

Rainer Wohlfeil

Refleksje metodyczne o obrazoznawstwie historycznym¹

Obrazy to dokumenty historyczne². Znaczenie tych świadectw minionej rzeczywistości dla nauk historycznych związane jest przede wszystkim z ich treścią w szerokim rozumieniu tego pojęcia. Wynika z tego, że – w zależności od nadrzędnego zagadnienia – zły jakości sztych może mieć równie wysoką rangę i historyczną wyrazistość co dzieło malarskie o powszechnie uznanej wybitnej wartości artystycznej.

Według systematyki źródłoznawczej dzieła sztuki można kwalifikować jako „relikty” albo przypisywać do „tradycji”³.

¹ Za pomocne dyskusje i liczne rady jestem winny podziękowania wielu osobom, m.in. mojej żonie, Rainerowi Brüningowi, Wolfgangowi Harmsowi, Konradowi Hoffmannowi, Marie Wohlfeil-Pérez, Heide Wunder, a zwłaszcza Brigitte Tolkemitt.

² Tak już J.G. Droysen, *Historik*, t. 1: *Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesung (1857). Grundriß der „Historik” in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882)*, red. P. Leyh, Stuttgart–Bad Cannstatt 1977, s. 71, 81 n., 426; por. F.-D. Jacob, *Aspekte zu Entwicklung und Aufgaben der Historischen Bildkunde*, w: *Festschrift für Ernst-Heinz Lemper*, dodatek do „Görlitzer Magazin” 3, 1989, s. 14. Droysen słusznie nie ograniczał pojęcia „obrazów” do dzieł malarskich i grafiki, lecz przyporządkowywał do nich także plastykę, architekturę itp.

³ A. von Brandt, *Werkzeug des Historikers*, wyd. 10, Stuttgart 1983, s. 52–53: stworzone przez Droysena pojęcie „zabytków” jako grupy pośredniej między relikdami a tradycją raczej nie jest potrzebne; zob. też jednak R. Kuhn, *Peter Paul Rubens. Das große „Jüngste Gericht” für die Jesuitenkirche in Neuburg a. D. Ein Kunstwerk als Geschichtsdenkmal und als politische Tat*, w: *Land und Reich, Stamm und Nation. Probleme und Perspektiven bayerischer Geschichte. Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag*, t. 2, red. A. Kraus, München 1984, s. 91–94.

Również to przyporządkowanie zależy od kontekstu. Obrazy są osadzone w procesie komunikacji. Zawierają pewien „komunikat”, nawet jeśli ich twórca⁴ wykonał obraz tylko dla siebie, czyli bez intencji pokazywania go komukolwiek. Obrazy, pojmowane jako „złożone komunikaty artystyczne dla widza lub grupy widzów w określonych warunkach zależnych od historii i przedmiotu”⁵, można przywoływać nie tylko jako źródło do badania rzeczywistości – personalnych czy genealogicznych⁶, lecz również analizować pod kątem informacji o stosunkach społecznych i ich przemianach.

Również dzieła plastyczne – traktowane jako „doświadczenie przeszłości [...], obecne w jej teraźniejszej, wyraźnej manifestacji”⁷ – zawierają historyczny sens dokumentalny. Na podstawie historycznych warunków i kontekstów powstania obraz pozwala zdobyć wiedzę z dziedziny historii o myślącym i czującym, działającym i cierpiącym człowieku – człowieku pojmowanym zarówno jako jednostka, jak i byt zbiorowy. Dzięki pytaniom zadawanym obrazowi pytający uzyskuje informacje o intelektualnej i społecznej zdolności człowieka do obcowania z jego otoczeniem – od bliźniego i przyrody po Boga i ład świata.

⁴ Dla uproszczenia stosuję poniżej pojęcia „twórca”, „artysta”, „zleceniodawca”, „fundator”, „historyk” itp. w formie męskiej, jako zbiorcze określenie dotyczące kobiet i mężczyzn.

⁵ *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, t. 1: *Bildende Kunst als Zeichensystem*, red. E. Kaemmerling, wyd. 4, Köln 1987, tu: E. Kaemmerling, *Die Grundlagenprobleme bei der ikonologischen Bedeutungsanalyse bildender Kunst*, s. 487–488 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. A.P.); por. też definicję w: G. Bandmann, *Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte*, „Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 7, 1962.

⁶ Por. przede wszystkim publikacje Austriackiego Instytutu Badań nad Rzeczywistością Średniowiecza, z dalszą literaturą oraz przykładami przytoczonymi w: *Alltag im Spätmittelalter*, red. H. Kühnel, wyd. 2, Graz–Wien–Köln 1985; źródła bibliograficzne w: G. Jaritz, *Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit*, w: *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter*, red. P. Dinzlbacher, D.R. Bauer, Paderborn 1990, s. 195–242, w przypisach; H. Boockmann, *Die Stadt im späten Mittelalter*, wyd. 2, München 1987; zob. też monografię: U. Stiff, *Porträts des 16. Jahrhunderts als historische Quellen. Eine museumsdidaktische Unterrichtseinheit zu Wandel und Kontinuität am Beginn der Neuzeit*, Münster i. W. 1982.

⁷ J. Rüsen, *Historische Methode*, w: *Historische Methode*, red. Ch. Meier, J. Rüsen, München 1988, s. 71.

ta. Znając formy ludzkiej zdolności realizacji zadań społecznych i egzystencjalnych w przestrzeni i czasie, można ukazywać, czyli analizować, wyjaśniać z historycznego punktu widzenia oraz interpretować normy i wyznawane wartości, obawy i lęki. Zgodnie z tą koncepcją obraz – z uwzględnieniem elementów spoza niego i immanentnych dla niego – odzwierciedla warunki, problemy i sprzeczności, czyli stosunki i struktury społeczne oraz ich zmiany w okresie jego powstania, to znaczy w pewnej minionej rzeczywistości. Jako źródło historyczne obraz nie tylko „uzupełnia” wypracowany w inny sposób stan wiedzy historycznej, lecz za sprawą swojego historycznego sensu dokumentalnego⁸ może również dostarczać wiedzy, której nie da się uzyskać z innych źródeł.

Ważnym czynnikiem, na którym opiera się teza o sensie dokumentalnym, jest założenie, że dzieło sztuki jest wielowarstwowe pod względem zawartego w nim „sensu”. Wielowarstwowość nie oznacza wszelako, że wolno je interpretować w sposób arbitralny. Polega ona na różnych rzeczach, o których nie da się tu opowiedzieć ze wszystkimi szczegółami ani systematycznie. Ważne wydaje się przede wszystkim, że obraz – niezależnie od intencji twórcy i jego własnego stosunku do swego dzieła – zwoya widza do osobistego ustosunkowania się do jego znaczenia, do reakcji i zajęcia stanowiska. Ów oddźwięk może przybierać postać od identyfikacji po niezrozumienie i różnić się w wypadku danej osoby bądź okresu. Poza tym w przypadku dzieła zleconego intencja artysty nie musi pokrywać się z wyobrażeniem zlecniodawcy/fundatora/mecenasa czy adresata, a więc do spełnienia wyznaczonego zadania i postulowanego przekazu wartości

