

Originalveröffentlichung in: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, S. 106-120
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008637>

106 Czy można czytać dzieło sztuki? Według *Słownika języka polskiego* „czytać” znaczy „rozdzielić i łączyć litery w wyrazy” i dalej „zapoznawać się z treścią pisaną”¹. Czy w dziele sztuki są odpowiedniki liter, które dałoby się rozdzielić i łączyć jak wyrazy, i czy dzieło sztuki ma treść, z którą można by się zapoznać tak jak z zapisem słownym? Aby na postawione pytania odpowiedzieć, trzeba przede wszystkim określić, o jakie dzieło sztuki chodzi: architektury, rzeźby, malarstwa czy rzemiosła artystycznego, pojęcie bowiem sztuki samo w sobie nigdy nie było jednoznaczne, a dziś, obciążone nadal romantyczną tradycją wielkości, w szczególny sposób nie nadaje się do użycia, niezależnie od tego, że poza jego zakresem pozostaje sztuka słowa i dźwięków.

Przytoczona definicja czytania obejmuje dwa rodzaje czynności, które w zasadniczy sposób od siebie się różnią, choć objęte są wspólną nazwą, a pierwsza podporządkowana jest drugiej ze względu na cel nadrzędny. O tym, że nie są to czynności równoznaczne, świadczy różnica między poprawnym fonetycznie przeczytaniem tekstu, nawet w języku ojczystym, a jego rozumieniem.

Odpowiedź na pytanie o możliwość odczytywania dzieła sztuki wymaga zatem w pierwszym rzędzie zbadania przedmiotów prymarnych, czyli naturalnych form i rzeczy, występujących w warstwie przedko-

¹ *Słownik języka polskiego* pod redakcją W. Doroszewskiego, I, Warszawa 1958, s. 1194.

nograficznego opisu dzieła sztuki, jeśli stosować systematykę Panofsky'ego; musi to być badanie prowadzone niezależnie od rozpoznania ikonograficznych o charakterze konwencjonalnym, wymagających znajomości źródeł literackich, oraz od prób interpretowania treści symbolicznych dostępnych intuicji syntetycznej. Zagadnienie, czy z treścią dzieła sztuki można się zapoznawać tak jak z treścią pisaną, musi być przedmiotem osobnych rozważań².

Maria Renata Mayenowa, streszczając artykuł L. Marina *La description de l'image*, zwraca uwagę, że „zestawione przez Marina opisy posuwają się, zaczynając od różnych punktów obrazu”, i wyjaśnia: „Obraz bowiem nie zawiera wskazówki zmuszającej do rozpoczęcia oglądu od określonego punktu i przesuwania się w określonym kierunku”³. Twierdzenie to, jeśli je uogólnić, wychodząc poza analizowane płótno Poussina, byłoby prawdziwe tylko przy wąskim pojmowaniu obrazu w znaczeniu pojedynczego dzieła malarstwa sztalugowego lub monumentalnego, w mniejszym już stopniu odnosi się do średniowiecznej ilustracji książkowej, a nie jest zgodne z szeroko pojętym obrazowaniem jako artystycznym przekazem wizualnym.

107

² O czytaniu obrazów z punktu widzenia psychologii i teorii spostrzeżenia zmysłowego pisze E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1974 (1 wyd. 1960), patrz w indeksie na s. 378 *sub voce* image reading; tenże, *Zur Psychologie des Bilderlesens*, „Röntgen-Blätter” 20, February 1967.

Pojęcie lektury w odniesieniu do obrazu jako tekstu wizualnego i definicję tego tekstu jako systemu omawia m.in. L. Marin w zbiorze własnych prac *Études sémiologiques, Écritures, Peintures*, Paris 1971; w związku z odczytywaniem obrazu na szczególną uwagę zasługuje w części pierwszej *Problématiques* rozdział *Éléments pour une sémiologie picturale* (s. 17—43) z r. 1968 z podrozdziałem *La lecture du tableau* (s. 19—23) oraz w części trzeciej *Lectures de tableaux* (s. 85—123) artykuł *Comment lire un tableau?* (s. 89—99), drukowany pierwotnie w r. 1969.

Rozważania Marina na temat *Éléments pour une sémiologie picturale* stały się inspiracją dla uwag J.-L. Schefera w „Semiotica” 4, 1971, s. 171—193. Swoje poglądy przedstawił Schefer uprzednio w książce *Scénographie d'un tableau*, Paris 1969, którą omawia krytycznie L. Marin pod tytułem *Le discours de la figure. A propos de Jean-Louis Schefer*, w swoich *Études sémiologiques*, s. 45—60, i recenzuje A. Zemsz w „Semiotica” 3, 1971, s. 83—90. Patrz także J.-L. Schefer, *La sémiologie picturale* [w:] *La Grande Encyclopédie Larousse*, N° 52 1976, s. 10988—10990.

Ze swej strony A. Zemsz, *Les optiques cohérentes (La peinture est-elle langage?)*, „Revue d'esthétique”, nouvelle série 20, 1967, s. 40—73, precyzuje, czy i o ile kategorie lingwistyczne i strukturalne dają się zastosować do sztuk plastycznych w ich formach najbardziej zorganizowanych, szczególnie w malarstwie. Autora interesuje zagadnienie, w jakiej mierze malarz „myśli”.

³ M. R. Mayenowa, *Diagram, mapa, metafora*, „Teksty” 1973, nr 5/11, s. 45—64.

