

## Erwin Panofsky: Ikonografia i ikonologia

Ikonologia jest metodą interpretacji, która wynika raczej z syntezy niż z analizy. I tak, jak poprawne rozpoznanie motywów jest warunkiem poprawnej analizy ikonograficznej – poprawna analiza obrazów, opowieści i alegorii jest warunkiem poprawnej interpretacji ikonologicznej, chyba że mamy do czynienia z takimi dziełami sztuki, z których została usunięta cała sfera wtórnej lub umownej treści, natomiast postulują one bezpośrednie przejście od motywów do treści – pisał Erwin Panofsky.

Ikonografia jako dziedzina historii sztuki zajmuje się treścią lub znaczeniem dzieła sztuki, pojętym jako przeciwstawienie formy. Spróbujmy zatem zdefiniować różnicę między treścią czy znaczeniem a formą[i].

Kiedy znajomy pozdrawia mnie na ulicy uchyleniem kapelusza, to, co dostrzegam, z formalnego punktu widzenia jest niczym innym, jak tylko zmianą pewnych szczegółów w konfiguracji, stanowiącej część ogólnego układu barw, linii i brył, który tworzy mój świat widzialny. Kiedy identyfikuję tę konfigurację jako obiekt (gentlemana) – czyniąc to mechanicznie – zaś ową zmianę szczegółów jako zdarzenie (zdjęcie kapelusza), przekracza już granice czysto formalnej percepcji i wkraczam na teren pierwszej sfery treści lub znaczenia. Znaczenie tak pojmowane jest zrozumiałe w sposób elementarny i nazwiemy je znaczeniem przedmiotowym; przyswajamy je, utożsamiając po prostu

pewne widzialne formy z pewnymi obiektami, znanymi nam z doświadczenia praktycznego, i identyfikując zmiany w ich wzajemnych relacjach z pewnymi czynnościami lub zdarzeniami.

Zidentyfikowane tak rzeczy i zdarzenia wywołują z natury w nas samych pewną reakcję. Ze sposobu, w jaki znajomy wykonuje swoją czynność, możemy wywnioskować, czy jest on w dobrym, czy złym humorze, czy jest w stosunku do nas usposobiony obojętnie, przyjaźnie, czy wrogo. To zabarwienie psychologiczne nadaje gestom mojego znajomego drugie znaczenie, które nazwiemy wyrazowym. Różni się ono od znaczenia przedmiotowego tym, że pojmujemy je nie przez prostą identyfikację, lecz przez „wczucie się”. Zrozumienie go wymaga pewnej wrażliwości, lecz wrażliwość ta należy do naszego praktycznego doświadczenia, to jest do naszego codziennego obycia z rzeczami i zdarzeniami. Dlatego zarówno przedmiotowe, jak i wyrazowe znaczenie można zaklasyfikować łącznie – tworzą one klasę znaczeń pierwotnych lub oczywistych.

*Ikonografia jako dziedzina historii sztuki zajmuje się treścią lub znaczeniem dzieła sztuki, pojętym jako przeciwstawienie formy*

Uświadomienie sobie, że uchylenie kapelusza wyraża pozdrowienie. należy jednak do zupełnie innego obszaru interpretacji. Taka forma przywitania

jest swoista dla zachodniego świata i jest dziedzictwem po średniowiecznym rycerstwie: zbrojni mężowie zwykli byli uchylać przyłbicy, aby okazać swoje pokojowe zamiary i swoją ufność w pokojowe intencje innych. Od australijskiego dzikusa ani od

starożytnego Greka nie możemy wymagać, aby uchylenie kapelusza zrozumieli nie tylko jako zdarzenie rzeczywiste z pewnym kontekstem wyrazowym, lecz także jako oznakę uprzejmości. Aby zrozumieć znaczenie czynności mego znajomego, muszę nie tylko mieć obycie z bezpośrednio daną rzeczywistością przedmiotów i zdarzeń, lecz także z ponad empirycznym światem zwyczajów i tradycji kulturowych, swoistych dla pewnej cywilizacji. A z drugiej strony, znajomy mój nie byłby skłonny pozdrawiać mnie uchyleniem kapelusza, gdyby nie dawał sobie sprawy ze znaczenia swego gestu. Natomiast z kontekstu wyrazowego swojej czynności mógł on, lecz nie musiał, zdawać sobie sprawę. Dlatego, interpretując zdjęcie kapelusza jako uprzejme pozdrowienie, rozpoznajemy w tej czynności znaczenie, które możemy nazwać wtórnym lub umownym; różni się ono od pierwotnego, czyli oczywistego, zarówno tym, że jest pojmowane rozumowo, a nie odczuwane, jak i tym, że zostało świadomie przydane gestowi, który je uzmysławia.