⁸ Kiedy M. Knauer interpretuje treść mojego pojęcia „historyczny sens dokumentalny” w ten sposób, że obrazy analogicznie do materiałów archiwalnych jedynie *odzwierciedlają* pewien podobszar minionej rzeczywistości historycznej, czyli mają jedynie wartość świadectwa, to moje rozumienie tego pojęcia jest błędnie pojmovane. Historyczny sens dokumentalny obejmuje również aspekt funkcjonalny dzieł sztuki, czyli zwraca się przeciwko toposowi czystego odzwierciedlenia, uwzględniając funkcję i oddziaływanie; por. M. Knauer, *Drei Einzelgänge(r). Bildbegriff und Bildpraxis der deutschen Historiker Percy Ernst Schramm, Hartmut Boockmann und Rainer Wohlfeil (1945–1990)*, w: *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung*, red. J. Jäger, M. Knauer, München 2009.

mogą dołączyć wyobrażenia artysty – od włączenia innych przedmiotów i myśli przewodnich po otwartą lub ukrytą krytykę zleconego przesłania obrazu. Możliwość umieszczenia w dziele sztuki drugiej (za pierwszoplanową) tematyki lub pewnego, często zaszyfrowanego, własnego osądu oprócz oczekiwanej „oficjalnej” oceny istniała zwłaszcza wtedy, gdy nie było ono tworzone na zlecenie. Wielostopniowe odnajdywanie i formułowanie sensu może – analogicznie do wielorakiego sensu pisma – przynależeć także do dzieła sztuki, a nawet być do niego włączone świadomie i argumentacyjnie. W związku z tezą o sensie dokumentalnym ważne jest jednak przede wszystkim, że obraz może zawierać niezamierzone wypowiedzi na temat pytań, które dopiero teraz są zadawane dziełu – na przykład w odniesieniu do historii mentalności i problematykacji indywidualnych i zbiorowych lęków.

Jeśli historyk wykorzystuje obrazy w najszerszym rozumieniu tego pojęcia jako źródła historyczne, to musi wychodzić z założenia, że obrazy nie są odbiciem rzeczywistości, czyli obiektywnymi odzwierciedleniami pewnych realiów historycznych – ani w przeszłości, ani w teraźniejszości. To założenie obowiązuje nie tylko wobec dzieł sztuk plastycznych wykonanych w tradycyjnych technikach, które są przedstawieniami rzeczywistości widzianej i odtwarzanej przez artystę, na przykład w grafice lub malarstwie, lecz również w stosunku do nowoczesnych mediów, które sprawiają wrażenie „obiektywnych” odzwierciedleń lub zgoła roszczą sobie takie pretensje – choćby fotografii, filmu, telewizji czy wideo. Twórca obrazu współuczestniczy we wszystkich technikach. Ponadto obraz mógł i może być świadomie manipulowany lub zafałszowywany.

Istotne są także wstępne przemyślenia na temat wzajemnego stosunku i oddziaływania między tekstem a obrazem. Można je ująć w trzech relacjach, które odnoszą do siebie nawzajem: tekst i obraz, obraz jako tekst, tekst jako obraz⁹. To ostatnie rozumiane jest nie tylko jako przenośnia, lecz także jako bezpośrednie formowanie plastyczne.

⁹ *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, red. W. Kemp, München 1989, s. 7–8.

1. „Tekst i obraz” mogą być powiązane w różnej formie, przykład za pomocą wstęgi z napisem albo po prostu słów wpi-sanych w obraz, poprzez tytuły lub podpisy, ze szczegółowymi legendami lub dłuższymi tekstami prozą bądź wierszem¹⁰ albo w połączeniu tekstów z obrazami na stronach tytułowych i ilu-stracjach do materiałów drukowanych. Treść części plastycznej nie zawsze sprowadza się do ilustrowania wypowiedzi tekstowej. Także w takiej kombinacji obrazy mogą mieć mniej lub bardziej odrębne znaczenie historyczne. Ich funkcja mieści się w spek-trum od zwyczajnego ułatwienia lektury przez złożone komen-tarze, łącznie z samodzielną interpretacją tekstów, aż po komen-towanie lub kwestionowanie bieżących wydarzeń.

2. W związku z pytaniem o dzieło plastyczne jako źródło hi-storyczne ważne wydaje się także i to, że obrazom nadawany bywa status tekstu, to znaczy, że obrazowi „(przynaję się) za-sadniczo tę samą autonomię jako pierwotnemu wytwórcy zna-czenia jak tekstowi językowemu”¹¹. Owa samodzielność powin-na być jednak pojmowana relatywnie i „nie wyklucza istnienia niosących znaczenie odniesień do innych tekstów – natury obra-zowej czy językowej”¹². Wydaje się, że dotychczas [do 1991 r. – przyp. red.] nie przedyskutowano tej tezy wystarczająco¹³.

3. Nie ma tu potrzeby szerszego omawiania językowej me-tafory „tekstu jako obrazu”. W odniesieniu do graficznego for-mowania obrazu przez tekst jako figurę, na przykład w postaci

¹⁰ Tak np. *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, red. Ch. Meier, U. Ruberg, Wiesbaden 1980; C.-P. Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987; *Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*, red. S. Füssel, J. Knape, Baden-Baden 1989; zob. też *Text und Bild, Bild und Text*, red. W. Harms, Stuttgart 1990, z bibliografią hi-storii i teorii relacji tekst-obraz autorstwa Georga Jägerera i Iry Diany Maz-zoni, s. 475–508.

¹¹ F. Thürlemann, *Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Ana-lyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Belli-ni*, w: *Der Text des Bildes...*, s. 90.

¹² Tamże.

¹³ Por. R. Schenda, *Bilder vom Lesen – Lesen von Bildern*, „Internationa-les Archiv für Geschichte der deutschen Literatur” 12, 1987, s. 94, przyp. 48.

„poezji wizualnej”, wystarczy odesłać do materiałów jednej z wystaw w Wolfenbüttel¹⁴.

Dla ustalenia i przedstawienia historycznego sensu dokumentalnego dzieła sztuki rozumianego jako uzasadniona empirycznie kategoria wiedzy badania historyczne potrzebują metody pracy ze źródłami obrazowymi adekwatnej do materiału, który może być wykorzystywany do analizy i interpretacji obrazów przez wszystkie dyscypliny historii, czyli metody obrazoznawstwa historycznego. Ogólne podejście metodyczne wymaga następnie specyficznego udoskonalenia i przystosowania do „sytuacji ikonograficznej” badanej epoki.

Tej metodzie poświęcony jest niniejszy wywód, stanowiący kontynuację moich rozważań z 1986 r.¹⁵ Na wstępie muszę stwierdzić, że wedle mojej wiedzy tylko Rainer Brüning, Heike Talkenberger i Frank-Dietrich Jacob¹⁶ bezpośrednio podchwycili moje ówczesne zaproszenie do dyskusji. Jacob zajmuje się¹⁷ naukową historią obrazoznawstwa historycznego rozumianego

¹⁴ [Chodzi o głośną wystawę *Tekst jako figura*, która odbyła się na przełomie 1987 i 1988 r. w Bibliotece księcia Augusta w Wolfenbüttel, dziś będącej instytucją naukową gromadzącą zbiory dokumentujące europejską historię kulturową średniowiecza i wczesnej nowożytności – przyp. red.]. J.D. Adler, U. Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, wyd. 3, Wolfenbüttel–Weinheim 1990.

¹⁵ R. Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle*, „Historische Zeitschrift” 243, 1986, nr 1, z odsyłaczami do wcześniejszej literatury.

