potrzeby przypominać. Jednym z ostatnich przykładów może być choćby wydany w 1972 r. w Berlinie pod redakcją Jana Białostockiego 7 tom «Propyläen Kunstgeschichte» zatytułowany *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, w zakresie materiału zabytkowego pozbawiony spójności stylistycznej i przez to heteronomiczny.

Kryzysowi metod interpretacji formalno-stylowych towarzyszył rozwój metod interpretacji związanych z tematem i treścią dzieła sztuki. Metody te łączą się z pojęciem ikonologii bądź to tematycznej typu Erwina Panofsky'ego, bądź treściowej typu Hansa Sedlmayra, które tak się mają do siebie jak astronomia do astrologii². Rozkwit metod interpretacji tematyczno-treściowych doprowadził nawet do swoistej panikonologii (używam tego terminu analogicznie do pansmiotyki, której pojęciem posługuje się Roman Jakobson), głoszonej m.in. przez Białostockiego pod postacią twierdzenia o metodologicznej wszechstronności i nadrzędności ikonologii Panofsky'ego³.

Wartość naukowa metody polega jednak nie na wszechstronności metodologicznej, ale na jej sile i nośności poznawczej. Dziewiętnastowieczny polihistorizm Maxa Büdingera był bardziej wszechstronny niż metoda historyczna głoszona przez przedstawicieli Instytutu Austriackich Badań Historycznych, a musiał metodzie tej ustąpić, gdyż poznawczo jej nie dorównywał. Metoda ikonologiczna — w znaczeniu metody Erwina Panofsky'ego, mająca źródła w wywodzących się z filozofii Hegla pojęciach formy i treści — mimo postulowanej wszechstronności, w obecnej postaci zwolna wyczerpuje swoją wartość poznawczą, chociaż w oparciu o nią długo jeszcze powstawać będą odkrywcze prace przynoszące nowe, cenne wyniki. Dlatego też, jak się wydaje, metoda ta wymaga bądź zasadniczego przekształcenia, bądź wypadnie ją zastąpić inną metodą interpretacji. Wyrażam ten pogląd tym śmieiej, że w wyniku przemian zachodzących we współczesnej sztuce i antyszucie staje się rzeczą coraz bardziej oczywistą, iż istnieje organiczny związek świata sztuki, jakkolwiek pojmowanej, z pozostałym światem przekazów wizualnych, a tym samym związek nauki o sztuce

¹ Po polsku: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Tłum. J. Hołówka. Warszawa 1970. — Omówienie książki Kublera ogłosił J. Białostocki w „The Art Bulletin”. XLVII, 1965, s. 135 - 139 oraz pod tytułem *Kształt czasu. Kryzys pojęcia stylu i teoria Kublera*, w swojej książce *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966, s. 135 - 145.

² Patrz E. H. Gombrich *Aims and Limits of Iconology*. W: tegoż *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance*. Londyn 1972, s. 1 - 25; — L. Kalinowski *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*. „Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CCCII, „Prace z historii sztuki” z. 10, 1972, s. 5 - 33.

³ J. Białostocki *Iconografia e iconologia*. W: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. T. 7. Wenecja-Rzym 1962, szp. 175: „Tuttavia nella sua formulazione ideale [l'iconologia] può essere riconosciuta come il metodo più comprensivo di interpretazione storico-estetica, proponendosi la integrale intelligenza dell'opera artistica dell'uomo”. To samo po angielsku w *The World Encyclopedia of Art*. T. 7. Nowy Jork-Toronto-Londyn 1963, szp. 781. Patrz także tegoż *Erwin Panofsky (1892 - 1968), myśliciel, historyk, człowiek*. W: E. Panofsky *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem Jan Białostocki. Warszawa 1971, s. 407.

z ogólną nauką o wizualnych przekazach jako znakach i wobec tego należy określić miejsce, jakie przypada nauce o sztuce w ramach nauki o przekazach wizualnych.

„Jeśli ikonologia nie ma się stać jałowa,” — pisze E. H. Gombrich — „będzie musiała nawiązać na nowo kontakt z zawsze aktualnym zagadnieniem stylu w sztuce”⁴.

Zasadnicze przekształcenie metody ikonologicznej bądź też wypracowanie nowej metody interpretacji i wprowadzenie jej do badań nad sztuką jest możliwe, jak mierniam, dzięki trwałym osiągnięciom współczesnego językoznawstwa i jego stale wzrastającej roli wśród nauk humanistycznych. Językoznawstwo strukturalne i szeroko pojęte badania z zakresu semiotyki wypracowały najbardziej dojrzałą i trwałą poznawczo koncepcję dzieła sztuki literackiej. Wydaje się więc rzeczą interesującą i pożyteczną zbadać stosowalność modeli zbudowanych dla celów poetyki i przekazów słownych — na polu nauki o przekazach wizualnych. Nie podzielam bowiem sympatycznego optymizmu Mieczysława Porębskiego, powołującego się na jedną z metodologicznych wypowiedzi Białostockiego, odnośnie do integrującej roli historii sztuki wśród nauk humanistycznych, chociaż nie wątpię o prymacie obrazu przed słowem, czemu swego czasu dałem wyraz⁵. Wykorzystanie doświadczeń nauki o literaturze dla badań nad sztuką jest tym bardziej uzasadnione i nawet wskazane, że Jakobson, omawiając stosunek poetyki do językoznawstwa, odwołuje się — jak do czegoś oczywistego — do pojęcia struktury malarskiej, stwierdzając: „Poetyka ma do czynienia z zagadnieniami słownej struktury, tak jak analiza malowidła zajmuje się strukturą malarską”. A cóż my o tej strukturze malarskiej wiemy?

Ponieważ istnieje klasyczny, w pewnym sensie, model funkcjonalny przekazu słownego zbudowany przez Jakobsona, będzie rzeczą najślusniejszą, ze względów czysto roboczych, zastanowić się nad jego przydatnością dla świata przekazów wizualnych, zanim się przystąpi do budowy modelu własnego, na użytek nauki o sztuce.

