MARIUSZ BRYL

PŁASZCZYZNA, OGLĄD, ABSOLUT.

INSPIRACJE HERMENEUTYCZNE WE WSPÓŁCZESNEJ HISTORII SZTUKI

„Płaszczyzna jako medium malarstwa" — hasło to wydaje się tak oczywiste, że aż banalne, a na pewno nie warte głębszej refleksji. Minęło przecież sto lat od sformułowania słynnej definicji Maurice'a Denis[1], zaś publikacje Bauhausu z lat dwudziestych — myślę tu przede wszystkim o pracach Kandinsky'ego i Klee'go — stanowią dla historyka sztuki XX wieku teksty tyleż istotne, co klasyczne. Mimo to sadzę, że warto zapytać, na ile historia sztuki jako dyscyplina, a nie tylko historia sztuki nowoczesnej, zintegrowała ze swoją teorią i praktyką interpretacyjną powyższe hasło, a także w jakim stopniu doprowadziło to do modyfikacji (bądź zanegowania) jej tradycyjnego stylistyczno-ikonograficznego paradygmatu.

Postulat Kandinsky'ego, by „całą historię sztuki przeanalizować z uwagi na elementy, konstrukcję i kompozycję dzieł"[2], został co prawda podjęty, ale nie w pełni zrealizowany. Albowiem nie stanowią takiej realizacji wszystkie te, wcale liczne, opracowania, których przedmiotem jest „historia koloru, światła, schematów kompozycyjnych" itp. Ich punkt widzenia określić można najogólniej jako formalistyczny: analizie poddane zostają izolowane elementy języka malarskiego, pojętego jako autonomiczna forma, rządząca się własnymi prawami i podlegająca wewnętrznej ewolucji. Następuje tutaj redukcja treściowego aspektu dzieła sztuki, u Kandinsky'ego integralnie związanego z formalnym. Jego *Punkt i linia a płaszczyzna* zawiera analizę języka plastycznego, rozumianego jako system znaczeniowo nacechowanych konwencji oddziaływania (zinterpretowanych psychologicznie). Jednak również te metody interpretacji dzieł, które — jak semiotyka — kładą nacisk na znaczeniowo-konwencjonalny charakter języka wizualnego, nie prowadzą do realizacji postulatu Kandinsky'ego. Mamy tutaj bowiem do czynienia z rozpadem integralności języka obrazowego, zgodnie z podziałem na

[1] „Pamiętać, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku" — pisał M. Denis w artykule *Definicja neotradycjonalizmu* (1890). Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, opr. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 74.

[2] W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s.15.

zakorzenione w substracie materialnym znaczące i transcendentne w stosunku do niego znaczone. Semiotyka wpisuje się tym samym w ogólną koncepcję sztuki jako „systemu znakowego" i — wraz z tradycyjną ikonograficzno-ikonologiczną metodą historii sztuki — pogłębia podstawową dla naszej dyscypliny dychotomię: treści i formy.

Dychotomię, której próbę przezwyciężenia stanowić miały właśnie teorie Kandinsky'ego i Klee'go. Przezwyciężenia dyskursywnego, albowiem w praktyce bywa ona nieustannie przekraczana, nie tylko w ich malarstwie, ale w każdym prawdziwym dziele sztuki. „Sztuka czyni widzialnym"[3] — te słowa Paula Kleego wydają się kluczem do zniesienia owej dychotomii. Formalistycznie zorientowane analizy elementów kompozycji obrazu nie uwzględniają procesu widzenia jako konstytutywnego momentu dla istniejących niejako „obiektywnie" w dziele i rekonstruowanych przez badaczy schematów kompozycyjnych, zasad kolorystycznych czy typów światłocienia. Semiotyka z kolei redukuje proces widzenia do jego mimetycznych funkcji; podobnie jak ikonologię interesuje ją rozpoznawanie światła przedstawionego, wyróżnia zatem kolejne poziomy dzieła i odpowiadające im kody odbioru: postrzegawcze, rozpoznawcze, ikoniczne itd. Dopiero wówczas, gdy widzenie, ogląd uzna się za formę realizacyjną samego obrazu, za konstytutywny, zatem niezbywalny warunek jego zaistnienia jako sensownej struktury wizualnej, otwiera się droga do nowej, przezwyciężającej dychotomię forma-treść, teorii dzieła sztuki.

W pełni świadomie i w sposób systematyczny taką teorię zaczęły budować dopiero hermeneutyki lat 70. i 80. Myślę tu o hermeneutyce obrazu Gottfrieda Boehma, ikonice Maxa Imdahla i egzystencjalno-hermeneutycznej nauce o sztuce Michaela Brötjego. Teorie te wyciągnęły ostateczne konsekwencje z kryzysu reprezentacji (przedstawiania) w sztuce, jaki stał się udziałem pierwszej awangardy. Podstawowego impulsu w postaci koncepcji doświadczenia hermeneutycznego oraz języka dyskursywnego dostarczyła im hermeneutyka filozoficzna Gadamera. Dość wspomnieć, że inicjujący i klasyczny już tekst Boehma *O hermeneutyce obrazu* został pomyślany jako programowe zaadaptowanie idei Gadamera (którego zresztą Boehm był i jest jednym z najbliższych współpracowników) do obszaru historii sztuki. Jednak już w samej teorii Boehma, a raczej w niej przede wszystkim, znajdziemy elementy wskazujące na inne źródło inspiracji, któremu należy się — choćby ze względów historycznych — pierwszeństwo. Jest nim psychologia percepcji, stanowiąca żywe ogniwo, łączące teorie lat 20. z hermeneutyką doby obecnej.

I

Chodzi przy tym nie tyle o perceptualizm Ernsta Gombricha, który pojęcie stylu definiowane wyrazowo zastąpił pojęciem stylu definiowanym przedstawieniowo (mimetycznie), ile o teorię Rudolfa Arnheima, autora *Sztuki i percepcji wzrokowej*. Arnheim, adaptując kategorie psychologii postaci dla potrzeb historii sztuki (czego najpełniejszym,

[3] „Sztuka nie odtwarza tego, co widzialne, ona czyni widzialnym" — pisał P. Klee w *Wyznaniach twórcy* (1920). Cyt. za: P. Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form-und Gestaltungslehre*, Hg. J. Spiller, Basel-Stuttgart 1956, s. 76.

klasycznym już przykładem stała się wspomniana praca), rozwijał swą teorię przez z górą pół wieku, tak że stał się żywym dowodem ciągłości problematyki *Punktu i linii a płaszczyzny* i „heremeneutyki obrazu"[4]. Na początku lat 80. opublikował pracę, w której zawarł dojrzałą, spójną i skończoną teorię sztuki. *The Power of the Center*, „siła, władza, potęga centrum", sprawiła, że psychologiczno-percepcyjnie zorientowana teoria sztuki znalazła się ponownie w żywym nurcie współczesnej refleksji o sztuce.

Sztuka, zdaniem Arnheima, to „zdolność przedmiotów wizualnych do przedstawiania za pomocą uporządkowanej, ześrodkowanej i zrównoważonej formy dynamicznych stanów ludzkiej egzystencji". Definicja ta więc głosi, że w przypadku dzieła sztuki nie ma najmniejszego sensu rozróżnianie formy i treści, stanowią one bowiem jedność, są tożsame. Ta identyczność określa istotę języka wizualnego, stanowi o jego swoistości względem języka dyskursywnego, a niekiedy nawet o wyższości „symbolu" czy „ekspresji" obrazowej (te pojęcia autor redefiniuje w duchu swej koncepcji) nad innymi formami komunikowania znaczeń.

Zgodnie z psychologią percepcji obraz istnieje wyłącznie w umyśle (mózgu) widza. Jego status ontyczny sprowadza się do statusu przedmiotu percepcyjnego, wytworzonego na siatkówce oka. Niezależnie od procesu percepcji nie można zasadnie mówić o dziele sztuki. Dlatego właściwości ludzkiego aparatu percepcyjnego posiadają prymat względem — jeśli mówimy o malarstwie — „płaskiej powierzchni pokrytej farbami w określonym porządku". Od zdefiniowania podstawowej struktury ludzkiego postrzegania świata rozpoczyna też Arnehim systematyczny wykład swojej teorii „centrum".

Na tę strukturę składają się dwa systemy: centryczny (zwany też przez autora „kosmicznym") i kartezjański (inaczej „ziemski"). Pierwszy daje się schematycznie przedstawić za pomocą współśrodkowych, rozszerzających się w nieskończoność okręgów, drugi — za pomocą siatki współrzędnych kartezjańskich, pionów i poziomów przecinających się pod kątem prostym, również kontynuowanych w sposób nieograniczony. Otóż nałożenie się tych dwóch systemów zapewnia człowiekowi pełnię postrzegania świata. System kartezjański dostarcza ludzkiemu doświadczeniu percepcyjnemu wymiary dołu i góry, lewej i prawej strony; system kosmiczny — dostarcza mu centrum, stanowiącego punkt odniesienia dla relacji bliskości bądź oddalenia. Powyższa, uniwersalna struktura ludzkiej percepcji zewnętrznego świata odwzorowuje się w „szkielecie strukturalnym" pola obrazowego. Pusta powierzchnia obrazu nie przedstawia się widzowi jako martwa, pozbawiona napięć płaszczyzna. Przeciwnie, oko „indukuje" strukturyzujący pole obrazowe układ sił, ów „szkielet", który konstytuują brzegi pola obrazowego, przekątne, środkowy pion i poziom oraz przede wszystkim centrum optyczne, pokrywające się w przypadku prostych figur geometrycznych (a taki format — prostokąta, kwadratu bądź koła — posiada przeważająca część malarstwa europejskiego) z centrum geometrycznym pola obrazowego. Każdy artysta, który staje przed pustym płótnem, zastaje już ową dynamiczną konfigurację, musi się z nią liczyć, jeśli chce, by to, co namaluje — wszystko jedno czy będzie to *Ostatnia Wieczerza* czy *Hom-*

[4] Najważniejsze prace R. Arnheima: *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, London 1956 (wyd. pol. 1978); *Visual Thinking*, Berkley-Los Angeles 1969; *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley-Los Angeles-London 1977; *The Power of the Center. A Study of Composition in Visual Arts*, Berkley-Los Angeles-London 1982; *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992.

mage to the Square — miało sens. Każdy namalowany przez artystę przedmiot wizualny pozostaje w określonych relacjach zarówno ze szkieletem strukturalnym pola obrazowego, jak i z pozostałymi elementami kompozycji. Gotowy obraz, by w ogóle znaczyć, charakteryzować się musi dynamiczną równowagą.

Otóż o owej równowadze decyduje centrum optyczne (czyli geometryczne, zwane też centrum równoważącym) i stąd tytułowa „władza centrum". To wokół niego, a ściślej ze względu na nie, w odniesieniu do niego, równoważyć się muszą wszystkie elementy kompozycji, pozostające ze sobą we wzajemnych dynamicznych związkach. O ile brzegi pola obrazowego odgraniczają obraz od tego, co zewnętrzne (kompozycja bez takiego ograniczenia pozbawiona byłaby jakiegokolwiek wizualnego sensu), zatem „podpierają" go niejako od zewnątrz, o tyle centrum równoważące podpiera kompozycję od wewnątrz, dzięki czemu nabiera ona charakteru „zrównoważonej, ześrodkowanej i uporządkowanej formy" znaczącej „dynamiczne stany ludzkiej egzystencji". Kompozycja niezrównoważona wokół centrum geometrycznego pozostaje tylko układem pewnych elementów bez znaczenia wizualnego.

Wynika z tego, że konstytuowanie się w procesie percepcji dynamicznej równowagi przebiega rownocześnie z konstytuowaniem się znaczenia obrazu, albo lepiej: oba procesy stanowią nierozerwalną jedność, są w istocie tożsame. Na tym właśnie polega owo zniesienie dualizmu treści i formy, ich utożsamienie w procesie widzenia.

Dla naszych rozważań, dotyczących „płaszczyzny jako medium malarstwa", istotne jest również i to, że centrum równoważące, tożsame z geometrycznym, zdefiniowane zostało płaszczyznowo. To płaszczyzna obrazu jest obszarem konstytuowania się dynamicznej równowagi i znaczenia wizualnego. Widz, by prawidłowo doświadczyć sens obrazu musi poddać się strukturze obrazu (która zresztą odzwierciedla strukturę ludzkiego postrzegania) i percypować go z punktu widzenia usytuowanego na wprost centrum geometrycznego pola obrazowego. Wszystkie inne centra występujące w obrazie, takie jak centra kompozycyjne (element o największym ciężarze wizualnym) czy centrum perspektywy zbieżnej (punkt zaniku), muszą być podporządkowane „władzy centrum" równoważącego. To wymiary właściwe płaszczyźnie — góra-dół, prawa-lewa — są nacechowane „symbolicznie". Chodzi rzecz jasna o symbolizm wizualny, o możliwość unaocznienia „dynamicznych stanów ludzkiej egzystencji", takich jak dominacja i podporządkowanie, wolność i zniewolenie, ruch i bezruch, pokonywanie oporu ciążenia i poddanie się sile grawitacji, unoszenie i ciążenie, zgoda i niezgoda na otaczający świat itd.

Analiza *Ostatniej Wieczerzy* Dirka Boutsa pokazuje, że przy lekturze iluzjonistycznej, tzn. wtedy, gdy rekonstruuje się trójwymiarowe relacje przestrzenne w obrazie, mamy do czynienia z realistycznym w gruncie rzeczy towarzystwem dwunastu mężczyzn siedzących za stołem, wśród których Chrystus jest niczym nie wyróżnionym równorzędnym partnerem. Natomiast przy lekturze plaszczyznowej sytuacja zmienia się radykalnie. I tak, na przykład, kominek, znajdujący się uprzednio za Chrystusem, obecnie otacza Jezusa z trzech stron (z lewej, prawej i od góry), intronizując Go i wyróżniając spośród pozostałych uczestników wieczerzy. Chrystus znajduje się w centrum geometrycznym, które użycza Mu niejako swojej „władzy", tak że — w lekturze płaszczyznowej — to On stanowi odniesienie dla całej akcji. Podobnie w przypadku *Pokłonu Trzech Króli* Petera Breughla, gdzie żołnierz, stojący — przy lekturze przestrzennej — za Madonną, trzyma włócznię, uderzającą — ale wyłącznie przy lekturze

płaszczyznowej — bezpośrednio w głowę Matki Boskiej. Dzięki temu unaocznione — niejako ukonkretnione — zostało potencjalne zagrożenie Syna Bożego, które emanuje z gestów, mimiki i zachowania postaci.