W zdaniu (s. 60): „Umieliśmy dotąd zaledwie rozpoznać warstwę

1. Jakkolwiek wyjaśnienie początków sztuki odkryte jest wciąż mgłą domysłów, wydaje się, że tworzenie znaków, obdarzonych wartością estetyczną, wiąże się z ciałem ludzkim jako narzędziem, w znaczeniu zbliżonym do nadawanego mu dziś przez *body art*, i jako przedmiotem zdobienia. Pierwszym rezultatem łączenia pojedynczych elementów (motywów) w całości (układy) o funkcji składniowej był w zakresie zdobienia ornament jako system znaków wiązanych ze sobą według dających się matematycznie określić reguł postępowania⁴. W dziejach sztuki obok systemów prostych, budowanych z jednego rodzaju znaków, jak meander, „biegnący pies” czy wić roślinna, o układzie linearnym (to znaczy pasmowym) ciągłym, polegającym na rytmicznym powtarzaniu tzw. raportu, i nieliniowym w typie zamkniętych lub otwartych kompozycji, występują także zespoły kompozycyjne łączące kilka systemów ornamentalnych, jak dla przykładu rozmaite odmiany plecionki w sztuce I tysiąclecia: w malarstwie książkowym tzw. iryjskim lub na rzeźbionych płytach kamiennych w poantycznym zasięgu kulturowym basenu Morza Śródziemnego⁵. Zbiór znanych historycznie systemów ornamentalnych ma charakter zbioru zamkniętego, jako tzw. ornamentyka, przy czym budowa poszczególnych ornamentów pozostaje strukturą trwałą, natomiast zmianie ulegają wyglądy, co odpowiada w pewnym stopniu charakterystyce morfologicznej stosowanej w naukach przyrodniczych w odniesieniu do roślin i zwierząt⁶.

obrazu, którą Panofsky nazywa warstwą ikonograficzną, tzn. umieliśmy rozpoznać przedmioty, które na obrazie zostały przedstawione, i wskazać na niemożliwość szczegółowych rozstrzygnięć”, autorka mylnie utożsamia rozpoznawanie przedmiotów z warstwą ikonograficzną Panofsky’ego. Według bowiem jego schematu rozpoznawanie przedmiotów prymarnych i naturalnych (form i rzeczy) należy do warstwy przedikonograficznej motywów artystycznych, oparte jest na doświadczeniu praktycznym (znajomości przedmiotów i zdarzeń) i nie wymaga odwoływania się do źródeł literackich, które dopiero warunkują identyfikację ikonograficzną. Rozpoznawanie przedmiotów na podstawie doświadczenia zgodne jest z analizą Peirce’a, jednakże Panofsky na nią się nie powołuje. Patrz D. Greenlee, *Peirce’s Concept of Sign*, The Hague—Paris 1973.

⁴ H. Weyl, *Symmetry*, Princeton 1952, w tłumaczeniu polskim S. Kulczyckiego, *Symetria*, Warszawa 1960. Patrz również E. H. Gombrich, *A Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca 1979.

⁵ N. Åberg, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century*, I—III, Stockholm 1946, z licznymi przykładami ornamentów plecionkowych.

⁶ A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Wien 1893.

Z tego punktu widzenia interesująca jest próba odczytania systemu geometrycznego, leżącego u podstaw sztuki rzymskiej przedstawieniowej, jaką dał J. Baltrušaitis w głosnej swego czasu książce *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris 1931. Trafne uwagi krytyczne odnoszące się do poprawności w wyjaśnianiu historycznej dialektyki kształceń przez Baltrušaitisa sformułował M. Schapiro, *Über den Schema-*

W ornamentach o układzie linearnym ciągłym powtarzalność raportu niekiedy pociąga za sobą ukierunkowanie, czyli że odczytując ornament, można się posuwać tylko w jedną stronę, jak w przypadku meandra, „biegnącego psa” lub wici roślinnej. Czasami zdarza się, że początek zaznaczony jest za pomocą motywu wyjściowego, jak w wypadku wici roślinnej. Gdy brak motywu wyjściowego, lekturę zacząć można w zasadzie w dowolnym miejscu, czyli od dowolnego elementu (motywu), posuwając się z reguły w prawo ⁷.

Szczególnym rodzajem układu linearnego ciągłego bywa takie rozwiązanie, w którym ornament, biorący początek z motywu wyjściowego, rozwija się równocześnie w dwóch różnych kierunkach tak, że motyw wyjściowy pełni podwójną funkcję, jak się to dzieje na bordiurze lewego skrzydła Drzwi Gnieźnieńskich, gdzie motyw wyjściowy umieszczony w dolnym narożu prawym daje początek wici roślinnej rozwijającej się wzdłuż listwy prawej, górnej i lewej (trzy człony), i wzdłuż listwy dolnej i lewej (dwa człony) ⁸.

W odczytywaniu kompozycji ornamentalnych zamkniętych i otwartych często występuje zjawisko podwójnej, a nawet wielokrotnej funkcji całego układu, a nie tylko motywu wyjściowego; na swój sposób odpowiada to dwu- i wielowartościowej logice. Tak jest na antycznych mozaikach o wzorach geometrycznych, na które zwrócił uwagę Ernst H. Gombrich ⁹, lub na barokowych posadzkach geometrycznych typu mozaikowego, jak w kościele Św. Anny w Krakowie, gdzie istnieje kilka możliwości odczytywania wzoru w zależności od rodzaju iluzji przestrzennej, której ulega patrzący. Wtedy jeden tekst ornamentalny, złożony z kwadratów, rombów i wydłużonych sześcioboków, zawiera — stosując sformułowanie Christiana Metz'a odnoszące się do filmu — dwa lub kilka systemów tekstowych ¹⁰.