Wreszcie, będąc naturalnym zdarzeniem w przestrzeni i czasie, ukazując w sposób naturalny nastroje lub uczucia, przekazując oznakę zwyczajowego powitania, czynność naszego znajomego może ponadto objawić doświadczonemu obserwatorowi wszystkie elementy „osobowości”. Osobowość ta jest uwarunkowana tym, że jest on człowiekiem XX wieku, o określonej przynależności narodowej i społecznej; jest uwarunkowana jego wykształceniem, dotychczasowym doświadczeniem życiowym i obecnym środowiskiem, a ponadto jest ona także określona jego osobistym sposobem reagowania na świat i stosunkiem do rzeczywistości, który – gdyby znalazł ujęcie w kategoriach rozumowych – zasługiwałby na nazwę filozofii. W pojedynczym akcie uprzejmego pozdrowienia wszystkie te czynniki nie objawiają się w pełni, ale przecież w sposób symptomatyczny. Nie możemy bowiem odtworzyć duchowego oblicza człowieka na podstawie

jednostkowej czynności, lecz tylko przez syntezę wielu podobnych obserwacji i ich interpretację w związku z naszą ogólną znajomością epoki, narodowości, przynależności społecznej, tradycji intelektualnej naszego znajomego. Wszystkie właściwości, które taki intelektualny wizerunek mógłby ukazać *explicite*, tkwią utajone w każdej oderwanej czynności tak, że – odwracając postępowanie – każdą poszczególną czynność możemy interpretować w świetle tych właściwości.

Tak wykryte znaczenie nazwać możemy znaczeniem wewnętrznym lub treścią. Dotyczy ono istoty, podczas gdy oba pozostałe rodzaje znaczeń – pierwotne, czyli oczywiste, i wtórne albo umowne – dotyczą jedynie zmiennych zjawisk. Może być ono określone jako jednocząca zasada, która determinuje i wyjaśnia zarówno dostrzegalne zdarzenie, jak i jego pojmowane rozumowo znaczenie, i która warunkuje nawet formę widzialną tego zdarzenia. Takie znaczenie wewnętrzne lub treść jest, oczywiście, w równym stopniu powyżej sfery świadomej woli, jak znaczenie wyrazowe poniżej niej.

Przenosząc reguły takiej analizy z życia codziennego na analizę dzieła sztuki, możemy wyróżnić w jego treści lub znaczeniu te same trzy warstwy:

1. ZNACZENIE PIERWOTNE LUB NATURALNE, które dzieli się na PRZEDMIOTOWE I WYRAZOWE. Pojmujemy je przez identyfikację czystych form, tj. pewnych kompozycji linii i koloru lub pewnych osobliwie ukształtowanych brył brązu lub kamienia jako przedstawień naturalnych obiektów, takich jak istoty ludzkie, zwierzęta, rośliny, domy, narzędzia itp.; przez identyfikację ich wzajemnych relacji jako zdarzeń: i przez percepcję takich właściwości wyrazowych, jak żałobny

charakter pozy lub gestu czy spokojna atmosfera zacisza domowego wnętrza. Świat czystych form, pojętych jako wykładniki pierwotnych lub oczywistych znaczeń, nazwać możemy światem motywów artystycznych. Wyliczenie tych motywów stanowi preikonograficzny opis dzieła sztuki.