Arnheim, jak wynika z obu przytoczonych wyżej przykładów, nie neguje istnienia w obrazach tematów ikonograficznych, czy ogólniej treści przedmiotowych, uwarunkowanych zewnętrznie (literacko, historycznie itp). Twierdzi jedynie, że nie są one istotne dla określenia statusu obrazu jako dzieła sztuki. O tym statusie decyduje natomiast zdolność danego obrazu do wizualnego symbolizowania, do przedstawiania — choćby tematu najbardziej literackiego z możliwych, jak sceny biblijne właśnie — wizualnego, tzn. dostępnego jedynie w procesie percepcji i konstytuowanego przez widza podczas doświadczania „dynamicznej równowagi" struktury wizualnej.

Na koniec zapytajmy Arnheima o jego stosunek do języka dyskursywnego. Z jednej strony, przypomnijmy, Arnheim jest przekonany nie tylko o swoistości języka wizualnego, ale wręcz o jego wyższości nad językiem dyskursywnym. Z drugiej strony jednak, język dyskursywny stanowi jedyne dostępne medium opisu i analizy języka wizualnego. Nasze pytanie dotyczy tej właśnie relacji. Podstawą odpowiedzi powinna być w tym przypadku konkretna analiza, na przykład analiza — *Autoportretu* Rembrandta (1660 r.). W obrazie tym głowa postaci znajduje się nieco na lewo od pionowej osi pola obrazowego. „Ponieważ jej dominująca pozycja nie zostaje zniesiona przez jakiś inny element zgodny z podstawową strukturą kompozycji, głowa posiada wystarczająco dużo siły, by narzucić całemu obrazowi swój własny szkielet. Przesuwa ona oś pionową obrazu na lewo (zgodnie z własną osią), dzięki czemu stwarza równowagę i jednocześnie rozdźwięk między wymiarami obrazu i kompozycją. Efekt jest taki, że stosunek między ściśniętą przestrzenią na lewo od głowy i rozległym obszarem na prawo od niej wydaje się tymczasowy, nietrwały. Przy takiej lekturze dzieło unaocznia dynamiczny obraz silnego starego człowieka, który utrzymuje własną równowagę przez odsunięcie się od struktury przepisanej mu przez świat. Jego stabilność zachowana jest za cenę stałego oporu wobec magnetyzmu osi pionowej". Istnieje wszakże druga, alternatywna lektura obrazu. „W tej drugiej wersji oś pionowa zwycięża. Postać układa się ulegle wokół tej osi: głowa na lewo a jako jej kontrapunkt — paleta, lewa ręka i tors na prawo. Obecnie postać zamiast rebelii przeciw strukturze kompozycji jest podtrzymywana przez pionową oś i — wzajemnie — sama ją potwierdza. Malarz jest w zgodzie ze światem"[5].

Powyższa analiza wyraźnie pokazuje, iż niezależnie od alternatywnych sposobów lektury, w obu przypadkach mieliśmy do czynienia z subtelnym, prawie niezauważalnym przejściem. W pewnym momencie nie było już mowy o polu obrazowym, osiach, kompozycji, szkielecie czy kontrapunkcie, ale o człowieku, świecie i ich wzajemnej relacji — harmonii bądź rebelii, pogodzenia bądź buntu. O ile w procesie oglądu doświadczenie struktury wizualnej charakteryzuje się tożsamością konstytuowania się „dynamicznej równowagi" i znaczenia, o tyle język dyskursywny skazany jest na nieustanne przechodzenie od przedmiotowego języka opisu do metaforycznego języka interpretacji. Zamierzona „naturalność" tego przejścia, jego niepostrzeżoność, powinna właśnie wskazywać na tożsamość „formy" i „treści" w obrazie. Niezależnie jednak od intencji Arn-

[5] R. Arnheim, *The Power*, op.cit., s. 78.

heima istnieje wyraźne napięcie między językiem metaforycznym i językiem „obiektywnej" analizy. Rozwijanie tego ostatniego zajmuje zresztą autora przede wszystkim. Wprowadza całe mnóstwo „technicystycznie" (a więc naukowo) brzmiących terminów, w dążeniu do precyzji nie cofa się nawet przed takimi pojęciami jak „efekt tłoka" czy „efekt taśmy gumowej". To „obiektywistyczne" nastawienie wydaje się rzucać cień na metaforyczny wymiar języka dyskursywnego, decydujący przecież dla przekładu obrazu na słowo. Sam ten problem — przedkładalność obrazu i słowa — nie jest zresztą przez Arnheima postrzegany jako szczególnie istotny dla rozwijanej przez niego „teorii centrum".

II

Jest on natomiast konstytutywny dla zaprojektowanej przez Gottfrieda Boehma hermeneutyki obrazu. „Hermeneutyka obrazu posiada swe źródło tam, gdzie wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka"[6] — stwierdza Boehm w pierwszym zdaniu swego programowego tekstu. I nie może być inaczej. Dla hermeneutyki filozoficznej Gadamera język naturalny jest przecież podstawowym medium zapośredniczającym ludzki świat, to w nim realizuje się ciągłość tradycji, to dzięki niemu historycznie uformowana świadomość może uczestniczyć w nieustannej wymianie sensów przekazywanych w tradycji, to w nim następuje stopienie horyzontów jako efekt i jednocześnie warunek doświadczenia hermeneutycznego, bezpośredniego uczestnictwa w „wydarzeniu tradycji". Zadanie hermeneutyki obrazu jawi się zatem dwojako. Z jednej strony musi ona zdefiniować specyfikę medium wizualnego, a to oznacza zarazem jego odmienność od medium dyskursywnego, z drugiej zaś — określić postawę, w której zakorzeniona jest możliwość prawomocnego przekładu obrazu na słowo, a to z kolei oznacza poszukiwanie tego, co łączy oba media. Zacznijmy od pierwszego zagadnienia, od teorii obrazu jako „zmysłowo zorganizowanego sensu", dla którego nie istnieje substytut w języku pojęć[7].

Punktem wyjścia i zarazem podstawą koncepcji Boehma jest teza o identyczności sensu obrazu i energii zmysłowej. Pojęcie energii zmysłowej przeciwstawia się przy tym czysto receptywnej teorii aparatu wzrokowego, sprowadzającego oko do statusu narzędzia, biernie rejestrującego oddalone przedmioty świata rzeczywistego. Boehm przyznaje, że w samym procesie percepcji istnieją przesłanki dla takiej pasywnej teorii zmysłowości. O ile bowiem oko na poziomie motorycznym reaguje na wszelką dynamikę, o tyle w gotowym postrzeżeniu te minimalne energie pozostają nieobecne. W przeciwnym razie świat jawiłby się nam jako chaos, nigdy nie ustaliłby się w tzw.

[6] G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, w: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Hg. H.G. Gadamer u. G. Boehm, Frankfurt a. M. 1978, s. 444.

[7] Zob. też: G. Boehm, *Bildsinn und Sinnesorgane*, w: *Anschauung als ästhetische Kategorie*, („Neue Hefte für Philosophie", 18/19), Göttingen 1980; *Einleitung*, w: K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Hg. G. Boehm, Bd. I, München 1971; *Die Dialektik der ästhetischen Grenze*, w: *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?*, („Neue Hefte für Philosophie", 5) Göttingen 1973; *Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik*, w: *Kolloquium: Kunst und Philosophie* 1: *Ästhetische Erfahrung*, Hg. W. Oelmüller, Padeborn u. a. 1981.

„przedmiotowość". Innymi słowy, dopiero odpowiednia budowa naszego narządu wzroku i przeprowadzana przez niego krytyka chaotycznej bazy postrzeżenia zmysłowego gwarantują stabilizację „świata" i możliwość określenia rzeczy jako „danych". Stąd wypływa idea bytu wraz ze wszystkimi ontologicznymi i epistemologicznymi pochodnymi. Tutaj również tkwi źródło oddzielenia obrazu od procesu widzenia, umożliwiające podporządkowanie go dychomicznej relacji substancja-akcydent. Tymczasem dla Boehma nie ulega wątpliwości, że owa pojęciowa, abstrakcyjna tendencja widzenia napotyka właśnie w dziele sztuki, w obrazie zdecydowany opór, zmuszający oko do ograniczenia jego syntetyzującej wydajności, do cofnięcia się przed ustalone produkty widzenia, takie jak postać, rzecz itd.

Boehm proponuje jako przykład *Ostatnią Wieczerzę* Tintoretta (San Giorgio Maggiore, Wenecja). Poszczególne postaci zostały tutaj, co prawda, wyodrębnione tak, że dają się identyfikować jako młodzi mężczyźni. Jednak ta samodzielność figur istnieje w złożonych warunkach zjawiskowych. Granica płaszczyzny wewnętrznej, na przykład tej, którą można odczytać jako „głowę Judasza", odgranicza jednocześnie otaczającą płaszczyznę tła, która nie tylko zapewnia figurze odróżnialność, ale ze swej strony oznacza przestrzeń, oddziela inne figury, odnosi się do systemu światłocienia itd. Innymi słowy, obok tych miejsc w obrazie, które przyciągają i zatrzymują wzrok, tak że pozwalają się identyfikować jako „figury", istnieją miejsca puste, wymykające się identyfikacji, których zadanie polega jedynie na przeprowadzaniu spojrzenia od jednego miejsca koncentracji uwagi do drugiego. Oko percypując obraz, nie może abstrahować od tych pustych miejsc, albowiem obraz jako płaszczyzna stanowi continuum „figur" i „nie-figur". To, co dla pojęciowej, abstrakcyjnej tendencji widzenia jawi się jako bez znaczenia, jako niewyraźne, jako „nie-figura", jako najbardziej puste w obrazie, jest tym właśnie, co ikonicznie najgęstsze, tym, co stanowi podstawę „obrazowości", owej *Bildlichkeit*, swoistości medium wizualnego.

Przytoczmy jeszcze jeden przykład: *Wielkie kąpiące się* Cézanne'a. Każdy fragment powierzchni jest tutaj wielorako sfunkcjonalizowany. Na przykład ten w plecach postaci zewnętrznej po lewej stronie: jednocześnie oznacza on wolumen drzewa, odbicie błękitnego nieba i kontur postaci. Istnieje tutaj nieustanny ruch, nieustanna wymiana wzajemnie sprzecznych i konkurujących ze sobą kierunków sensu. Linie graniczne prezentują się jako system zderzających się ze sobą granic płaszczyzn koloru, będących w ustawicznym i zmiennym ruchu, eksponujących jeden kierunek sensu (np. drzewo) w takim stopniu, w jakim wypierają konkurencyjny (np. błękit nieba) lub też następny kierunek sensu (np. plecy postaci) wypiera pozostałe. Mamy zatem do czynienia z nigdy niezakończonym procesem, w którym to, co się jawi w obrazie, postrzegamy w modusie jego genezy. Obrazowość, *Bildlichkeit*, charakteryzuje się zatem potencjalnością, nie może zostać ujęta w sposób prezentystyczny.

Właśnie na owej zasadniczej nieidentyfikowalności „nie-figur", na niewypełnialności pustych miejsc, na nieustannym ruchu linii granicznych opiera się — istotowa dla obrazu — identyczność bytu i zjawiska. W obrazie mamy do czynienia z permanentnym przejściem z przeprowadzaniem bytu w zjawisko, a co za tym idzie z ich nierozróżnialnością, z nieodróżnialnością egzystencji od jej postaci zjawiskowej. W wyniku procesu przechodzenia w zjawisko byt nie staje się w pełni pozytywny „ustalony", przeciwnie — charakteryzuje się całkowitą niewyczerpalnością genezy swego sensu.

Dzięki temu w obrazie trwa nieprzerwany przyrost bytu (*Zuwachs an Sein*, termin Gadamera). Proces ten można również opisać jako nieustanną wzajemną grę między symultanicznością i sukcesywnością w obrazie. Ich wzajemny stosunek konstytuuje *Bildlichkeit* obrazu. Jest oczywiste, że nie można go zrozumieć w kategoriach relacji części i całości, w myśl której poszczególne elementy obrazu dopełniałyby się przez sukcesywne dodawanie do symultanicznej całości. Gdyby tak było, wówczas zainteresowanie sensem obrazu malałoby wraz z postępującym procesem postrzegania, prowadzącym do coraz pełniejszego zrozumienia relacji część-całość i — w konsekwencji — do jego ostatecznej konsumpcji po odczytaniu i określeniu ostatniego elementu.

Tymczasem obrazy zachowują swoją siłę przyciągania, zamykają się w takim stopniu, w jakim są otwierane (rekonstruowane). Widz stale postrzega nowe drogi, na których obraz „integruje się" w symultaniczność i — w drodze powrotnej — „różnicuje" w sukcesywność. „Ikoniczna różnica" — tak nazywa Boehm wzajemną relację symultaniczności i sukcesywności — unicestwia zatem podstawę abstrakcyjnej, pojęciowej tendencji widzenia, zmusza je do „uwstecznienia", do cofnięcia się w fazę „przedpojęciową", w fazę tworzenia się, nieustannej genezy sensu. Dlatego obraz sięga w prehistorię myśli, przed metafizyczne przeciwieństwa zmysłowości i ducha, wnętrza i zewnętrza, bytu i zjawiska, formy i treści.

Zaprezentowana tutaj w zarysie teoria obrazu, w zarysie, gdyż Boehm stale rozbudowuje ją o coraz to nowe elementy, jak np. czasowość czy widzenie pamiętające[8], określająca istotę medium wizualnego, implikowała jednocześnie jego niesubstytuowalność przez język dyskursywny. Jednak — jak pamiętamy — kluczowym problemem hermeneutyki obrazu jest problem przekładalności obu mediów. Hermeneutyka uznając taki przekład nie tylko za możliwy, ale wręcz konieczny, upatruje jego źródeł we wspólnej podstawie obrazu i słowa. By dotrzeć do tej podstawy, należy zerwać z przedmiotową teorią języka i rozwinąć inne jego rozumienie jako dynamicznego medium, w którym następuje nieustanne wyłanianie się coraz to nowych sensów realizowane w aktach żywej mowy. Tutaj podąża Boehm całkowicie za Gadamerem, który rozumie język jako spekulatywną jedność tego, co jest, i tego, co się przedstawia. Język nie stanowi gotowego zbioru wytworzonych już uprzednio znaczeń, ale reprezentuje genezę sensu, która nie może w pełni wchłonąć swych własnych uwarunkowań. Sens jest bowiem zawsze sensem artykułowanym językowo, nie dającym się oddzielić od sposobu zjawiania się tego, co powiedziane. Mówiący porusza się zatem w lateralnym splocie językowych linii granicznych, wśród kontrastów i „metaforycznych" przejść. Oznacza to, że na jedność sensu danej wypowiedzi składa się to, co wypowiedziane, jak i to wszystko, co niewypowiedziane. Spekulatywność mówienia polega na tym, że słowa nie uobecniają bytu na sposób przedmiotowy, ale ukazują jego genezę i tym samym pozwalają dojść do głosu całości bytu[9].