Wobec tego, że system przekazów artystycznych w sztuce włoskiego renesansu jest wysoce skodyfikowany, uważam za celowe zbadać model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki, aby tą drogą wykazać organiczny związek nauki o sztuce z nauką o przekazach wizualnych i, choćby w najbardziej ogólny sposób, określić miejsce historii sztuki w zespole nauk o znakach.

W roku 1958 pod patronatem Social Research Council przy Indiana University zorganizowane zostało w Chicago sympozjum *Style in Language*, które

⁴ E. H. Gombrich *Art and Scholarship*. W: tegoż *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*. Londyn-Nowy Jork 1971 (wyd. 1: 1963), s. 117, po raz pierwszy drukowane jako *Inaugural Lecture as Durning Lawrence Professor of the History of Art at University College*. Londyn, February 1957.

⁵ M. Porębski *Ikonosfera*. Warszawa 1972, s. 58. O pierwszeństwie obrazu przed słowem pisałem w pracy *Geneza Piety średniowiecznej*. „Prace Komisji Historii Sztuki PAU” t. 10, 1952, s. 183, przyp. 1.

zgrupowało grono wybitnych językoznawców, psychologów i przedstawicieli literaturoznawstwa⁶. W końcowym wystąpieniu, drukowanym pod tytułem *Linguistics and Poetics* (w języku polskim jako *Poetyka w świetle językoznawstwa*) Jakobson wyróżnił w przekazie słownym sześć czynników⁷, są nimi:

	KONTEKST	
NADAWCA	PRZEKAZ	ODBIORCA
	ŚRODEK PRZEKAZU	
	KOD	

Tym sześciu podstawowym czynnikom odpowiada sześć następujących funkcji⁸:

1. Funkcja odniesienia, zwana też referencyjną, określa stosunek między przekazem a przedmiotem, do którego się przekaz odnosi. Z analizy tego stosunku powinno wynikać, w jakim stopniu informacja zawarta w przekazie jest obiektywna i sprawdzalna. Chodzi przy tym nie tylko o jasne oddzielenie znaku jako przekazu od przedmiotu jako rzeczywistości ujętej w system znaków, czyli zakodowanej, ale także od znaczenia znaku⁹. Pomijam zaś świadomie ideę dzieła sztuki w umyśle artysty określaną najpierw ogólnie terminem *disegno*, później — *disegno interno*¹⁰.

W okresie renesansu w dziele sztuki przedstawiającej przedmiot odniesienia bywa dwojaki; może nim być bądź przedmiot rzeczywisty bądź też wątek literacki, czyli postulowana przez Albertiego historia¹¹. W wypadku portretu Federiga da Montefeltre pędzla Piera della Francesca funkcja odniesienia sprowadza się do przedmiotów rzeczywistych, którymi są książę i elementy krajobrazu. Natomiast w obrazie o tematyce alegorycznej, np. w wypadku *Primavera* Botticellego, przedmiot odniesienia wymaga interpretacji opartej na drobiazgowej, żmudnej analizie źródeł pisanych, mimo że wyrażony został za po-

⁶ *Style in Language*. Edited by Th. A. Sebeok, published jointly by the Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley and Sons, Inc. Nowy Jork-Londyn 1960.

⁷ R. Jakobson *Linguistics and Poetics*, W: *Style in Language*, s. 350-377; w wersji polskiej: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” t. 51, 1960, s. 431-473; po francusku: *Linguistique et poétique*. W: R. Jakobson *Essais de linguistique générale, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet*. Paryż 1963, s. 209-248. «Arguments» t. 14.

⁸ Są i inne modele: Karl Bühler (*Die Axiomatik der Sprachwissenschaft*. „Kantstudien” t. 38, 1933, s. 19-90) przyjmuje trzy funkcje: emotywną, konatywną i referencyjną; — Jerzy Kuryłowicz (*Linguistique et théorie du signe*. „Journal de Psychologie normale et pathologique” t. 42, 1949, s. 180) skłonny jest mówić tylko o jednej: reprezentacyjnej czyli symbolicznej; — natomiast I. A. Richards (*Towards a Theory of Translation*, w tomie prac *Studies in Chinese Thought*. Chicago 1953, s. 253 i 261-262, przyp. 3) — aż o ośmiu, które nazywa: indicating, characterizing, realizing, valuing, influencing, controlling, purposing i venting. Por. Jakobson *Linguistics and Poetics*, s. 355 (Bühler) i L. Leboucher *Les problèmes théoriques de la traduction*. [Paryż] 1963, s. 173-174, przyp. 4 (Kuryłowicz i Richards).

⁹ Leboucher, op.cit., s. 145-168, rozdz. 10: *Lexique, connotations et traduction*.

¹⁰ E. Panofsky *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der ältern Kunsttheorie*. Lipsk-Berlin 1924. «Studien de Bibliothek Warburg» t. 5; po włosku *Idea. Contributo alla storia dell'estetica. Presentazione e traduzione di Edmondo Cione*. Florencja 1952. «Biblioteca di cultura» t. 40.

¹¹ L. B. Alberti *Della pittura. Edizione critica a cura di Luigi Malle*. Florencja 1950, s. 76-102: *Libro secondo*. «Raccoltà di fonti per la storia dell'arte diretta da Mario Salmi» t. 8; po polsku: *O malarstwie*. Opr. Maria Rzepińska, tłum. Lidia Winniczuk. Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 24-48. «Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki» t. 13.

mocą przedmiotów rzeczywistych łatwo się dających rozpoznać jak postacie kobiece i męskie, gaj pomarańczowy i inne ¹².

O ile poszczególne znaki bywają wieloznaczne, o tyle przekaz powinien być jednoznaczny, z reguły jednak jego odczytanie napotyka wielkie trudności, co — trzeba przyznać — niekiedy może nawet się stać dodatkową wartością dzieła.

Sądzę, że złożone zagadnienie funkcji referencyjnej wymaga osobnego studium. Dla celów obecnej wypowiedzi wystarcza propozycja Panofsky'ego odnosząca się do przedmiotu przedstawienia i tematu, chociaż wymierzone przeciwko niej głosy krytyczne świadczą, że właśnie w warstwie przedmiotu przedstawienia teza jego wykazuje największe niedopowiedzenia i braki ¹³.