¹⁶ R. Brüning, *Die Berichterstattung über die Schlacht von Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) in Zeitgenössischen Flugschriften*, praca magisterska, Hamburg 1987; H. Talkenberger, *Siniflut. Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten astrologischer Flugschriften 1488–1528*, Tübingen 1990, s. 29–54; F.-D. Jacob, dz. cyt., z nowszą literaturą; tenże, *Quellenkundliche Methoden und Historische Bildkunde – Ergebnisse und Schlußfolgerungen am Beispiel historischer Stadtdarstellungen*, „Jahrbuch für Regionalgeschichte” 19, 1991; tenże, *Zur Historischen Bildkunde in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik*, w: *Historische Bildkunde. Probleme, Wege, Beispiele*, red. B. Tolkemitt, R. Wohlfeil, Berlin 1991.

¹⁷ R. Wohlfeil, T. Wohlfeil, *Das Landknechts-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur „Historischen Bildkunde”*, w: *Militärsgeschichte. Probleme – Thesen – Wege*, red. M. Messerschmidt i in., Stuttgart 1982; wcześniej ciż, *Landknechte im Bild. Überlegungen zur „Historischen Bildkunde”*, w: *Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag*, red. P. Blickle, Stuttgart 1982. Wnioski przedstawione w obu artykułach nieuwzględnione w: J.R. Hale, *The Soldier in German Graphic Art of the Renaissance*, w:

jako podstawowa nauka historyczna, ukazując tradycyjne oraz współczesne problemy. W tym miejscu pragnę podzielić się jedynie dwiema uwagami na ten temat. Po pierwsze, od kiedy Erich Keyser¹⁸ w 1935 r. mówił o tzw. obrazach historii i podzielił je na cztery grupy – obrazowe przedstawienia osób, miejsc, wydarzeń i rzeczy – można by wnioskować, że tylko te obrazy, które należą do wymienionych grup, stanowią źródła dla nauk historycznych. Tak jednak nie jest. Zasadniczo każdy obraz może stać się źródłem historycznym. Po drugie, obrazoznawstwo historyczne nie aspiruje do przejęcia funkcji historii sztuki i nie konkuruje z nią¹⁹, lecz jest zależne od jej pomocy, okazuje się otwarte na jej osiągnięcia oraz recypuje jej metody, diagnozy i rezultaty badań jako istotne przesłanki i podstawy opracowywania problemów badawczych z dziedziny historii, których cel poznawczy zdeteminowany jest przez specyficznie historyczne zagadnienia. Generalnie praca interdyscyplinarna warta jest podjęcia, a nawet możemy wręcz uznać ją za konieczną.

Poniżej nie chcę się szczegółowo zajmować obrazoznawstwem historycznym jako podstawową nauką historyczną, lecz jeszcze raz objaśnię jego metodę, dodając nowe przemyślenia. Zastosowanie obrazoznawstwa zostanie przedstawione za pomocą studium przypadku, na przykładzie, który ukazuje również trudności, gdy nie można wystarczająco ustalić danych dotyczących warunków powstania danego obrazu i/albo jego otoczenia historycznego²⁰.

Punktem wyjścia obrazoznawstwa historycznego jako metody jest założenie, że wykorzystanie obrazów w naukach

Art and History. Images and Their Meaning, red. R.I. Rotberg, T.K. Rabb, Cambridge 1988.

¹⁸ E. Keyser, *Das Bild als Geschichtsquelle*, w: *Das Bild als Geschichtsquelle*, red. W. Goetz, Hamburg 1935, zvl. s. 16. [Na temat koncepcji Keysera por. też J. Jäger, *Między obrazoznawstwem a historycznym badaniem obrazów – historycy i źródła wizualne 1880–1930*, tłum. P. Masłowski, w tym tomie – przyp. red.]

¹⁹ Fundamentalna praca dla mojego rozumienia metodyki historii sztuki to *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. H. Belting i in., wyd. 2 przejrzane, Berlin 1988. Ciekawe przykłady, ale mało płodne metodycznie zob. *Art and History...*

²⁰ R. Wohlfeil, *Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie „Kuß von Gerechtigkeit und Friede”*, w: *Historische Bildkunde...*

historycznych wymaga postawienia pytania podstawowego. Do-
starcza ono zarazem schematu, według którego obrazy są se-
lekcjonowane w roli źródła oraz – w interakcji studiów z histo-
rii i historii sztuki – poddawane krytyce źródeł, a także badane
merytorycznie, czyli analizowane, określone, wyjaśniane histo-
rycznie i interpretowane ze zrozumieniem. W tym kontekście
obraz jest pojmowany jako wielowarstwowe „sztuka-dzieło”,
które – jako źródło minionej rzeczywistości dla terażniejszo-
ści – jest nie tylko ukształtowane przez twórcę pod względem
formy i treści, lecz także w znacznej mierze zdeterminowane
przez jego osadzenie w tradycjach i konwencjach, jak również
w jego środowisku społecznym. Wszelka analiza sztuki będzie
poza tym odzwierciedlać jej rozmaite wypowiedzi, czyli na przy-
kład uwzględniać, czy od początku przewidziane było upublicz-
nienie lub czy dany temat był pierwotnie opracowany ze względu
na zainteresowania „prywatne”, czy pełnił jakąś funkcję w pro-
cesie historycznym lub też czy jedynie go odzwierciedla.

Metodyka obrazoznawstwa historycznego opie-
ra się na podejściu ikonologicznym, odwołującym się do histo-
rii sztuki i kultury Aby'ego Warburga²¹. Różniło się ono od ów-
czesnej ikonografii historii sztuki zasadniczym otwarciem na
historię. Metodyka ta wykorzystuje też koncepcję metodyczną
Erwina Panofsky'ego²², modyfikuje jednak jego ikonograficzno-
ikonologiczny system analityczny do opisu i objaśniania treści
obrazów sztuki przedmiotowej zgodnie z własnym podejściem,
polegającym na ewaluacji obrazów jako źródeł historycznych.
Taka modyfikacja bierze pod uwagę również zarzuty historyków

²¹ Zob. tenże, *Das Bild als Geschichtsquelle...*, s. 94, przyp. 22, z odesłaniem
do starszych publikacji; przede wszystkim: D. Wuttke, *Aby M. Warburgs Me-
thode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis*,
wyd. 4 rozsz., Bamberg 1989; od tego czasu zvl. P. Schmidt, *Aby M. Warburg und
die Ikonologie. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Inter-
nationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke*, Bamberg
1989; K. Hoffmann, *Vom Leben im späten Mittelalter. Aby Warburg und Norbert
Elias zum „Hausbuchmeister“*, „Städel-Jahrbuch” 12, 1989; por. też E. Wind,
*Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, w:
Ikonographie und Ikonologie...*; H. Talkenberger, dz. cyt., s. 29–54.

²² Zob. R. Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle...*, s. 94–95, przyp. 12 oraz
niżej, przyp. 24.

sztuki wobec metodyki Panofsky'ego, uwzględnia je jednak tylko w takim zakresie, w jakim dotyczą zadania i celu analizy obrazów z perspektywy nauk historycznych²³.

