



Historia sztuki na tropie metody

Ten obraz to nasza wielka szansa. Daje nam jedno z najbardziej oczywistych brakujących do tej pory ogniw łańcucha przyczynowego. Mamy go, Watsonie...

Sherlock Holmes¹

Jaki jest cel detektywa? Zrekonstruować zbrodnię. Jak to zrobić? Ułożyć fakty, jeden na drugim, dokładnie tak, jak buduje się domki z kart. A jeśli fakty nie pasują do siebie, innymi słowy, gdy jakaś karta się zachwieje, trzeba zaczynać wszystko od początku, inaczej domek runie.

Herkules Poirot²

Dlaczego obrazy są zagadkami? Takie pytanie postawił James Elkins w książce *Why Are Our Pictures Puzzles?*, nie kierował go jednak w stronę metodologii historii sztuki i nie w jej obszarze poszukiwał odpowiedzi³. Tymczasem tam właśnie można znaleźć odpowiedź najwłaściwszą: obrazy są zagadkami przede wszystkim dlatego, że w takiej roli obsadziła je naukowa historia sztuki, czyniąc artystyczne dzieła przedmiotem historycznego i metodycznego wyjaśniania. Potrzeba rozwinięcia tej myśli w związku z kwestią postawioną przez

¹ A. Conan Doyle, *Pies Baskervilleów*, przeł. E. Łozińska-Małkiewicz, Toruń 2012, s. 201.

² A. Christie, *Tragedia w trzech aktach*, przeł. A. Mencwel, Wrocław 2015, s. 216.

³ J. Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, New York and London 1999.

Elkins była jednym z powodów, dla których powstała niniejsza książka.

Co to znaczy wyjaśnić obraz? Wyjaśnić to odpowiedzieć na pytanie „dlaczego?”⁴. Kiedy takie pytanie pada, dotyczy czegoś, co nie jest oczywiste i zrozumiałe „samo przez się”, a tym samym powinno zostać wyjaśnione. W przypadku obrazu oznacza to bardzo istotne i problematyczne przesądzenie: obraz, który można dokładnie obejrzeć i przemyśleć, nie tłumaczy się w oglądzie i refleksji, lecz przeciwnie, okazuje się niezrozumiałym. „Dlaczego?” (dla-czego) jest pytaniem o przyczynę, bądź sprawcę („wskutek czego?”), bądź celową („w jakim celu?”). Zawsze trzeba to pytanie odnieść do czegoś, co się o obrazie stwierdza, określając pewną jego właściwość – choćby tak jak Elkins w tytułowym pytaniu stwierdził, że obraz stanowi zagadkę. Podstawowym metodologicznym problemem eksplanacji obrazów jest konieczność określenia konkretnego ich aspektu, który miałyby zostać wyjaśnione nie tylko z tego powodu, że jest zagadkowy, ale głównie ze względu na to, jak z zasady jest dla dzieł obrazowych istotny. Toteż wszystkie metody eksplanacyjne wypracowane w historii sztuki opierają się na pewnej ogólnej teorii obrazu, sprowadzającej go do jakiegoś aspektu kluczowego, który przyjmuje się za najważniejszy i właściwy przedmiot wyjaśnień w każdym przypadku, gdy o obraz chodzi.

Od teorii obrazu zależy wywiedziona z niej metoda eksplanacyjna, a od sprofilowania metody pod kątem przyjętej teorii zależy, jakie możliwe wyniki pozwala ta metoda uzyskać, do jakich wniosków dojść, co ustalić, a także jakiego rodzaju fakty stwierdzić, gdy zastosuje się ją do wyjaśnienia konkretnego dzieła. Potwierdza się tu generalna zasada nauki metodycznej, którą Michał Heller ujął w zwięzłej formule: „Metoda badania ujawnia to, do czego została zaprojektowana”⁵. Formułę tę można jednak rozwinąć: metoda badawcza może wykazać tylko coś, do czego wykazania została zaprojektowana według pewnej teorii. Metoda służy temu, aby na jej drodze uzyskiwać wyniki eksplanacji, przechodząc od faktów, które stanowią przesłanki wyjściowe dla pytań i hipotez, do wniosków, które znajdują

⁴ C. G. Hempel, P. Oppenheim, *Studies in the Logic of Explanation*, „Philosophy of Science” 1948, Vol. 15, nr 2, s. 135.

⁵ M. Heller, *Filozofia nauki*, Kraków 2016, s. 151.

potwierdzenie przez zgodność z innymi faktami. Fakt natomiast jest pojęciowym określeniem jakiegoś stanu rzeczy; stwierdzić fakt to nadać mu znaczenie w języku. Stwierdzenia faktów są językowymi interpretacjami rzeczywistości w systemie pojęć przyjętej teorii i metody. Tak oto między teorią obrazu, metodą, stwierdzanymi faktami i możliwymi wynikami z zasady powstaje związek kołowy. Zastosowanie metody podporządkowanej teorii może w odniesieniu do poszczególnych dzieł sztuki wykazać tylko coś, co ona z góry dopuszcza jako teoretycznie przewidywalną z jej punktu widzenia i mieszczącą się w jej ramach pojęciowych możliwość.

Pytanie „jak wyjaśnić ten obraz?” nabiera więc sensu dopiero wtedy, gdy określi się konkretną właściwość danego dzieła, której wyjaśnienie jest istotne ze względu na ogólną teorię obrazu. Niczego nie zmienia wersja „dlaczego ten obraz wygląda tak, jak wygląda?”, dopóki to, co w obrazie widać, nie zostanie w pewien sposób nazwane – określone jako fakt z tego rodzaju faktów, które dla wyjaśnienia obrazu z zasady są szczególnie ważne. Sięgnijmy po najprostszy przykład, zaczerpnięty od Erwina Panofsky'ego: „dlaczego ten obraz przedstawia dziewczynę z odciętą męską głową na misie?”⁶. Obrazy są zagadkami właśnie dlatego, że procedura ich wyjaśniania musi wyjść od formy zagadki, w którą przekształca się je poprzez pytanie „dlaczego?”. Kwestia „dlaczego ten obraz przedstawia dziewczynę z odciętą męską głową na misie?” przede wszystkim określa coś, co przyjmuje się za dany w obrazie i relewantny fakt (faktem jest, że obraz przedstawia... itd.). Jednocześnie tak postawiona kwestia sprowadza obraz do roli przedstawienia rozpoznawalnych „rzeczy i zdarzeń”, zakłada więc z góry istotność funkcji przedstawieniowej w przyjętej teorii obrazu. Wynika z niej też bezpośrednio profil metody służącej do wyjaśnienia przyczyn, dla których w obrazach występują określone motywy przedstawieniowe, a taką metodę oferuje ikonologia. Ikonologia ściśle łączy w sobie ogólną teorię obrazu, identyfikującą go z funkcją przedstawiania, oraz metodykę określającą zasady, według których należy obraz ze względu na tę funkcję wyjaśniać. Wyjściowe pytanie o przyczynę faktu, że obraz przedstawia dziewczynę