109

tismus in der romanischen Kunst, „Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur”, 1932—33, s. 1—21, przedrukowane w języku angielskim *On Geometrical Schematism in Romanesque Art*, w tegoż *Romanesque Art*, London 1977, s. 265—284.

⁷ O lewej i prawej stronie dzieła sztuki i odczytywaniu go w prawo por.: H. Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde. Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons*, w tegoż *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941, s. 82—96; R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley—Los Angeles 1964 (1 wyd. 1954), s. 18—21: *Right and Left*; M. Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, „Semiotica” 1, 1969, s. 223—242.

⁸ L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, praca zbiorowa pod redakcją M. Walickiego, II, Wrocław 1959, s. 56—58, ryc. 52.

⁹ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, s. 225—226, fig. 225, i s. 241, fig. 235—237.

¹⁰ Ch. Metz, *Langage et cinéma*, Paris 1971, s. 88.

Wśród omówionych układów ornamentalnych osobne miejsce zajmuje symetryczny ornament linearny w typie kompozycji, mający wyraźnie zaznaczony początek i koniec. Takim ornamentem jest częsty w sztuce antycznej i renesansowej układ kandelabrowy (kierunek od dołu ku górze) i zawieszenie (kierunek z góry w dół), oba reprezentowane w postaci reliefu w kamieniu w kaplicy Zygmuntowskiej¹¹. O ornamentach takich można powiedzieć, że są obrazami, nawet w znaczeniu, jakie tej nazwie nadaje Maria Renata Mayenowa, tylko że z początkiem i końcem i że przy odczytywaniu ich musi się posuwać w określonym kierunku.

110 Zasady odczytywania układów ornamentalnych mają z kolei zastosowanie w odczytywaniu niektórych przedstawień figuralnych. Układowi linearnemu ciągiemu odpowiadają przedstawienia rytmicznie uszeregowanych postaci ludzkich, przeważnie widzianych w profilu, jedna za drugą. Pomijając perskie reliefy z cegły glazurowanej z rzędem kroczących łuczników, a także fryz Partenonu z procesją panatenajską, gdyż zachowane są w stanie niepełnym lub uszkodzonym, wskazać można na procesje odtworzone na ścianach nawy głównej w bazylice San Apollinare Nuovo w Rawennie (wiek VI, przy różnicach w datowaniu poszczególnych części mozaiki). Na ścianie północnej wyobrażenie portu (Classe) stanowi motyw wyjściowy dla orszaku kobiet zmierzającego w prawo (ku Marii z Dzieciątkiem), a przedstawienie miasta (Rawenny) dla orszaku mężczyzn kroczącego w lewo (ku Chrystusowi); oba orszaki posuwają się z zachodu na wschód, ku apsydzie. Miejsce rozpoczęcia lektury oraz ustalenie kierunku odczytywania ruchu postaci nie nastrocza żadnych trudności.

W wypadku układów procesyjnych antytetycznych z motywem środkowym mamy do czynienia z dwoma kierunkami postaci zwróconych lub poruszających się ku środkowi, jak na sarkofagach wczesnochrześcijańskich z tematem *Traditio Legis* lub w dekoracji kopuł obu bazylik w Rawennie: Ortodoksów (Neona), bez motywu środkowego, i Ariańskim, z tronem (Etimazja) jako motywem środkowym. Takie układy są odpowiednikami, à rebours, układów ornamentalnych linearnych ciągłych o podwójnej funkcji motywu wyjściowego, tu zastąpionego przez motyw środkowy (Chrystus), ku któremu z przeciw-

¹¹ I. Burnatowa, *Ornament renesansowy w Krakowie* [w:] *Studia Renesansowe* pod redakcją M. Walickiego, IV, Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, s. 17 i 18. O znaczeniu góry i dołu w obrazie pisze Arnheim, op. cit., s. 16—18: *Top and Bottom*.

ległych stron kierują równocześnie swe kroki rozmieszczeni symetrycznie mężczyźni (Apostołowie) ¹².

W innych wypadkach ornamentom o układzie linearnym ciągłym odpowiadają, w pewnym stopniu, przedstawienia figuralne w układzie manieri kontynuacyjnej, niezależnie od tego, czy łączy je więź genetyczna z tekstem ilustrowanym, jak na Zwoju Jozuego z w. X w Bibliotece Watykańskiej, czy związku tego brak, jak na 70 m długiej tkaninie z Bayeux datowanej na 3. ćwierć XI wieku, upamiętniającej zwycięstwo Wilhelma Zdobywcy w r. 1066 nad Haroldem w bitwie pod Hastings, czy też związek ten jest wtórny, jak na fryzie Hansa Dürera z r. 1532 z *Dziejami życia ludzkiego* według dziełka *Tabula Cebetis* w sali Poselskiej zamku wawelskiego. W postaci typowej układ taki występuje na kolumnie Trajana w Rzymie, gdzie spiralnie rozpięte sceny tworzą fryz reliefowy 200 m długi, lub na kolumnie Marka Aurelego tamże, ukazującej na 21 spiralach wyprawę Rzymian przeciw Markomanom, lub na nawiązującej do obu zabytków rzymskich czterometrowej kolumnie w kościele Św. Michała w Hildesheimie, z 24 scenami z życia Chrystusa od Chrztu w Jordanie do Wjazdu do Jerozolimy, odlanej w brązie z inicjatywy bpa Bernwarda († 1022). Na tzw. rolce sztokholmskiej, czyli fryzie długości 15 m zwiniętym na dwa wałki, odwytwarzającym wjazd Zygmunta III do Krakowa w dniu 4 grudnia 1605 roku z okazji zaślubin jego z Konstancją Austriaczką, rzecz interesująca, orszak posuwa się od strony prawej ku lewej, natomiast odczytywać malowidło należy jako przyjazd od strony lewej ku prawej, gdyż ujęcie postaci ludzkiej w profilu wyznacza odwrotny do profilu kierunek lektury. We wszystkich tych przykładach zdarzenia, rozpoznawane wyłącznie na podstawie nabytego przez patrzącego doświadczenia (warstwa przedikonograficzna Panofsky'ego), niedwuznacznie wskazują kierunek, w którym oko czytającego ma się poruszać, zmuszając je tym samym do rozpoczęcia oglądu w określonym miejscu, niezależnie od występowania lub braku motywu wyjściowego czy napisów.