Panofsky zaproponował teoretyczną trzystopniową procedurę, w której po pierwszych dwóch, głównie analitycznych krokach, służących do rozumienia znaków i wyjaśniania obrazów, następuje akt trzeci, w jego rozumieniu interpretacyjny. Koncepcję tę Panofsky wielokrotnie przerabiał i lekko modyfikował. Tu przywołana jest jej ostatnia wersja z 1955 r.²⁴ Zdaniem Oskara Bätschmanna nie jest ona metodą, lecz pewnym modelem. Rozumie on przez to „konstrukcję, w której przedmioty, czynności i cele są powiązane i która – jako naczelną wizja – służy z jednej strony opracowywaniu metod, a z drugiej teorii”²⁵. Pod względem metodycznym model Panofsky'ego oferuje jedynie pewien sposób badań, służący rozumieniu znaków, ale nie procedurę interpretacji: zadaniem interpretacji byłoby mianowicie „pytać o to, co niesie ze sobą dzieło jako takie, a przez postawienie takiego pytania uchylić – lub jak kto woli podnieść na wyższy poziom – rozumienie znaków”²⁶. Refleksja nad takimi immanentnymi zagadnieniami historii sztuki to rola badacza z tej dziedziny i także on powinien rozważyć, czy i jakie możliwości dla niej zawiera ikonologia w rozumieniu Panofsky'ego²⁷.

Również historyk powinien pochylić się nad procedurą badawczą Panofsky'ego. Daje mu ona wskazówki, jak rozumieć

²³ Tak ostatnio O. Bätschmann, *Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie*, w: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, red. L. Dittmann i in., Stuttgart 1985, z podobnymi sformułowaniami, ale w innym rozumieniu. Krytycznie na ten temat zob. rec. K. Hoffmanna, w: „Kunstchronik” 41, 1988, s. 602–610.

²⁴ E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, w: *Ikonographie und Ikonologie...*; tenże, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971. Zastosowana przeze mnie terminologia podąża za: E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia...*, pod względem podejścia metodologicznego obie prace można jednak uznać za w dużym stopniu analogiczne. Na ten temat zob. R. Heidt Heller, *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk*, Köln–Wien 1977.

²⁵ O. Bätschmann, dz. cyt., s. 95.

²⁶ Tamże, s. 94.

²⁷ Tamże, s. 100.

znaki, jaką wiedzę i jakimi umiejętnościami („przygotowaniem”) musi dysponować, aby przystąpić do pierwszych etapów prac z zakresu historii sztuki oraz do jakich intersubiektywnych instancji kontrolnych – Panofsky mówi o korektywnych zasadach interpretacji – można się odwołać. W praktyce nie da się tak wyraźnie wyodrębnić poszczególnych aktów analizy, określania i wyjaśniania, jak przewiduje teoretycznie procedura, zwłaszcza w odniesieniu do rozróżnienia między pierwszym a drugim etapem. Nie wynika z tego jednak poważny zarzut wobec zaproponowanej przez Panofsky’ego „konstrukcji pomocniczej” dla przemyślanego postępowania metodycznego, żeby trzeba było połączyć pierwsze dwa kroki w jedną czynność.

Opisany poniżej specyficzny sposób postępowania stosowany podczas badania obrazów z punktu widzenia nauk historycznych czerpie zatem po części z myśli Panofsky’ego, uwzględniając dodatkowo impulsy i przemyślenia innych historyków sztuki²⁸. Według jego koncepcji w pierwszym etapie historycznej procedury roboczej – opisie preikonograficznym – obraz analizowany jest pod kątem tego, co pokazuje oraz jaką zawiera ekspresję i jakie wywołuje wrażenie. Panofsky domaga się poprawnego podania zawartości dzieła plastycznego według jego „treści pierwotnych lub naturalnych A. przedmiotowych, B. wyrazowych, składających się na świat motywów artystycznych”²⁹. Ma być ono wolne od interpretacji i sądów wartościujących. Aby wykonać ten pierwszy krok bezbłędnie, potrzebne jest jego zdaniem obycie z postrzeganymi „przedmiotami”. Za pomocą historii stylów sprawdza się, czy wnioski są słuszne.

W opisie obrazów, który zgodnie z tradycyjnymi formami pojmowania prowadzi od lewej ku prawej i rozpoczyna się na pierwszym planie, wylicza się i wymienia z jednej strony znaki symbolizujące „przedmioty”, referuje ich wygląd, właściwości, specyfikę i ekspresję, a z drugiej strony trzeba intensywniej, niż przewidział to Panofsky, zająć się formą, czyli strukturą

²⁸ Por. R. Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle...*, s. 95; O. Bätschmann, dz. cyt.; J.K. Eberlein, *Inhalt und Gehalt. Die ikonographisch-ikonologische Methode*, w: *Kunstgeschichte. Eine Einführung...*, s. 164–185, z bibliografią przedmiotu; R. van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, Berlin 1989.

²⁹ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia...*, s. 13, 20.

i formalnym ukształtowaniu dzieła sztuki. Należy uwzględnić między innymi następujące aspekty: układ i strukturę obrazu według formy i widocznej konstrukcji oraz wewnętrznego planu całości obrazu; liczbę i rodzaj, sposób przedstawienia, układ i wzajemny związek postaci, rzeczy, układ i strukturę dodanego tekstu; działania, relacje i wzajemny stosunek postaci, stosunek do poszczególnych scen i części obrazu, ich mimikę i gesty, ich atrybuty; krajobraz i inne elementy obrazu; kolorystykę, rozkład światła i cienia, barw jasnych i ciemnych³⁰. Niekiedy trzeba poza tym wziąć pod uwagę właściwości fizyczne i – ze zrozumieniem historycznej „krytyki tekstu” – postawić pytania o autentyczność, autorstwo i tradycję (oryginał itd.).

Od schematu Panofsky’ego jeszcze bardziej odbiega drugi etap historycznej procedury, czyli „analiza ikonograficzno-historyczna”. Panofsky mówi „tylko” o analizie ikonograficznej, określając w ten sposób akt, w którym na podstawie „znajomości konkretnych tematów i pojęć przekazanych przez źródło pisane”³¹ zostają wyeksponowane „treści wtórne lub umowne, składające się na świat obrazów, opowieści i alegorii”³². Do ustalenia związku motywów artystycznych z myślami przewodnimi lub koncepcją obrazu, rozumianą jako jego znaczenie, potrzebna jest „znajomość źródeł literackich”³³ oraz „obyście z konkretnymi tematami i pojęciami”. W celu kontroli rezultatów Panofsky wskazuje na historię typów³⁴.

Do odszyfrowania, a tym samym „czytania” danego obrazu potrzebna jest w pierwszej kolejności znajomość systemu znaków, którym posłużył się artysta³⁵. W wypadku obrazu pojmowanego jako historyczny nie wystarcza: odkrycie, wyjaśnienie

³⁰ O znaczeniu struktury obrazu dla nauki historycznej zob. *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, t. 1, nowe oprac., red. H. Olbrich i in., Leipzig 1987, s. 540; na temat średniowiecznej kolorystyki por. Ch. Meier, R. Suntrup, *Lexikon der Farbbedeutungen im Mittelalter*, Köln–Weimar–Wien 1991.

³¹ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia...*, s. 17.

³² Tamże, s. 13–14.

³³ Tamże, s. 20

³⁴ Tamże, s. 17, 20; tenże, *Zum Problem der Beschreibung...*, s. 188.