⁶ Odnoszę się do problemu identyfikacji tematu obrazu Francesca Maffeięgo, który podjął Panofsky we wstępie do książki *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939.

z odciętą męską głową na misie, może wydawać się naturalną konsekwencją tego, co w obrazie po prostu jest naocznie dane. Z prostego stwierdzenia faktu wynika wybór ikonologii jako adekwatnej metody jego wyjaśnienia, a zastosowanie metody ikonologicznej daje w wyniku wnioski, że obraz przedstawia temat literacki Salome. Tym samym potwierdza się użyteczność i skuteczność metody ikonologicznej, a zarazem „prawdziwość” ikonologicznej teorii obrazu. Cały ten układ zarysowuje jednak również logikę zależności odwrotnych: ikonologiczna teoria obrazu jako formy przedstawieniowej dyktuje taki sposób widzenia dzieł malarskich, który polega na rozpoznawaniu przedstawionych rzeczy i zdarzeń jako podstawowych faktów. I tak koło się zamyka. Fakty określane są z punktu widzenia teorii i za pośrednictwem metody potwierdzają teorię, mimo pozorów prostej zgodności z danymi obserwacyjnymi zawsze są niezbywalnie – jak ujął to Heller – „uteoretyzowane”⁷. Hans-Georg Gadamer, odrzucając fikcję „czystości” stwierżeń o faktach, zwrócił uwagę, że sposób określenia faktów ma, jak każda wypowiedź, charakter dialogiczny, motywowany i interpretacyjny. Jest taką interpretacją stanu rzeczy, która odpowiada na pewną motywację do stwierdzenia, jak faktycznie rzeczy się mają⁸. Zarówno w naukach przyrodniczych, jak i humanistycznych, „tego, co dane, nie da się oddzielić od interpretacji. Dopiero w jej świetle coś staje się faktem, a obserwacja okazuje się zdolna coś wyrażać”⁹.

Pominąć można nierozstrzygalną kwestię, na ile wstępna hipoteza teoretyczna poprzedza czynione obserwacje, a na ile powstaje jako uogólnienie wniosków wyprowadzonych z obserwacji. Gotowa teoria obrazu stanowi w każdym razie skryształizowaną postać ogóln-

⁷ M. Heller, op. cit., s. 71–73. „Wiadomo dziś z pewnością – pisze Heller – że nie istnieją »nagie fakty«. Co więcej, nie tylko każdy fakt z osobna, ale przede wszystkim zespół wszystkich faktów wynikających z danej teorii naukowej, jest głęboko przesiąknięty danymi teoretycznymi. Między składową faktyczną naszej wiedzy a jej składową teoretyczną występuje sprzężenie zwrotne o charakterze nieliniowym”. Najdobitniej zależność stwierdzanych faktów od zasobu pojęciowego teorii podkreślał Paul Feyerabend, *Przeciw metodzie*, przeł. S. Wiertlewski, Warszawa 2021.

⁸ H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, przeł. B. Sierocka, w: idem, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 19–20.

⁹ Idem, *Tekst i interpretacja*, przeł. P. Dehnel, w: idem, *Język i rozumienie*, op. cit., s. 111–112.

nej hipotezy i poparta jest pewną sumą spostrzeżeń stwierdzających fakty co do konkretnych dzieł. Różne metody wyjaśnień łączy podobny schemat ich przedstawiania w argumentacji – schemat zamkniętego koła, które ściśle łączy ogólne tezy teoretyczne ze wskazówkami metodycznymi i z modelowymi przykładami zastosowania tych wskazówek w odniesieniu do wybranych obrazów, a raczej do pewnych faktów, jakie w opisowej charakterystyce tych obrazów się określa. Metody formułuje się w taki sposób po to, aby przedstawić je jako uniwersalne, bo odpowiadające istotnym i powszechnie występującym, gatunkowym właściwościom obrazu, a zarazem po to, aby stosując daną metodę, można było wyjaśnić wszystkie kolejne przypadki zgodnie z tym, co teoria ogólnie stwierdza.

Sprzężenie zwrotne między sposobem określenia ogólnej teorii obrazu i metody eksplanacyjnej a sposobem określenia faktów o wyjaśnianym dziele, przyjmuje postać sylogizmu, czyli schematu wnioskowania z dwóch przesłanek zawierających wspólny element (w tym przypadku obraz), który na naszym przykładzie można przedstawić następująco¹⁰:

Przesłanka 1 (stwierdzenie faktu): ten obraz przedstawia dziewczynę z odciętą męską głową na misie;

Przesłanka 2 (teoria ogólna, implikująca metodę): obrazy reprezentują typy przedstawieniowe oparte na motywach zaczerpniętych ze źródeł literackich;

Wniosek wyjaśniający: ten obraz przedstawia Salome.

Powyższy wariant sylogizmu odpowiada modelowi wnioskowania indukcyjnego, które wychodzi od przesłanki szczegółowej, czyli stwierdzenia faktu o pojedynczym obrazie, a następnie sprowadza ów fakt do zasady ogólnej, stanowiącej wspólny mianownik faktów stwierdzanych w przypadku wielu innych obrazów. Indukcyjna forma sylogizmu jest jednak wymienna na wariant odwrotny, dedukcyjny:

¹⁰ Zagadnienie odwracalności indukcyjnej i dedukcyjnej konstrukcji sylogizmów w perspektywie filozofii nauki omówił znakomicie Kurt W. Zeidler, *Idealizm a sceptycyzm*, przeł. A. J. Noras i T. Kubalica, „Folia Philosophica” 2015, nr 33, s. 13–27.