Również podwójna funkcja kompozycji ornamentalnych znajduje swój odpowiednik w podwójnej funkcji przedstawień figuralnych. Przykładem może być wizualny dylemat typu „królik czy kaczka”, na który powołuje się Ernst H. Gombrich ¹³. W gruncie rzeczy jest to

¹² Typologię układów procesyjnych jednokierunkowych i antytetycznych przeprowadza i analizuje J. Miziołek, *Przedstawienia procesji w sztuce starożytności*, Kraków 1980, maszynopis pracy magisterskiej wykonanej w Instytucie Historii Sztuki UJ.

¹³ E. H. Gombrich, op. cit., s. 4, fig. 2 i s. 198—203; tenże, *Visual Discovery Through Art* (1 wyd. 1965) [w:] *Psychology and the Visual Arts, Selected Readings*. Edited by J. Hogg, Harmondsworth 1969, s. 235 i 236, fig. 2.

swoista postać dylematu: „wzór czy tło”, analizowanego w niezrównany sposób przez Alojzego Riegla na przykładzie późnoantycznej sprzączki z Apahidy w Cluj (niem. Klausenburg): czy wzorem jest złoto, a tłem są almandyny, czy też odwrotnie?¹⁴

2. Osobną formę obrazowania stanowi uzyskiwanie przekazu wizualnego przez dodawanie podstawowych elementów malarskich w ten sposób, że swoją budową technologiczną lub stylowo zbliżają się one do słów złożonych z liter i nawet do całych wypowiedzi.

Ze względu na materiał i technikę na pierwszym miejscu wymienić należy mozaikę, w której literom odpowiadają niejako drobne kolorowe kamyczki lub kawałeczki szkła czy pasty szklanej, zwane tesserae, podczas gdy układane z nich motywy formułują wypowiedź w postaci bądź wzorów ornamentalnych ciągłych czy kompozycji abstrakcyjnych, bądź przedmiotów i zdarzeń. Dlatego też, analizując mozaikę, można sporządzić słownik ponumerowanych elementów podstawowych zbioru, pozwalający na identyfikację jakości barwnej odpowiedników liter i na przeprowadzenie zestawień stochastycznych. Tak właśnie postąpił Wiktor Łazariew w monografii o mozaikach Soboru Michajłowskiego w Kijowie¹⁵.

W podobny sposób w pointyлизmie z podstawowych elementów barwnych oko widza układa zarysy przedmiotów i zdarzeń.

W okresie przejściowym od konceptualnego malarstwa średniowiecza do obrazowania podporządkowanego rygorom perspektywy geometrycznej odpowiednikiem malarstwa przez dodawanie było dzielenie formy wyjściowej na podstawowe jednostki geometryczne umożliwiające odtwarzanie skrótów. Pedantyczny wykład rysunkowy postępowania prowadzącego od ogólnego schematu z podziałką do wyglądu ukazującego zamierzony przedmiot przedstawienia zgodnie z zasadami perspektywy i proporcji dał Erhard Schön, uczeń Dürera w Norymberdze¹⁶.

Współcześnie dla celów wizualno-czasowej sztuki abstrakcyjnej wykorzystywane bywają geometryczne rastry¹⁷.

3. Niewątpliwie najbogatszym zbiorem elementów dających się rozróżnić i łączyć w zespoły znaczeniowe o charakterze przedmioto-

¹⁴ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, s. 172—207: *Die Granaten Einlage in Gold*. Patrz także R. Arnheim, op. cit., s. 182—185: *Figure and Ground*.

¹⁵ M. N., Łazariew, *Michajłowskie mozaiki*, Moskwa 1966.

¹⁶ E. Schön, *Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen*, Norimberga 1538, facsimile wydał L. Baer, Frankfurt a.M. 1920.

¹⁷ W. Messerer, *Geometrische Raster für visuell-zeitliche Kunstwerke*, „Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 21, 1976, s. 130—137 i literatura zestawiona przez R. Lehnerta na s. 138.

wym rozporządza architektura. W kategorii rozwiązań antycznie-klastycznych traktat Witruwiusza *De architectura libri decem* oraz jego nowożytnie przetworzenia i pochodne wskazują, w jaki sposób poszczególne elementy dzieła architektury mogą i powinny być składane ze sobą. Normatywny charakter liczbowych ustaleń prowadził do formułowania postulatów w zakresie nauki o porządkach i proporcjach, wśród których nie brakło proporcji muzycznych¹⁸.