2. Funkcja *e m o t y w n a*, czyli ekspresywna (raczej niż ekspresyjna), określa związek zachodzący między przekazem a nadawcą wyrażającym swój stosunek wobec przedmiotu, do którego przekaz się odnosi. Funkcja ta ma charakter afektywny i tym samym subiektywny, przy czym w grę wchodzi świadome akty emocjonalne towarzyszące przekazywaniu, a nie tylko objawy.

Elementy ekspresywne nie powinny być badane same w sobie, lecz zawsze w stosunku do innych, wyróżniających się oraz nie wyróżniających, powracających wielokrotnie i przez to redundantnych, elementów języka artystycznego, a także w stosunku do innych stylów, które bywają emocjonalnie neutralne. Zarówno Jakobson, jak i Ryszard Stankiewicz zwracają uwagę na diachroniczny aspekt funkcji emotywniej, przyczyniający się do lepszego zrozumienia ekspresywnych i nieekspresywnych elementów dzieła sztuki o tyle, że elementy te mogą w ciągu dziejów zmieniać, a nawet wymieniać między sobą funkcję ekspresywną ¹⁴.

Znakomitego przykładu funkcji emotywniej dostarcza *Pietà* wykonana przez Michała Anioła na zamówienie francuskiego ambasadora przy Stolicy Apostolskiej, kardynała Jean de Villiers de la Groslaye (Jean de Bilhères de Lagraulas) na mocy kontraktu z dnia 27 VIII 1498 r. podpisanego w imieniu artysty przez Jacopa Galli w trzy miesiące po tragicznej śmierci Savonaroli; do 1535 r. rzeźba stała w kaplicy św. Petroneli, przylegającej od strony południowej do starej bazyliki św. Piotra, po tym zaś roku znalazła się w nowej budowli najpierw w kaplicy della Febbre, następnie za sprawą Grzegorza XIII (1572 - 1585) w tzw. chórze Sykstusa IV, a od 1749 r. przechowywana jest w kaplicy del Crocefisso ¹⁵. Układ *Piety* typu horizontalnego rozpowszechniony w 1 połowie XV stulecia we Włoszech w dziełach niemieckiej rzeźby dewocyjnej zmienił mało

¹² E. H. Gombrich *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of His Circle*. W: *też Symbolic Images ...*, s. 31-82, po raz pierwszy drukowane w „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1945.

¹³ Patrz Białostocki *Erwin Panofsky (1892 - 1968), myśliciel, historyk, człowiek*, s. 407 - 410.

¹⁴ R. Stankiewicz *Expression Language* (abstract). W: *Style in Language*, s. 96 - 97; — *Tenże Problems of Emotive Language*. W: *Approaches to Semiotics. Cultural Anthropology, Education, Linguistics, Psychiatry, Psychology*. *Transactions of the Indiana University Conference on Paralinguistics and Kinesics*. Pod red. Th. A. Sebeok, A. S. Hayes and M. C. Bateson. Wyd. 2. Haga 1972 (wyd. 1. 1964), s. 239 - 264. «Janua Linguarum» series maior, t. 15.

¹⁵ Ch. de Tolnay *The Youth of Michelangelo*. Princeton 1943, s. 90 - 92 i 145 - 150; — L. Goldscheider *Michelangelo. Paintings, Sculpture, Architecture*. Londyn 1963, s. 10.

ekspresywną, niemal neutralną funkcję emotywną, charakterystyczną dla stylu pięknego, na tak silnie ekspresywną, że *Pietà* watykańska uznana została przez współczesnych za dzieło heretyckie, a ortodoksyjny anonim w liście z dnia 19 III 1549 r., napisanym w związku z umieszczeniem kopii dzieła Michała Anioła w S. Spirito we Florencji, określił je jako pomysł protestancki¹⁶.

Elementów neutralnych bywa tym więcej, im artysta jest słabszą indywidualnością. Gdy twórca należy do bardzo wybitnych, elementów tych może w ogóle nie być. Pouczające pod tym względem jest porównanie wewnątrz dwóch równocześnie wykonywanych dzieł o takim samym przeznaczeniu: Kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu (1519 - 1533) i Kaplicy Medyceuszów we Florencji (1521 - 1534)¹⁷. Pierwsza przemawia językiem wczesnego renesansu i jako środkiem ekspresji posługuje się dekoracją rzeźbiarską pokrywającą ściany w duchu *horror vacui*, tak że brak miejsc pustych; druga jest dziełem renesansu dojrzałego, a zmonumentalizowaną ekspresję osiąga występującymi przed mur i cofniętymi w głąb muru płaszczyznami architektonicznymi w sposób tak bezwzględny, że nie tylko dekoracja rzeźbiarska jest w niej nie do pomyślenia, ale i dla neutralnych partii ścian nie ma miejsca: prawdziwy *carcer terreno*.

Funkcja emotywna ma na celu bezpośrednie wyrażenie postawy artysty w stosunku do tego, o czym właśnie mówi, ale — jak trafnie zauważa Stankiewicz — wyraża również stosunek artysty do odbiorcy przekazu, nieraz zgola gwałtownie, gdy artysta zmierza do wywołania u odbiorcy wrażenia emocji, prawdziwej lub udanej, jak np. w wypadku „małpiego” *Laokoona* Baccia Bandinello albo w sztuce dadaizmu.

Całość środków ekspresji składa się na styl indywidualny i zbiorowy określany przez Vasarię terminem *maniera*. Chyba do tych zagadnień należy wrócić — idąc za radą Gombricha — w nowej koncepcji stylu, wypartego w ostatnich latach z historii sztuki renesansowej (choćby w zakresie architektury przez Wolfganga Lotza)¹⁸.