Przekładalność obrazu na język posiada zatem swój fundament w tym, że w samym języku można dokonać powrotu do pierwotnej *Bildlichkeit*. Porównywalność, oby me-

[8] Zob. G. Boehm, *Bild und Zeit*, w: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Hg. H. Paflik, Weinheim 1987 (tłum. pol. w: „Res Facta" 1982); *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*, w: *Modernität und Tradition*, Hg. G. Boehm u. a., München 1985.

[9] A. Bronk, *Rozumienie-Dzieje-Język. Filozoficzna hermeneutyka H.-G. Gadamera*, Lublin 1988.

diów rozciąga się jednak wyłącznie — co z naciskiem podkreśla Boehm — na ową genezę sensu, a nie na ich, każdorazowo odmienną, strukturę artykulacyjną. Interpretacja dyskursywna obrazu nie powinna dążyć do nieosiągalnej substytucji, zamiany obrazu na stany rzeczy. Jej celem może być jedynie postępowanie, które ukazuje, otwiera oczy. Przy czym powinna nie tylko określić sens dzieła, ale objaśnić „immanentną genezę tego sensu". Innymi słowy, powinna odpowiedzieć na pytanie: „jak powstaje sens w danych oglądowych warunkach obrazu?"[10].

Zapytajmy na koniec o historyczność tak zaprojektowanego modelu interpretacji. Pytanie to jest o tyle istotne, że historyczność czy dziejowość rozumienia znajduje się w centrum hermeneutyki filozoficznej Gadamera. Sam Boehm w swych teoretycznych wypowiedziach, gdy dystansuje się od pozytywistycznego, „obiektywizującego" historyzmu właściwego naukom humanistycznym, wskazuje na Gadamera, na jego koncepcję „historii oddziałującej" i doświadczenia hermeneutycznego jako właściwą perspektywę, przezwyciężającą aporie naiwnego historyzmu[11]. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej jego własnej koncepcji doświadczenia wizualnego o wyraźnie psychologiczno-percepcyjnej proweniencji i strukturze, wówczas napotykamy na zasadniczą trudność w określeniu dziejowego charakteru rozumienia. Albowiem, co oczywiste, fizjologicznie zdefiniowana relacja między widzem i obrazem charakteryzuje się ze swej natury całkowitą ahistorycznością, nie podlega żadnym zmianom na przestrzeni dziejów, jest odporna na przekazywane w tradycji sensy. A jednak istnieje w teorii Boehma możliwość otwarcia doświadczenia wizualnego na „historię oddziałującą". Stwarza ją udany, adekwatny przekład obrazu na słowo, do którego dochodzi w procesie interpretacji.

Stwierdzenie to wydawać się może ryzykowne, zwłaszcza w kontekście tego, co powiedzieliśmy wyżej o ograniczeniach i zadaniach interpretacji. Nabierze jednak właściwego sensu, gdy odwołamy się do dokonanej przez Boehma historyczno-systematycznej analizy włoskiego portretu renesansowego, jedynej tego typu całościowej analizy w całym dorobku naukowym autora. To pokaźne rozmiarami studium, zatytułowane *Bildnis und Individuum*, rozpoczyna problematyka typowo hermeneutyczna[12]. Boehm definiuje na wstępie fenomen samodzielnego portretu, wyodrębniając cztery podstawowe hermeneutyczne momenty interpretacji tego gatunku: milczenie, środkową miarę afektu, podobieństwo oraz związek charakteru i akcji. Następnie określa relacje między językiem interpetacji i portretem, charakteryzuje intencję zawartą w portrecie, jego immanentną optykę — we wszystkich tych kwestiach aktualizuje elementy znanej nam już teorii obrazu i interpretacji. W dalszym toku rozważań wyodrębnia cztery modi samodzielnego portretu, różniące się charakterem portretowych postaci. Wszystkich tych ustaleń dokonuje Boehm na podstawie analizy oglądowej i jakby „fenomenologicznego" opisu. Zdając sobie sprawę z możliwych zarzutów, formułuje je sam. Pyta: „Czy nie popadliśmy w niebezpieczeństwo przypisywania portretom struktur i znaczeń,

[10] G. Boehm, *Was heisst: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems*, w: *Kunstgeschichte — aber wie? 10 Themen und Beispiele*, Berlin 1989, s. 25.

[11] Zob. G. Boehm, *Einleitung*, w: *Seminar: Die Hermeneutik...*, op. cit.e *Kunst verus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers „Die Form der Zeit"*, w: G. Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt a. M. 1982.

[12] G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

których one same nie zawierały? Czyżby widzenie nie posiadało także swojej własnej historii?" i przyznaje, iż: „Metodyczne zarzuty tego rodzaju zwracają uwagę na fakt, że dotychczasowe analizy nie poszły jeszcze wystarczająco daleko. Nie osiągnęliśmy jeszcze punktu, który pozwalałby na zwrotne powiązanie z owocnymi dla portretu źródłami i odniesieniami historycznymi"[13].

By takie powiązanie stało się możliwe, Boehm wprowadza nowe, zewnątrzobrazowe, „retoryczne i etyczne interpretanty". Nie oznacza to jednak — podkreśla z naciskiem — zmiany dotychczasowych, hermeneutycznych przesłanek metodycznych. Albowiem w dotychczasowych pojęciach opisowych, takich jak „powaga" czy „mroczność" charakteru, „postawa" przedstawianego i jego „wygląd", zawarte były kategorie, obecne w antycznej retoryce i etyce — *ethos* i *pathos*, *hexis* lub *tychai*. To jest ten decydujący krok, który pozwala na „uhistorycznienie" naszego oglądu, na włączenie naszego doświadczenia obrazu, w tym przypadku renesansowego portretu, w „historię oddziałującą". Ten decydujący krok możliwy jest dzięki językowi, medium zapośredniczającemu sensy przekazywane w tradycji. Okazuje się, że pojęcia, które stosowaliśmy przekładając nasze doświadczenie wizualne na język dyskursywny, są synonimiczne wobec pojęć retorycznych, obecnych niejako w intencji portretu renesansowego.

Od tego momentu wszystkie analizy dzieł są dwojako zakorzenione: w oglądzie i w języku retoryki, co pozwala na pełne doświadczenie hermeneutyczne, na „stopienie horyzontów" widza i obrazu. Dotyczy to jednostkowego aktu widzenia i rozumienia. Natomiast w odniesieniu do malarstwa portretowego jako pewnej ewoluującej grupy dzieł proponuje Boehm nowo zdefiniowaną kategorię gatunku, zapewniającą, jego zdaniem, możliwość analizy historyczno-systematycznej, bez rezygnacji z indywidualności jednostkowego portretu (o co hermeneutyka dba szczególnie, gdyż ufundowana jest przecież na doświadczeniu pojedynczego dzieła sztuki).

III

Max Imdahl, twórca ikoniki, historyczność swej interpretacji widzi nieco inaczej. Zdaje sobie całkowicie sprawę z faktu, że nie może przekroczyć uwarunkowań swej własnej teraźniejszości. Uwarunkowań, polegających na nowym doświadczeniu wizualnym, które stało się udziałem człowieka XX wieku za sprawą rewolucji artystycznej, kryzysu reprezentacji w sztuce, powstania malarstwa nieprzedstawiającego itd. Co więcej, w nich właśnie dostrzega szansę nowej jakości proponowanej przez siebie metody. W swej głównej pracy o freskach Giotta w Arenie powiada wprost, że jego spojrzenie na analizowane dzieła jest konsekwencją nowej abstrakcyjnej wrażliwości wizualnej[14]. Pozwala to z jednej strony na dostrzeżenie w dziełach Giotta struktur dotąd nierozpoznanych, z drugiej jednak determinuje relatywny status dokonanej interpretacji. O ile bowiem przed stu laty niemożliwe było ikoniczne (w sensie teorii Imdahla) spojrzenie na freski Areny, o tyle za sto lat może ono zostać zastąpione innym spojrzeniem, koncentrującym uwagę interpretatora na innych, obecnie niedostrzeganych czy pomijanych jako nieistotne, jakościach dzieł.

[13] Ibidem, s. 72.

[14] M. Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980.

Jednak zgoda na relatywną wartość każdej interpretacji nie oznacza bynajmniej zgody na jej dowolność. Wręcz przeciwnie: interpretacja, zdaniem Imdahla, powinna charakteryzować się maksymalną — mówiąc językiem metodologii nauki — „intersubiektywną komunikowalnością i sprawdzalnością". By tak się stało, jej fundamentem musi być relacja między obrazem i widzem; tylko w bezpośrednim oglądzie leży uprawomocnienie interpretacji. Metoda ikoniczna zakorzeniona jest właśnie w procesie widzenia, gwarantującym adekwatność interpretacji dzięki odniesieniu do niezmiennej struktury wizualnej dzieła. To prawda, powiada Imdahl, że ikoniczna interpretacja fresków Giotta prowadzi do zupełnie nowej ich rekonstrukcji, jednak możliwość takiej rekonstrukcji zawarta jest w strukturze analizowanych dzieł. Ikonika jedynie aktualizuje to, co potencjalnie tkwi w obrazach Giotta. Niczego nie zmienia w ich strukturze, nie przesuwa żadnych elementów, nie redukuje ich do uprzednio zdefiniowanych pojęć. Pojawia się w tym miejscu problem języka dyskursywnego, jego relacji do języka wizualnego i funkcji jako nośnika interpretacji.

Stanowisko Imdahla charakteryzuje się tutaj swoistą ambiwalencją. Z jednej strony, ikonika bazuje na podstawowej odmienności tego, co ikoniczne i tego, co językowe, na niesubstytuowalności obrazu przez słowo. Cały wysiłek Imdahla jest skierowany — jak zobaczymy — na wykazanie swoistości języka wizualnego, unaoczniającego prawdy niemożliwe do wyrażenia w linearnym medium języka naturalnego. W tym kontekście odwołuje się Imdahl do stosunku tzw. „negatywnej teologii" do prawdy objawionej. Podobnie jak teolodzy zakreślają granice swoich poznawczych możliwości, podobnie Imdahl zakreśla granice języka dyskursywnego interpretacji w stosunku do „prawdy objawionej" dzieła, wyrażalnej wyłącznie w medium obrazowym i w związku z tym dostępnej jedynie w procesie oglądu.

Z drugiej jednak strony, Imdahl stara się — hołdując zasadzie precyzji i kompletności naukowej analizy — o możliwie największe zbliżenie słowa do obrazu. W najwyższym stopniu skomplikowanej strukturze wizualnej dzieł odpowiadać powinna równie złożona refleksja dyskursywna. Ta dyrektywa, choć nie kłóci się z poprzednią deklaracją ograniczoności poznawczej języka względem obrazu, to jednak w praktyce interpretacyjnej prowadzi do tak „forsownego" dyskursu, że — przynajmniej w kontekście dotychczasowej praktyki interpretacyjnej historii sztuki — pojawia się wrażenie wyczerpywania potencjału znaczeniowego dzieła.

Nie bez znaczenia był tutaj z pewnością fakt, że Imdahl rozwijał swoją teorię w ciągłym dialogu nie — jak Boehm — z hermeneutyką filozoficzną Gadamera, ale z jej uszczegółowioną pochodną, mianowicie z hermeneutyką literaturoznawczą tzw. szkoły konstanckiej. Imdahl uczestniczył od początku w seminariach teoretycznych kręgu „Poetik und Hermeneutik", zresztą jako jedyny historyk sztuki[15]. Należy przy tym podkreślić z naciskiem, że relacja między ikoniką i literaturoznawczą hermeneutyką Jaussa, Isera, Stierlego i in. nie przebiega jednotorowo, ale charakteryzuje się wzajemnością. Wystarczy wspomnieć o kluczowym znaczeniu teorii Imdahla dla Jaussowskiej refleksji

[15] W kolejnych tomach „Poetik und Hermeneutik" ukazały się m.in. następujące prace M. Imdahla: *Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst*, (Bd. III, 1968); Über einige narrative Strukturen in den Avenafresken Giottos, (Bd. V, 1973); *Überlegungen zur Identität des Bildes* (Bd. VIII, 1979); *Relationen zwischen Bildnis und Individuum*, (Bd. XIII, 1987)

nad doświadczeniem estetycznym i pojęciem *Kunstgenuss*, refleksji otwierającej podstawowe dzieło Jaussa *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*[16].

Drugim, obok literackiej hermeneutyki, źródłem inspiracji i punktem odniesienia dla ikoniki były ergocentryczne metody tradycyjnej historii sztuki z „analizą strukturalną" Sedlmayra na czele. Imdahl nie rozważa zupełnie problematyki widzenia w kategoriach psychologicznych, jak Boehm, i punkt ciężkości przesuwa wyraźnie w kierunku estetyki widzenia. Natomiast wspólnym obszarem inspiracji dla obu autorów pozostaje sztuka nowoczesna, stanowiąca ciągłe wyzwanie dla kategorii badawczych tradycyjnej historii sztuki.

Choć swą ikonikę budował Imdahl również na podstawie studiów nad malarstwem XX wieku, to dla naszych rozważań najbardziej interesujące będą te wczesne prace, których przedmiotem jest sztuka dawna[17]. Instruktywnego przykładu w tym zakresie dostarcza analiza jednej z miniatur tzw. *Codexu Egberta*, przedstawiającej spotkanie Chrystusa z setnikiem z Kafarnaum. Celem analizy jest określenie relacji między syntaksą obrazu i jego semantyką. Już sama terminologia wskazuje na inspiracje językoznawstwem, jednak — jak już wiemy — nie semiotyczną, ale hermeneutyczną jego odmianą. Analizowana przez Imdahla iluminacja operuje wyłącznie postaciami znajdującymi się w pustym polu obrazowym. Są to: Jezus wraz z czterema uczniami oraz setnik wraz z czwórką żołnierzy. Odwołując się do odniesienia tekstowego miniatury, tj. do opisu sceny w Ewangelii św. Mateusza, rekonstruuje Imdahl kolejne momenty wydarzenia, a przede wszystkim ambiwaletne zachowanie Chrystusa, który zmienia adresatów swych wypowiedzi, to zwracając się do setnika, to znów do apostołów. Imdahl próbuje pokazać, że ta ambiwalencja została ukazana nie tylko za pomocą gestu rąk czy skłonu głowy Jezusa, a więc za pomocą przedmiotowego języka motywów, ale przede wszystkim zawarta została w płaszczyznowej charakterystyce postaci. Analiza relacji płaszczyznowo-linearnych wewnątrz samej postaci Chrystusa ma unaocznić kompleksowość organizującej postać struktury płaszczyznowej i tym samym dowieść definitywności ukształtowania postaci.