2. ZNACZENIE WTÓRNE LUB UMOWNE. Pojmujemy je wówczas, gdy uświadamiamy sobie, że postać męska z nożem przedstawia św. Bartłomieja, że postać kobieca z brzoskwinia w ręce jest personifikacją prawdomówności, że grupa postaci przy biesiadnym stole, ukazanych w pewnym porządku i w pewnych pozach, przedstawia Ostatnią Wieczerzę, lub że dwie postacie, walczące w pewien sposób, przedstawiają walkę Występku z Cnotą. Postępując tak, łączymy motywy artystyczne i kombinacje artystycznych motywów (kompozycje) z tematami lub pojęciami. Motywy tak rozpoznawane, jako wykładniki wtórnego lub umownego znaczenia, można nazwać obrazami, a kombinacje obrazów są tym, co dawni teoretycy sztuki określali jako *invenzioni*. Chętnie nazwalibyśmy je opowieścią lub alegorią. Identyfikacja takich obrazów, opowieści i alegorii należy do dziedziny określanej zwykle jako „ikonografia”. Istotnie, kiedy mówimy w sposób ogólny o treści w przeciwstawieniu do formy, przeważnie mamy na myśli sferę treści wtórnej lub umownej, tj. świat określonych tematów lub pojęć wyrażonych w obrazach, opowieściach i alegoriach, w przestawianiu do sfery treści pierwotnej lub oczywistej, objawiającej się w motywach. „Analiza formalna” w ujęciu Wölfflina jest głównie analizą motywów i ich układów (kompozycji), formalna analiza bowiem w ścisłym sensie tego słowa powinna by unikać takich wyrażen, jak człowiek, koń czy kolumna, zaniechać tak ich ocen, jak: „brzydki trójkąt między nogami Dawida Michała Anioła” lub: „wspaniała czystość układu stawów ciała ludzkiego”. Oczywiste jest, że poprawna analiza ikonograficzna zakłada poprawną identyfikację motywów. Jeśli nóż,

który pozwala nam rozpoznać św. Bartłomieja, nie jest nożem, lecz korkociągiem, postać nie jest św. Bartłomiejem. Co więcej, podkreślić warto, że stwierdzenie: „postać ta jest przedstawieniem św. Bartłomieja” zakłada świadomą intencję artysty przedstawienia św. Bartłomieja, podczas gdy wyrazowe właściwości wizerunku mogą być przez niego nie zamierzone.

3. ZNACZENIE WEWNĘTRZNE LUB TREŚĆ. Możemy je rozpoznać, ustalając podstawowe zasady, które odsłaniają fundamentalną postawę narodu, okresu historycznego, klasy, przekonań religijnych lub filozoficznych, wartościowanie przez pewną osobowość i skupione w jednym dziele. Nie trzeba dodawać, że zasady te wyrażają się zarówno w „metodach kompozycji”, jak i w „znaczeniu ikonograficznym”, rzucając na nie tym samym snop światła. W wieku XIV i XV np. (za najwcześniejsze można uznać przykłady z ok. 1300 r.), tradycyjny typ Narodzenia z Panną Marią, spoczywającą w łożu lub na pościeli, ustępuje coraz częściej miejsca nowemu typowi, ukazującemu Najświętszą Pannę klęczącą w adoracji przed Dzieciąciem. Gdy bierzemy pod uwagę kompozycję, zmiana ta oznacza mniej więcej tyle, co zastąpienie schematu prostokątnego trójkątnym; z ikonograficznego punktu widzenia oznacza to wprowadzenie nowego tematu, sformułowanego w pismach takich autorów jak Pseudo-Bonaventura i św. Brygida. Lecz równocześnie zmiana ta odsłania nową postawę uczuciową, właściwą późniejszym fazom średniowiecza. Wyczerpująca w pełni interpretacja znaczenia wewnętrznego lub treści może nawet dowieść, że także postępowanie techniczne, charakterystyczne dla pewnego kraju, okresu historycznego lub artysty, np. upodobanie Michała Anioła do rzeźby w kamieniu, a nie w brązie, lub swoisty sposób używania kreski w jego szkicach, są symptomatyczne dla tej samej zasadniczej postawy, którą można wyróżnić we wszystkich innych właściwościach specyficznych dla jego

stylu. Pojmując w ten sposób czyste formy, motywy, obrazy, opowieści i alegorie jako objawy podstawowych zasad, interpretujemy wszystkie te elementy jako to, co Ernst Cassirer nazwał wartościami „symbolicznymi”. Jak długo ograniczamy się do stwierdzenia, że słynny fresk Leonarda da Vinci wyobraża grupę trzynastu mężczyzn przy stole biesiadnym i że ta grupa przedstawia Ostatnią Wiecznię, zajmujemy się dziełem sztuki jako takim, interpretując jego cechy kompozycyjne i ikonograficzne jako jego indywidualne właściwości i przymioty. Jeżeli jednak usiłujemy potraktować je jako dokument osobowości Leonarda lub kultury dojrzałego renesansu włoskiego czy szczególnej postawy religijnej, zajmować się będziemy wówczas dziełem sztuki jako objawem czegoś innego, co się wyraża w niezliczonej różnorodności innych objawów, my zaś interpretujemy jego cechy kompozycyjne i ikonograficzne jako bardziej szczegółowe przejawy owego „czegoś innego”. Odkrycie i interpretacja tych wartości „symbolicznych” (które na ogół są nieznane samemu artyście i mogą nawet daleko odbiegać od tego, co chciał on świadomie wyrazić) jest przedmiotem tego, co możemy nazwać ikonologią, w przeciwieństwie do ikonografii.