Przesłanka 1 (teoria ogólna, implikująca metodę): obrazy reprezentują typy przedstawieniowe oparte na motywach zaczerpniętych ze źródeł literackich;

Przesłanka 2 (stwierdzenie faktu): ten obraz przedstawia dziewczynę z odciętą męską głową na misie;

Wniosek wyjaśniający: ten obraz przedstawia Salome.

W wariacie dedukcyjnym teoria ogólna wyznacza przesłankę, z której logicznie wynika określenie faktu o konkretnym obrazie: skoro wiadomo, że obrazy z zasady reprezentują typy przedstawieniowe odpowiadające motywom literackim, trzeba na konkretny obraz spojrzeć pod tym kątem, aby zidentyfikować typowe motywy. Skoro tutaj typowym motywem jest dziewczyna z odciętą męską głową na misie, obraz przedstawia Salome. Teoria ogólna dyktuje zatem sposób stwierdzenia faktu stanowiącego wyjściową przesłankę indukcji.

Metoda wyjaśniania obrazów wydedukowana jest z jakiejś ogólnej teorii obrazu i jednocześnie spełnia funkcję indukcyjną w stosunku do poszczególnych dzieł. Za jej pośrednictwem sprowadza się indywidualną odrębność każdego przypadku do ogólniejszych cech wspólnych, które ta odrębność skrywa, a poprzez które można połączyć dzieła, ponad ich indywidualnym zróżnicowaniem, w sposób zgodny z ogólną teorią, wyjaśniając każdy obraz jedną metodą. Naukowe wyjaśnianie ze swej istoty polega bowiem na tworzeniu takich teorii, które pozwalają metodycznie wyjaśnić wszystkie zjawiska danego rodzaju i w każdym przypadku się sprawdzają.

Istotna różnica między metodą indukcyjną a dedukcyjną ukazuje się na poziomie sprawdzianu poprawności wyjaśnienia konkretnego obrazu według przyjętej teorii. Sprawdzenia indukcyjne polega na confirmacji, czyli potwierdza, że wniosek, do którego doprowadziło wyjaśnienie obejmujące pewną liczbą przypadków, można rozszerzyć również na kolejne zbadane w jego świetle przypadki. Jeżeli więc główne motywy obrazu zgadzają się z wnioskiem, że przedstawia on postać Salome z głową św. Jana Chrzciciela, trzeba się upewnić, czy pozostają z nim w zgodzie również inne, poboczne motywy tego przedstawienia, a ponadto, czy tak samo jest w przypadku innych obrazów przedstawiających dziewczynę z odciętą męską głową na misie. Jednakże niezależnie od tego, ile szczegółowych motywów

danego przedstawienia pozwoliłoby podtrzymać konkluzję, że obraz przedstawia Salome, i niezależnie od tego, ile kolejnych zbadanych obrazów potwierdzałoby taką identyfikację tematu, nie będzie ona zweryfikowana ostatecznie. Wystarczy natomiast znaleźć w obrazie tylko jeden motyw sprzeczny z tematem Salome, aby to rozpoznanie okazało się fałszywe. Na tej zasadzie opiera się sprawdzian dedukcyjny, falsyfikacyjny: zamiast mnożyć przykłady potwierdzające konkluzję wniosku, szuka się jakiegoś faktu, który można uznać za pewnik, a który pozwoliłby wydedukować, że konkluzja ta jest z nim sprzeczna logicznie, czyli na pewno błędna. Wracając do przykładu – niezależnie od liczby obrazów przemawiających za ogólnym wnioskiem „jeśli przedstawiona jest dziewczyna z odciętą męską głową na misie, to musi być Salome, bo wszystkie obrazy zawierające taki motyw, mimo wszelkich szczegółowych różnic między nimi, zawsze przedstawiają temat Salome”, wystarczy znaleźć jedno tylko dzieło Francesca Maffeięgo, a w nim dostrzec jeden tylko szczególny motyw, aby ten wniosek sfalsyfikować. Ponieważ dziewczyna nie trzyma jedynie odciętej męskiej głowy na misie, ale w drugiej ręce dzierży też miecz, nie może to być Salome. Sprawę rozstrzyga dedukcja: dziewczyna ma miecz, a „miecz był ustalonym i zaszczytnym atrybutem Judyty, wielu męczenników i takich cnót, jak Sprawiedliwość, Męstwo itp., tak więc nie było powodu, aby przydać go rozwiązłej dziewczynie”¹¹. Ze względu na ten czynnik symboliczny obraz musi przedstawiać Judytę, mimo że z historią zabicia przez nią Holofernesa nie zgadza się motyw misy. W przeciwieństwie bowiem do miecza, misa nie była motywem symbolicznym, mogła więc swobodnie przewędrować z typu przedstawień Salome, natomiast wykluczona była droga odwrotna.

Dedukcyjny wywód Panofsky’ego, prowadzący do wykrycia prawdziwej tożsamości mężczyzny, którego odcięta głowa spoczęła na misie, jak również prawdziwej tożsamości sprawcy jego zabójstwa, bardzo przypomina metodę dedukcji Sherlocka Holmesa, opisaną przez Arthura Conan Doyle’a. I nie jest to zbieżność przypadkowa, nie tylko dlatego, że Panofsky znany był z zamiłowania do literatury detektywistycznej. Rzecz bowiem w tym, że do histo-

¹¹ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 18.