3. Funkcja n a k a z u, czyli konatywna, określa stosunek między przeka-
zaniem a odbiorcą, każdy bowiem przekaz ma na celu wywołanie jakiejś reakcji

¹⁶ G. Gaye *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Florencja 1840, t. 2, s. 500: „Si scoperse in S^{to} Spirito una Pietà [...] e si diceva che l'origine veniva dallo inventor delle porcherie, salvandogli l'arte ma non devotione, Michelangelo Buonarroti. Che tutti moderni pittori e scultori per imitare simili capricci luterani altro oggi per le sante chiese non si dipinge o scarpella altro che figure da sotterrare la fede et la devotione; ma spero che un giorno Iddio manderà e sui santi a buttare per terra simile idole come queste”; — por. de Tolnay, op.cit., s. 148 - 149.

Jakże odmiennie brzmią słowa Ascania Condivi z r. 1553! Patrz *Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi* (Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's. Zum Gebrauche bei Vorlesungen herausgegeben von Carl Frey. T. 2) Berlin 1887, s. 44: „Questa se ne stà à sedere in sul sasso, doue fu fitta la croce, col figliuol morto in grembo di tanta e così rara bellezza, che nessuno la vede che dentro à pietà non si commuova. Imagine veramente degna di quella humanità che al figliuolo de Iddio si conuenia et à cotanta madre. Se ben sono alcuni che in essa madre riprendino l'esser troppo giouane rispetto al figliuolo”.

¹⁷ Ch. de Tolnay *The Medici Chapel*. Princeton 1948; — J. Ackermann *The Architecture of Michelangelo*. Londyn 1961; *Text and Plates* s. 21 - 32; *Catalogue* s. 22 - 30.

¹⁸ W. Lotz *Architecture in the Later 16th Century*. „College Art Journal” t. 17, 1957 - 1958, s. 129 - 139: „It seems more promising, at least at the present time, to analyse specific trends: to characterize decades rather than a century”.

u odbiorcy. Otóż nakaz przekazu może być skierowany tak do rozumu, jak i do uczucia.

W przekazie słownym funkcję nakazu wyraża się za pomocą trybu rozkazującego, który tym się wyróżnia, że nie podlega kategorii i kryteriom prawdziwości lub fałszu, niezależnie od tego, że się go nie da zamienić na stronę bierną. W odniesieniu do sztuki należy brać pod uwagę dwojaki charakter funkcji: obiektywny i subiektywny, poznawczy i afektywny, czyli uczuciowy. W wypadku renesansowego dzieła sztuki funkcja nakazu o charakterze obiektywnym wyraża się w tzw. programach operacyjnych, czyli normatywnych sformułowaniach teorii lub doktryny artystycznej, np. w traktatach Albertiego, Francesca di Giorgio Martini, Piera della Francesca, żeby wymienić najważniejsze, albo w skrajny sposób w notatkach Leonarda da Vinci; wbrew pozorom programy te i normy stanowią integralną część dzieła sztuki¹⁹. Natomiast funkcja nakazu o charakterze subiektywnym wyraża się w kodach społecznych i estetycznych, których celem jest werbowanie odbiorcy i mobilizowanie na rzecz określonej idei przez powtarzalność motywów lub wywoływanie reakcji podświadomych. W okresie renesansu następuje rozdwojenie nakazów o charakterze subiektywnym na nakazy skierowane, jak w średniowieczu, ku ideom pozaartystycznym oraz na nakazy skierowane ku ideom artystycznym, czego w średniowieczu nie było. Ku idei artystycznej skierowana jest funkcja nakazu w wypadku, gdy odnosi się do twórcy, czyli samego nadawcy przekazu wizualnego, ku idei pozaartystycznej — w wypadku fundatora, czyli odbiorcy.

W parze z dwoistością funkcji nakazu o charakterze subiektywnym idzie wypieranie funkcji pozaartystycznej przez artystyczną, jak też odwrotnie, funkcji artystycznej przez pozaartystyczną, np. dewocyjną, skierowaną ku Bogu, lub gloryfikującą, skierowaną ku rodzinie, rodowi, współczesnym, potomnym, społeczeństwu. Dobrym przykładem mogą być opracowane całościowo przez Jerzego Z. Łozińskiego renesansowe kaplice grobowe w Polsce, w których funkcja nakazu — w typie: pamiętaj o mnie Boże, ale i wy współcześni i potomni nie zapominajcie kim jestem lub byłem — wypiera funkcję artystyczną, która dzięki indywidualności Berrecciego silnie jeszcze doszła do głosu w Kaplicy Zygmuntońskiej²⁰.

4. Funkcja artystyczna w znaczeniu estetyczna, odpowiadająca funkcji poetyckiej w przekazie słownym, jest najważniejszą funkcją dzieła sztuki jako sztuki, wyraża bowiem stosunek przekazu do siebie samego. Przekaz odnoszący się dotąd do przedmiotu, w tym wypadku przestaje być środkiem, narzędziem informacji o przedmiocie i staje się celem sam w sobie, sam się teraz staje przedmiotem, do którego przekaz się odnosi. Przejawia się to w stylizacji, hipostazie elementu znaczącego, stosowaniu symboli itp. Empirycznym kryterium funkcji artystycznej jest wybór, czyli selekcja, oraz kombinacja motywów.

¹⁹ W skrajnej postaci urzeczywistnia to współczesna sztuka konceptualna.

²⁰ J. Z. Łoziński *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520 - 1620*. Warszawa 1973.

Sztuka, mówimy dziś często, jest jak język²¹. Zasób motywów dostępnych artyście składa się na słownik, z którego artysta wybiera motywy odpowiadające swemu zamiarowi twórczemu. Zasób motywów jest wspólnym dobrem, a ich wybór — cechą indywidualną artysty, daje świadectwo samodzielności twórcy, a tym samym wartości dzieła sztuki. Wybór motywów rozstrzyga o charakterze ogólnym dzieła i bywa podstawą klasyfikacji stylistycznej. Kombinacja motywów, czyli ich zestaw, jest z kolei podstawą jakości: bogactwa, złożoności artystycznej dzieła sztuki. Dynamiczny układ draperii w motywie nimfy, określony przez Aby Warburga terminem *Pathosformel*, jako motyw wybrany wchodzi w skład *Primavery Botticellego* lub jego *Narodzin Wenus*²². Takimi więcej lub mniej świadomie wybranymi motywami, poddanymi przekształceniom kompozycyjnym w ramach całości programu, są właśnie motywy Kleopatry, Dafne, Olympusa, arabski w typie występującym na *Ara Pacis* oraz inne — stwierdzone w dekoracji Kaplicy Zygmuntońskiej²³.