Architektura jest stosowaną arytmetyką i geometrią, a przestrzeganie w praktyce zasad postępowania wynikających z matematycznych reguł pozwala na teoretyczne rekonstruowanie budowli zachowanych w stanie szczątkowym lub znanych tylko z przekazów ikonograficznych czy niedoskonałych opisów. Opierając się zaś na zrealizowanych rozwiązaniach architektonicznych można odtworzyć słownik i gramatykę form stylowych warunkujących wtórne w stosunku do pierwotnego systemu powtarzanie i łączenie poszczególnych elementów przy całej odmienności materiału, techniki i technologii. Owe słowniki i gramatykę stworzyła w w. XIX systematyczna nauka o sztuce, jak świadczy działalność Viollet-le-Duca na polu architektury średniowiecznej, klasyfikacja Jakuba Burckhardta w zakresie wielkiej i małej architektury renesansowej oraz wykłady uniwersyteckie Alojzego Riegla o historycznej gramatyce sztuk plastycznych¹⁹. Ogólną systematykę stylową nadal wzbogacają analizy takich elementów struktury architektonicznej jak kolumna, kopuła czy inny rodzaj sklepień²⁰.

113

Ze względu na złożoność materialno-przestrzenną dzieła architektury ważną rolę w jego powstaniu odgrywa system znaków wstępnych poprzedzających powstanie dzieła. Jest nim zespół rzutów poziomych i pionowych oraz rysunków charakteryzujących wygląd elementów częściowych. Zespół ten, wyznaczający pole semantyczne budowli,

¹⁸ L. Kalinowski, *Zagadnienie proporcji muzycznych w architekturze*, tekst referatu wygłoszonego podczas Spotkań Muzycznych w Baranowie w r. 1978, w druku. Patrz także P. v. Naredi-Rainer, *Musikalische Proportionen. Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz” 12, 1977, s. 81—213, przy zastosowaniu elektronicznego opracowania danych.

¹⁹ E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 tomów, Paris 1854—68; J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1867; A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz 1966.

²⁰ Dla przykładu: U. Eco, *A Compositional Analysis of the Architectural Sign (Column)*, „Semiotica” 5, 1972, s. 97—117; M. Rumpler, *La coupole dans l'architecture byzantine et musulmane*, Strasbourg 1956; H. Sedlmayr, *Das erste mittelalterliche Architektursystem*, „Kunstwissenschaftliche Forschungen” 2, 1933, s. 25—62.

dzieli się na znaki związane ze strukturą i morfologią oraz odnoszące się do pełnionej przez budowlę funkcji użytkowej. W systemie znaków związanych ze strukturą określonym figurom geometrycznym w rzucie odpowiadają określone formy stereometryczne w budowlu: kółka oznaczają kolumny, kwadraty — filary, koła wpisane w kwadrat — kopułę, skrzyżowane przekątnie kwadratu lub prostokąta — sklepienie krzyżowe. W systemie znaków odnoszących się do pełnionej przez budowlę funkcji użytkowej znaki tworzące zespoły pełnią funkcję informacyjną: semantyczną i pragmatyczną; na ich podstawie odróżnia się budowlę sakralną od świeckiej, publiczną od prywatnej. Układ poszczególnych elementów w zespołach i zespołów w całości dzieła, więc kierunkowość osi głównej, dwuapsydowość w znaczeniu istnienia apsydy wschodniej i zachodniej, obejście, centralność założenia, rozmieszczenie otworów wejściowych i okiennych, wskazują, w jaki sposób można wypełniać przestrzeń budowli i w niej się poruszać. Rzut poziomy jest to mapa części ziemi zagospodarowywanej przez człowieka, swoista *mappa mundi*²¹. Takim zespołem znaków rysunkowych związanych ze strukturą i morfologią oraz odnoszących się do funkcji użytkowej jest plan klasztoru Sankt Gallen, rzut cysterskiego kościoła w szkicowniku Villarda de Honnecourt czy rzut bazyliki Św. Piotra w Rzymie sporządzony przez Bramante'go i kolejny wykonany przez Michała Anioła²². Bywa przy tym, jak w wymienionych przykładach, że zespół znaków rysunkowych jest jedynym „ślądem” dzieła sztuki, które nigdy nie zostało materialnie zrealizowane.

W istnieniu dzieła architektury zespół znaków wstępnych reprezentuje budowlę w podobny sposób, w jaki konik dla dzieci w po-

²¹ A. D. von den Brincken, *Mappa mundi und Chronographie*, „Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters” 24, 1968, s. 118—186; taż, *Ut describetur universis orbis. Zur Universalkartographie des Mittelalters*, „Miscellanea Mediaevalia” 7, 1970, s. 249—278; taż, *Die Ausbildung konventioneller Zeichen und Farbgebung in der Universalkartographie des Mittelalters*, „Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde” 16, 1970, s. 325—349; taż, *Mappa mundi [w:] Monumenta Annonis, Köln und Siegburg, Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, Köln 1973, s. 112—119.

²² W. Horn, E. Born, *The Plan of St. Gall. A Study of the Architecture and Economy of, and Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*, I—III, Berkeley—Los Angeles—London 1979; także C. Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne*, Paris 1980, s. 108—117; H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz 1972 (1 wyd. 1935), tabl. 28 b, s. 65—67 i 355 (N. 34); J. S. Ackermann, *The Architecture of Michelangelo*, Harmondsworth 1970 (1 wyd. 1961), tabl. 89, s. 28—29 i 199—225; R. Wittkower, *La cupola di San Pietro di Michelangelo*, Firenze 1964 (tekst pierwotny w języku niemieckim ukazał się w r. 1933).

staci patyka jest substytutem konia²³. Z kolei budowla jest przedmiotowym zespołem znaków cząstkowych, które prezentują swój własny byt materialny i równocześnie odnoszą się do całości dzieła.