rii sztuki nie można było stosować bezpośrednio zasad wyjaśniania naukowego, które rozumiano jako przejście drogą wnioskowań z poziomu wielości danych obserwacyjnych na poziom ukrytej za nimi jednej prawdy, zasady ogólnej lub przyczyny. Modelem jedności zasady ogólnej i przyczyny było prawo natury, stanowiące nieustannie czynne źródło występowania wszystkich zjawisk naturalnych, a skryte za tym, co można bezpośrednio zaobserwować. Wzorzec naukowych wyjaśnień i metod indukcyjnego przejścia od poszczególnych obserwacji do jednej, wyjaśniającej je łącznie, ogólnej teorii prawa natury, wypracowany został w naukach przyrodniczych. Przełożenie tego wzorca z dziedziny świata naturalnego na dziedzinę twórczości artystycznej wymagało nie tylko budowy ogólnej teorii dzieła sztuki czy konkretniej obrazu, umożliwiającej sprowadzenie całej różnorodności indywidualnych dzieł do jedności ich wspólnej, istotnej, gatunkowej cechy. Wymagało również wzięcia pod uwagę niezbywalnego czynnika umysłu i woli, intencji i motywacji celowego działania konkretnego artysty, tworzącego obraz w konkretnych i niepowtarzalnych, historycznych okolicznościach. Jeżeli do wyjaśnienia była niezrozumiałość obrazu, jakaś jego strona zagadkowa, historia sztuki wiązała ją z czymś, co nieuchwytnie bezpośrednio w samym dziele, pozostawało właśnie tajemnicą umysłu twórcy, jego nieznanymi zamiarów czy celów. Taki rodzaj zagadki, której przedmiotem są tajniki czyichś działań i intencji ukrytych za uczynkami, był motywem przewodnim literatury kryminalnej na długo przedtem, zanim naukowa historia sztuki zajęła się rozwiązywaniem zagadek dzieł malarstwa. Opowieści o dedukcyjnych umiejętnościach Sherlocka Holmesa oferowały także gotowy i sugestywny wzorzec metodyczny rozwiązywania zagadek tego typu, który spełniał rygory logicznych wnioskowań, a zatem kryteria metody naukowej. Historyk sztuki wyjaśniający obraz zajął więc pozycję detektywa, który przygląda się obrazowi miejsca zbrodni jako pewnemu zespołowi śladów i zadaje sobie pytanie, dlaczego one powstały, jaka historia przyczyn zbrodniczego czynu skrywa się za obrazem jego pozostałości i czym kierował się sprawca.

Wypracowany w epoce wiktoriańskiej paradygmat literatury detektywistycznej opierał się na poglądzie, że ludzkie działania, analogicznie jak zjawiska natury, podlegają zasadzie przyczynowości, wobec czego można je również wyjaśnić zgodnie z modelem kau-

zalnym¹². Czyny przestępcze, a szczególnie morderstwa, wydawały się znakomitym przedmiotem tego rodzaju eksplanacji, ponieważ z zasady są w najwyższym stopniu intencjonalne i motywowane, zorientowane na pewien wyraźny cel, dokonuje się ich z jakiegoś konkretnego powodu¹³. Jeżeli kryteria znacznej miary umotywowania, intencyjności i celowości miałyby stanowić wyróżnik działań kwalifikujących się do ujęcia w kategoriach przyczynowych, to łatwo zauważyć, iż dokonania artystyczne i dzieła sztuki spełniają je nie gorzej niż zbrodnie. Zdaniem Stephena Kerna metoda dedukcyjnego wyjaśniania przestępstw, którą na wyżyny mistrzostwa wyniósł Sherlock Holmes, była konsekwencją, a jednocześnie najdobitniejszym świadectwem przyjęcia idei zależności przyczynowych w zakresie mechaniki działań sprawców. Dlatego też postać Holmesa stała się trwałym symbolem niezachwianej pewności co do eksplanacyjnej mocy obiektywnych i logicznych metod wykrywania prawdy po stronie przyczyn – symbolem odnoszącym się także do kauzalnego modelu wyjaśnień humanistyki jako nauki, która ma za przedmiot różnego rodzaju dzieła człowieka¹⁴. Niezależnie od całej zmienności poglądów na to, jakie konkretne determinanty natury ogólnej w decydujący sposób warunkują czyny i w jakim zakresie można je określić, dla samej metodologii wyjaśnień naukowych, a może zwłaszcza dla metodologii historii sztuki, figura genialnego detektywa z Baker Street pozostała symbolem nadzwyczaj nośnym aż do ostatnich lat XX stulecia.

Teoria kauzalna lokuje bezpośrednio przyczyny działań w stacjach umysłu sprawców, określając czynności jako skutki powodowane intencjami, pragnieniami czy przekonaniami stanowiącymi racje ich podjęcia¹⁵. Chcąc zatem wyjaśnić widoczne dokonania sprawców

¹² Zagadnienie to zostało szeroko omówione w książce Stephena Kerna *A Cultural History of Causality: Science, Murder Novels, and Systems of Thought*, Princeton 2004. Za wskazanie tej pozycji, jak również za inne cenne sugestie serdecznie dziękuję Ryszardowi Kasperowiczowi.

¹³ Ibidem, s. 2.

¹⁴ Ibidem, s. 4–5, 15, 104.

¹⁵ Założeniom przyczynowej teorii działania i jej rozwojowi od początku lat sześćdziesiątych do końca XX wieku poświęcona jest książka Michała Barcza *Mechanika działań. Filozoficzny spór wokół przyczynowej teorii działania*, Warszawa 2020. Jak pisze autor: „Historycznych źródeł teorii kauzalnej można upatrywać w dziełach filozofów starożytności, przede wszystkim w pismach etycznych

zbrodni lub twórców dzieł, należałoby zrekonstruować ich zależność od niedostępnych przyczyn psychicznych. Tym, czego poszukiwała historia sztuki, aby wyjaśnić niezrozumiałość obrazów, było przede wszystkim ich intencjonalne znaczenie: znaczenie, które miał na myśli twórca, a które nie uzewnętrznia się bezpośrednio w wizualnej formie dzieła, lecz pozostaje ukryte, jest tajemnicą i zagadką. Czy Francesco Maffei, przedstawiając dziewczynę z odciętą męską głową na misie, ale jednocześnie z mieczem, chciał przedstawić Salome czy Judytę? – to znakomity przykład zagadki tego rodzaju ukrytego za obrazem, intencjonalnego znaczenia, które historia sztuki obrała za przedmiot „śledztwa”, zwracając się ku metodzie wyjaśnień jako wnioskowań na podstawie tego, co dane i stwierdzalne w kategoriach faktycznych skutków, o tym, co się za nimi kryje. Ponieważ przyczyn nie można wykryć, docierając bezpośrednio do sfery zamysłów, intencji i motywacji artysty, pozostaje ich dochodzić na drodze wiązania faktów i wnioskowania.