Zasób artystycznego słownika podlega stałym zmianom wskutek „odkrywania” nowych motywów. Tak znalezienie w 1506 r., gdy Rafael pełnił obowiązki rzymskiego konserwatora zabytków, grupy *Laokoona*, dało początek m.in. układowi wzniesionych w górę oczu, wprowadzonemu do repertuaru rzeźby i malarstwa w XVI w. i powtarzanemu później²⁴.

5. Funkcja *f a t y c z n a*, według terminologii Bronisława Malinowskiego, przejętej przez Jakobsona, ma na celu stwierdzenie i podtrzymanie czynności przekazywania, bez zamiaru udzielenia informacji. W zakresie przekazów słownych najjaskrawiej uzewnętrznia się w formach towarzyskiego obcowania, w telefonicznej wymianie zdań, w rozmowach miłosnych, a polega na powtarzalności wypowiedzi-wykrzykników²⁵; w ramach zaś rozmaitego rodzaju uroczy-

²¹ Pogląd ten na polu historii sztuki głosił, idący w ślady Karla Vosslera i Benedetta Croce, ostatni przedstawiciel starszej szkoły wiedeńskiej Juliusz von Schlosser *Die Wiener Schuler der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*. „Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung” Ergänzungsband t. 13, 1934, z. 2, s. 172, 178 i 207-208; — Tenze *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst. Ein Rückblick*. „Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung” 1935, z. 1, s. 1 nn.

Ostatnio jako język ujmuje ikonografię chrześcijańską A. Grabar *Christian Iconography, A Study of Its Origins. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961, The National Gallery of Washington D. C.* Princeton 1968, s. XLI - L. «Bollingen Series» XXXV, 10.

Tezę, że „sztuka jest językiem” roztrząsa W. Tatariewicz *Sztuka i język: dwa wieloznaczne wyrazy*. „Studia semiotyczne” t. 1, 1970, s. 11-22.

²² A. Warburg *Sandro Botticellis „Geburt der Venus” und „Frühling”. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg-Lipsk 1893. Patrz także E. H. Gombrich *Aby Warburg, An Intellectual Biography*. Londyn 1970, s. 105-127.

²³ L. Kalinowski *Motywy antyczne w dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej*. „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie” XVI/1. Styczeń — czerwiec 1972 (wyd.: 1973), s. 152-154. oraz „*Folia Historiae Artium*” t. 12 (w druku).

²⁴ O recepcji *Laokoona* w okresie Renesansu pisze m.in. A. von Salis *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*. Erlenbach-Zürich 1947, s. 136-153.

²⁵ B. Malinowski *Problem of Meaning in Primitive Languages*. W: C. K. Ogden, I. A. Richards *The Meaning of Meaning*. Wyd. 2. Londyn 1927 (wyd. 1: 1923), s. 296-336, tu s. 315: „There can be no doubt that we have here a new type of linguistic use — phatic communion I am tempted to call it, actuated by the demon of terminological invention — a type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of words”. Słowo „*f a t y c z n a*” pochodzi od greckiego rzeczownika *he fatis*, czemu odpowiada łacińskie *dictum, sermo, vaticinium, omen*.

tości prowadzi do formuł rytualnych. Przedmiotem odniesienia jest tym razem samo przekazywanie, podczas gdy informacja w przekazie zawarta nie ulega żadnej zmianie.

Do zilustrowania funkcji fatycznej wyjątkowo dobrze się nadaje polska sztuka renesansowa ze względu na swój peryferyczny i prowincjonalny charakter. I pod tym względem uderzające jest porównanie typu renesansowej kaplicy grobowej w Polsce z kaplicą grobową Medyceuszów przy San Lorenzo we Florencji. W dziele Michała Anioła przekaz wizualny służy wypowiedzeniu niezwykle oszczędny, bo wyłącznie architektonicznymi środkami, złożonej i głębokiej treści artystycznej. W wypadku Kaplicy Zygmuntońskiej wyjątkowo bogate środki rzeźbiarskie kryją, jak sądzę — mimo zastrzeżeń Stanisława Wilińskiego — podwójne znaczenie: dewocji króla i ambicji twórczej Berrecciego. W wypadku zaś pozostałych kaplic grobowych, od Kaplicy Zygmuntońskiej pochodnych, skromne środki wypowiadają skromną treść artystyczną, jeśli w ogóle; rola przekazu wizualnego ogranicza się w nich do świadomego rejestrowania informacji zawartej w innych przekazach wizualnych tego samego typu. I właśnie przeciętność układu: wybór powtarzających się w kanoniczny sposób motywów takich, jak kwadrat rzutu, kopuła, ołtarz i nagrobek pojedynczy lub podwójny oraz ich kombinacja, której zmienność prawie zanika — stają się ostatecznie celem dzieła i uzasadnieniem funkcjonowania sztuki bez informowania, niemal jak w wypadku dzieci lub ptaków, które mogą się komunikować ze sobą nie udzielając sobie żadnej informacji²⁶.

W stosunku do architektonicznej koncepcji Michała Anioła, rozwiązanie Berrecciego było przekazem wyróżniającym się wyborem motywów rzeźbiarskich i ich kombinacją, samo zaś z kolei stało się źródłem przekazów wizualnych o znikomej informacji artystycznej, o niesłychanie silnie rozwiniętej funkcji nakazu dewocyjnego skierowanego ku odbiorcom i gloryfikującego w odniesieniu do fundatora, z całkowitym na koniec pominięciem twórcy.