4. Bywają złożone dzieła sztuki będące same w sobie jak litera alfabetu, którą odczytuje się całą w jej wyglądzie, bez przesuwania się od początku do końca. W zamkniętym i silnie normatywnym zasięgu artystycznym sztuki greckiej i rzymskiej tego rodzaju wysoki stopień sformalizowania przekazu wizualnego osiągnęła rzeźba figuralna pod postacią posągów z marmuru. W tym wypadku słownik przedmiotów i motywów obejmuje sposób wyobrażania człowieka za pomocą ściśle określonych ujęć kontrapostowych i elementów (motywów) współtworzących kanon przedstawieniowy. Siła oddziaływania tego kanonu była w starożytności tak wielka, że na podstawie zachowanych nawet fragmentarycznie kopii rzymskich, których przyczyną formalną i wzorcą były oryginały greckie, można ustalić i niekiedy zrekonstruować, jak w składance (*jigsaw puzzle*), oryginał, z którego wykonano kopię, i wymienić twórcę oryginału, do którego jako do przyczyny sprawczej odnoszono nie tylko oryginał, ale i jego powtórzenie. W ten sposób przekaz wizualny wtórny prezentuje właściwości przekazu wizualnego pierwszego. Dzięki sprawnemu funkcjonowaniu artystycznych powtórzeń większość oryginalnych posągów greckich, jak szczegółowo poucza *Historia naturalna* Pliniusza, znana jest z rzymskich realizacji.

115

Tego rodzaju kanony figuralne odnoszą się do identyfikacji przedmiotów i motywów w znaczeniu przedikonograficznym i mieszczą w warstwie pierwszej Panofsky'ego. Identyfikacja tematu ikonograficznego nie odgrywa w odczytywaniu kanonu roli głównej, o czym świadczą dzieje posągu Ariadny, w którym aż do w. XVIII rozpoznawano mylnie podobiznę Kleopatry.

Swoistym słownikiem przekazów wizualnych, przedmiotów i motywów stosowanych w sztuce greckiej i rzymskiej nie tylko w zakresie posągów, jest niewielki rozmiarami, ale monumentalny w swej zawartości, wielotomowy repertuar Salomona Reinacha²⁴.

5. Analizując możliwości odczytywania dzieła sztuki należy w szczególny sposób zwrócić uwagę na te rodzaje twórczości artystycznej, w których przekaz słowny jest organiczną częścią przekazu wizualnego. W średniowieczu najjaskrawiej się to manifestowało w zdobieniu

²³ E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse, and Other Essays on the Theory of Art*, London—New York 1971 (1 wyd. 1963), s. 1—11.

²⁴ S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I—III, Paris 1896, 1898 i 1904, w zakresie posągów.

książki rękopiśmiennej: w inicjałach i związanych z tekstem miniaturach. Wiąż ta polegała nie tylko na nadawaniu kaligraficznego charakteru literom inicjałów i poszczególnym wyrazom incipitów, ale także i przede wszystkim na programowym ilustrowaniu tekstu książki zarówno sceną narracyjną, jak również geometrycznymi schematami odpowiadającymi wyobrażeniom o budowie świata i ziemi oraz związkom pojęciowym wyobrażenia te wyrażającym, jak w *De natura rerum* Izydora z Sewilli lub Bedy Czcigodnego i w ogóle w dziełach z zakresu średniowiecznego *imago mundi*: geografii i kartografii ²⁵.

116 Nie należy poza tym zapominać, że niezależnie od autonomiczności wyobraźniowej obrazu jako znaku wizualnego o własnej tradycji przedstawieniowej, związek obrazu ze słowem bywa w dziejach sztuki zjawiskiem znacznie silniejszym i trwalszym, niżby się to wydawało w świetle sztuki nieprzedstawiającej. Jak to lapidarnie stwierdza Meyer Schapiro zaraz w pierwszych zdaniach swej książki *Words and Pictures*: „Wielka część sztuki wizualnej w Europie od późnej starożytności po wiek XVIII przedstawia tematy zaczerpnięte z tekstu pisanego. Malarz i rzeźbiarz mieli za zadanie tłumaczyć słowo religijne, historyczne czy poetyckie — na obraz wizualny” ²⁶. Można, jak sądzę, powiedzieć, że bywają rodzaje sztuki, w których każdy bez mała przekaz wizualny ma organicznie w swój skład wchodzącą enklawę słowną — parafrazując niezbyt szczęśliwe wyrażenie Mieczysława Wallisa enklawa semantyczna — ułatwiającą odczytanie wielorakich funkcji przekazu ²⁷. Odnosi się to w niemałym stopniu i do sztuki antycznej w zakresie malarstwa wazowego greckiego.

Warto sobie również uświadomić, że jak sztuka wczesnochrześcijańska posługiwała się językiem obrazowym (André Grabar nazywa go językiem technicznym), o ograniczonym repertuarze motywów, które przejęła od sztuki grecko-rzymskiej, tak z kolei sztuka średniowieczna Kościoła, w której przekaz słowny stanowił organiczny człon przekazu wizualnego, powtarzała ograniczoną ilość przedmiotów i zdażeń, czego dowodzi *Indeks sztuki chrześcijańskiej do r. 1400* w Princeton, z kopiami w Dumbarton Oaks w Waszyngtonie, w Watykanie

²⁵ H. Bober, *An Illustrated Medieval School-Book of Bede's „De Natura Rerum”*, „The Journal of the Walters Art Gallery” 19—20, Baltimore 1956—57, s. 67—97; O. K. Werckmeister, *Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität*, Berlin 1967, s. 22—26.

²⁶ M. Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague—Paris 1973, s. 9.