W taki oto sposób historia sztuki znalazła się między dwoma obszarami nauk, które filozofia Wilhelma Diltheya rozdzieliła: naukami przyrodniczymi, określonymi przez dziedzinę natury i metodę polegającą na przyczynowym wyjaśnianiu jej zjawisk od strony ogólnych praw, oraz naukami humanistycznymi, określonymi przez dziedzinę ludzkiego ducha i jego wytworów, które jako dzieła umysłu i zjawiska duchowe są z istoty zrozumiałe, bo w swojej formie niosą znaczenia i wyrażają sensy¹⁶. Ze względu na zrozumiałość przejawów ducha, doświadczaną w przeżyciu, miejsce wyjaśniania zajęło rozumienie jako podstawa metodycznie rozbudowanej, strukturalnej interpretacji. Taki podział nauk stawiał historię sztuki w problematycznym, ambiwalentnym położeniu wobec dawnych dzieł, które wydawały się niezrozumiałe przez to, że utraciły żywą łączność ze źródłowym kontekstem. Hermeneutyczny problem braku zrozumiałości rysował się jako utrata sensu, który pierwotnie musiał być z każdym dzie-

Arystotelesa oraz w mechanicystycznej filozofii XVII i XVIII w. – szczególnie u Hobbesa i empirystów brytyjskich, jak również u Kartezjusza i Spinozy. Zgodnie przyjmuje się jednak, że współczesną formę nadał teorii kauzalnej Donald Davidson”, przy czym fundamentalne znaczenie miał jego artykuł *Actions, Reasons and Causes* z 1963 roku. Ibidem, s. 15, 23–24.

¹⁶ Zob. W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przekład, opracowanie i posłowie E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004.

łem związany, a zatarł się na skutek historycznego oddalenia dzieł od ich umysłowych źródeł. W tej sytuacji historia sztuki poszukiwała drogi przejścia z obszaru hermeneutyki na obszar wyjaśnień prowadzących od dzieła jako powstałego skutku do ukrytych za nim przyczyn, intencji i motywów, którymi powodowane było działanie twórcy. Model detektywistycznego śledztwa, zmierzającego do wykrycia zaginionego sensu metodą wnioskowań, znakomicie wypełniał lukę między hermeneutyką zrozumiałości dzieł sztuki a właściwą dla przyrodoznawstwa metodyką przyczynowego wyjaśniania. Pozwalał przerzucić pomost łączący metodologicznie rozdzielone przez filozofię nauki obszary interpretacji i eksplanacji. Historyczne wyjaśnianie obrazu było formą odbudowy jego utraconego sensu.

Interpretacja oparta jest na rozumieniu i doprowadza je do wykładni. Zinterpretować to znaczy wyrazić inaczej, w formie wykładni, sens czegoś, co się rozumie, gdy przedmiotem rozumienia jest, przykładowo, artystyczny obraz. Wyjaśnianie obrazów łączy się z interpretacją zawsze tak, że wychodzi od ogólnej teorii obrazu, która w pewien sposób określa – a zatem interpretuje – to, co dla każdego obrazu jest istotne. Charakter interpretacyjny ma, na przykład, podstawowa ikonologiczna teza, że obraz jest taką formą reprezentacji, którą można przeciwstawić reprezentowanemu przez nią znaczeniu. Proces wyjaśniania wyznaczony jest logiką pojęć wynikających z ogólnej, interpretacyjnej teorii i obraca się w kręgu takich twierdzeń, takich określeń faktów, przesłanek i wniosków, które podlegają ocenie co do ich prawdziwości czy fałszywości jedynie w obrębie jego własnej logiki. Metoda ikonologiczna, wpisana w przedstawieniową teorię obrazu, pozwalała więc wyjaśnić, czy obraz reprezentuje intencję przedstawienia Judyty, czy intencję przedstawienia Salome, ale w ramach własnych interpretacyjnych założeń nie pozwalała dojść do wniosku, że przedstawienie obrazowe wymyka się podziałowi na przedstawiającą formę i reprezentowane znaczenie. Innymi słowy, każde wyjaśnienie obrazu, metodycznie i logicznie prawidłowe, może jedynie potwierdzać prawdziwość wyjściowej interpretacyjnej teorii, podczas gdy ona sama, jak i zintegrowana z nią metoda, pozostaje poza zasięgiem sprawdzalności.

Karl R. Popper uznał niesprawdzalny, a zatem nienaukowy w istocie charakter ogólnych teorii, które przyjmuje się w naukach historycznych dla określenia ich przedmiotu, za kluczowy i konieczny

wyróżnik tych nauk¹⁷. Jakkolwiek może to wydawać się paradoksem, takie teorie są niezbędne, aby z góry wyznaczały pewien selektywny punkt widzenia, służący uporządkowaniu obrazu wyjaśnianych zjawisk, bez tego bowiem żadne ujęcie historyczne nie byłoby w ogóle możliwe. Teorie wyznaczające perspektywę badawczą autor *Nędzy historycyzmu* nazwał interpretacjami, aby wyraźnie odróżnić je od teorii w naukowym tego słowa znaczeniu, czyli takich, które spełniają kryterium falsyfikowalności. Interpretacyjne teorie nie są bowiem niczym więcej, niż tylko bardziej lub mniej interesującymi sposobami podejścia do przedmiotu badań historycznych. Tego rodzaju teorii, różnych i alternatywnych, może być wiele. Przyjmując z konieczności jakiś punkt widzenia, podkreślał Popper, należy go „wyraźnie sformułować”, a więc określić teoretycznie, pamiętając jednak „o tym, że jest on jednym z wielu możliwych”¹⁸.

Skoro teoria i metoda historycznego wyjaśniania obrazów z istoty rzeczy pozostaje niesprawdzalna, można jedynie zakwestionować daną teorię i metodę na zasadzie przeciwstawienia jej innej ogólnej teorii, odmiennie interpretującej istotne cechy obrazu i dyktującej alternatywną logikę pojęciową wyjaśnień poszczególnych dzieł. Na takiej też zasadzie faktycznie powstawały kolejne alternatywne modele teoretyczne i metody wyjaśniania obrazów, które nie podlegając zasadom falsyfikacji, swobodnie wskazywały drogi dojścia do wzajemnie sprzecznych konkluzji, także wówczas, gdy dotyczyły one tych samych prac.