³⁵ Por. R. Schenda, dz. cyt., zwł. s. 90–91; E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia...*, s. 20.

i zrozumienie znaków oznaczających pojęcia; złożenie takich składników w myślową jedność, a zarazem określenie głównego przedmiotu, tematu i treści dzieła plastycznego; uchwycenie myślenia i świata pojęć twórcy dzieła i/lub okresu, w którym powstał obraz, oraz głębszego sensu, który autor świadomie – czyli umyślnie, być może jednak w sposób ukryty – w nim zawarł. W trakcie pracy trzeba wpisać obraz w kontekst historyczny i objaśniony historycznie na podstawie kontekstu. Dlatego rozszerzam drugi etap modelu Panofsky’ego – jego analizę ikonograficzną – czyniąc z niej analizę ikonograficzno-histeryczną. Ta zaś – trudna część pracy, która może zająć wiele czasu bez osiągnięcia oczekiwanych rezultatów – może być wykonana w trzech krokach, które nie muszą następować jeden po drugim w ściśle określonej kolejności, lecz mogą być podejmowane w związku z konkretnymi zagadnieniami.

W analizie ikonograficznej według Panofsky’ego pierwszym krokiem drugiego etapu pracy dzieła sztuki, które otrzymały tworzywo i myśli przewodnie ze „świata obrazów, opowieści i alegorii”³⁶, wyprowadzane są z istniejących być może źródeł literackich lub motywów przekazywanych w toku dziejów i objaśniane na tej podstawie z uwzględnieniem tradycji i programu ikonograficznego. W kontekście krytyki tego modelu interpretacji treści trzeba zwrócić uwagę, że – po pierwsze – pojęcie „źródeł literackich”, najwyraźniej zawężone przez Panofsky’ego w porównaniu z koncepcjami Warburga, powinno być stosowane zgodnie z literaturoznawczą metodą funkcjonalnego rozumienia tekstów, czyli w rozszerzonym sensie. Po drugie, należy stwierdzić, że obrazy nie muszą być tylko ilustracjami tekstów literackich lub „asamblażem konwencjonalnych motywów (znaków wizualnych) [...], których znaczenie jest również określane przez odwołanie do dokumentów językowych”³⁷, lecz niezależnie od tego rodzaju wzorców mogą czerpać impulsy z innych dziedzin kultury, zasadniczo nieutralanych na piśmie, na przykład z ludowej pobożności i religijności³⁸. Mogą

³⁶ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia...*, s. 20.

³⁷ F. Thürlemann, dz. cyt., s. 89; z odniesieniem do O. Bätschmanna, dz. cyt.

³⁸ Zob. *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter...*; zwł.: G. Jaritz, dz. cyt.; *Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte*, red. W. Schieder, Göt-

też powstawać dzięki spontaniczno-subiektywnej inspiracji artysty. Przesłanie takich dzieł sztuk plastycznych może – jeśli istnieją odpowiednie materiały (przekazy pisemne, projekty, szkice itd.) – być uchwytny w kontekście edukacji, świata pojęć oraz horyzontu doświadczeń ich twórcy przez porównanie z jego innymi dziełami lub w zestawieniu z formowaniem tworzywa, tematu i motywów przez innych artystów. W szczególności daje się je określić przez ewaluację cech formalnych obrazu. Według tej koncepcji pierwszy krok analizy ikonograficzno-historycznej to bynajmniej nie tylko „rozumienie znaków”, które zaczyna się „od identyfikacji już ukonstytuowanych treści”, i „nie jest zdolne” do uchwycenia procesu stanowienia wykładni przez samego artystę³⁹. Do ustalonej w ten sposób treści obrazu dochodzą wnioski uzyskane dzięki analizie formy.

W drugim kroku – „interpretacji w węższym rozumieniu” – będącym działaniem z jednej strony „krytycznym wobec ideologii”, z drugiej zaś wkraczającym w obszar wykładni, należy ustalić wtórny sens obrazu jako całości, zwłaszcza owo głębsze przesłanie, które twórca mógł świadomie nadać swemu dziełu. Należy przy tym uwzględnić okoliczność, że zamierzony sens mógł być inny niż ten, który współcześni artyści i/lub potomni przypisali dziełu w swych interpretacjach.

Zakotwiczenie artysty w strukturze społecznej jego epoki wpływa na odwołania do działania społecznego, ale może również prowadzić do dystansowania się od społeczeństwa. Może on wtedy wyrazić w obrazie krytyczne myśli i umieścić w nim sądy wartościujące, których artykulacja w medium języka za pośrednictwem świadectw pisemnych wydaje się niekiedy niemożliwa. Ponadto socjalizacja i środowisko nie wykluczały i nie wykluczają możliwości, że twórca obrazu dojdzie w swoim myśleniu do konkluzji, które jeszcze nie mieszczą się w świecie wyobrażeń danego czasu. Taka zdolność wynika ze specyficznej wrażliwości i „immanentnego” twórczego ducha artysty.

tingen 1986; H. Boockmann, *Wort und Bild in der Frömmigkeit des späteren Mittelalters*, „Pirckheimer-Jahrbuch” 1985, t. 1: *Bild und Wort. Mittelalter – Humanismus – Reformation*; E.-M. Bangerter-Schmid, *Erbauliche Flugblätter aus den Jahren 1570–1670*, Frankfurt am Main–Bern–New York 1986.

³⁹ Tak F. Thürlemann, dz. cyt., s. 89.

Trzeci krok analizy ikonograficzno-historycznej – ustalenie historyczno-społecznego zakotwiczenia obrazu – opiera się na tym, że dzieło sztuki jest osadzone w pewnym środowisku społecznym. Dlatego za pomocą instrumentarium nauk historycznych należy zanalizować warunki społeczne, okoliczności i cele, które towarzyszyły jego powstaniu, w których kontekście mogła lub miała nastąpić jego pierwotna recepcja oraz da się je objaśnić z historycznego punktu widzenia. Należy się oprzeć na badaniu społecznego kontekstu obrazu – nie aspirując jednak do oferowania pełnego katalogu ani nie wywołując oczekiwania, że da się odpowiedzieć na wszystkie pytania. Należy zadać pytanie o jego twórcę (czyli zwykle artystę), a także o zleceniodawcę, fundatora, mecenasa czy adresatów, łącznie z ich ewentualnym udziałem intelektualnym w autorstwie, z uwzględnieniem kwestii, czy należy dokonać rozróżnienia między intencjami zleceniodawcy i twórcy danego dzieła. Konieczne jest także postawienie pytań o udział warsztatu i innych partycypujących producentów, o miejsce i czas powstania, o przyczyny zastosowanej techniki, o oryginał, replikę, kopię, zmienione wersje oraz innego rodzaju formy powielania itd.