To samo dotyczy nagrobków obu Medyceuszów oraz obu Jagiellonów i tej rzeszy podążających za nimi magnatów duchownych i świeckich, szlachty, a także zamożnego mieszczaństwa, których pomniki grobowe składają się na obraz rzeźby renesansowej w Polsce. Jej funkcję fatyczną, choć tak nie nazwaną, trafnie wyczuł i określił przed kilku laty Mieczysław Zlat²⁷. Hałas wprowadzony przez funkcję nakazu niemal całkowicie zagłusza funkcję artystyczną, a uczucie swojskości, jakiego doświadczamy wobec dzieł naszej sztuki renesansowej,

Warto za Jakobsonem (*Linguistics and Poetics*, s. 355 - 356) przytoczyć w brzmieniu angielskim przykład funkcji fatycznej zanotowany przez Dorothy Parker: „Well!” the young man said. „Well!” she said. „Well, here we are”, he said. „Here we are”. she said. „Aren't we?” „I should say we were”, he said. „Eeyop! Here we are” „Well!”, she said. „Well!”, he said. „well”.

²⁶ Jakobson *Linguistics and Poetics*, s. 356. Patrz także *A Discussion on the Ritualization of Behaviour in Animals and Man, Organized by Sir Julian Huxley, F.R.S.* („Philosophical Transactions of the Royal Society of London” Seria B: „Biological Sciences” nr 772, t. 251, 29 December 1966, s. 247 - 526). m.in. ze studium E. H. Gombricha *Ritualized Gesture and Expression in Art*, na s. 393 - 401.

²⁷ M. Zlat *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w. W: Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Gdańsk, grudzień 1966. Warszawa 1969. s. 99 - 120.*

jest niejednokrotnie nie artystycznej, ale fatycznej natury, jak w kręgu rodzinnym, gdy się te same przekazy słowne powtarza i wszyscy dobrze się czują, póki w tym uczestniczą.

6. Funkcja *metawizualna*, odpowiadająca *metajęzykowej*, ma na koniec na celu definiowanie znaków. W sztuce renesansu odgrywa ona zasadniczą rolę w prawidłowym odczytaniu warstwy formalno-przedmiotowej i w dotarciu do warstwy semantycznej dzieła sztuki. Kiedy Panofsky zestawia przedstawienie miasta zawieszzonego w powietrzu na ottońskiej miniaturze z motywem Dzieciątka ukazującego się Trzem Królom na obrazie Rogiera van der Weyden i stwierdza, że w pierwszym wypadku chodzi o element topograficzny, wyobrażony zgodnie z konwencją sztuki wczesnośredniowiecznej, a w drugim o element nadnaturalny, odpowiadający charakterowi mistycznej wizji, odtworzonej zgodnie z konwencją nowożytnego realizmu, dokonuje operacji *metawizualnej*. Otóż funkcja *metajęzykowa* zawsze odwołuje się do kontekstu, bez którego nie można wiedzieć o jakiego rodzaju przekaz chodzi. Kontekst znosi wieloznaczność znaku i sprowadza go do jednoznaczności. J. A. Richards pisze, że przesądem jest teza głosząca istnienie właściwego znaczenia znaku: *Proper Meaning Superstition*; właściwego znaczenia znaku nie ma, gdyż stałość znaczenia danego słowa pochodzi ze stałości kontekstu, który dopiero nadaje słowu „właściwe” znaczenie²⁸. Według bystrych spostrzeżeń J.-L. Schefera konotacja wyprzedza denotację, czyli znajomość kontekstu decyduje o ukonstytuowaniu się dzieła sztuki²⁹. Jak inaczej rozstrzygnąć, pyta Gombrich, czy mamy do czynienia z pogodną piosenką, czy z żalobnym pieniem³⁰?

W nagrobkach Medyceuszów: Lorenza de Nemours i Giuliana z Urbino w kaplicy przy San Lorenzo we Florencji, Michał Anioł porzucił interpretację realistyczną portretu na rzecz realizacji idealizującej w duchu koncepcji *Vita activa* i *Vita contemplativa*, a na zarzuty współczesnych odpowiadał, jak wiadomo, że za tysiąc lat i tak nikt nie będzie pamiętał jak naprawdę wyglądał Lorenzo czy Giuliano³¹. Zarzut braku realizmu skierowany przeciwko dziełu Michała Anioła wynikał z nieznamości kontekstu, w jakim jego rzeźby miały być odczytywane. Nie mówię już o tym, że portret może przybierać rozmaite inne interpretacje: klasycystyczną, romantyczną, surrealistyczną, kubistyczną itp.

Dla prawidłowego zrozumienia funkcjonalnego modelu przekazu wizualnego, podobnie jak i w wypadku przekazu słownego, ważne jest przede wszystkim to, że nie wszystkie funkcje występują w każdym dziele równocześnie. Carl F. Voegelin uzasadnia potrzebę poddania rewizji „monolitycznej hipotezy o języku” i podnosi konieczność uznania „współzależności rozmaitych struktur

²⁸ I. A. Richards *The Philosophy of Rhetoric*. Wyd. 2. Nowy Jork 1950 (wyd. 1: 1936), s. 11.

²⁹ J.-L. Schefer *Lecture et système du tableau*. W: tegoż *Scénographie d'un tableau*. Paryż 1969, s. 167-194, tu s. 192. «Tel Quel»; przedrukowane w *Essays in Semiotics*. Pod red. J. Kristeva, J. Rey-Debove i Donna J. Umiker. Haga-Paryż 1971, s. 477-501, tu s. 500.

³⁰ Zagadnienie kontekstu szczegółowo omawia E. H. Gombrich m.in. w pracy *Expression and Communication* (tenże *Meditations on a Hobby Horse and other essays...*, s. 56-69), drukowanej po raz pierwszy w r. 1962.