²⁷ M. Wallis, *Napisy w obrazach*, „Studia Semiotyczne” 2, 1971, s. 39—64. Patrz również M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève 1969.

i w Utrechcie, którego skomputeryzowanie, ku zaskoczeniu kierującej nim Rosalie Green, chyba słusznie postulował Millard Meiss²⁸.

Jeśli w średniowieczu słowo jako enklawa uzasadniało obecność sztuki figuralnej w programowej działalności Kościoła, to w okresie renesansu i manieryzmu, a częściowo i baroku, służyło z kolei humanistycznej myśli i erudycji, nierzadko w kontekście emblematów i rebusów. Nową postacią przekazu słownego w przekazie wizualnym stawała się odtąd inskrypcja, nieobca architekturze, z reguły zastępująca średniowieczny *titulus* formą *cartellina*. Nowożytna inskrypcja była z tytułu swej obrazującej funkcji „sekwencją słów przeznaczoną do odczytywania „okiem”, jak to paradoksalnie, na pozór, sformułował John Sparrow, wyjaśniając, iż w swym założeniu miała ona być specjalnie i w istotny sposób wizualnie ukazana²⁹.

Szczególnym i wyjątkowym rodzajem związku obrazu ze słowem bywa na koniec taka inskrypcja, która się sama przekształca w obrazowanie; a dzieje się to wtedy, gdy tekst przybiera szatę graficzną ilustrującą głoszoną przez siebie treść, jak *Bajka myszy* w Lewisa Carrolla *Alicji w krainie czarów* (1865), ułożona typograficznie w mysi ogon, czy wiersze „figurowane” Guillaume Apollinaire’a w *Calligrammes*, wyobrażające opisywane rzeczy samym grafizmem zgłosek. Są bowiem dzieła literackie, w których obrazowanie wizualne jest konstytutywnym składnikiem tekstu³⁰.

W tych dziełach sztuki, w których przekaz słowny jest organiczną częścią przekazu wizualnego, np. Jacksona Pollocka, odczytywanie obrazu bywa niejako kierowane przez przekaz słowny, który z kolei nabiera kluczowego znaczenia dla funkcji ekspresyjnej dzieła.

6. Największej trudności w odczytywaniu dzieła sztuki przysparza obraz w rodzaju sztalugowego sam w sobie jako struktura malarska. Mniejsze przy tym znaczenie ma brak elementów dyskretnych, na co zazwyczaj kładzie się nacisk, niż swoista dezorientacja przestrzenna oka. Podstawowa wątpliwość dotyczy początku wypowiedzi malarskiej, a tym samym kierunku jej odczytywania. Czy należy się

²⁸ A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968 (Bollingen Series XXXV, 10), s. XLI—L. — O *Indeksie sztuki chrześcijańskiej* informuje wydawnictwo *Index of Christian Art*, Princeton 1963.

²⁹ J. Sparrow, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge 1969, s. 1—2. Pismo często pełni funkcję obrazu przez swój charakter dekoracyjny i ornamentalny w kaligrafii i epigrafice islamu, o czym patrz E. Kühnel, *Islamische Schriftkunst*, Berlin—Leipzig 1942. Warto zwrócić uwagę, że w języku rosyjskim słowo *pisat'* oznacza pisać i malować.

³⁰ J. Sparrow, op. cit., s. 4, fig. 2 i s. 141, fig. 62.

posuwać od strony lewej ku prawej, jak sugeruje zwyczaj pisania w cywilizacji europejskiej? Czy od lewego rogu dolnego, czy górnego? Czy od pierwszego planu w głąb, czy też od planu głębi ku płaszczyźnie czołowej? Czy iść za plamą barwną, czy za kreską?

Wydaje się, że nie jest rzeczą możliwą odczytywanie obrazu drogą rozpoznawania liter i łączenia ich w słowa. Lektura bowiem obrazu, wobec braku początku i kierunku posuwania się, jest w założeniu swoim lekturą o nieskończonej ilości układów strukturalnych i systemów tekstowych. Obraz daje się wielorako odczytywać w znaczeniu kolejności czy symultaniczności, a każdy sposób odczytywania uruchamia nowe stosunki między wszystkimi elementami obrazu i odkrywa nowe jakości poszczególnych elementów i ich zespołów³¹. Na tym właśnie zasadza się długotrwała nośność estetyczna malarstwa przewyższająca w tym zakresie pozostałe dziedziny przekazów wizualnych, których nie ma ani architektura, mimo swej złożoności artystycznej, ani rzeźba pełna.

118

Jedynymi rozwiązaniami malarskimi wyznaczającymi kierunek lektury są takie struktury, które uwzględniają zasady perspektywy lub realizują układy abstrakcji geometrycznej o charakterze ornamentальnym, jak op art³².

Czy można odczytywać dzieło sztuki? Z wstępnych rozważań i analiz wynika, że dzieło sztuki jako przekaz wizualny bywa niekiedy usystematyzowanym zbiorem elementów (motywów), może mieć początek i koniec i wskazywać kierunek poruszania się³³; wtedy wy-

³¹ Podobnie zdaniem R. Jaussa, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, w tegoż *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, s. 144—207, historia literatury jest procesem recepcji, w którym teksty są realizowane przez kolejnych czytelników. B. A. Uspenski, *Semiotics of Art* [w:] *Soviet Semiotics. An Anthology*. Edited, Translated, and with an Introduction by D. P. Lucid, Baltimore—London 1977, s. 171—173, uważa polisemantyczność za ważny aspekt dzieła sztuki. Tekst rosyjski artykułu Uspienskiego ukazał się w r. 1962.