Ponadto należy pytać o struktury społeczne i współczesne wydarzenia – „umiejscowienie” w ogólnym procesie historycznym – jako czynniki, które wywarły wielki wpływ na mentalność (rozumianą jako ogólne nastawienie ludzi do okresu, w którym żyją, zarówno pod względem sposobów myślenia, widzenia i pojmowania, jak i na przykład świadomości stanowej lub rodzinnej czy też samooceny) artystów i zleceniodawców, fundatorów lub mecenasów, na ich zachowanie i działanie. Trzeba dążyć do ustalenia układu ich stosunków społecznych oraz otoczenia politycznego, w które wrastali, a także ich wykształcenia, świadomości, wpływów nowych idei oraz ich ogólnej sytuacji życiowej. Ważne są wnioski dotyczące motywacji stworzenia obrazu, przyczyny, dla której jego temat został zobrazowany w intencji zaistniałej w konkretnym czasie, miejscu i przez ustalonego twórcę, zgodnej lub odmiennej w stosunku do zleceniodawcy/fundatora/mecenas. Istotne są także konkluzje na temat horyzontu oczekiwań lub znaczenia, jakie zleceniodawca/fundator/mecenas i/lub artysta wiązali z dziełem, jak również wnioski o jego

intencji komunikacyjnej: w jakiej wspólnocie komunikacyjnej, dla kogo lub w jakim celu obraz został ufundowany, zlecony lub samodzielnie stworzony przez artystę; czy był przewidziany dla określonej grupy odbiorczej – a jeśli tak, do dla jakiej; do czego „służył” zleceńodawcy/fundatorowi bądź ówczesnemu widzowi; jakie funkcje lub potrzeby miał spełnić: liturgiczne, dydaktyczne, społeczne, prawne; do jakich wzorców recepcji był przyporządkowany, na przykład jako element pewnego programu ikonograficznego; czy służył informacji, przypomnieniu, nauczaniu, propagandzie, reklamie; czy był to instrument służącym do adaptacji społecznej, medium do stabilizacji lub do zmiany form zachowania jakiejś grupy bądź społeczeństwa itd.; czy obraz miał „ingerować” w jakąś sytuację, czy też został „wprowadzony”, jakie postawy i interesy realizował bądź na jakie miał wpływać; czy w ogóle był reprezentatywny dla społeczeństwa swojego okresu, a jeśli tak, to na ile?

Trzeba zapytać o kontekst historii oddziaływania – gdzie dzieło było przechowywane, kto i w jaki sposób miał do niego dostęp lub mógł się o nim dowiedzieć, jak ewentualnie było rozpowszechniane? Jakie oczekiwania ówczesny widz wiązał z dziełem, jakie miał warunki do jego „odczytania” i jakim stanem wiedzy na jego temat dysponował? Jak zatem dzieło sztuki było pojmowane i odbierane w swoim czasie, i czy mogło być rozumiane? Należy przy tym pamiętać, że obrazy znajdowały niekiedy innych odbiorców niż teksty, że wśród odbiorców obrazów należy rozróżnić odbiorców intencjonalnych, rzeczywistych i możliwych oraz że obrazy służyły nie tylko jako medium porozumienia, lecz mogły być stosowane w procesie komunikacji również do wykluczania. Interesujące jest, czy dany obraz lub jakiś program ikonograficzny zyskał uznanie w okresie swego powstania i co o tym zadecydowało, jakie zawarte w nim myśli podchwytywano, rozwijano lub lekceważono, czy też – i ewentualnie z jakich przyczyn – spotykał się z brakiem akceptacji, odrzuceniem, odrzuceniem, próbami represji. Innymi słowy: przedmiotem refleksji powinno być „użycie” obrazów, tzw. praktyka obrazów, ponieważ na przykład zarzut ich nadużywania w procesie historycznym – choćby przez kult obrazów – doprowadził

do krytycznej konfrontacji z dziełami sztuk plastycznych, aż po obrazoburstwo⁴⁰.

Należy jednak nie tylko prześledzić rolę dzieła sztuk plastycznych jako medium we współczesnym mu systemie komunikacji, lecz również ustalić, w jaki sposób oddziaływało ono długofalowo, było później interpretowane, zmieniane, zafalszowywane lub zgoła fałszowane, co spowodowało takie ingerencje i do czego służyły takie manipulacje.

Ta rozszerzona analiza ikonograficzno-historyczna umożliwia poza tym, głównie w trzecim kroku i z wykorzystaniem metody komparatystycznej⁴¹, historyczne umiejscawianie dzieł sztuk plastycznych, do których raczej nie może być zastosowana druga faza metody Panofsky'ego – ustalanie treści obrazów za pośrednictwem źródeł literackich z biblijnego, mitologicznego, historycznego lub innego pola odniesienia, czyli do malarstwa rodzajowego, krajobrazowego, martwej natury i portretów.

Należy podkreślić, że również na drugim szczeblu systemu badawczego, czyli podczas analizy ikonograficzno-historycznej, trzeba pracować starannie i ostrożnie. W słynnym dziele „o procesie cywilizacji” Norbert Elias⁴² dowodził swojej głównej tezy o przekształceniu przymusów zewnętrznych feudalnego społeczeństwa wojowników w przymus wewnętrzny w absolutystycznym społeczeństwie dworskim i w kulturze miejskiej. Dowód ten przeprowadzał za pomocą rycin Mistrza *Księgi domowej* (*Hausbuch*) z drugiej połowy XV w., przyznając im „źródłową

⁴⁰ *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, red. M. Warnke, Frankfurt am Main 1977; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989; por. też H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main 1975; R. Postel, „Dath wy nycht moghenn byldenstormer synn”. *Bemerkungen zur Bilderfrage in der norddeutschen Reformationsgeschichte*, w: *Luther und die Folgen für die Kunst* (katalog wystawy w hamburskiej Kunsthalle 11 XI 1983 – 8 I 1984), red. W. Hofmann, München 1983; *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, red. B. Scribner, Wiesbaden 1990.

⁴¹ Na ten temat zob. E. Vavra, *Kunstgeschichte und Realienkunde*, w: *Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode, Ziel, Verwirklichung*, Wien 1984, s. 177.

⁴² Por. N. Elias, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, t. 1: *Przemiany zachowań w świeckich elitach Zachodu*, tłum. T. Zabłudowski, K. Markiewicz, Warszawa 2011.

autentyczność” w kwestii społecznego otoczenia rycerstwa. Założenie to wynikało z zaniedbania należytej weryfikacji – opartej na krytyce źródeł – drogą analizy ikonograficzno-historycznej. Okazało się więc niesłuszne⁴³, wobec czego jeden z fundamentów tezy Eliasa o procesie cywilizacji wydaje się co najmniej wątpliwy.

Trzeci i ostatni element swojego modelu Panofsky określił mianem „interpretacji ikonologicznej” – jest ona według niego „metodą interpretacji, która wynika raczej z syntezy niż z analizy”⁴⁴. To, co rozumie przez ikonologię, niech wyrażą jego słowa: „Odkrycie i interpretacja tych »symbolicznych« wartości (które dla samego artysty są często nieznane i które mogą się nawet zdecydowanie różnić od tego, co próbował świadomie wyrazić) są przedmiotem tego, co – w przeciwieństwie do »ikonografii« – możemy nazwać »ikonologią«”⁴⁵.

Główną kategorią „przygotowania” do interpretacji jest dla Panofsky’ego „intuicja syntetyczna”⁴⁶. Nie zdefiniował on jednak dokładnie zawartości treściowej tego pojęcia i jego zasady korektywnej. Także pojęcie „zawartości” wymagałoby doprecyzowania. Poza tym należy stwierdzić, że próba Panofsky’ego postrzegania dzieła sztuki w sensie dokumentalnym jako „objawu czegoś innego” nie wyklucza wprawdzie konkretnego historycznego znaczenia pojedynczego dzieła sztuki, jeśli jednak idealizuje się je, widząc w nim częściowe świadectwo „ogólnych i zasadniczych skłonności umysłu ludzkiego”, to zostaje ono wyrwane ze swego ówczesnego i przestrzennego uwarunkowania, przymusowo sfunkcjonalizowane, stając się w ten sposób abstrakcyjnym nośnikiem znaczenia⁴⁷.