Chrystus jawi się zatem jako doskonale zorganizowana całość płaszczyznowa, która swą linearną organizację zawdzięcza konstelacjom immanentnie płaszczyznowym. Innymi słowy, „postać Chrystusa nie daje się odnieść do wyobrażalnego poza obrazem modelu trójwymiarowego w tej właśnie mierze, w jakiej stanowiąc napiętą linearną strukturę płaszczyznową współobecnia płaszczyznę jako substrat swej kompozycji. Płaszczyzna nie stanowi zatem zła koniecznego dla projekcji (trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarowy obraz — przyp. M. B.), ale jest warunkiem koniecznym dla jawienia się postaci jako zorganizowanej całości. (...) Odwrócenie głowy, ukośne

[16] H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1984; zob. też: K. Stierle, *Dimensionen des Verstehens. Der Ort der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1990.

[17] Zob. M. Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981 (zawiera wcześniejsze studia z lat 1967-1974); *Baumstellung und Raumwirkung. Zu verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Frans van Bloemen*, w: *Festschrift Martin Wackernagel*, Köln 1985; *Rembrandts Nachtwache. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt*, w: ...*schrift Werner Hager*, Hg. G. Fiensch u. M. Imdahl, Recklinghausen 1966; *Jacob van Ruisdael — „Die Mühle" von Wijk*", Stuttgart 1968; *Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt im Codex Egberti*, „Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte" 1970, Bd. 1.

ustawienie stóp i uniesienie ręki jawią się jako maksymalnie napięte gesty, dzięki odniesieniu ich do abstrakcyjnego kontekstu linii, organizujących postać jako strukturę płaszczyznową"[18].

Kolejnym krokiem analizy Imdahla jest określenie pozycji postaci Chrystusa w polu obrazowym. I znowu celem autora jest dowiedzenie definitywności umiejscowienia postaci przez ukazanie relacji linearnych, jak np. zasada złotego podziału, wiążących Jezusa zarowno z całym polem obrazowym, jak i z pozostałymi postaciami. Imdahl dokonuje przy tym charakterystycznych dla metody ikonicznej symulacji, mających unaocznić optymalność usytuowania postaci z uwagi na optymalne przedstawienie narracyjnego wymiaru wydarzenia biblijnego. Innymi słowy, stara się ukazać wrażliwość semantyki obrazu na niewielkie nawet zmiany w jego syntaksie. I tak nieznaczne przesunięcie postaci Chrystusa w prawo zakłóca, zdaniem Imdahla, jej relacje tak z polem obrazowym, jak z obiema grupami postaci (apostołami po lewej i grupą setnika po prawej stronie). Powstaje bowiem wrażenie niekoherencji, sprowadzającej pole obrazowe do czysto negatywnej roli bycia tłem dla postaci. Tymczasem w przypadku prawidłowej, oryginalnej kompozycji mamy do czynienia z polem obrazowym rozumianym jako aktywne continuum, które współuczestniczy w narracji przedstawienia. Konstytuuje tym samym symultanicznie daną jedność oglądową obrazu, umożliwiającą uobecnianie różnych, niekiedy sprzecznych ze sobą, wymiarów sensu (na przykład Chrystus jako uczestnik sceny i jednocześnie jako nadrzędny w stosunku do niej; Chrystus przemawiający do apostołów i jednocześnie prowadzący dialog z setnikiem). To doświadczenie jednoczesności różnych wymiarów sensu, możliwe do osiągnięcia wyłącznie w procesie oglądu struktury wizualnej, stanowi o specyficznej wydajności języka obrazowego, przewyższającego możliwości linearnie rozwijającego się dyskursu.

Najpełniejszym sformułowaniem i zastosowaniem metody ikonicznej jest wspomiana już wyżej praca Imdahla o freskach Giotta w Arenie[19]. Nie sposób nawet skrótowo, jak to uczyniliśmy w przypadku miniatury z *Codexu Egberta*, zaprezentować choćby jednej z analiz zawartych w tej książce. Skoncentrujemy się wyłącznie na teoretycznych aspektach ikoniki, przede wszystkim na dookreśleniu przez Imdahla roli płaszczyzny w konstytuowaniu sensu obrazu oraz na rozwinięciu koncepcji dwóch rodzajów widzenia jako adekwatnych narzędzi realizacji tego sensu.

W przypadku fresków Giotta Imdahl wyróżnił trzy systemy obecne w każdym dziele: system projekcji perspektywicznej, tworzący iluzję trójwymiarowej przestrzeni; system scenicznej choreografii, na który składa się świat postaci i przedmiotów, ich gestów, strojów, kształtów; oraz — decydujący o *Bildlichkeit* obrazu — system planimetryczny, immanentny płaszczyźnie system linii pola obrazowego. O ile pierwsze systemy charakteryzują się kontyngencją, warunkowością i zmiennością, o tyle system trzeci cechuje niezmienność i definitywność. Jeśli na przykład zmienimy ustawienie

[18] M. Imdahl, *Bildsynatax*, op. cit., s. 5 – 6.

[19] Imdahl pracował nad nią przez kilkanaście lat. Zob. M. Imdahl, *Über einige narrative Strukturen*, op. cit.; *Kontingenz-Komposition-Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto*, w: *Anschauung*, op. cit.; *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, München 1979 (tłum. pol. w: „Artium Quaestiones" 1990, t. IV); por. też omówienie analiz Imdahla przez T. Żuchowskiego w: „Artium Quaestiones" 1990, t. IV.

postaci czy usytuowanie cyborium w *Ofiarowaniu Jezusa w świątyni*, to pod względem ikonograficznym czy iluzjonistycznym nie nastąpi jakakolwiek istotna zmiana znaczeniowa. Destrukcji ulegnie natomiast planimetryczna skruktura wyłaniająca właściwy obrazowi sens ikoniczny przedstawienia. W tym przypadku sens ten można ująć jako symultaniczne unaocznienie złożonej narracyjnej konstelacji: aktualnego rozdzielenia (Jezusa od Marii), aktualnego połączenia (Jezusa i Symeona) oraz potencjalnego ponownego połączenia (Marii i Jezusa). Powyższa struktura narracyjna zakorzeniona jest w systemie linii pola konstytuowanym przez relacje linearno-płaszczyznowe pomiędzy postaciami i cyborium, pomiędzy postaciami i postaciami, pomiędzy postaciami i całym polem obrazowym. Jest oczywiste, że każde przesunięcie — czy to postaci, czy cyborium — zburzy strukturę płaszczyznową, która tylko jako niezmienna, jako taka właśnie, a nie inna, jest w stanie generować wspomniany ikoniczny sens przedstawienia. Ten ikoniczny sens jako formułowany na płaszczyźnie, choć odnoszący się — o czym jeszcze powiemy — do świata wyobrażonego, jest dany bezpośrednio w procesie oglądu, stąd jego natychmiastowa oczywistość, ewidencja — jak powiada Imdahl. Jednak doświadczenie tego sensu, jego realizacja możliwa jest wyłącznie przy aktywizacji innego niż przedmiotowe widzenia. Tutaj tkwi źródło rozróżnienia Imdahla dwóch odmiennych rodzajów widzenia: rozpoznającego i widzącego.

Widzenie rozpoznające (*wiedererkennende Sehen*) nastawione jest na postrzeganie i identyfikowanie przedmiotów świata wyobrażonego, na rozpoznawanie tego, co już wcześniej znane, wiedziane. Widzenie widzące (*sehende Sehen*) nastawione jest na postrzeganie planimetryczno-linearnych relacji świata wyobrażonego, na bezpośredni ogląd tego, co jeszcze nie widziane, dotąd nie znane, gdyż wyłaniane przez dany system linii pola. Imdahl nie izoluje jednak obu rodzajów widzenia, przeciwnie kładzie nacisk na ich współdziałanie jako niebędny warunek nowej jakości: widzenia poznającego (*erkennende Sehen*). Dla określenia wzajemnego przenikania widzenia widzącego i rozpoznającego, przywołuje strukturę tematu i horyzontu, unaoczniającą ich dialektyczny związek. Imdahl przeciwstawia się absolutyzacji zarówno widzenia rozpoznającego (właściwego ikonografii), jak i widzącego (występującego w teorii Konrada Fiedlera), absolutyzacji, prowadzącej do potwierdzenia dychotomii treści i formy, którą ikonika stara się przecież przezwyciężyć.

Jedność treści i formy, ich nierozróżnialność w ikonice, widać najlepiej, gdy zestawi się ją z teorią systemu linii pola Theodora Hetzera[20]. Hetzer dostrzegł we freskach Giotta w Arenie linearny system organizujący ich kompozycję, powstały w wyniku podziału każdego z boków pola obrazowego na osiem równych odcinków, co dało w konsekwencji równomierną siatkę 64 kwadratów pokrywającą każdy z fresków. System linii pola tworzą proste biegnące od jednych krawędzi do drugich, a ich przebieg wyznaczony jest właśnie przez uprzednio dokonany podział ósemkowy. W przypadku teorii Hetzera mamy zatem do czynienia z abstrakcyjnym schematem kompozycyjnym, z typowo formalistycznym podejściem do kompozycji, izolującym formę od treści, na które zwracaliśmy uwagę w kontekście niespełnionego postulatu Kandinsky'ego[21]. Imdahl

[20] Th. Hetzer, *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1941.

[21] Por. G. Boehm, *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, w: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Hg. I. Dittmann, Stuttgart 1985.

przeciwstawia się takiej izolacji, zastępuje abstrakcyjny, niezależny od każdorazowego przedstawienia, a więc niesceniczny system linii pola systemem transscenicznym, zakorzenionym w jednostkowym, konkretnym świecie przedstawionym danego dzieła, zbudowanym na wzajemnych relacjach scenicznych elementów (postaci, przedmiotów) oraz relacjach tych elementów z polem obrazowym. Transsceniczny system linii pola Imdahla stanowi semantyczną formę organizacyjną, która nie znika wraz z odczytaniem przez widza sensu obrazu, ale jest trwale współobecna w każdym doświadczeniu oglądowym tego sensu.

Powtórzmy raz jeszcze: Imdahl uznaje płaszczyznę za obszar konstytuowania się sensu ikonicznego obrazu, za podstawę języka wizualnego, owej *Bildlichkeit*. Inaczej mówiąc, płaszczyzna zapewnia obrazowi jego identyczność, dzięki niej obraz jest obrazem. Myśl tę rozwinął Imdahl w artykule *Uwagi o identyczności obrazu*, zamieszczonym w jednym z tomów „Poetik und Hermeneutik", poświęconym właśnie kategorii „identyczności".

Medium wizualne, jeśli nie ma być tylko odbiciem rzeczywistości lub ilustracją tekstu, jeśli nie ma się wyczerpywać w swej funkcji mimetycznej lub poddawać się bez reszty dyktatowi dyskursu, musi odwołać się do płaszczyzny jako tego, co stanowi o odrębności obrazu względem rzeczywistości i języka, musi wykorzystać potencjalnie tkwiące w płaszczyźnie możliwości artykulacyjne własnego, ikonicznego sensu. Przy czym płaszczyzna jako gwarancja tożsamości obrazu i jednocześnie jego znaczeniowej wydajności może się objawić tylko wówczas, gdy zostanie skonfrontowana z obcymi, heterodomicznymi wobec obrazu systemami, o odmiennej — niż płaszczyznowa — tożsamości. Innymi słowy, gdy będzie możliwe przeprowadzenie tych heterodomicznych systemów w immanentny obrazowi system płaszczyznowy. „Identyczność obrazu rozumiana jako jego niesubstytuowalność istnieje wtedy, gdy obraz jest systemem konstruowanym według immanentnych praw i ewidentnym w swej autoprawomocności, systemem, który odchodzi od swego pozaikonicznego korelatu, albo też dla którego nie istnieje taki korelat. Możliwość identyczności przysługuje zatem zarówno obrazowi przedstawiającemu, jak i nieprzedstawiającemu. Właśnie na mocy swej ewidentnej autoprawomocności obraz czyni widzialnym to, co dotąd niewidzialne"[22].

Wraz z ikoniką hermeneutyczna refleksja w obszarze naukowej historii sztuki osiągnęła swe teoretyczne i interpretacyjne apogeum. Apogeum, jeśli jako kryteria zastosować „paradygmat płaszczyzny" w odniesieniu do teorii obrazu i „forsowność" języka dyskursywnego w odniesieniu do praktyki interpretacyjnej. W porównaniu z hermeneutyką obrazu Gottfrieda Boehma ikonika charakteryzuje się zwiększonym stopniem metodyczności, a to oznacza zwiększoną podatność na asymilację przez zmodyfikowaną postać akademickiej historii sztuki, jak to ma miejsce na przykład w przypadku historyczno-artystycznej hermeneutyki Oskara Bätschmanna[23]. Bätschmann, który przed

[22] M. Imdahl, *Überlegungen zur Identität*, op. cit., s. 190.

[23] G. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984; tenże: *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik*, w: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme*. Hg. Ek. Kaemmerling, Köln 1979 (tłum. pol. w: „Artium Quaestiones" 1986, t. III); tenże, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, w: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hg. H. Belting u. a., Berlin 1988; tenże, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Zürich-München 1982.

swoją hermeneutyką postawił zadanie „krytycznej integracji" metod historii sztuki, integracji wyrastającej z krytyki metod tradycyjnych oraz adaptacji metod współczesnych, znalazł w ikonice znakomitego sojusznika. Wspólnotę tę widać najlepiej w ich stosunku do ikonologii.

„Ikonika — pisze Imdahl — zajmuje się syntezą widzenia widzącego i rozpoznającego, która stanowi fundament specyficznej, w innym medium nieformułowalnej, postaci sensu; oraz bada sposób, w jaki współpracują w obrazie jego syntaksa i semantyka. Ikonografia, ikonologia i ikonika pozostają niewątpliwie w koniecznym i integralnym związku. Polega on jednak nie na tym, że ikonika buduje na ikonografii i ikonologii jako jej fundamencie, ale przeciwnie, na tym, że ikonika ujmuje prymarnie obraz jako całość znaczeniową, a ikonograficzne i ikonologiczne wymiary sensu jako momenty tej całości"[24]. Podobnie rolę ikonologii w interpretacji dzieła widzi Bätschmann, nic zatem dziwnego, że bez istotnych zastrzeżeń włącza ikonikę w obręb swej historyczno-artystycznej hermeneutyki, co pozwala mu na sprecyzowanie pojęcia oglądu. Jednocześnie, co znamienne, dystansuje się od kategorii oglądu Gottfrieda Boehma, któremu zarzuca uleganie iluzji możliwości „czystego" doświadczenia zmysłowego, bez dialektycznego związku — tutaj odwołuje się Bätschmann do Hegla — z uprzednio posiadaną przez widza wiedzą. Konflikt między rozumieniem hermeneutyki przez Boehma i Bätschmanna nie dotyczy przy tym tej czy innej kwestii, nawet jeśli są one tak kluczowe, jak pojęcie oglądu, ale samego pojęcia hermeneutyki. Tę różnicę najlepiej widać, gdy porówna się ich stosunek do hermeneutyki filozoficznej Gadamera.