³¹ de Tolnay *The Medici Chapel*; — Goldscheider, op. cit., s. 17.

w obrębie jednego języka". Każdy język ma kilka zbieżnych wzorów, a każdy wzór charakteryzuje się inną funkcją³². Kiedy zaś omówione funkcje występują równocześnie, z reguły układają się w przeciwieństwo między rozumieniem (znaki logiczne; funkcja odniesienia) a odczuwaniem (znaki ekspresyjne; funkcja emotywna) i mogą się na siebie nakładać. Po wtóre, zazwyczaj wśród funkcji istnieje hierarchia. W okresie renesansu po raz pierwszy funkcja artystyczna stała się świadomie funkcją dominującą; właśnie na zamierzonej nadrzędności funkcji artystycznej zasada się odrębność sztuki renesansowej w stosunku do średniowiecznej. Wreszcie, model funkcjonalny przekazu wizualnego pozwala stwierdzić, w jaki sposób i w jakim stopniu dobry przekaz wizualny różni się od złego. Wprawdzie w wysuniętej przez Richardsa tezie o dobrym i złym przekazie słownym nie należy szukać ostatecznej odpowiedzi na zagadnienie wartości dzieła sztuki, to jednak w świetle odpowiedniego kontekstu przyjąć wypadnie istnienie złych artystycznie przekazów wizualnych; takie zaś przekazy obserwujemy w prowincjonalnej rzeźbie renesansowej, przed czego przyjęciem niewartościująca historia sztuki tak się broni³³.

Według definicji Jakobsona, sformułowanej w rozprawie o poetyce i językoznawstwie, poetyka zajmuje się problemami słownej struktury i jest integralną częścią językoznawstwa jako ogólnej nauki o słownej strukturze. Analogicznie możemy powiedzieć, że analiza malarska, albo raczej nauka o sztuce jako odpowiednik poetyki, mająca do czynienia z artystyczną strukturą, byłaby częścią ogólnej nauki o strukturze przekazu wizualnego.

Jak nazwać ogólną naukę o strukturze wizualnych przekazów odpowiadającą językoznawstwu jako ogólnej nauce o strukturze przekazów słownych? Mieczysław Porębski proponuje termin ikonika. Ale nazwa ikona jest tylko spolszczeniem greckiego *eikon*, a termin eikonika, brzmiący równoznacznie z polskim ikonika, użyty został swego czasu przez Kenneth Bouldinga w związku z innym nieco niż proponowane przez Porębskiego, jeszcze szerszym pojęciem obrazu, na które gdzieindziej zwracałem uwagę³⁴. Dlatego też, ze względu na dotychczasowy rozwój metodologiczny historii sztuki wydaje się, że podtrzymać wypadnie termin ikonologia w tym znaczeniu, jakie nadaje mu Gombrich, określając ikonologię jako ogólną naukę o przekazach wizualnych (niekoniecznie tematycznych), czego już Panofsky od wiadomości nie przyjmował.

W *Psychology and the Riddle of Style* Gombrich pisze: „Tak jak badanie poezji pozostaje niekompletne bez świadomości języka prozy, tak wierzę, że badanie sztuki będzie we wzrastającym stopniu uzupełniane przez studia z zakresu językoznawstwa przekazu wizualnego. Już dostrzegamy zarysy ikonologii,

³² Jakobson *Linguistics and Poetics*, s. 352.

³³ Richards, op. cit., s. 3 n.

³⁴ K. E. Boulding *The Image. Knowledge in Life and Society*. Ann Arbor 1961 (wyd. 1: 1956), s. 148 - 163, rozdz. 10: *Eiconics: A New Science?* «Ann Arbor Paperback»; — Porębski, op. cit., s. [5]: „Nie ma jakiegóś ogólnej ikoniki, która by była dla obrazów tym czym jest semiotyka dla znaków albo logika dla pojęć. Czy ją należy stworzyć? myślę, że tak”. — O książce Bouldinga wspominam w pracy *Treści ideowe sztuki przedromañskiej i romañskiej w Polsce*. „Studia Źródłoznawcze” t. 10, 1965, s. 3.

która bada funkcję obrazów w alegorii i symbolice i ich związek z tym, co może być nazwane «niewidzialnym światem idei». Wiąż, jaką język sztuki złączony jest z widzialnym światem, wydaje się tak oczywista i tak tajemnicza równocześnie, że pozostaje wciąż w znacznym stopniu nieznaną, z wyjątkiem samych artystów, którzy mogą się tym językiem posługiwać, tak jak my wszyscy posługujemy się językami — nie potrzebując znać ich gramatyki, ani semantyki»⁸⁵. Natomiast w *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of the Artistic Form* nazywa ikonologię „zarysowującą się dziedziną badań, która w takim stosunku jest do krytyki sztuki” (nauki o sztuce) „w jakim językoznawstwo pozostaje do krytyki literackiej” (nauki o literaturze)⁸⁶.

W tym ujęciu obie dyscypliny, językoznawstwo i ikonologia, wykazywałyby cechy właściwe nie tylko nauce o języku jako o przekazie słownym, lub nauce o obrazie jako o przekazie wizualnym, ale wspólne całej teorii znaków, czyli ogólnej semiotyce (pansemiotyce)⁸⁷.

Jak paradoksalnie, ale trafnie sformułował to Harold Rosenberg, na naszych oczach dokonuje się oddefiniowanie sztuki⁸⁸. Jeszcze nie tak dawno, na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Łodzi dzieliliśmy sztukę na abstrakcyjną i realistyczną. Badania semiotyczne unaoczniają dobitnie, że każde dzieło sztuki jest konkretne i abstrakcyjne równocześnie, a sztukę dzielić można co najwyżej na figuralną i niefiguralną, oba zaś rodzaje są rodzajami sztuki przedstawiającej. Sztuka niefiguralna, jako sztuka rzeczowa, jest przedstawieniem — obrazem — „ikoną” rzeczywistości niefiguralnej⁸⁹.

Dzieło sztuki renesansowej z założeń swoich pozostaje figuralne, bo odnosi się do świata widzialnego, model zaś funkcjonalny dzieła renesansowego, ujmowanego jako przekaz wizualny, wskazuje, że funkcja artystyczna jest w nim dominantą, to znaczy, że w układzie dychotomicznym: znak — przedmiot, akcent

⁸⁵ E. H. Gombrich *Psychology and the Riddle of Style*. W: tegoż *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Wyd. 2. Londyn 1962 (wyd. 1: 1960), s. 7.

⁸⁶ E. H. Gombrich *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*. W: tegoż *Meditations on a Hobby Horse and other essays...*, s. 11; po raz pierwszy drukowane w *Aspects of Form, A Symposium on Form in Nature and Art*. Pod red. L. L. Whyte. Londyn 1951.