W ramach modelu nauk humanistycznych ikonologia Panofsky’ego opiera się ponadto na takiej teorii poznania i takim

⁴³ K. Hoffmann, dz. cyt., s. 53–54.

⁴⁴ E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, Köln 1975, s. 42; zob. też tenże, *Ikonografia i ikonologia...*, s. 15.

⁴⁵ Tenże, *Sinn und Deutung...*, s. 41; na ten temat zob. też O. Bätschmann, dz. cyt., s. 89; por. też R. Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle...*, przyp. 16–18.

⁴⁶ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia...*, s. 19, 20.

⁴⁷ M. Knauer, *Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Ikonologie, untersucht am Beispiel von Callots „Les Misères et les Malheurs de la Guerre”*, praca magisterska, Hamburg 1990, s. 14.

rozumieniu symboli, które nie znalazły powszechnego uznania. Jak już wspomniano, kwestionuje się nawet to, że trzeci element tego schematu może pełnić funkcję metody interpretacji⁴⁸.

W celu dokonania interpretacji dzieła sztuk plastycznych z punktu widzenia nauk historycznych wskazane jest zatem – inaczej niż u Panofsky’ego – poddanie źródła w postaci obrazu krytyce historycznej, jego ocena w szerokim kontekście społecznym oraz analiza pod kątem historycznego sensu dokumentalnego. Trzeba tu uwzględnić nawyki patrzenia, sposoby przedstawiania i normy recepcji w okresie powstania obrazu⁴⁹, jak również teorię obrazu i recepcji⁵⁰ – teorię obrazu rozumianą jako ówczesne pojmowanie istoty i uzasadnienia obrazu oraz jego dopuszczalnego wykorzystania. Proces badawczy opiera się na metodzie historycznej⁵¹.

Teza, że z dzieła sztuki jako „reliktu” minionej rzeczywistości historycznej można wyczytać historyczny sens dokumentalny opiera się na założeniu, że – podobnie jak w wypadku złożonej całości tekstu – także dzieła sztuk plastycznych nie da się historycznie wyjaśnić i zinterpretować wyłącznie na podstawie intencji jego autora i zamierzonego przezeń sensu⁵². Może mieć ono raczej „immanentny dla tekstu sens, wykraczający poza ów

⁴⁸ Zob. wyżej, s. 108–109.

⁴⁹ M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1974; E.H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford 1982 oraz inne publikacje tego autora; R.W. Keck, *Das Bild als Quelle pädagogisch-historiographischer Forschung*, „Informationen zur erziehungs- und bildungsgeschichtlichen Forschung” 32, 1988. Tytułem wprowadzenia i z najnowszą literaturą zob. J. Engemann, K. Niehr, Ch. Tümpel, *Künste, Bildende*, w: *Theologische Realenzyklopädie*, t. 20, Berlin–New York 1990, s. 131–163.

⁵⁰ *Bilderfrage*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 2, Stuttgart 1947 (reprint: München 1983); *Lexikon der Kunst...*; *Theologische Realenzyklopädie*, t. 6, Berlin 1980; por. też R. Schenda, dz. cyt., s. 84, przyp. 10; H. Boockmann, *Wort und Bild...*, s. 36–37 na temat czytania obrazów; B. Scribner, *Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit*, w: *Bilder und Bildersturm...*, s. 10 n.; tenże, *Reformatorsche Bildpropaganda*, w: *Historische Bildkunde...*, s. 88 n. na temat średniowiecznej doktryny obrazów i widzenia.

⁵¹ *Historische Methode...*

⁵² Zarzut zawarty w: K. Badt, „Modell und Maler” von Jan Vermeer. *Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1997, s. 12–17, przeciwko „doktrynie o nieświadomym tworzeniu” nie jest przekonujący.

zamiar, albo sens dzieła da się zrozumieć dopiero na podstawie – oderwanych od zamiaru autora – funkcji i oddziaływania w ówczesnym świecie⁵³. W tej koncepcji dla interpretacji ważny jest kontekst, w którym dzieło sztuki powstało i oddziałuje. Poprzez włączenie się do tradycji lub bezrefleksyjne ustępowanie wobec wartości wyznawanych przez zleceniodawcę/fundatora lub przewidywanego odbiorcę artysta mógł nieumyślnie nadać swojemu dziełu struktury, których historyczne uwarunkowanie ujawni sens w późniejszej interpretacji. Może również chodzić o treści, które twórca wprowadził do dzieła nieświadomie, gdyż będąc medium komunikacji, mimowolnie odzwierciedla ono mentalności i struktury społeczne. Obraz może poza tym niekiedy zawierać skondensowane przesłania. Sposób dotarcia do nich przez inne źródła bywa mozolny lub zgoła niemożliwy. Obraz może ukazywać lęki, radości, nastroje lub atmosferę czasu, zanim zapisano je za pomocą języka – na przykład początek i stadia rozwojowe procesu historycznego, który współcześnie jest opisywany pojęciem „zmiana sposobu myślenia”. W przekazie pisemnym jest on zrozumiały jako dawny proces społeczny dopiero po uchwyceniu jego rezultatów. Obraz może także zawierać pewne tendencje jeszcze wtedy, gdy przestały być już obecne w języku i nie są już widoczne w literaturze. Dzieło sztuk plastycznych nabiera tu znaczenia bezpośredniego świadectwa minionej rzeczywistości.

Historyczną wiedzę, pozyskiwaną dzięki znajomości kontekstu powstania danego dzieła sztuki, można uznać za komunikaty początkowo ukryte, bezpośrednio „niedostępne nam już formy ekspresji jednostek społecznych”⁵⁴. Komunikaty te odsłaniają swoją treść, na przykład współczesnemu historykowi, dopiero za sprawą ukierunkowanych pytań. Istnienie zasadniczej rozbieżności między założonym sensem, który twórca pragnął wyrazić dziełem, a tym, który rozpoznają późniejsi interpretatorzy, wynika z istoty dzieła sztuki. Jego immanentną cechą jest tworzenie nowych związków sensu za pośrednictwem odbiorców. Nie

⁵³ T. Nipperdey, *Die Utopie des Thomas Morus und der Beginn der Neuzeit*, w: tenże, *Reformation, Revolution, Utopie. Studien zum 16. Jahrhundert*, Göttingen 1975, s. 114.

⁵⁴ A. von Criegern, *Bilder interpretieren*, Düsseldorf 1981, s. 45.

trzeba zatem dalej objaśniać, że dzieło może być rozmaicie interpretowane, gdyż każda interpretacja jest związana z czasem, miejscem i podmiotem⁵⁵.

Jeśli niezależnie od tej okoliczności sztuce przypisuje się funkcję pamięci społecznej, a obraz pojmuje się jako część procesu społecznego, a tym samym „rezultat minionych uwarunkowań historycznych”⁵⁶, to ostatnim aktem metodycznym okazuje się zestawienie diagnozy z pierwszych dwóch etapów analiz (dokonywanych głównie z punktu widzenia historii sztuki) i objaśniania historycznego ze współczesnym stanem wiedzy historycznej o owej minionej rzeczywistości, w której obraz powstał jako „artykulacja społeczeństwa”, które ma dokumentować⁵⁷.