Bätschmann w punkcie wyjścia swej teorii dystansuje się od tych rozwiązań filozoficznych Gadamera, które przeniknięte są dążeniem do swoiście rozumianej prawdy. Otwierając swą hermeneutykę, Gadamer pisze, iż będzie pytał doświadczenie sztuki „nie o to, co ono samo o sobie myśli, ale o to, czym ono naprawdę jest i czym jest jego prawda, nawet jeśli ono nie wie, czym jest lub nie może powiedzieć, co wie". „Dla mnie — powiada z kolei Bätschmann — powyższe stwierdzenia mają zbyt wiele patosu"[25]. *Wahrheit und Methode*, wbrew intencjom samego Gadamera, wyostrzyła jeszcze — zdaniem Bätschmanna — alternatywę między oboma pojęciami, tak że należy mówić nie tyle o prawdzie i metodzie, ale o prawdzie *lub* metodzie jako konsekwencji stanowiska Gadamera. Zupełnie odmienną, zgodną z intencjami Gadamera, interpretację zestawienia obu pojęć daje Boehm, dla którego spójnik *i* między oboma pojęciami „wskazuje na pełen napięcia dialektyczny stosunek, który nie powinien być pośpiesznie rozładowany opowiedzeniem się po jednej lub drugiej stronie"[26]. Zgodnie z tą dyrektywą stara się Boehm w swej teorii obrazu i praktyce interpretacyjnej zachować owo napięcie między prawdą i metodą, aby uniknąć zagrażającej hermeneutyce ze strony nauki metodologizacji perspektywy hermeneutycznej. Metodologizacji, która stała się faktem w przypadku historyczno-artystycznej hermeneutyki Bätschmanna, a do czego doprowadziło zdecydowane opowiedzenie się tego ostatniego po stronie metody przeciw prawdzie.

[24] M. Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., s. 99.
[25] G. Bätschmann, *Einführung*, op. cit., s. 7 – 8.
[26] G. Boehm, *Einleitung*, w: *Seminar: Die Hermeneutik*, op. cit., s. 8.

Ten wybór ma, rzecz jasna, swoje dobre i złe strony. Dobre — to możliwość modyfikacji tradycyjnego paradygmatu historii sztuki, wynikająca z zaakceptowania przez Bätschmanna jako celu hermeneutyki tradycyjnego zadania historii sztuki, jakim jest historyczna interpretacja dzieła. Bätschmann pojmuje hermeneutykę jako teorię, metodę i praktykę wykładania (*auslegen*) obrazów; wykładnię (*Auslegung*) zaś jako rekonstrukcję ich genezy (procesu twórczego), struktury (procesy obrazowe) i odbioru (proces recepcji). W centrum tak rozumianej historii sztuki stoi zawsze konkretne, jednostkowe dzieło sztuki, to, „co ono samo przez się wydobywa na jaw". Bätschmann broni tu wyraźnie samodzielności pojedynczego dzieła i zarazem swoistości medium wizualnego. Zrywa zarówno z podporządkowaniem jednostkowego dzieła ogólnym kryteriom, jak i jego redukcji do języka dyskursywnego. Poddaje krytyce tradycyjne metody w rodzaju ikonologii czy analizy strukturalnej, tradycyjne pojęcia, jak intencja, wpływ, źródła obrazowe, właściwe nastawienie, podstawa czy kompozycja, proponując na ich miejsce nowe metody i nowe kategorie. Jego niewątpliwą zasługą jest przedstawienie całościowego i — przynajmniej w założeniu — bardziej spójnego, niż dotychczasowy, modelu historii sztuki, obejmującego teorię dzieła, teorię interpretacji oraz sposoby uprawomocnienia wykładni.

To wszystko są pozytywy pierwotnego wyboru Bätschmanna, wyboru metody, nie prawdy. Do negatywów należy przede wszystkim wspomniana już metodologizacja perspektywy hermeneutycznej. Zastosowane przez Bätschmanna do budowy historyczno-artystycznej hermeneutyki podstawowe pojęcia hermeneutyki filozoficznej, takie jak rozumienie, wykładnia, doświadczenie hermeneutyczne, krąg hermeneutyczny itd., straciły swoje ontologiczne odniesienie. Odniesienie, które nie zniknęło do końca w hermeneutyce obrazu Gottfrieda Boehma, choć istnieje w niej jak gdyby w niejawnej formie, w stanie potencjalności, albo lepiej — w stanie ciągłej wymiany z nacechowaniem epistemologicznym pojęć. Zacieranie granic między ontologią i epistemologią, tak charakterystyczne dla Gadamera, cechuje również teorię Boehma. Bätschmann natomiast całkowicie deontologizuje stosowane przez siebie kategorie. Z pełną świadomością wybiera „metodologiczne nastawienie", prowadzące do „utraty ontologicznej gęstości badanej rzeczywistości", a wyboru tego dokonuje w imię naukowej obiektywności historii sztuki.

IV

Diametralnie przeciwstawnego wyboru dokonał Michael Brötje, twórca „egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce", której zarys przedstawił w książce *Der Spiegel der Kunst* (1990 r.), choć rozwijał ją od wczesnych lat 70. (studia o Ingresie, Friedrichu i Courbecie), a po raz pierwszy sformułował w ukończonej w 1980 r. (dotąd nie opublikowanej) rozprawie habilitacyjnej dotyczącej włoskiego malarstwa renesansowego[27]. Trzymając się terminologii Gadamera, można by powiedzieć, że Brötje wybrał prawdę przeciw metodzie. Jednak samo określenie projektowanej nauki jako „egzystencjalno-

[27] M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990; *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" 1974, Bd. 19; *Ingres in seinem Verhältnis zu Raffael und Michelangelo*, „Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte" 1975, Bd. III; *Das Bild als Parabel. Zur Landschaftsmalerei Courbets*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" 1978 Bd. 23.

hermeneutycznej" kieruje nas niejako „przed" Gadamera, do źródła ontologizacji hermeneutyki w ontologii fundamentalnej Heideggera. Termin ten pojawia się w *Sein und Zeit*, w rozdziale poświęconym „wypowiedzi jako pochodnemu modusowi wykładni", właśnie w celu odróżnienia struktur wykładni od apofantycznej struktury wypowiedzi[28]. Odniesienie do Heideggera zapowiada zatem ontologiczny charakter refleksji Brötjego. I rzeczywiście, pyta on o sprawy, które dla naukowo zorientowanej hermeneutyki pozostają nierelewantne, takie jak: co to jest sztuka, jaka jest jej istota, jaka jest istota człowieka, jaka w związku z tym relacja między nim i obrazem, między ludzką egzystencją i medium sztuki. Prześledzimy obecnie tok myśli Brötjego, korzystając w dużej mierze z jego sformułowań, zawartych w teoretycznym rozdziale *Zwierciadła sztuki*, zatytułowanym „Status fenomenu dzieła sztuki".

„Człowiek jest z istoty czymś więcej, aniżeli jest w stanie ująć myślą" — ta myśl Karla Jaspersa otwiera rozważania Brötjego. Bezwarunkowa konieczność sztuki polega właśnie na manifestowaniu i upewnianiu, że jako ludzie jesteśmy czymś więcej, kimś innym, aniżeli tym tylko, kim realizujemy się za pomocą rozumu. Momentem, dzięki któremu dzieło sztuki odróżnia się od wszystkich innych wytworów człowieka, jest transcendowanie, rozumiane jako ustrój samego dzieła, jako „wydarzenie" zjawiskowe realizowane bezpośrednio w procesie oglądu, bez udziału świadomości. Wszystkie dzieła sztuki charakteryzują się trzema momentami doświadczenia, świadczącymi o powodzeniu procesu transcendowania, stanowi ono bowiem ich konieczną przesłankę. Są to: totalność, niewyczerpywalność i immanentna ważność dzieła.

Totalność, choć zestawiana synonimicznie z pojęciami jedności i całości, oznacza jednak coś, co stanowi cechę wyłącznie dzieła sztuki w odróżnieniu od tamtych pojęć, które mogą charakteryzować również zjawiska pozaartystyczne. Weźmy jako przykład obraz Cézanne'a, przedstawiający wazę z owocami na tle tapety i porównajmy go z taką samą konstelacją przedmiotów rzeczywistych. Postrzeżenie tych ostatnich stanowi stan rzeczy ważny sam dla siebie, stanowi konstatację tego, co właśnie znajduje się przed nami. Namalowana konstelacja motywów w obrazie Cézanne'a — przeciwnie, w żadnym razie nie stanowi po prostu tego, co znajduje się przed widzem, co konstytuuje obraz jako obraz. W obrazie bowiem dochodzi medium, płaszczyzna, którą widz musi współwidzieć wraz z ową konstelacją przedmiotów. Właśnie dzięki płaszczyźnie obraz wychodzi poza to, co zostało w nim tematycznie ukazane. To wychodzenie nie polega jednak na wychodzeniu poza obraz w celu szukania zewnętrznych uzasadnień lub dotarcie do jakiejś niewidzialnej rzeczywistości czy też ukrytego, „głębokiego" sensu. Przeciwnie: w trakcie oglądu danego dzieła widz ma pewność, że zostało powiedziane z uwagi na temat wszystko to, co mogło być powiedziane, że nie istnieje możliwość, ani tym bardziej konieczność, „jeszcze-dalszego-wychodzenia-poza".

Druga cecha dzieła — niewyczerpywalność wynika z konieczności nieustannego, nigdy nie zakończonego odnoszenia przez widza w procesie oglądu konstelacji motywów do warunkującego je medium. Płaszczyzna nie może być traktowana li tylko jako przesłanka techniczna, nośnik czy tło, ale musi zostać uznana jej znaczeniowa wartość wobec tego, co przedstawione. Oznacza to, że wszystkie relacje, które widz ustanawia

[28] Cyt. za: *Seminar: Philosophische Hermeneutik*, Hg. H.-G. Gadamer u. G. Boehm, Frankfurt a. M. 1979, s. 283.

między elementami przedstawienia, muszą zostać „momentalnie" unieważnione przez przeciwdziałające im dyrektywy ze strony medium. W ten sposób dochodzi w obliczu dzieła do nieskończonego procesu widzenia.

Trzecia z wymienionych cech — immanentna ważność dzieła wiąże się z tym, że dzieło emancypuje się ze wszystkich relatywnych determinant historycznego kontekstu, w którym powstało i w którym jest odbierane. Historyczność dzieła, określająca zawsze to, co relatywne, może zostać przezwyciężona tylko wtedy, gdy odniesie się je do pozahistorycznej, nierelatywnej instancji medium, któremu dzieło sztuki zawdzięcza swą egzystencję. Malarstwo niemożliwe byłoby bez uprzednio danej powierzchni; rzeźba — bez danego uprzednio bloku (np. kamienia); architektura — bez konkretnej przestrzeni. W przypadku medium istotne jest właśnie to, że nie daje się ono sprowadzić do czegoś je determinującego i leżącego poza nim. Medium jawi się w procesie widzenia jako bezpośrednio dana absolutna jakość; stanowi prapodstawę, z której rozwija się wszystko to, co się zjawia. To płaszczyzna, kamień, przestrzeń — jako niezmienne i nieprzemijające — warunkują ukształtowanie i wzrokowe ujęcie bytu w dziele. Na miejsce instancji historii wkracza zatem pozahistoryczna instancja medium.

Powierzchnia — jako medium malarstwa — w procesie oglądu dzieła przechodzi transformację w przenikającą wszystko płaszczyznę: 1) Jest wszechobecna, współdana w każdym bycie; stanowi niezbywalną podstawę bycia, z której się ono odsłania; 2) Jest — na mocy swej ograniczności — nieprzekraczalnym horyzontem wszystkich korelacji sensu zjawiającego się świata; jednocześnie jednak — na mocy swej abstrakcyjnej, bezprzedmiotowej jakości — nie daje się wywieść ze świata, tzn. jest w dosłownym tego słowa znaczeniu — pozaświatowa, transcendentna; 3) Jako nie sprowadzalna do czegoś innego ją warunkującego posiada w odniesieniu do tego, co się zjawia, wagę absolutną, nieodwołalną; 4) Nie podlega żadnej zmianie, nie posiada historii, zachowuje indyferentność wobec czasu. Podsumowując: płaszczyzna obrazu staje się synonimem oglądowym horyzontu metafizycznego, absolutu.

Konkluzja ta nie oznacza w żadnym razie twierdzenia jakoby w dziele sztuki mógł być uwidoczniony absolut jako taki, jakoby mógł być on tematycznie uchwycony za pomocą zmysłu wzroku. Absolut nigdy nie daje się utrwalić w postaci do-oglądania, ani w dziele sztuki, ani gdziekolwiek indziej. Fakt ten potwierdza synonimiczną wartość płaszczyzny w odniesieniu do absolutu. Ona również w swej wszechobecności we wszystkim, co się zjawia nie jest rozpoznawalna jako taka, jako płaszczyzna „w sobie", we własnym byciu (taką jest ona tylko jako fizycznie dotykalna powierzchnia obrazu — ale wówczas to, co przedstawione na powrót „obraca się" w warstwę farby, w czysto fizykalny, nieprzedstawiający byt). W procesie oglądu płaszczyzna charakteryzuje się zatem nieosiągalną, ale przecież niezaprzeczalną obecnością *w* i *poza* obecnością tego, co przedstawione, skończone. Taka sama obecność charakteryzuje absolut, transcendencję w stosunku do rzeczywistego świata.