Przyrostek „grafia” pochodzi od greckiego czasownika *graphein* – „pisać”; implikuje on często opisową niejednokrotnie nawet statystyczną metodę postępowania. Ikonografia jest więc opisem i klasyfikacją obrazów, podobnie jak etnografia jest opisem i klasyfikacją ras ludzkich; jest ona ograniczonym, niejako pomocniczym studium – informuje nas, kiedy i na jakim obszarze geograficznym określone tematy przedstawiane były za pomocą określonych motywów; kiedy i na jakim obszarze geograficznym biodra ukrzyżowanego Chrystusa spowijało perizonium, a kiedy i na jakim obszarze geograficznym Zbawiciel był odziany w długą szatę; kiedy i na jakim obszarze geograficznym przybity był do krzyża czterema, a kiedy trzema gwoździami; w jaki sposób w różnych epokach i różnych środowiskach

artystycznych przedstawiane były Cnoty i Występki. Stwierdzając to, ikonografia oddaje nieocenione usługi w ustalaniu dat, pochodzenia, czasem także autentyczności zabytku; dostarcza niezbędnych podstaw do dalszej interpretacji dzieła. Nie próbuje jednak interpretować go sama. Zbiera i porządkuje dowody, ale nie czuje się zobowiązana ani upoważniona do dociekań nad genezą i znaczeniem tych dowodów – nad współzależnością pomiędzy poszczególnymi „typami”, wpływem idei teologicznych, filozoficznych czy politycznych, dążeniami i skłonnościami poszczególnych artystów i mecenasów, związkiem między pojęciami rozumowymi a formą, którą przybierają one w każdym poszczególnym przypadku. Krótko mówiąc, ikonografia zajmuje się tylko częścią tych elementów, które składają się na treść wewnętrzną dzieła sztuki, i winna to czynić precyzyjnie, jeśli owa treść ma być wyraźnie sformułowana i zrozumiała.

*Przyrostek „grafia” pochodzi od greckiego czasownika graphein – „pisać”; implikuje on często opisową niejednokrotnie nawet statystyczną metodę postępowania*

Właśnie z uwagi na te surowe ograniczenia, które – szczególnie w Ameryce – zacieśniają potoczne znaczenie słowa „ikonografia”, proponuję przywrócić stare,

dobre słowo „ikonologia” wszędzie, gdzie ikonografię wydobywa się z odosobnienia i scala się z innymi metodami – historyczną, psychologiczną czy krytyczną – które mogą być użyteczne przy rozwiązywaniu zagadki sfinksa. Podobnie jak przyrostek „grafia” oznacza coś opisującego, tak przyrostek „logia”, wywodzący się od słowa logos (myśl, przyczyna) – oznacza coś interpretującego. Ten sam

Słownik Oksfordzki, który określa etnografię jako „opis ras ludzkich”, etnologię określa jako „naukę o rasach ludzkich”, a Webster wyraźnie ostrzega przed myleniem tych dwu terminów, gdyż tak jak „etnografia ogranicza się do czysto opisowego traktowania ludzi i ras, etnologia określa swoje studium jako porównawcze”. Pojmuję więc ikonologię jako ikonografię nastawioną na dokonanie interpretacji i stanowiącą dzięki temu integralną część badań nad sztuką, a nie sprowadzającą się jedynie do roli wstępnego przeglądu statystycznego. Istnieje tu, być może, pewne niebezpieczeństwo, że ikonologia zachowa się w stosunku do ikonografii nie jak etnologia do etnografii, lecz jak astrologia do astrografii.

Ikonologia jest więc metodą interpretacji, która wynika raczej z syntezy niż z analizy. I tak, jak poprawne rozpoznanie motywów jest warunkiem poprawnej analizy ikonograficznej – poprawna analiza obrazów, opowieści i alegorii jest warunkiem poprawnej interpretacji ikonologicznej, chyba że mamy do czynienia z takimi dziełami sztuki, z których została usunięta cała sfera wtórnej lub umownej treści, natomiast postulują one bezpośrednie przejście od motywów do treści, jak w przypadku europejskiego pejzażu, martwej natury i malarstwa rodzajowego, nie mówiąc o sztuce „nieprzedstawieniowej”.