Historia sztuki przyjęła wyjaśnianie obrazów za jedno z naczelnych swoich zadań. Wszak skupia się w nim, niczym w soczewce, sens i cel deklarowany poniekąd już samą nazwą dyscypliny – z generalnej przesłanki, że trzeba naukowymi metodami uchwycić historyczny wymiar sztuki, wynikała logicznie konieczność określenia historii wyjaśniającej kształt poszczególnych dzieł. Konsekwencją było przyjęcie obrazu za zespół skutków i śladów wynikających z przyczyn, które należało zidentyfikować, aby obraz wyjaśnić. Z kolei eksplanacyjne analizy prezentowały dostrzegane w dziele skutki i ślady jako dowody wskazujące na to, że są rezultatem działania tych czyn-

¹⁷ K. R. Popper, *Nędza historycyzmu*, redakcja naukowa S. Amsterdamski, Warszawa 1999, s. 147–149.

¹⁸ Ibidem, s. 149. Wątki te znalazły obszerne rozwinięcie w książce *Spółczeństwo otwarte i jego wrogowie*, wydanej w 1945 roku.

ników sprawczych, które na drodze wnioskowań zostały wykryte¹⁹. Przesunięcie pola uwagi historii sztuki z poziomu „makrohistorycznych” wywodów o dziejach stylu na poziom poszukiwań ukrytego, źródłowego sensu konkretnych przedstawień obrazowych, dokonało się głównie za sprawą ikonologii, która kwestię wyjaśniania obrazów postawiła w centrum. Ta orientacja badawcza, zarysowana przez Aby’ego Warburga, a przez Erwina Panofsky’ego usystematyzowana i rozwinięta w formę metodyki interpretacji dzieł, zdominowała naukowy dyskurs historii sztuki przynajmniej do końca lat sześćdziesiątych XX wieku, po czym jeszcze przez kolejne dekady pozostawała kluczowym punktem odniesienia dla metodologii badań nad obrazem. Idea wyjaśniania poszczególnych dzieł wizualnych, ściśle związana z pytaniami o możliwości i sposoby realizacji tego celu, rozpaliła najintensywniejsze i najdalej idące dyskusje metodologiczne, jakie toczyły się wokół historii sztuki w drugiej połowie minionego stulecia, a poruszały najbardziej zasadnicze problemy dotyczące jej statusu naukowego, potencjału poznawczego i miejsca w polu wiedzy. Problematykę niniejszej książki określa więc wyjaśnianie obrazów jako zagadnienie newralgiczne dla metodologii dyscypliny.

Książka proponuje metodologiczną syntezę dziejów aspiracji historii sztuki do roli nauki, która w sposób metodyczny i obiektywny, zgodny z wymogami „naukowości”, potrafi wyjaśniać dzieła obrazowe. Od czasu, gdy Dilthey wyodrębnił obszar nauk humanistycznych, ale zarazem odniósł go *per analogiam* do modelu przyrodoznawczego, najwybitniejsi przedstawiciele dyscypliny próbowali umocnić jej pozycję wśród tych nauk przez oparcie się na rygorach naukowego obiektywizmu i empiryzmu, ścisłości i poprawności, sprawdzalności i poznawczej pewności, których wzorzec wyznaczały niezmiennie nauki przyrodnicze. Dla dociekań historii sztuki dotyczących utraconego sensu obrazów główne problemy metodologiczne skupiały się wokół kwestii: czy i jak interpretacja może zbliżyć się do zasad eksplanacyjnych, w jaki sposób może spełnić rolę historycznego wyjaśnienia dzieł malarstwa, jak należy ją umocować na pewnym gruncie faktów i na logice wnioskowań, jaka metodyka badawcza może za-

¹⁹ Tę zasadniczą logikę wyjaśnień przyczynowych, stosowaną w badaniach historii sztuki do poszczególnych dzieł, przedstawił syntetycznie Donald Preziosi, *The Question of Art History*, „Critical Inquiry” 1992, Vol. 18, nr 2, s. 373–375.

pewnić prawidłowość wyjaśnień, sprawdzalność i prawdziwość wyników. Tego rodzaju metodologiczne kwestie wiązały namysł szeregu uczonych, z których jedni poszukiwali niezawodności i skuteczności procedur wyjaśniania w rygorach metodologii normatywnej, inni tę drogę kwestionowali, zwracając się ku interpretacji opartej na odmiennych lub wręcz przeciwnych założeniach, jeszcze inni reagowali krytyką formułowaną z poziomu metodologii narratywistycznej.

Ponieważ zakres problemowy książki wytycza pojęcie metodologii, w uwagach wstępnych należałoby sprecyzować przyjęty sens tego słowa. Prawdziwą zgorą języka akademickiego są nader częste sytuacje, w których mówi się o „stosowaniu metodologii” wówczas, gdy faktycznie chodzi o używanie wybranej metody lub metodyki badawczej, albo o operowanie jakąś teorią w praktyce interpretacyjnej. Nie ma jednak powodu, aby mylić te pojęcia, oznaczające przecież co innego. O ile metoda badań to pewien celowo obrany i praktycznie realizowany sposób postępowania, zmierzający do osiągnięcia naukowego rezultatu, a metodyka to właściwy dla danej dziedziny wiedzy, systematycznie opracowany, skodyfikowany zespół metod, zasad i procedur mających zapewniać prawidłowe wykonanie zadań badawczych oraz efektywną realizację ich celu, o tyle metodologia to dziedzina refleksji nad stosowanymi w poszczególnych obszarach nauk metodami i metodycznymi regułami, która wchodzi w zakres filozofii nauki. W przeciwieństwie do metod i metodyk, metodologia nie jest więc czymś, co stosuje się bezpośrednio w praktyce badawczej dyscyplin naukowych i służy za narzędzie analizy ich przedmiotu, lecz jest drogą teoretycznego namysłu, który praktykowane metody i ustalone metodyki naukowe obiera za swój przedmiot. Ów namysł dotyczy szczególnie zakresu możliwości i ograniczeń poznawczych wynikających z aplikacji określonego instrumentarium metodycznego do badań naukowych, podejmuje kwestie pewności i prawomocności ustaleń opartych na tej warsztatowej bazie. Metodologia jest więc nastawiona na krytyczną analizę, rewizję i modyfikację metodycznych podstaw naukowej wiedzy. Refleksja w obszarze metodologii może przyjmować kierunek zdecydowanie normatywny, zmierzając do wyznaczenia metodycznych dyrektyw i prawideł, jak hipotetyzm Karla R. Poppera, albo zachowywać profil głównie analityczny i deskryptywny, jak narratywizm Haydena White’a, albo przybierać postać przede wszystkim krytyki zastanych para-

dygmatów metodologicznych, jak hermeneutyka filozoficzna Hansa-Georga Gadamera.