W procesie odbioru dzieła sztuki widz natrafia na ostateczne granice swych możliwości postrzegania, upewniania, odkrywania prawdy. Horyzont transcendentny, który wyznacza te granice, jest projektowany przez samego widza w procesie widzenia. Albowiem do istotowej dyspozycji człowieka należy nakierowanie na absolut, dążenie do wychodzenia poza, do transcendowania swojej ograniczoności. Jak mówi Adorno: „Widz zawiera — mimowolnie i nieświadomie — układ z dziełem, że się z nim złą-

czy, aby przemówiło". Dzieło sztuki jest li tylko czymś zrobionym, pozornym. Dlatego nam, widzom, musi oddać poświadczenie swego bycia prawdą. Na tym właśnie polega ów wspomniany przez Adorna układ: łączymy się z dziełem, poddając się w procesie widzenia prapodstawie medium. I jednocześnie przywodzimy dzieło do mówienia, weryfikując — bezwolnie i nieświadomie — w owej prapodstawie nasze nakierowanie ku absolutowi, które nosimy w sobie jedynie jako możliwość. Absolut jest zatem zawsze tylko postulatem, wewnętrzną potencją człowieka. Dzieło sztuki zmusza widza do aktualizacji tej potencji, do projektu absolutu, dzięki której medium może uzyskać przysługujące mu znaczenie jako synonim oglądowy absolutu. Płaszczyzna obrazu jest zatem projekcją owej poruszającej nas wewnętrznej „przyczyny" — jest skierowanym na zewnątrz wizualnym utwierdzeniem naszego intuicyjnego dążenia do absolutu, do jedni, fundującej cały byt i istniejącej poza nim.

Można zapytać, jak to się właściwie dzieje, jak to możliwe, by to, co skończone — przedmioty, postaci, pejzaż, akcja i wszelkie inne elementy świata przedstawionego — zapośredniczało się z absolutem, z tym, co nieskończone? Zgodnie z tradycyjnym ujęciem, świat zjawiskowy buduje się w dziele sztuki z pewnej liczby skończonych danych (na przykład pejzaż „buduje się" z drzew, gór, nieba etc.), zawsze „osiągając" w końcu pełną zgodność z kształtem płaszczyzny obrazu. Jednak w momencie, gdy owe skończone dane traktuje się jako sukcesywne oferty różnicującej się płaszczyzny, poprzez które wchodzi ona z widzem w pośredni, artykułowany kontakt, wówczas skończoność tych danych przestaje być czymś samowystarczalnym, samodzielnie budującym i posiada jedynie relatywną wartość. Dane te, czyli elementy świata przedstawionego stanowią chwilowe oznaki rozpadu, kondensacji płaszczyzny na możliwe stany bycia; są oparciem dla uzewnętrzniania się płaszczyzny, stanowiącego strukturyzowany przyczynowo-logicznie proces.

Płaszczyzna jako taka nie wchodzi z widzem w bezpośredni kontakt, trwa w milczącej indyferencji. Wyrzeka się natomiast stopniowo, krok po kroku, swej nienaruszalności właśnie poprzez elementy świata przedstawionego, poprzez dane treści, i to tak dalece, aż nastąpi legitymizowne przez nią „przerzucenie mostu" do widza. Po czym cofa się ponownie poprzez inne dane do siebie samej, znowu milknie. Wynika z tego następująca, generalna definicja dzieła sztuki: w dziele sztuki rzeczywistość ukazuje się jako wydarzenie nawiązywania i zrywania kontaktu między widzem i absolutem. To wydarzenie może się realizować wyłącznie w procesie widzenia, poza świadomością. Dzieło „żyje" dla widza w procesie oglądu, jego ustrojenie istotowe nie daje się ująć myślowo, podobnie jak dyspozycja istotowa człowieka umyka takiemu ujęciu.

Wraz z decyzją widza, by traktować medium jako warunek wyjściowy do wzrokowej realizacji rzeczywistości obrazowej, i wraz z decyzją dzieła, by medium traktować jako warunek wyjściowy do ustanowienia tej rzeczywistości — widz i dzieło łączą się we wspólnym mianowniku rozumienia. Następuje stopienie ich horyzontów we wspólnym horyzoncie metafizycznym, unieważniającym wszelkie uwarunkowane epoką predyspozycje widza i przesłanki dla określenia sensu rzeczywistości obrazowej. Historyczny dystans nie istnieje w naszym wzrokowym spotkaniu z dziełem. Obcość między nami i dziełem jest czymś, czego jako patrzący nie znamy (lub w dialogu wzrokowym szybko burzymy), a co stwierdzamy dopiero, gdy poddamy się doktrynie rozumienia ludzkich dokonań na drodze rozumowej historycznej rekonstrukcji.

Kontrolowana refleksja nad dziełem jest całkowicie zbędna, nieprzydatna dla właściwego, tj. oglądowego, doświadczenia dzieła. Z pewnością nie da się wyłączyć myślenia: biegnie ono równocześnie z oglądem dzieła. Jeśli jednak myślenie nie jest w stanie zaakceptować swej niewłaściwości w obliczu postaci zjawiskowej dzieła, swej niekompetencji jako swej roli w procesie oglądu i — dalej — jeśli nie potrafi znieść tego stanu rzeczy, wytrzymać go, wówczas musi się zamknąć w wyuczonych uprzednio formułach wyjaśniania, za pomocą których wychodzi ono poza dzieło, manipuluje i deformuje proces doświadczenia dzieła. Apel dzieła do nas nie polega na tym, by rozumieć je pojęciowo. Jego status to status milczącej nieuniknioności, któremu powinniśmy dotrzymać w wewnętrznym nakierowaniu. W swym nakierowaniu na dzieło widz „wie", że każdy manewr myślowy wyrywa go ze stanu porozumienia z dziełem, burzy stale odnawianą w procesie widzenia równowagę między nim i dziełem, między otwartością i otwartością. Najbliższy temu wzajemnemu procesowi uzgadniania między dziełem i podmiotem jest Heidegger: „... im bardziej dzieło samo jest usunięte w ową przez nie samo otwartą otwartość bytu, tym łatwiej wstawia nas ono w tę otwartość i jednocześnie wyjmuje z tego, co zwyczajne. Podążyć za tym przesunięciem oznacza: przemienić zwyczajne odniesienie do świata i do ziemi, wyłączyć wszystkie znane czynności i wartości, całą wiedzę i zwyczajną perspektywę, po to, by przebywać w wydarzającej się w dziele prawdzie. Dopiero zachowywanie tego przebywania pozwala temu, co stworzone być dziełem, którym ono jest"[29].

Centralnym motywem i motorem zachowania ludzi wobec sztuki jest tzw. *Kunstgenuss* (przyjemność estetyczna). Jego istotę najlepiej ujął Adorno: „Pojęcie dzieła sztuki implikuje jego udatność" (*Gelingen*). Należy zapytać, jak w ogóle moglibyśmy doświadczyć tej udatności, która uchyla się określeniu nawet przez najbardziej wnikliwą racjonalną interpretację, gdyby nie była to udatność wypływająca z nas samych? Nie posiadamy przecież kryteriów doskonałości wewnętrznej struktury innych bytów, dlatego nie możemy wyrokować o ich udatności. Podobnie, gdyby traktować dzieło sztuki jako „obiekt" — jego proste „dla-siebie-udatne-bycie" byłoby dla nas niedostępne. A przecież jest faktem, że w obliczu dzieła, i tylko w jego obliczu, jesteśmy pewni owej udatności. Dzieło udaje nam się podczas procesu widzenia, a dokładniej: to my sami udajemy się w nim w sposób niepojęty i nigdzie poza dziełem nieosiągalny. Co jednak udaje się nam z nas w dziele? Właśnie to, że obcując z dziełem potwierdzamy naszą predyspozycję „zwrócenia-się-ja" ku absolutowi; że patrząc realizujemy ją w i za pomocą rozwijającej się w dziele rzeczywistości zjawiskowej.

Poczucie uszczęśliwienia w obliczu dzieła wynika z poznania siebie i realizacji siebie w tej predyspozycji. W procesie jej zachowywania wychodzę poza siebie (takiego, który wie o swojej niedoskonałości) i odnajduję się w swym ostatecznym ustrojeniu istotowym. Ta udatność jest osiągalna bez trudu, ponieważ dzieło jako projekt jest a priori moim dziełem. Łatwość mojej udatności w dziele jest tym, czym się rozkoszuję (*geniessen*). Znikają wszelkie trudy poszukiwania siebie samego, autoanalizy, samookreślenia, charakterystyczne dla życia codziennego. Wilhelm Perpeet opisał powyższe doświadczenie sztuki: „Moment ten nie jest momentem »w« naszym życiu. On jest po prostu samym momentem życia, nie tylko życia, które nas ożywia, ale życia, które przeżywamy jako

[29] M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, s. 74 – 75.

nasze własne. W nim człowiek nie przysłania siebie za pomocą zewnętrznych celów... (ale) jest samodzielny, jest celem siebie samego; jest szczęśliwy, tzn. dobry. ... Ponieważ w tym »momencie« niczego nie brakuje, nic nie przeszkadza, jestem szczęśliwy"[30].

Z wszystkiego tego, co powiedziano wyżej wynika jasno, że dyskursywna interpretacja dzieł sztuki jest dla ich właściwego doświadczenia całkowicie zbędna. Albowiem pełne zrozumienie dzieła polega na przeżyciu owego „momentu życia", na *Kunstgenuss*, które następuje bez udziału świadomej refleksji. Można zatem zapytać, po co w ogóle interpretacja dzieł, taka, jaka zostanie przeprowadzona przez autora w dalszej części *Der Spiegel der Kunst?* Otóż — odpowiada Brötje — interpretacja sama w sobie jest rzeczywiście niepotrzebna. Ale, z drugiej strony, jest ona pilnie konieczna, by można było przeciwstawić się wciąż postępującej okupacji przez naukę naszego stosunku do sztuki i tym samym zapobiec również niebezpieczeństwu mylnego obrazu nas samych.

O ile interpretacja na drodze ściśle naukowej dowodzi niepotrzebności naukowej interpretacji, o tyle przywraca sztuce jej prawdziwą funkcję spełniania naszej istotowej dyspozycji. Dopiero intencja wykazania takiej niepotrzebności otwiera interpretacji metodyczne przesłanki dla zarysowania tego, co pytanie naukowe odkłada, co myślenie unieważnia, na co świadomość jest ślepa. Pierwszą przesłankę tak zorientowanej interpretacji powinno być przyznanie się do totalnej niewiedzy, ponieważ sposób, w jaki dzieło transcenduje, jest absolutnie nieprzewidywalny i — jeżeli w ogóle możliwy do ujęcia — to tylko na drodze mozolnej, wielomiesięcznej analizy, (i to tylko w pewnym stopniu). Wynika z tego, że dzieje sztuki muszą być traktowane jako właściwie jeszcze nie poznane. Ponieważ transcendowanie nie stanowiło dotąd systematycznego celu badawczego, nauka o sztuce znajduje się całkiem na początku. Jest wykluczone, by dzieje sztuki pojmować jako estetyczny komentarz biegnący paralelnie do równoczesnej zewnętrznej historii ludzkości. W sztuce znajduje wyraz nie ta historia, dziejąca się w realnym czasie i znająca wyłącznie wzajemne oddalanie się od siebie epok i ludzi. Poprzez sztukę ludzkość pisze sobie „inną historię", historię stale odnawianego upewniania się co do tego, co nieuwarunkowane. Suma dzieł sztuki w ich czasowym następstwie oznacza drogę, którą ludzkość przebyła w urzeczywistnianiu swej istotowej konstytucji, owego nakierowania na absolut, wymykającego się wszelkiej determinacji ze strony realnie upływającego czasu.

Współczesna, naukowa historia sztuki nie jest w stanie sprostać zadaniu systematycznej analizy tak rozumianych dziejów sztuki. Brötje przeprowadza zdecydowaną krytykę nie tylko ikonologii Panofsky'ego, ale również ikoniki Imdahla, dochodząc w konkluzji do sformułowania czterech zasadniczych niedostatków dotychczasowej historii sztuki. Są to: 1) Niewystarczające bądź zgoła żadne uwzględnienie medium jako instancji ustanawiającej sens; 2) Niewystarczająca bądź zgoła żadna refleksja nad ponadczasową zawartością dydaktyczną tematu, skierowaną do każdego widza; 3) Niewystarczająca analiza konstytucji i argumentacji postaci zjawiskowej dzieła (nieuwzględnianie totalności, „fenomenalności fenomenów"); 4) Niewystarczające bądź zgoła żadne uwzględnienie instancyjnego włączenia widza jako osobowego podmiotu.

[30] Vgl. Peter. *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*, Freiburg–München 1970, s. 209, 207.

Otóż wszystkie te niedostatki zdeterminowane są prymarnym odniesieniem historii sztuki do instancji historii. Pod naciskiem jej autorytetu medium staje się nośnikiem, nieokreślonym estetycznym momentem przygotowawczym; temat — relatywnym odbiciem intencji specyficznych dla danej epoki; analiza — narzędziem sondowania i kojarzenia; widz — neutralnie zainteresowanym odbiorcą.

Jeśli na miejsce historii wstawimy horyzont metafizyczny, wówczas wszystkie te elementy — medium, temat, widz — zyskają wartość, która im przysługuje na mocy ich własnego przeznaczenia: medium staje się a priori poznania, zyskuje najwyższą miarodajność orientacyjną; temat rozwija najwyższą wartość znaczeniową konstytutywnego opisu świata, człowieka, egzystencji w odniesieniu do absolutu; widz wkracza w spełnienie swej kompetencji i siebie samego jako twórczo projektujące ja. Interpretacja oparta na takich przesłankach obstaje radykalnie przy nierealizowalności dzieła przez język. W żadnym razie dzieło sztuki nie może stać się pretekstem do wykazania się przez refleksję dyskursywną własną suwerennością, oryginalnością czy bogactwem. Niewyczerpywalność dzieła sztuki nie powinna być utożsamiana z pluralizmem interpretacji. Niewyczerpywalność jest bowiem jakością jednej rzeczywistości sensu realizowanej przez widza w procesie oglądu. Ta rzeczywistość sensu jest tożsama z postacią zjawiskową dzieła — i dlatego też istnieć może wyłącznie jedna interpretacja, czyli analiza tej postaci zjawiskowej rozumianej jako struktura komunikacji między dziełem i widzem. Tak pomyślane interpretacje zawiera też dalsza część książki *Der Spiegel der Kunst*. Są to kolejno analizy fresków Giotta w Arenie, *Martwej natury kwiatowej* Memlinga, *Wieczerzy w Emaus* Rembrandta, *Śmierci Marata* Davida oraz dwóch obrazów Courbeta (*Obłąkany*; *Dzień dobry, panie Courbet*). To w nich właśnie, w konkretnych analizach, realizuje się „egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce", to w nich dochodzi do zamierzonej nowej rekonstrukcji dziejów sztuki, do zarysowania owej „innej historii", pisanej przez człowieka poprzez dzieła sztuki.