W jaki sposób możemy tedy osiągnąć „poprawność”, działając w tych trzech warstwach: w warstwie opisu preikonograficznego, analizy ikonograficznej i interpretacji ikonologicznej?

W przypadku opisu preikonograficznego zamykającego się w granicach świata motywów, sprawa wydaje się dość prosta. Przedmioty i zdarzenia, których przedstawienia za pomocą linii, kolorów i brył

tworzą świat motywów, można zidentyfikować, jak widzieliśmy, na podstawie naszego doświadczenia praktycznego. Każdy może rozpoznać kształt i zachowanie istot ludzkich, zwierząt i roślin, i każdy może odróżnić twarz gniewną od twarzy jowialnej. Możliwe jest, oczywiście, że w danym wypadku zakres naszego doświadczenia osobistego nie jest dość szeroki, np. kiedy natrafimy na przedstawienie niezwykle albo przestarzałego narzędzia, nie znanej nam rośliny lub zwierzęcia. W takich przypadkach wypada nam rozszerzyć zakres naszego osobistego doświadczenia, sięgając do książki lub odwołując się do eksperta, lecz nie wychodzimy poza sferę doświadczenia praktycznego jako takiego, które mówi nam, rzecz jasna, do czego się odwołać.

*Ikonologia jest metodą interpretacji, która wynika raczej z syntezy niż z analizy*

Ale nawet w tej sferze natrafiamy na osobliwy problem. Pomijając fakt, że zawarte w dziele sztuki przedmioty,

zdarzenia i wyrazy mogą wymykać się rozpoznaniu wskutek nieudolności lub zamierzonej perfidii artysty, preikonograficzny opis lub identyfikacja pierwotnej treści jest w zasadzie nieosiągalna, gdy bezkrytycznie stosujemy do dzieła sztuki nasze doświadczenie praktyczne. Jest ono nieodzowne jako materiał dla opisu preikonograficznego i tak zastosowane – wystarcza, lecz nie gwarantuje jego poprawności.

Preikonograficzny opis Pokłonu Trzech Króli Rogera van der Weydena w muzeum berlińskim powinien oczywiście wystrzegać się używania takich terminów, jak „królowie”, „Dziecię Jezus” itp., lecz powinien

wspomnieć, że dostrzec można, jak zjawia się na niebie postać małego dziecka. Skąd wiemy, że dziecię to pomyślane jest jako zjawisko? Otaczająca je poświata złotych promieni mogłaby nie wystarczyć jako dowód takiego domniemania, gdyż podobne nimby można często zauważyć w przedstawieniach Narodzenia, gdzie Dziecię Jezus nie jest wizją, lecz rzeczywistością. Że Roger zamyślił Dziecię jako zjawisko, można tylko wywnioskować z faktu, że unosi się ono w przestworzach. Ale skąd wiemy, że unosi się w przestworzach? Jego poza nie byłaby inna, gdyby siedziało na poduszce na ziemi. W istocie jest wysoce prawdopodobne, że Roger wykorzystał jako wzór dla swego obrazu rysunek z natury przedstawiający dziecko siedzące na poduszce. Jediną uzasadnioną racją dla naszego domniemania, że Dziecię na obrazie berlińskim zostało pomyślane jako zjawisko, jest fakt, że przedstawiono je w przestworzach bez widocznego oparcia.

Możemy jednak przytoczyć setki przedstawień, w których istoty ludzkie, zwierzęta i przedmioty nieożywione zdają się być zawieszane w powietrzu wbrew prawu grawitacji, choć nie były zamierzone jako wizje. Na przykład w miniaturze w Ewangeliarzu Ottona III w monachijskiej Staatsbibliothek, całe miasto jest przedstawione w centrum pustej przestrzeni, podczas gdy uczestnicy akcji stoją na ziemi. Niedoświadczony obserwator może łatwo przypuścić, że miasto zgodnie z intencją artysty miało być przedstawione jako wiszące w przestworzach na skutek jakiegoś działania magicznego. W tym jednak przypadku brak oparcia nie zakłada cudownego przekroczenia praw przyrody – miasto jest rzeczywistym miastem Naim, gdzie dokonało się wskrzeszenie młodzieńca. Na miniaturze z ok. 1000 roku pusta przestrzeń nie ma być trójwymiarowym otoczeniem, tak jak w okresie bardziej rozwiniętego realizmu, lecz stanowi abstrakcyjne, nierzeczywiste tło. Dziwne, półkoliste kształty czegoś, co powinno być linią nasady wież, świadczą o tym, że w bardziej realistycznym