³² B. A. Uspenski, *Strukturnaja obszcznost' rozlicznych widow iskusstwa na materiale żywopisi i literatury*, skrypt, [Warszawa 1968] wiąże pojęcie artystycznego tekstu w odniesieniu do sztuk przedstawiających z badaniami nad perspektywą w szerokim znaczeniu słowa. Tekst określa jako dowolne, semantycznie zorganizowane następstwo znaków.

³³ O znaczeniu końca i początku w odczytywaniu artystycznego tekstu por. J. M. Lotman, *O modelirujuszczem znaczenii poniatij „konca” i „naczała” w chudożestwiennych tiekstach* [w:] *Tiezisy dokładow we wtoroj letniej szkole po wtóricznym modielirujuszczym sistiemam*, Tartu 1966.

maga ono prawidłowego odczytania w warstwie zwanej przedikonograficznym rozpoznaniem. Nie istnieje jednak jeden powszechnie ważny sposób postępowania, lecz każda gałąź i każdy rodzaj sztuki warunkują odrębne podejście w zależności od właściwości strukturalnych poszczególnych dzieł.

Odczytanie przekazu wizualnego dokonuje się zawsze w ramach określonego systemu i ustalonych norm. Jak to wykazał Borys Uspienski, rozwój sztuki ogólnie biorąc przebiega analogicznie do rozwoju języka. W historycznym ujęciu sztuka, jak język, może być pojęta jako system, który dąży do stabilności, obie bowiem dziedziny cechuje tendencja do tworzenia norm i równoczesne dążenie do odstępstwa od nich. Gdy odstępstwa się mnożą, powstaje nowa norma³⁴.

Określając dzieło sztuki jako znak wizualny lub system znaków wymagający odczytywania, należy zapytać na koniec, czy nie wypada zmodyfikować twierdzenia Emila Benveniste, że żadna ze sztuk plastycznych branych w całości nie jest systemem semiologicznym opartym na znakach. Istnieją bowiem określone rodzaje sztuki, które, jak się wydaje, spełniają wszystkie trzy warunki modelu postulowanego przez uczonego francuskiego; model ten musi zawierać skończony repertuar znaków oraz reguły łączenia, rządzące ich postaciami (figurami) niezależnie od natury i liczby wypowiedzi, które system pozwala wytwarzać³⁵.

Odczytanie konkretnego dzieła sztuki jest niezbędnym, jak sądzę, ale niewystarczającym warunkiem naukowego badania w zakresie historii sztuki jako nauki o sztuce. Czynność ta, mająca różny charakter w różnych rodzajach twórczości artystycznej, nie jest równoznaczna ani z rozumieniem dzieła³⁶, ani też z jego interpretacją; nie może być również utożsamiana z opisem, jakkolwiek wynik odczytywania może

³⁴ B. A. Uspienski, *Semiotics of Art*, s. 172.

³⁵ E. Benveniste, *Sémiologie de la langue*, „Semiotica” 1, 1969, s. 12. Odwołując się do artykułów M. Wallisa, *Mediaeval Art as a Language* [w:] *Actes du 5^e Congrès International d'Esthétique*, Amsterdam 1964 s. 427 oraz *La notion de champs sémantique et son application à la théorie de l'art* [w:] „Sciences de l'Art”, numéro spécial, 1966, s. 3 n., Benveniste wskazuje na możliwość wykrycia zasad morfologii i syntaksy w sztukach przedstawiających.

Próbie zastosowania klasyfikacji semiologicznej w zakresie architektury przeprowadza na przykładzie kościołów cysterskich M.-S. Lagrange, *Analyse sémiologique et histoire de l'art*, Paris 1973. Analizę semiologiczną dzieła malarskiego ze stanowiska marksizmu podejmują na przykładzie dolnej strefy w kopule kościoła Św. Jerzego w Salonikach A. Ph. Lagopoulos, A. Ioannidis, *Sémiotique picturale: Analyse d'une mosaïque byzantine*, „Semiotica” 21, 1977, s. 75—109.

³⁶ D. Gierulanka, *Rozumienie niektórych wytworów kultury* [w:] *Psychologia rozumienia*. Pod redakcją W. Szewczuka, Warszawa 1968, s. 144—149.

znaleźć wyraz, i nawet powinien, w opisie; odczytanie, w wypadkach jednofunkcyjności przekazu wizualnego, jest jedno, opisów zaś, ze względu na cele badawcze, bywa wiele.

Niezależnie od faktu, że prawidłowość odczytania dzieła sztuki jest tylko jednym warunkiem jego rozumienia i interpretacji, nie wolno zapominać, iż nie ma innej możliwości konstituowania nauki o sztuce w jej wszystkich trzech zakresach: ogólnym, historycznym i systematycznym, niż w postaci przekazów słownych poddanych rygorom naukowego tekstu. Przy czym nie chodzi, rzecz jasna, o tłumaczenie jednego systemu znaków, wizualnych, na inny system znaków, słownych (akustycznych lub pisanych), gdyż jest to w ogóle artystycznie niemożliwe, ale o przyrodzone uwikłanie wiedzy o sztuce, jak każdej nauki, w słowo i tekst³⁷. Na tym zasadza się organiczna słabość historii sztuki jako nauki autonomicznej wobec samego zjawiska, jakim jest nieuchwytnie w swoich najgłębszych wartościach artystycznych i estetycznych dzieło sztuki:

³⁷ Zasadniczą nieprzetłumaczalność znaków artystycznych na inny system znaków omawia W. Skalmowski, *On the Notion of a Subcode in Semiotics* [w:] *Sign Language Culture*, The Hague-Paris 1970, s. 62—63.