Książka przedstawia istotne związki łączące metodologicznie zorientowaną historię sztuki z różnymi koncepcjami metodologii ogólnej i filozofii nauki, jak również z modelem rozumowań stosowanych przez detektywów na kartach powieści kryminalnych. Nie jest więc ona przeglądową prezentacją samych metod dyscypliny, raczej zakłada ich znajomość, przynajmniej w ogólnych zarysach. Z niezrównaną precyzją i wnikliwością omówił większość z nich Mariusz Bryl w książce *Suwerenność dyscypliny*²⁰. Niniejsze studium przynosi pogłębioną analizę konstrukcji metodycznych służących wyjaśnianiu obrazów, która skupia się na metodologicznym zapleczu tych konstrukcji. Przyjmuje perspektywę metodologii, aby przede wszystkim ukazać system zależności ogólnych teorii obrazu i opartych na nich metod od przekonań i konkretnych koncepcji z zakresu filozofii nauki czy teorii naukowej wiedzy. Po wtóre, odniesienie do metodologii ma służyć wydobyciu problemowych i budzących wątpliwości zabiegów dokonywanych na dwóch kolejnych etapach transpozycji: 1) w przekładzie poglądów metodologicznych na metodykę recept „jak wyjaśnić obraz”, 2) w przekładzie recept metodycznych na praktykę eksplanacji konkretnych dzieł.

Zasadnicza różnica w stosunku do wspomnianej książki Mariusza Bryla polega na ujęciu metod, o których mowa, z innego punktu widzenia i w innym kontekście, odsłaniającym odmienny ich widok i odmienną historię. Tam metody badawcze historii sztuki, widziane szerzej niż tylko w zakresie dotyczącym obrazów, ale w węższym zakresie czasowym, zaznaczały przede wszystkim różne poglądy i stanowiska w toku polemiki, która rozwijała się od początku lat siedemdziesiątych XX wieku, a której stawką była, eksponowana w tytule książki, „suwerenność dyscypliny”. Suwerenność tę określał właściwy dla historii sztuki cel i zakres przedmiotowy badań oraz adekwatne do niego metody. Suwerenny obszar dyscypliny przedstawiony został jako przedmiot polemicznego dyskursu, zwróconego najpierw przeciwko tradycyjnemu, ikonologicznemu paradygmatowi historii sztuki. Chociaż dyskurs ten, zwłaszcza w początkowej fazie,

²⁰ M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.

obejmował różne orientacje teoretyczne i badawcze alternatywne wobec ikonologii, jego dynamikę określała postępująca radykalizacja, napędzana głównie impulsami światopoglądowymi, ideologicznymi i politycznymi – „dążeniem do przebudowy społeczeństwa”²¹. Kierowane pod adresem historii sztuki postulaty metodyczne autor ukazywał głównie od strony tego ich kontekstu, leżącego poza obszarem nauki i jej metodologicznej filozofii. Osią narracji książki było biegunowe przeciwstawienie dwóch paradygmatów: z jednej strony tradycyjnego, ikonologicznego, panującego w historii sztuki do lat siedemdziesiątych, a z drugiej strony polemicznego wobec tej tradycji, rewizjonistycznego, który umacniał swoją dominację od początku siódmej dekady ubiegłego stulecia. Niniejsza książka natomiast wskazuje, że w ciągu całego XX wieku historia sztuki nieustannie poszukiwała określenia własnego kształtu, tożsamości przedmiotu badań, jakim był artystyczny obraz, oraz adekwatnych do tej tożsamości metod, na gruncie teorii i metodologii nauki. Jakby permanentnie zatroskana o własny naukowy status, niepewny niepewnością relacji między naukami humanistycznymi a eksplanacyjnymi, próbowała go potwierdzać, zwracając się ku teoriom obu obszarów nauk i dostosowując się do nowych poglądów metodologicznych. Pod tym względem przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie wyznacza żadnej cezury, a dziejów historii sztuki nie da się sprowadzić do modelu paradygmatycznej zmiany. Przyjmują one raczej postać procesu ciągłego, ewolucyjnego, opartego na zasadzie krytycznej rewizji i modyfikacji stanowisk w tej samej zasadniczej sprawie, dotyczącej powiązania teorii obrazu z aktualną teorią nauki i, w rezultacie, powiązania odpowiednich do teorii obrazu metod eksplanacyjnych z aktualnym stanem świadomości metodologicznej.

Jeżeli przyjąć schematyczne uproszczenie, książka Mariusza Bryła – ponieważ stawia kwestię suwerenności dyscypliny w napięciu z tendencjami rewizjonistycznymi, zwłaszcza radykalnymi, zmierzającymi do jej demontażu, a motywowanymi ideologicznie i politycznie – skłania się ku modelowi „zewnątrznej” historii nauki. Zewnętrznej, to znaczy takiej, która tłumaczy zmiany zachodzące w polu nauk od strony czynników kontekstowych, oddziałujących na to pole z zewnątrz. W ujęciu tym na pierwszy plan wysuwa się sze-

²¹ Ibidem, s. 39.