prototypie naszej miniatury miasto położone było na terenie górzystym, lecz zostało przeniesione w sferę przedstawień, w której o przestrzeni nie myśli się już w kategoriach realizmu perspektywicznego. Unosząca się bez podpory postać w obrazie van der Weydena uchodzi za zjawisko, gdy miasto płynące w przestworzach w ottońskiej miniaturze nie budzi nadprzyrodzonych skojarzeń. Tę przeciwstawność interpretacji sugerują nam „realistyczne” właściwości obrazu i „nierealistyczne” właściwości miniatury. Z faktu, że w ułamku sekundy i niemal automatycznie ogarniamy te właściwości, nie należy wnioskować, że zawsze możemy podać poprawny opis preikonograficzny dzieła sztuki bez odgadnięcia jego historycznego locum, jak w powyższym przypadku. Chociaż wydaje nam się, że rozpoznajemy motywy na podstawie naszego prostego i zwykłego doświadczenia praktycznego, czytamy w rzeczywistości, „co widzimy”, według sposobu przedstawiania przedmiotów i zdarzeń, poprzez formy na tle zmiennych warunków historycznych. W ten sposób podporządkowujemy nasze doświadczenie praktyczne pewnej zasadzie regulującej, którą nazwać można historią stylu.

*Preikonograficzny opis lub identyfikacja pierwotnej treści jest w zasadzie nieosiągalna, gdy bezkrytycznie stosujemy do dzieła sztuki nasze doświadczenie praktyczne*

Analiza ikonograficzna, zajmująca się obrazami, opowieściami i alegoriami, a nie motywami, zakłada oczywiście znacznie więcej niż obycie z

przedmiotami i zdarzeniami, które osiągamy drogą doświadczenia praktycznego. Analiza ta zakłada obycie z konkretnymi tematami i pojęciami przekazanymi w źródłach pisanych, zdobyte bądź dzięki

właściwej lekturze, bądź drogą tradycji ustnej. Nasz australijski dzikus nie umiałby rozpoznać przedmiotu Ostatniej Wieczerzy – jemu obraz ten przekazałby tylko myśl o ożywionej biesiadzie. Aby dotrzeć do ikonograficznego znaczenia obrazu, musiałyby zapoznać się z treścią Ewangelii.

W obliczu przedstawicieli tematów innych niż historie biblijne lub sceny historyczne czy mitologiczne, zazwyczaj znane przeciętnemu „człowiekowi wykształconemu”, wszyscy stajemy się australijskimi dzikusami. W takim wypadku my także musimy podjąć próbę poznania tego, co autorzy tych przedstawień czytali lub znali skądinąd. Lecz znów – chociaż znajomość konkretnych tematów i pojęć przekazanych przez źródło pisane jest niezbędną i wystarczającą jako materiał dla analizy ikonograficznej, wszelako nie gwarantuje ona jej poprawności.

Podobnie jak nie możemy podać poprawnego opisu preikonograficznego, stosując bezkrytycznie nasze doświadczenie do form, tak samo nie możemy dokonać poprawnej analizy ikonograficznej, stosując bezkrytycznie naszą znajomość źródeł pisanych do motywów.

Obraz siedemnastowiecznego malarza weneckiego Francesco Maffeiego, przedstawiający wdzięczną dziewczynę z mieczem w prawej ręce, zaś w lewej z misą, na której spoczywa ścięta głowa, określony został w literaturze jako wizerunek Salome z głową św. Jana Chrzciciela. W istocie, Biblia stwierdza, że głowę św. Jana Salome otrzymała na misie, lecz cóż począć z mieczem? Salome nie ścięła św. Jana własnoręcznie. Biblia donosi o innej jeszcze urodziwej niewieście w związku ze ścięciem człowieka – o Judyście. W tym wypadku sytuacja jest dokładnie odwrotna – miecz byłby na swoim miejscu, ponieważ Judyta ścięła Holofernesa własnoręcznie, misa jednak nie zgadzałaby