Również w sensie genetycznym pierwszeństwo przysługuje praktyce interpretacyjnej, albowiem zanim teoria Brötjego została sformułowana dyskursywnie, istniała implicite w analizach konkretnych dzieł. Już w studium o malarstwie C. D. Friedricha pojawiła się idea płaszczyzny obrazu jako z istoty swej odmiennej od tego, co zostało w obrazie tematycznie przedstawione. Stanowiła ona myśl przewodnią późniejszych interpretacji Ingresa, Courbeta i renesansowego malarstwa włoskiego. Należy w tym miejscu zapytać, gdzie tkwi źródło metody interpretacyjnej Brötjego, opartej na koncepcji płaszczyzny jako ahistorycznego medium realizowanego w procesie oglądu. Otóż w przeciwieństwie do wszystkich wcześniej przywołanych przez nas autorów, dla których jednym z głównych momentów inspiracji było powstanie malarstwa nieprzedstawiającego, ten fakt nie wydaje się być istotnym czynnikiem genetycznym teorii Brötjego. Wyrasta ona w sposób bezpośredni z tradycji historii sztuki, z tym że nie z jej głównego, ale alternatywnego nurtu. Myślę tutaj o teorii dzieła i metodzie interpretacji prezentowanej przez Günthera Fienscha w jego książce *Form und Gegenstand*, poświęconej malarstwu niderlandzkiemu XV wieku[31]. Praca Fienscha, napisana w 1950 roku, a wydana w 1961, nie znalazła właściwie większego oddźwięku. Pozostawała

[31] G. Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln 1961.

stale na marginesie głównego nurtu historii sztuki. Podkreślająca autonomię dzieła sztuki od kontekstu historycznego, skoncentrowana na niezwykle precyzyjnej analizie struktury wizualnej dzieł, wyrażona w języku dyskursywnym o nie spotykanym dotąd stopniu kondensacji — metoda Fienscha wydawała się zbyt radykalna, by mogła zostać zaakceptowana przez naszą dyscyplinę[32].

Co więcej, do dzisiaj nie zaistniała ona w metodologicznej dyskusji, nawet tej prowadzonej z perspektywy hermeneutycznej. I tak na przykład, Oskar Bätschmann określa, co prawda, w swym przeglądzie literatury metodologicznej książkę Fienscha jako „znakomitą pracę i dyskusję problemów interpretacji, lepszą i bardziej przydatną, aniżeli większość współczesnych metodologicznych pism innych autorów"[33], jednak ta wysoka ocena nie znajduje żadnego odbicia w rozważaniach samego Bätschmanna, w których metoda Fienscha w ogóle się nie pojawia. Jedynym badaczem, który podjął metodę Fienscha i konsekwentnie ją rozwinął, jest właśnie Michael Brötje. Fiensch pojmował dzieło sztuki jako strukturę formalną — my powiedzielibyśmy: wizualną — w której jakość znaczeniowa tematu związana jest z jednorazową, niepowtarzalną postacią zjawiskową (czyli „formą"). „Forma jest czymś a prori a-kauzalnym; nie jest zdeterminowana żadnymi »przyczynami« i nie daje się wyjaśnić w żaden sposób jako funkcja »czegoś«. Dlatego też artystyczny temat obrazu nie może być wyprowadzony z tego, co pozaartystyczne. (...) Struktura artystyczna pochodząca z epok przeszłych może być jako struktura formalna »zrozumiana« wyłącznie w oparciu o pojęcie formy i sztuki właściwe dla współczesności widza. Albo w ogóle nie zostanie zrozumiana. My (jako widzowie) nie »postulujemy« tego pojęcia sztuki, posiadamy je po prostu; albo być może byłoby nawet trafniej powiedzieć: ono posiada nas. Ono jest czymś podstawowym i nie może być stopniowane historycznie, ponieważ jest dokładnie pojęciowym korelatem często przywoływanej bezczasowości dzieła sztuki"[34].

Oczywiście Brötje rozwinął koncepcję Fienscha, przede wszystkim poprzez przyznanie płaszczyźnie synonimicznej wartości względem absolutu. Był to krok, który zadecydował o charakterze teorii Brötjego i poszukiwaniu przez niego adekwatnego języka dyskursywnego w obszarze filozofii hermeneutycznej. Heidegger, Gadamer, Adorno — by wymienić tylko najwybitniejsze nazwiska przywołane przez autora — w istotny sposób wpłynęli na ostateczny kształt teorii Brötjego. Jednak adaptując idee wymienionych filozofów, Brötje zmodyfikował je zgodnie z charakterem swej własnej filozofii sztuki.

Z Heideggerem wiąże Brötjego przede wszystkim koncepcja przedstruktury rozumienia i określająca ją kategoria projektu. Jeśli utożsamia on doświadczenie oglądowe

[32] Do nielicznych wyjątków należy praca H. Jatho, *Bildsemantik und Helldunkel*. München 1976, poświęcona semantycznej interpretacji światłocienia w malarstwie europejskim. Analiza biegnie od malarstwa niderlandzkiego XV wieku poprzez Brueghla aż do Caravaggia. Właśnie w punkcie wyjścia dyskutuje Jatho koncepcje O. Pächta „wzoru obrazowego" (*Bildmuster*) i G. Fienscha „porządku obrazowego" (*Bildordnung*) jako kategorie powstałe na gruncie badań nad malarstwem niderlandzkim XV wieku. Adaptacja niektórych elementów teorii Fienscha podporządkowana jest jednak u Jatho jego własnej semiologicznej metodzie. Wyjątkowość samej książki Jatho polega na próbie historycznej konkretyzacji — w odniesieniu do konwencji światłocienia w malarstwie europejskim XV – XVII w. — uniwersalnych kategorii semiologicznej teorii sztuki.

[33] G. Bätschmann, *Einführung*, op. cit., s. 169.

[34] G. Fiensch, *Form*, op. cit., s. 102 – 103.

dzieła sztuki z jego rozumieniem, to ma na myśli Heideggerowskie pojęcie rozumienia jako sposobu bycia *Dasein*. „Rozumienie — pisał Heidegger — jako projektowanie jest sposobem bycia *Dasein*, w którym jest ono swoimi możliwościami". I dalej: rozumienie „projektuje bycie *Dasein* na jego cel (*Worumwillen*) równie pierwotnie co na (...) światowość jego każdorazowego świata"[35]. Oznacza to, że „rozumienie jest możliwością: pozwala być rozumiejącemu (tzn. *Dasein*) i temu, co rozumiane"[36]. Dzieło sztuki dla Brötjego jest — jak pamiętamy — właśnie jako projekt absolutu wychodzący od widza już niejako od zawsze rozumianą możliwością bycia samego widza. To tłumaczy, dlatego możliwe jest przedrozumienie dzieła, poprzedzające wszelką refleksję i wykładnię, a polegające na doświadczeniu owej udatności, na realizacji wynikającej z istotowego ustrojenia człowieka możliwości projekcji absolutu. Zauważmy jednak, że przyjmując podstawową ideę rozumienia i kategorię projektu, dokonał Brötje istotnej modyfikacji koncepcji Heideggera, wprowadzając pojęcie absolutu jako synonim pojęcia *Worumwillen*, czyli celu *Dasein*.

Modyfikacji idącej w tym samym kierunku uległa — jak pamiętamy — Gadamerowska koncepcja „stopienia horyzontów". Dla Brötjego horyzont dzieła i horyzont widza ulegają wymazaniu w „instancji zero" medium i zostają zastąpione przez jeden horyzont projekcji absolutu. Podobnie koncepcja Adorna „układu" widza z dziełem czy jego pojęcie „udatności" zostały przez Brötjego zreinterpretowane w odniesieniu do teorii medium jako synonimu oglądowego absolutu.

Kierunek wszystkich tych modyfikacji jest oczywisty. Brötje dokonuje ponownego „umetafizycznienia" wszystkich adaptowanych kategorii, funkcjonujących uprzednio w kontekstach zgoła niemetafizycznych. Nie miejsce tu rzecz jasna na dyskusję, a tym bardziej na rozstrzygnięcie, na ile powiodło się zamierzone przez Heideggera i Adorna określenie fenomenu estetycznego bez odniesienia metafizycznego[37]. Zdania są tutaj podzielone, dla nas wszakże istotna jest owa podstawowa wspólnota przywoływanych przez Brötjego teorii, wyrażająca się w próbie przezwyciężenia kategorii metafizycznych w refleksji estetycznej. W tym kontekście jako oczywista jawi się intencja Brötjego, którą najprościej określić by można jako „powrót do metafizyki". Tym samym znaleźliśmy się, dość nieoczekiwanie, w punkcie wyjścia naszych rozważań, które rozpoczęliśmy od przywołania teorii artystycznych lat 20. naszego stulecia, z ich hasłem „płaszczyzny jako medium malarstwa realizowanego w procesie widzenia". Zapleczem tego hasła, o czym dotąd nie wspominaliśmy, a co jest oczywiste, była metafizyka. I Kandinsky, i Klee, ale przecież nie tylko oni, byli przekonani, że o istocie sztuki decyduje odniesienie metafizyczne.

[35] Cyt. za: *Seminar: Philosophische*, op. cit., s. 269 – 270.

[36] K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 81 – 82.

[37] Np. K. H. Bohrer, pytając „czy możliwe jest w ogóle uchylenie odniesienia metafizycznego w teorii estetycznej?" dostrzega obecność odniesienia metafizycznego w „estetyce wzniosłości" u Heideggera, Adorna i Lyotarda. Sam proponuje uchylenie tego odniesienia w swej teorii „Plötzlichkeit". Zob. K. H. Bohrer, *Philosophie der Kunst oder Ästhetische Theorie*, w: *Orientierung durch Philosophie. Ein Lehrbuch nach Teilgebieten*, Hg. P. Koslowski, Tübingen 1988; tenże, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981.

Oczywiście teorii Brötjego nie należy rozumieć jako bezpośredniego nawiązania do „metafizyk obrazu" lat 20. ani tym bardziej jako ich prostej kontynuacji dyskursywnej. Raczej mamy tutaj do czynienia z relacją pośrednią, analogiczną do tej, jaka łączyła modernistów przełomu XIX i XX wieku z romantyzmem początku ubiegłego stulecia. Moderniści, zwróciwszy się ku temu, co duchowe, transcendentne, absolutne, w opozycji do materialnego, ziemskiego, względnego, przerzucili most ku filozofii romantycznej i swą własną refleksję uprawiali w języku uwzględniającym język międzyepoki, czyli — mówiąc w uproszczeniu — język pozytywizmu. Podobnie Brötje, zwracając się ku metafizyce, rozwija swój dyskurs w oparciu o język epoki postmetafizycznej. Analogie zresztą sięgają być może głębiej, niżby się to mogło na pierwszy rzut oka wydawać.

Zwrot modernistyczny stanowił reakcję na materializm pozytywizmu i ślepą uliczkę pełnego optymizmu naiwnego scjentyzmu. Być może przeżywamy obecnie, w końcu XX wieku, zwrot metafizyczny, będący reakcją na aporie myśli postmetafizycznej i niczym niepohamowany triumf dyskursu, jak to ma miejsce w nieskończonej grze językowej dekonstruktywizmu. W każdym bądź razie o konieczności takiego zwrotu przekonany jest George Steiner, autor głośnej książki *Real Presences*[38]. Trzy kolejne rozdziały swej książki poświęcił kolejno Steiner krytycznej charakterystyce współczesnej, „sekudarnej" — jak ją określa — kultury, analizie genezy i konsekwencji dekonstruktywizmu oraz zarysowaniu dróg wyjścia z tej kryzysowej, jego zdaniem, sytuacji.

Żyjemy, powiada Steiner, w „sekundarnym mieście" współczesnej cywilizacji, w którym dominuje to, co wtórne, pasożytnicze, pośrednie. Bezpośredni odbiór i przeżywanie dzieł sztuki wyparte zostało przez wszechobecny komentarz językowy, zapośredniczający nasz kontakt ze sztuką, budujący coraz bardziej nieprzenikniony dyskursywny mur coraz to nowych teorii, nowych metod, nowych interpretacji, następujących po sobie z coraz większą szybkością i agresywnością. Wszystko przenikającym duchem naszej epoki jest duch żurnalizmu, dziennikarstwa, z jego natychmiastowością, niecierpliwością, chwilowością, ulotnością przekazywanych informacji, kształtujących specyficzny sposób percepcji i — tym samym — obraz świata. Świata, w którym nie ma już miejsca na bezpośrednie przeżywanie dzieł, wolne od językowego balastu. Język bowiem, racjonalny dyskurs, nie jest w stanie — co do tego nie ma Steiner najmniejszych wątpliwości — uchwycić „misterium" sztuki, jej tajemnicy, jej prawdy, dostępnej wyłącznie w bezpośrednim spotkaniu widza, czytelnika, słuchacza z dziełem.

Najpełniejszym wyrazem charakterystycznego dla współczesności triumfu dyskursu nad sztuką jest dekonstrukcja. W drugim rozdziale, zatytułowanym „Zerwany układ", analizuje Steiner genezę i konsekwencje tej metody. W chwili, gdy Mallarmé skonstatował, iż „właściwym sensem słowa »róża« jest nieobecność prawdziwej róży", nastąpiło zerwanie owego „układu", więzi między słowem i rzeczą, językiem i światem, dyskursem i rzeczywistością. Owa filozofia „realnej nieobecności", głosząca, iż „prawdą słowa jest nieobecność świata", której kolejnymi fazami rozwoju było Rimbauda „Ja to kto inny", Nietzschego subwersja „prawdy" i „proklamowania prawdy", lingwistyka de Saussure'a, Freuda krytyka intencjonalności, analityczna filozofia języka —

[38] G. Steiner, *Real Presences*, London 1989 (wyd. niem.: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990).

by wymienić tylko najistotniejsze — otóż ta teoria „realnej nieobecności" znalazła swą ostateczną konsekwencję w teorii dekonstrukcji Derridy. Zasługą tego ostatniego, zdaniem Steinera, jest wyraźne dostrzeżenie, iż problem relacji między słowem i światem nie posiada natury estetyczno-lingwistycznej lub nawet filozoficznej, ale że jest to problem natury teologicznej.

„Epoka znaku jest z istoty swej teologiczna", powiada Derrida. I w innym miejscu: „Zrozumiała strona znaku pozostaje zwrócona na świat i oblicze Boga". Oznacza to, że każde ustanowienie związku między słowem i światem zakłada postulat istnienia Boga, transcendencji, absolutu. Dekonstrukcja, będąca najpełniejszym wyrazem epoki „po słowie" (*nach dem Wort*), epoki, jak ją jeszcze inaczej nazywa Steiner, „epilogu", całkowicie zrywając więź między słowem i światem, postuluje nieobecność Boga, absolutu, transcendencji. Nieuchronność dekonstrukcji, wynikająca z przedstawionej przez Steinera logiki ewolucyjnej „zerwanego układu", oznacza również niemożność jej zanegowania „od wewnątrz", na drodze krytyki immanentnej teorii Derridy. Wyjście z tej ślepej uliczki dekonstrukcji, przezwyciężenie jej nihilistycznych konsekwencji może nastąpić tylko przez odnowienie „zerwanego układu", przez restytucję więzi — opartej na zawierzeniu, a więc postulującej istnienie Boga, transcendencji, absolutu — między słowem i rzeczą, językiem i światem, dziełem sztuki i prawdą.