roko rozumiana polityka i jej przejście, za pośrednictwem „naukowego światopoglądu”, w polityczność wiedzy. Książka niniejsza zaś proponuje spojrzenie na metody wyjaśniania obrazów w perspektywie „wewnętrznej” historii nauki, czyli takiej, która tłumaczy zmiany w nauce od strony kwestii wyznaczanych przez filozoficzny i metodologiczny namysł dotyczący jej meritum. Motorem tych zmian pozostaje nadrzędna troska o naukową prawomocność teorii, skuteczność metod badawczych i wiarygodność wyjaśnień. Impulsem pobudzającym rozwój metodologii badań nad obrazem były sytuacje, gdy stosowane narzędzia metodyczne okazywały się zawodne, a uzyskiwane wyniki niepewne czy wątpliwe. Potwierdza się na tym polu teza Poppera, że „najbardziej owocne debaty metodologiczne były zawsze inspirowane przez określone problemy praktyczne, wobec których stają badacze”²². Ujmując historię metod wyjaśniania obrazów w perspektywie metodologii, ściśle związanej z „wewnętrzną” historią nauki, nie próbuję ważyć racji ani tym bardziej rozstrzygać między „eksternalistycznym” a „internalistycznym” podejściem do dziejów historii sztuki jako dyscypliny naukowej. Nie widzę takiej potrzeby, ponieważ obie perspektywy traktuję równorzędnie i tyleż alternatywnie, co komplementarnie, uważam je za tak samo zasadne i poznawczo owocne²³. Ukazują one dwie strony tego samego medalu i wzajemnie się dopełniają, a jak powiedziała by Popper, z istoty rzeczy są to tylko „bardziej lub mniej interesujące punkty widzenia”²⁴.

Nazwisko Ernsta H. Gombricha w tytule książki identyfikuje omawianą epokę metodologii historii sztuki, jaką był wiek XX, nie tylko w wymiarze czasu – długi okres życia uczonego (1909–2001) obejmował niemal całość ubiegłego stulecia – lecz przede wszystkim w sensie merytorycznym, najściślej związanym z tematyką tego studium. Z punktu widzenia odniesień historii sztuki do filozofii

²² K. R. Popper, *Nędzia historycyzmu*, op. cit., s. 63.

²³ Problematykę relacji między wewnętrzną a zewnętrzną historią nauki (internalizmem i eksternalizmem) zakresił Thomas Kuhn, *The History of Science*, w: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Vol. 14, ed. D. L. Sills, New York 1968, s. 74–83. Polemicznie w stosunku do Kuhna temat ten rozwinął Imre Lakatos, *History of Science and Its Rational Reconstructions*, „PSA: Proceedings of the Biennial Meetings of the Philosophy of Science Association” 1970, s. 91–136.

²⁴ K. R. Popper, *Nędzia historycyzmu*, op. cit., s. 148.

nauki i poszukiwań metodycznego rygoryzmu, który gwarantowałby maksymalną pewność wyników dedukcji eksplanacyjnych, postać Gombricha odegrała rolę kluczową. Związek jego teorii rozwoju przedstawiania obrazowego według zasady „schematu i korekty” z Popperowską teorią rozwoju wiedzy naukowej według zasady „hipotezy i falsyfikacji” jest chyba najlepiej znanym i najoczywistszym przykładem nawiązań historii sztuki do filozoficznej metodologii, ale związek ten rozciąga się także na mniej już znaną teorię wyjaśniania obrazów, która wprowadzała dedukcjonistyczną korektę do indukcyjnego schematu ikonologii Panofsky’ego. Osadzając swoją wersję metody ikonologicznej na fundamencie hipotetyzmu, Gombrich poszedł jednak w ślady autora *Studies in Iconology*, dla którego punktem odniesienia była również filozofia nauki, tyle że wcześniejsza i zdyskredytowana przez Poppera – indukcyjizm Diltheya. Przykład z Gombricha, podążającego za autorem *Logiki odkrycia naukowego*, wziął następnie Michael Baxandall, by pójść tropem nowszej książki Poppera, *Wiedza obiektywna*. I tak dalej. Gombrich był uczonym, który najdobitniej wskazał historii sztuki drogę metodologicznego ugruntowania w ogólnej teorii nauki, stał się inspiratorem i wzorem przyjęcia tego kursu dla kolejnych badaczy, również dla swoich polemistów i oponentów. Wśród jego następców jedni podążali dalej drogą rygorów logiki eksplanacyjnej, inni szukali dla niej alternatyw, reinterpretując tezy *Sztuki i złudzenia* lub rozwinęli metodologię narratywistyczną. Między ikonologią Panofsky’ego, ikonologią Gombricha i wchodzącą z nimi w dialog następną generacją historyków sztuki (Bätschmann, Baxandall, Kemp) rysuje się przede wszystkim ciągłość, jeśli chodzi o kwestię zasadniczą: potrzebę rozwijania dyscypliny, jako nauki metodycznie wyjaśniającej obrazy, na gruncie aktualnej metodologii naukowej.

Z myślą, aby przybliżyć wkład Gombricha – faktycznie wielki, a relatywnie mało eksponowany – w proces rozwoju refleksji metodologicznej nad historią sztuki, nosiłem się od bardzo dawna, konkretniej zaś od wiosny 1993 roku. Uczony prowadził wtedy gościnne zajęcia dla Central European University w Pradze, a mi, będącemu naówczas pod wrażeniem polemicznego dialogu z Gombrichem, jaki podjął Norman Bryson, dane było nie tylko w tych zajęciach uczestniczyć, ale też przez kilka dni cieszyć się sympatycznym sąsiedztwem Sir Ernsta w hotelu Olšanka, gdy wraz z żoną Ilsa zamieszkiwał

w pokoju obok. To był niezwykle pod wieloma względami i bardzo ważny dla mnie czas, którego żywe wspomnienie wciąż zachowuję, i ta książka jest również jego dalekim pokłosiem. Pracując nad nią w okresie pandemii i lockdownu, zebrałem efekty swoich przemyśleń poczynionych w ciągu dziesięciu lat prowadzenia konwersatorium na temat metodologii w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowanie tą problematyką zawdzięczam moim droгим Mistrzom, Wojciechowi Suchockiemu i Mariuszowi Bryłowi, którzy znakomicie ją wykładali, kiedy byłem ich studentem. Wśród najważniejszych intelektualnych inspiracji z czasów studenckich jako jedną z kluczowych pamiętam rozważania Wojciecha Suchockiego dotyczące artykułu *The Evidence of Images* Ernsta H. Gombricha.