się z tematem Judyty, ponieważ tekst wyraźnie mówi, że głowa Holofernesa znalazła się w worku. Mamy więc dwa źródła literackie stosujące się do naszego obrazu z równą słusznością, jak i równym jej brakiem. Jeśli zinterpretujemy obraz jako wizerunek Salome, tekst usprawiedliwiłby misę, lecz nie miecz. Jeśli zinterpretujemy go jako wizerunek Judyty, tekst odnosiłby się do miecza, lecz nie do misy. Polegając wyłącznie na źródłach pisanych, nie rozwiązalibyśmy zagadki. Na szczęście nie jesteśmy zdani tylko na nie. Podobnie jak możemy uzupełnić i sprawdzić nasze praktyczne doświadczenie, badając sposób, w jaki w zmiennych warunkach historycznych rzeczy i zdarzenia były wyrażane za pomocą form, inaczej mówiąc – badając historię stylu, tak samo możemy uzupełnić i skorygować naszą wiedzę o źródłach literackich, badając sposób, w jaki – w zmiennych warunkach historycznych – różne tematy i pojęcia były wyrażane za pomocą rzeczy i zdarzeń, a więc badając historię typów. W tym wypadku musimy zadać sobie pytanie, czy zanim Francesco Maffei namalował ten obraz, istniały niewątpliwe wizerunki Judyty (mówimy: niewątpliwe, gdyż mogłyby przedstawiać również np. służącą Judyty) z nieusprawiedliwionym motywem misy, lub niewątpliwe wizerunki Salome (niewątpliwe, ponieważ przedstawiać by mogły np. rodziców Salome) z nieusprawiedliwionym mieczem. I oto: nie możemy przytoczyć ani jednej Salome z mieczem, natomiast spotykamy w Niemczech i północnych Włoszech szereg obrazów z XVI wieku przedstawiających Judytę z misą. Istniał bowiem „typ”, Judyty z misą, lecz nie było „typu” „Salome z mieczem”. Stąd możemy spokojnie wyciągnąć wniosek, że i obraz Maffeiego również przedstawia Judytę, a nie – jak przypuszczano – Salome.

Możemy dalej zapytać, dlaczego artystom wolno było przenieść motyw misy, przysługujący Salome, i przypisać go Judycie, ale nie motyw miecza przysługującego Judycie – na wizerunek Salome. Na pytanie to

*Analiza ikonograficzna zakłada obycie z konkretnymi tematami i pojęciami przekazanymi w źródłach pisanych, zdobyte bądź dzięki właściwej lekturze, bądź drogą tradycji ustnej*

odpowiada zbadanie historii typów: są dwa powody. Jednym z nich jest to, że miecz był ustalonym i zaszczytnym atrybutem Judyty, wielu męczenników i takich cnót, jak Sprawiedliwość, Męstwo itp., tak więc nie było powodu, by

przydać go rozwiązłej dziewczynie. Jako drugi powód uznać można fakt, że w ciągu XV i XVI w. misa z głową św. Jana Chrzciciela stała się samodzielnym przedstawieniem dewocyjnym (Andachtsbild), szczególnie popularnym w krajach Europy Północnej i w północnych Włoszech. Motyw ten został wyodrębniony z przedstawień historii Salome w bardzo podobny sposób jak grupa św. Jana Ewangelisty wspartego na piersi Chrystusa została wyodrębniona jako motyw z Ostatniej Wieczerzy lub jak Najświętsza Maria Panna w łożu – ze sceny Narodzin. Istnienie tego przedstawienia dewocyjnego wprowadzało ustalone skojarzenie między głową świętego człowieka i misą. Tak więc motyw misy łatwiej mógł zastąpić motyw worka w wyobrażeniu Judyty, niż motyw miecza –przeniknąć do wizerunku Salome.

Interpretacja ikonologiczna wreszcie wymaga czegoś więcej niż obycia ze specyficznymi tematami lub pojęciami przekazywanymi przez źródła pisane. Gdy chcemy uchwycić te podstawowe zasady, które leżą u podstaw wyboru i obrazowania motywów, jak również tworzenia i interpretacji obrazów, opowieści i alegorii, i które nadają znaczenie nawet układom formalnym i użytym metodom technicznym – nie

możemy spodziewać się, że znajdziemy jakiś szczególny tekst, który by przystawał do tych podstawowych zasad, tak jak tekst Ewangelii św. Jana XIII, 21 przystaje do ikonografii Ostatniej Wieczerzy. Do uchwycenia tych zasad potrzebna nam jest pewna zdolność intelektualna, porównywalna do umiejętności diagnosty – umiejętność, którą nie sposób lepiej określić, jak używając dość zdyskredytowanego terminu „intuicja syntetyczna”, i którą w większej mierze posiadać może utalentowany laik niż zawodowy erudyta.