⁸⁷ Z bogatej i wciąż narastającej literatury o semiotyce wymieniam następujące prace związane z przekazami wizualnymi: R. Kleinpaul *Sprache ohne Worte. Idee einer allgemeinen Wissenschaft der Sprache*. Lipsk 1888; wyd. fototyp. z przedm. Th. A. Sebeok. Haga-Paryż 1972; — Ch. Morris *Signs, Language and Behavior*. Nowy Jork 1946; — R. Jakobson *About the Relation between Visual and Auditory Signs. Banquet address*. W: *Models for the Perception of Speech and Visual Form*. Pod red. W. Wathem-Dunn. Cambridge (Mass.), s. 1 - 7; — G. Mounin *Les systèmes de communication non-linguistique et leur place dans la vie du XX^e siècle*. „Bulletin de la Société de Linguistique de Paris” t. 54, 1959, s. 176 - 200; — Ch. Morris, D. Hamilton *Aesthetics, Signs and Icons*. „Philosophy and Phenomenological Research” t. 25. 1965, s. 356 - 364; — P. Guiraud *La Sémiologie*. Paryż 1971. «Que sais-je?» nr 1421. Wyd. pol.: *Semiologia*. Tłum. S. Cichowicz. Warszawa 1974. «Omega» t. 270.

Kleinpaul wyróżnia trzy rodzaje przekazów bez słów: bez zamiaru przekazywania i bez wymiany myśli; z zamiarem przekazywania, ale bez wymiany myśli, oraz z zamiarem przekazywania i z wymianą myśli.

⁸⁸ H. Rosenberg *The De-definition of Art, Action to Pop to Earthworks*. Londyn 1972.

⁸⁹ Podobny pogląd ostrożnie sformułowany wypowiedział J. Kmita i W. Ławniczak *Znak — symbol — alegoria*. „Studia semiotyczne” t. 1, 1970, s. 75 - 108, tu s. 102: „nawet w przypadku dzieł zaliczanych do sztuki abstrakcyjnej (w których analogia wizualna odgrywa rolę minimalną) mamy do czynienia ze strukturą przedstawioną i strukturą komunikowaną. Stąd wniosek, że określenie tych dzieł mianem „dzieł nieprzedstawiających” jest co najmniej mylące”. Natomiast Gombrich (*Meditations on a Hobby Horse and other essays...*, passim) dzieli sztukę na przedstawiającą (*representational*) i konceptualną (*conceptual*).

spoczywa na znaku. Ale tak jak językoznawcze badanie poezji nie może się ograniczać do badania funkcji poetyckiej, tak samo językoznawcze badanie dzieła sztuki renesansowej, jako przekazu wizualnego, nie może się ograniczać do badania funkcji artystycznej. Bo nauka o sztuce jest nauką o funkcji artystycznej w stosunku do innych, pozostałych funkcji dzieła sztuki.

Mógłby ktoś zapytać, co z tego wynika, że dzieło sztuki będzie się traktować jako przekaz wizualny, a naukę o sztuce, używając sformułowania Gombricha, jako językoznawstwo przekazu wizualnego. Po pierwsze, metodę historii sztuki dostosujemy do współczesnego pojęcia sztuki i antysztuki, tak aby mogła ona objąć badanie sztuki współczesnej. Jest przecież nie do pomyślenia taka ogólna metoda nauki o sztuce, która by miała zastosowanie tylko do sztuki dawnej, a była bezradna wobec sztuki nowej. Po wtóre, zniknie trwająca od XVIII w. izolacja sztuki, pojmowanej jako sztuka piękna, od innych pokrewnych przejawów działalności człowieka, czysto ergologicznych, uważanych za „brzydkie”. Po trzecie wreszcie, w wyniku funkcjonalnego podejścia stworzone zostaną podstawy dla zabudowania nowych pojęć stylu i stylów historycznych, pojęć opartych na wszystkich przekazach historycznych, nawet tych, w których funkcja artystyczna podporządkowana jest innej funkcji. Pozwoli to inaczej spojrzeć na sztukę prymitywną, ludową, prowincjonalną, cały ten materiał, który do historii sztuki wprowadził Aby Warburg ku oburzeniu wielbicieli „prawdziwej” sztuki, „prawdziwej” jakości itp.

Znaczenie renesansu dla nowej metodologii jest kluczowe, jeśli zważyć, że w świetle dziejów historii sztuki wszystkie tzw. style w znaczeniu terminów stosowanych przez naukę, łącznie z stylem gotyckim i romańskim, są pochodnymi, pozytywnymi lub negatywnymi, koncepcji renesansu, sformułowanej najpierw w twórczości artystów włoskich wieków XV i XVI, a potem przejętej na stałe przez historię sztuki⁴⁰. Nowy model poznawczy renesansu nie może nie odbić się echem w modelach poznawczych pozostałych stylów nauki o sztuce. Jeśli pominąć starożytne *probae pennae*, na początku historii sztuki jako nauki był renesans⁴¹.

⁴⁰ E. H. Gombrich *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and Their Origin in Renaissance Ideals*. W: tegoż *Norm and Form, Studies in the art of the Renaissance*. Wyd. 2. Londyn-New York 1971 (wyd. 1: 1966), s. 81 - 98.

⁴¹ Powyższy tekst jest próbą spojrzenia na sztukę renesansu jako na wielofunkcyjny przekaz wizualny. Badanie funkcji przekazu wizualnego w zakresie sztuki postuluje R. Wittkower *Interpretation of Visual Symbols in the Arts*. W: *Studies in the Communication*. Londyn 1955, s. 124: „Our common task is no longer description and classification of phenomena, but investigation of function and meaning”. Przekaz wizualny z przekazem słownym zestawia E. H. Gombrich *Visual Image*. „Scientific American” t. 227, 1972, z. 3, s. 82 - 96, posługując się modelem K. Bühlera o trzech funkcjach: symptomu, sygnału i symbolu, o czym patrz wyżej, przyp. 8.