Każde bowiem prawdziwe dzieło sztuki jest *opus metaphysicum*. charakteryzuje się „realną obecnością" (taki jest też tytuł ostatniego rozdziału) absolutu, transcendencji. Postawę, jaką powinniśmy przyjąć wobec dzieła, określa Steiner słowem: grzeczność. By jednak pogłębić konotacje tego mocno strywializowanego pojęcia, odwołuje się do łacińskiego źródła, do *cortesia*. *Cortesia* — to inaczej takt, rycerskość, ukryta suwerenność dwóch serc, delikatność i odpowiedzialność dialogu, powściągliwość w obliczu objawienia. Tylko dzięki przyjęciu takiej postawy możliwe jest wolne spotkanie dwóch wolności: dzieła i widza, możliwe jest doświadczenie „realnej obecności" absolutu w dziele, możliwe jest przeżycie transcendencji, metafizycznego wymiaru dzieła.

Leszek Kołakowski dochodzi w swym *Horror metaphysicus* do identycznych konkluzji. „Narzuca się myśl, że różne aspekty rzeczywistości ostatecznej najlepiej znajdują swój wyraz w religijnym kulcie i w sztuce — nie w tym sensie, by malarz mógł odmalować na płótnie Absolut czy Kapłan objaśnić go w teoretycznie zadowalających kategoriach. Chodzi raczej o to, że o tym co bezimienne i nieopisywalne można napomykać w taki sposób, że — przynajmniej w intensywnych aktach religijnych i artystycznych — budzi się poczucie zrozumienia, ów rodzaj ulotnego spełnienia, które jest zarówno prawomocne w sensie poznawczym, jak i dostarcza przeświadczenia, iż jest się »w kontakcie« czy też »w obrębie« czegoś, co jest bardziej realne niż codzienna rzeczywistość. Spełnienie to jest z konieczności ulotne; mogłoby utwierdzić się jako trwałe osiągnięcie tylko wówczas, gdyby treść jego dawała się przetworzyć w teoretyczne pojęcia, co z samej jego natury jest niemożliwe"[39].

Nic dziwnego, że właśnie powyższy fragment książki Kołakowskiego przywołuje Michael Brötje w zakończeniu swego zarysu „egzystencjalno-hermeneutycznej nauki

[39] L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, przeł. M. Panufnik, Warszawa 1990, s. 108 – 109.

o sztuce". „Zgadzając się z powyższymi stwierdzeniami — pisze Brötje — tylko w jednym punkcie należy sprzeciwić się Kołakowskiemu. W żadnym razie zadowolenie nie musi być jedynie chwilowe, ponieważ nie można go ująć w pojęciach. Stale odnawiane spotkanie z dziełami sztuki sprawia, że doświadczenie sztuki osadza się w nas, co pozwala nam w końcu także trwale egzystencjalnie »właściwiej«, »bliżej« być przy nas samych. Wnosimy wówczas pewność jeszcze innego bycia w nasze życie codzienne"[40].

SURFACE, PERCEPTION, ABSOLUTE. HERMENEUTIC INSPIRATIONS IN THE CONTEMPORARY ART HISTORY.

Summary

"Surface as a medium of painting realizable in the process of perception": a question what consequences were drawn by art history as a discipline from the above watchword that has been present in the theory of art since the 20's of the 20th century (Klee, Kandinsky, Itten and others), implying among other things overcoming of the dichotomy of content and form on which the traditional stylisticiconographic paradigm of art history is based. Neither formalistically oriented analyses of elements of visual representation (histories of colour, perspective, chiaroscuro, composition etc.) nor the similar analyses oriented semiologically do not lead to overcoming of the dualism content/form in the structure of the work of art. It is only when perception is considered as a form of realization of the picture itself, as a constitutive condition of its existence as a meaningful visual structure a way is opened for the new theory of the work of art and method of its interpretation overcoming the dichotomy form/content. Such a theory began to be constructed fully consciously and systematically only by the hermenettics of the 70's and 80's: Gottfried Boehm's hermeneutics of painting, iconics of Max Imdahl, Michael Brötje's existential–hermeneutic science of art.

– As a link between theories of Bauhaus and contemporary hermeneutics was presented the theory of the "center" of Rudolf Arnheim which is the "last word" of psychology of perception oriented towards the internal structure of a work of art. Arnheim defines art as "an ability of perceptual objects to represent the dynamic aspects of human experience" by means of ordered, concentrated and balanced form. This definition implies identity of "content" and "form" in a work of art. The surface of a painting is in Arnheim's theory an instance thanks to which occurs a visual symbolizing which is peculiar to the language of art.

– G. Boehm's hermeneutics of a painting flows from direct inspirations by Gadamer's philosophical hermeneutics. Another genetic–structural factor of Boehm's theory is psychology of perception. The point of departure and at the same time the foundation of Boehm's conception is a thesis on identity of the sense of a picture and sensual energy. A painting as a surface constitutes a continuum "figures" and "non–figures". It is just on this basic nonidentifiability of "non–figures", on non–fulfiliability of constitutive blanks is founded the identity of being and the phenomenon peculiar to the picture. In the picture occurs a permanent transition of being into a phenomenon as a result of which being never becomes fully positive, established, but its characterized by an incessant growth. (Zuwachs an Sein). "The iconic difference", as Boehm calls the relation of simultaneity and successiveness in a picture, annihilates the foundation of the abstract, conceptual tendency of seeing, makes them "to retard", to go back to the phase of unceasing genesis of sense. That is why a picture goes to the prehistory of thinking, before the metaphysical oppositions of sensuality and spirit, inside and outside, being and phenomenon, form and content.

– The above theory of a painting which defines the essence of the visual implies at the same time its nonsubstitutability by means of a discursive language. However, on the other hand, the key problem of hermeneutics of picture by Boehm is the possibility of translatability of both media founded in a common basis of a picture and a word. In order to get to this basis one should break with the objective theory of language and develop another understanding of language as a dynamic medium in which occurs a constant emerging of newer and newer senses realized in acts of living speech. Language is not a ready handy set of meanings that have previously been formed, but represents the origin of the sense which cannot full absorb

[40] M. Brötje, *Der Spiegel*, op. cit., s. 54.

its own conditions. Translatability of a picture into the language is thus founded in this that in language itself a return to primare figurativeness (Bildlichkeit) may be made. Discursive interpretation of a picture should not, however, attempt at an unattainable substitution, change of a picture into states of affairs, but its aim should be to show, open eyes. It should give an answer to the question: "what is the way sense is created in given conditions of looking at a picture?"

– One should look for an answer to the question of a historical dimension of a model of interpretation designed in such a way within Gadamer's conception: hermeneutic experience and "influencing history" (Wirkungsgeschichte). Although the psychologically–perceptively defined relation between a viewer and a picture is characterized by ahistorism still there is a possibility in Boehm's theory to open a visual experience onto "the influencing history". It is created by a successful translation of a picture into a word which occurs in the process of interpretation. In case of analysis of Renaissance portraits (*Bildnis und Individuum*) it appeared that the concepts which we applied translating our visual experience to the discursive language are synonymous with the rhetoric concepts present in the intention of the works interpreted. All analyses of works of art are rooted so in look like, in this case in the language of rhetoric, which makes possible a full hermeneutic experience as well as fusion of horizons (Horizontenverschmelzung) of a viewer and a picture.

– M. Imdahl's iconics was developing in a constant with the hermeneutics of literature of the circle "Poetik und Hermeneutik" and in the dialogue with history of art's own tradition (e.g. Sedlmayr). The fullest formulation and application of an iconic method is Imdahl's work on Giotto's fresques in the Arena chapel in Padua. For Giotto's fresques Imdahl distinguished three systems present in every work: a system of perspective projection, stage choreography and transscenic system of lines of the picture field which is crucial for the Bildlichkeit of a work. The iconic sense of a picture as formulated on the surface is given directly in the process of looking hence its immediate obviousness, its evidence. However, realization of this sense is possible exclusively in case of activation of another seeing than the recognizing one: viewing seeing.

– However, Imdahl does not isolate both kinds of seeing, just the opposite he invokes the structure of the subject and horizon in order to demonstrate the dialectic relationship of the recognizing seeing (wiedererkennende Sehen) and the viewing seeing (sehende Sehen), their complementarity in constituting the cognitive seeing (erkennende Sehen). Iconics opposes absolutization of both the recognizing seeing (characteristic of iconography) as well as the viewing seeing (which occurred in Konrad Fiedler's theory), absolutization leading to the confirmation of the dichotomy between content and form which iconics tries after all to overcome. The transscenic system of lines of the field is therefore a semantic form of organization which does not disappear together with reading of a sense of a picture by the viewer, but is constantly co–present in every looking experience of this sense.

– Imdahl considers a surface as an area of constituting an iconic sense of a picture, as an instance that ensures the picture its identity, thanks to which a picture is a picture. The visual medium if it is to be not only the reflection of reality or an illustration of a text must refer to a surface in order to take advantage of the articulatory possibilities inherent in it potentially of its own, iconic sense. At the same time a surface as a guarantee of identity of a picture and simultaneously its semantic productivity may only be revealed then when it is confronted with the foreign, heteronomeous towards the picture systems of a different, non–surface identity.

– As compared to Boehms hermeneutics of picture Imdahl's iconics is characterized by an increased degree of methodicity and this means a greater susceptibility to assimilation through the modified form of the traditional art history for which a basic aim remains historical interpretation of the work of art. O. Bätschmann who posed a task to his historical–artistic hermeneutics (kunstgeschichtliche Hermeneutik) of "critical integration" of methods of art history, integration coming from the criticism of traditional methods and adaptation of modern methods, without any important objections included iconics within his theory which made it possible for him to make the concept of look more precise. At the same time he broke with the Boehm's category of look which he accused of being submitted to illusion of the possibility of "pure" sensual experiencie without a dialectical relation with the knowledge previously possessed by the viewer.

– Conflict between Boehm and Bätschmann concerns the very concept of hermeneutics which is best illustrated by their different attitude to Gadamer's philosophical hermeneutics. According to Bätschmann, *Wahrheit und Methode* made even more acute the opposition of both concepts, against intentions of Gadamer himself, so that one should rather speak of an alternative: "truth or method". This problem is viewed differently by Boehm for who the conjunction "and" between both concepts "points to the dialectical relation, full of tension, which should not be hastily released through speaking in favour of either of the parties." According to this directive Boehm tries in his theory of picture and interpretation practice to preserve this

tension between truth and method so as to avoid methodologization of hermeneutic perspective that hermeneutics is threatened with on the part of science.

– On the other hand, Bätschmann's choice of a "method against truth" has its good and bad sides. A good one is the possibility of modification of a traditional paradigm of art history so that in its centre be a concrete, individual work of art, this "which it reveals itself by itself". Bad ones is the methodologization of hermeneutic perspective, it is the "deontologization" of such basic concepts of philosophical hermeneutics as: understanding, interpretation, hermeneutic experience, etc.

– A different choice was made by M. Brötje, the founder of the existential–hermeneutic science on art (existential–hermeneutische Kunstwissenschaft). The very definition of the science designed sends one to the source of ontologization of hermeneutics in Heidegger's fundamental ontology and announces ontological character of Brötje's reflections. And indeed he asks about problems which for the scientifically oriented hermeneutics remain irrelevant: what is the essence of art, what is human being, what does the relation between art and human existence consist in? In the centre of the theory of the work of art by Brötje there is a medium as an absolute quality that is given directly as a non–historical instance to whom the work owes its existence. This surface, stone, space as unchangeable and lasting condition the formation and visual interpretation of being in the work.

– The surface of a picture becomes in the process of seeing a look synonym of the metaphysical horizon, the absolute. This horizon, this absolute is designed by the viewer himself in the process of seeing. As it is, it is the task of the essential existential disposition of human being to direct towards the absolute, an attempt at transcending his limitations. In the work of art the reality shows as an event of starting and breaking a contact between the viewer and the absolute. Then fusion of horizons of a viewer and a work of art follows in a mutual common metaphysical horizon, in "the zero instance" of the medium, invalidating all the predispositions of a viewer and a premis for defining the sense of reality represented that are conditioned by the period.

– The central motive and motor of human behaviour towards art is the so called Kunstgenuss whose essence was most accurately expressed by Adorno who said: "The concept of the work of art implies its success (*Gelingen*)". We succeed with the work in the process of seeing or to be more exact: it is just we who are successful in it in a manner that is everywhere beyond the work of art inconceivable and unattainable. The feeling of being happy in view of the work of art results from knowing oneself and realizing oneself in our essential existential disposition of turning oneself towards the absolute. This *Gelingen* is attainable without any difficulty since the work of art – as a project – is a priori our work. The ease of our *Gelingen* in the work is what delights us (*geniessen*).

– It results from the above theory of the work of art that the discursive interpretation is totally redundant for the proper experiencing of the work of art, that interpretation in itself is simply unnecessary. However, it is urgently needed in order to oppose the ever growing domination of science in our attitude to art. If strictly scientific interpretation proves the uselessness of the scientific interpretation then it gives art back its real function of fulfilling our essential existential disposition. Mankind writes through art "a different history" for itself, a history of a constantly reenwed assurance as to what is absolute. The sum of works of art in their chronological continuum means a way which mankind covered in making its essential existential constitution come true, this directing onto the absolute, which escapes all determination on the part of the actually flowing historical time.

– Brötje's existential–hermeneutic science of art flows principally from two sources: alternative art history (Günther Fiensch, *Form und Gegenstand*) and hermeneutic philosophy (Heidegger, Adorno, Gadamer and others). Brötje "metaphisizes" at the same time the categories that are used by the philosphers mentioned above. Generally, Brötje's philosophy fits within this trend of modern humanistic reflection which can be defined as a "return to metaphysics". The most distinct formulation of this tendency became recently George Steiner's book *Real Presences*: his critical description of a "secondary town" of modern, parasitic civilization, his analysis of a "broken union" between the word and the being and interpretation of deconstructivism as a nihilistic and at the same time unavoidable consequence of this breaking, his conception of a work of art as "opus metaphysium" in which the absolute is "really present".