*Interpretacja ikonologiczna  
wymaga czegoś więcej niż  
obycia ze specyficznymi  
tematami lub pojęciami  
przekazywanymi przez źródła  
pisane*

Jednakże, im bardziej subiektywne i irracjonalne jest źródło interpretacji (albowiem każde podejście intuicyjne uwarunkowane jest nieuchronnie przez psychologię i

światopogląd interpretatora), tym bardziej potrzebne jest stosowanie tych korekt i środków kontrolnych, które okazały się niezbędne tam, gdzie chodziło tylko o analizę ikonograficzną lub nawet zwykły opis preikonograficzny. Jeśli nawet nasze doświadczenie praktyczne i znajomość źródeł pisanych, bezkrytycznie zastosowane, mogą nas wprowadzić w błąd, o ileż bardziej niebezpieczne byłoby zawierzyć samej tylko czystej intuicji! Tak więc, jak nasze doświadczenie praktyczne należało sprawdzać wnikając w sposób, w jaki – w różnych warunkach historycznych – rzeczy i zdarzenia znajdowały wyraz w formach (historia stylu) i jak naszą znajomość źródeł pisanych należało sprawdzać przez wejrzenie w sposób, w jaki – w zmiennych warunkach historycznych – specyficzne tematy i pojęcia wyrażane były za pomocą rzeczy i zdarzeń (historia typów) – co najmniej tak samo naszą intuicję

syntetyczną należy sprawdzać, wnikając w sposób, w jaki – w zmiennych warunkach historycznych – ogólne i zasadnicze skłonności umysłu ludzkiego wyrażały się w specyficznych tematach i pojęciach. Mówiąc innymi słowy, trzeba zająć się tym, co możemy określić ogólnie jako historię objawów kulturowych lub symboli, w rozumieniu Ernsta Cassirera. Historyk sztuki będzie musiał sprawdzić to, co uważa za treść wewnętrzną dzieła sztuki lub grupy dzieł, którymi się zajmuje, rozpatrując je na tle tego, co uważa za treść wewnętrzną wszystkich dostępnych mu dokumentów cywilizacji, historycznie związanych z owymi dziełami: źródeł, rzucających światło na polityczne, poetyckie, religijne, filozoficzne i społeczne dążenia badanej indywidualności, okresu lub kraju. Nie trzeba dodawać, że ze swej strony historyk życia politycznego, poezji, religii, filozofii i stosunków społecznych powinien czynić analogiczny użytek z dzieł sztuki. Właśnie w poszukiwaniu znaczenia wewnętrznego, czyli treści, różne dyscypliny humanistyczne spotykają się na wspólnej płaszczyźnie, nie ograniczając się do oddawania sobie wzajemnych usług.

Powtarzając pokrótce: gdy chcemy wyrażać się bardzo ściśle (co oczywiście nie zawsze jest konieczne, gdy po prostu mówimy lub piszemy, a ogólny kontekst wyjaśnia znaczenie naszych słów), musimy rozróżnić trzy warstwy treści lub znaczenia: najniższa z nich zwykle niesłusznie kojarzy się z formą, druga stanowi odrębną dziedzinę ikonografii w przeciwstawieniu do ikonologii. Bez względu na to, w jakiej warstwie się poruszamy, nasze rozpoznania i interpretacje zależą będą od osobistego przygotowania i z tego właśnie powodu należy je korygować i uzupełniać, wnikając w procesy historyczne, których sumę można by nazwać tradycją.

Spróbowałem przedstawić przedmiot dotychczasowych wywodów w postaci tablicy pogłądowej. Pamiętać jednak musimy, że wyraźnie zróżnicowane kategorie, które w tablicy pogłądowej oddzielone są tak, jakby oznaczały trzy niezależne sfery znaczenia, w rzeczywistości odnoszą się do różnych aspektów jednego zjawiska, mianowicie do dzieła sztuki jako całości. Tak więc w konkretnej pracy, metody badawcze, które tu występują jako trzy nie związane z sobą czynności badania, jednoczą się w jeden organiczny i nierozzerwalny proces.

*Erwin Panofsky*

---

[i] Tekst ukazał się pierwotnie w zbiorze pism Erwina Panofsky'ego *Studia z historii sztuki* w wyborze Jana Białostockiego, który ukazał się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w 1971 r.



Ministerstwo  
**Kultury**  
Dziedzictwa  
Narodowego  
**i Sportu.**



Sfinansowano przez Narodowy Instytut  
Wolności - Centrum Rozwoju  
Społeczeństwa Obywatelskiego  
ze środków Programu Rozwoju  
Organizacji Obywatelskich  
na lata 2018 - 2030