Trzeci etap, polegający na interpretacji z perspektywy nauk historycznych, czyli ustalenie historycznego sensu dokumentalnego, różni się od poprzednich kroków roboczych. Jest aktem refleksyjnym, z wyraźną rezygnacją ze spekulatywnego uchwycenia całości dzieła⁵⁸. Ogranicza się więc do potrzeby poznawczej formułowanej z punktu widzenia nauk historycznych. Jest instrumentalnym „przeskokiem w czasie” w myśleniu: podczas gdy na etapach opisu preikonograficznego i analizy ikonograficzno-historycznej historyk podchodzi do dzieła sztuki z pytaniami, które mogły zostać zadane już w przeszłości – przede wszystkim w okresie powstania dzieła, to w ostatniej operacji metodycznej wykorzystuje czasowy dystans do przedmiotu badań i przez zmianę perspektywy dąży do rozwiązania problemów formułowanych z perspektywy nauk historycznych. Stawia obrazowi pytania wynikające

⁵⁵ Por. U. Baumann, H.P. Heinrich, *Thomas Morus. Humanistische Schriften*, Darmstadt 1986, s. 168–169, przyp. 127.

⁵⁶ A. Warburg, za: M. Warnke, *Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge*, w: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, red. W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, Frankfurt am Main 1980, s. 74.

⁵⁷ Tak w rozumieniu A. Warburga, inaczej: O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern (Die Kunstwissenschaft)*, wyd. 3, Darmstadt 1988, s. 70.

⁵⁸ Na temat tezy, że dla analizy obrazu z punktu widzenia historii sztuki „decydujące znaczenie ma totalność jako najistotniejsze kryterium prawdziwej interpretacji” por. K. Badt, dz. cyt., s. 23; K. Hoffmann, dz. cyt.

z jego nadrzędnych zainteresowań dotyczących wiedzy historycznej. Pracując w ten sposób⁵⁹, strukturyzuje swe wypowiedzi: na podstawie wiedzy wypracowanej za pomocą analizy obrazu podchodzi do jego historycznej interpretacji z zadaniami, które oczekują rozwiązania. Główną rolę w ustaleniu historycznego sensu dokumentalnego dzieła sztuki odgrywa zatem przemyślany perspektywiczny zestaw pytań, stawianych obrazowi z wykorzystaniem zasady heurystycznej i w kontekście integralnej metody syntezy. Wyznacza on ramy, w obrębie których badacz dąży do opartego na interpretacji wyjaśnienia. Dotyczy ono specyficznych dla czasu i miejsca informacji na temat ludzkiego życia i procesów społecznych, możliwych do wyczytania z obrazu.

Zakres pytań jest ograniczany historyczną krytyką materiałów i refleksją o możliwych informacjach źródłowych. Wynika on z opartych na teorii tez o historycznym wyjaśnieniu minionej rzeczywistości oraz zakłada, że obraz zawiera „wiadomości”, nad którymi twórca się nie zastanawiał, których w ogóle nie brał pod uwagę lub nie chciał ich przekazywać. Stosując wykładnię „metodycznej operacji interpretującego odwołania się [...] do nadających sens i znaczenie teorii historycznych”⁶⁰, historyk dąży do artykulacji wiedzy przekazywanej przez dzieło sztuk plastycznych poza tematem i zamierzonym głębszym sensem nadanym mu przez artystę.

Pytanie o historyczny sens dokumentalny weryfikowane jest w innych, głównie pisemnych materiałach. Zasada korygująca nie oznacza jednak, że jakaś wypowiedź obrazu musi być nieprawdziwa, gdyż jej treści nie da się potwierdzić w innych źródłach. Na tym może raczej polegać jej szczególna wartość, rozszerzająca stan wiedzy historycznej. Także w wypadku pracy historyków z obrazami obowiązuje założenie: „Badania naukowe to uregulowany metodycznie, a zatem intersubiektywnie weryfikowalny krok od możliwych do rzeczywistych odpowiedzi. Analizują one informację źródłową w świetle refleksji o punkcie widzenia, namysłu teoretycznego i włączania informacji ze źródeł”⁶¹. Płyne z tego wniosek, że rezultat analizy obrazu jest

⁵⁹ *Historische Methode...*, zwł. s. 75–76.

⁶⁰ Tamże, s. 76.

⁶¹ Tamże, s. 72.

sterowany dzięki poznawczym potrzebom wynikającym z zadania pytań z czasowego dystansu, wnoszonej wiedzy i teoretycznego projektu. Zarazem jednak za pośrednictwem obrazów uczestniczących w wydarzeniach lub odzwierciedlających je można interpretacyjnie określić część minionej rzeczywistości i uzyskać istotne dla nauk historycznych informacje o stosunkach społecznych, ich przemianach i przezwyciężaniu⁶². Dzięki historycznemu sensowi dokumentalnemu dzieła sztuki możliwy jest wgląd w autentyczne wydarzenia historyczne.

Tłumaczenie z języka niemieckiego: Adam Peszke

⁶² Por. studia hamburskie, np.: R. Brüning, „Kriegs-Bilder”. *Wie Flugschriften über die Schlacht bei Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) berichten*, „Militärgeschichtliche Mitteilungen” 45, 1989, nr 1; I. Deike, A. Reichel, *Pax veneta*, „Forschungen und Berichte” 31, 1991; R. Kastner, *Geistlicher Rauffhandel. Form und Funktion der illustrierten Flugblätter zum Reformationsjubiläum 1617 in ihrem historischen und publizistischen Kontext*, Frankfurt am Main–Bern 1982; H. Talkenberger, dz. cyt.; Ch. Torner, *Untersuchungen zu einem Historienbild des 19. Jahrhunderts. Hans Makart: Der Einzug Karls V in Antwerpen (1878)*, praca magisterska, Hamburg 1990; R. Wohlfeil, T. Wohlfeil, współpr. V. Strohbach, *Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde*, „Zeitschrift für Historische Forschung” 12, 1985, nr 2; ciż, *Jan d. Á. Brueghel und Hendrick van Balen d. Á. Die Weissagungen des Propheten Jesaias*, w: *Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit. Beiträge einer wissenschaftlichen Konferenz vom 6. und 7. Mai 1986*, red. S. Hoyer, W. Held, Leipzig 1987; ciż, „Frieden in der Kunst”, „Orientierung. Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien” 1987, nr 2; ciż, współpr. M. Minuth, H. Talkenberger, *Verbildlichungen ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d. Á. – Petrarca-meister*, w: *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität*, red. W. Schulze, München 1988; ciż, *Stände und Konfessionen. Lucas Cranach d. J.: „Die Predigt Johannes des Täufers”. Bartholomäus Bruyn d. Á.: „Die Drei Stände der Christenheit”, im Vergleich*, w: *Die Bildung des frühmodernen Staates – Stände und Konfessionen*, red. H. Timmermann, Saarbrücken–Scheidt 1989. Na zakończenie warto wskazać na studia powstałe w związku z edycją *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, red. W. Harms i in., dotychczas t. 1–7, München–Tübingen 1980–1997 oraz na temat roli i znaczenia zleceńodawcy i fundatora ostatnio: W. Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Köln 1994.