

PAWEŁ ZEIDLER, ROMAN KUBICKI

Metodologia badań nad sztuką w ujęciu Włodzimierza Ławniczaka¹

Włodzimierz Ławniczak, historyk sztuki z wykształcenia, należał do pierwszego pokolenia przedstawicieli Poznańskiej Szkoły Metodologicznej. Główny obszar jego zainteresowań badawczych mieścił się w obrębie metodologii i filozofii nauk humanistycznych. Prowadząc rozważania z tego zakresu, współtworzył program badań metodologicznych i filozoficznych nad sztuką, zaproponowany przez Jerzego Kmitę, który nie tylko wskazał na istotne problemy go konstytuujące, lecz także wypracował zestaw metodologicznych narzędzi służących do ich rozwiązania. Twórczość naukową Włodzimierza Ławniczaka charakteryzowała niezwykła różnorodność perspektyw teoretycznych, z których podejmował problematykę epistemologicznych, metodologicznych i semiotycznych podstaw badań nad dziełem sztuki. Celem jego dociekań było precyzowanie, wyodrębnianie oraz systematyzowanie szczególnie istotnych poznawczo intuicji zawartych w aparacie pojęciowym historii i teorii sztuki, a także logiczna rekonstrukcja stosowanych w nich rozumowań. Zainteresowania te wyrosły z przekonania, że jakkolwiek studia historyczne i teoretyczne dotyczące sztuk plastycznych ujawniają często dużą erudycję, spostrzegawczość i pomysłowość interpretacyjną ich autorów, to zarazem jednak charakteryzuje je stosunkowo mała dojrzałość metodologiczna i teore-

¹ W artykule wykorzystujemy ustalenia poczynione w tekście *Metodologia, semiotyka i filozofia sztuki Włodzimierza Ławniczaka* [Kubicki, Zeidler, 1997].

tyczna. W swych badaniach dążył do pogłębienia i doprecyzowania wielu centralnych idei występujących w naukach o sztuce, wykorzystując aparat pojęciowy współczesnej teorii wnioskowań, teorii mnogości oraz teorii modeli.

W 1971 roku została opublikowana rozprawa doktorska Włodzimierza Ławniczaka zatytułowana *O uzasadniającej roli analogii na przykładzie wnioskowań z zakresu historii sztuki* [Ławniczak, 1971a], którą obronił trzy lata wcześniej. Jest ona do dzisiaj uważana za niezwykle wnikliwe opracowanie zagadnienia analogii i jej roli w naukach empirycznych, a analiza wnioskowań przez analogię, stosowanych w historii sztuki, zawiera wiele oryginalnych propozycji i rozstrzygnięć istotnych dla praktyki badawczej historyków sztuki.

W pierwszym rozdziale omawianej rozprawy Włodzimierz Ławniczak dokonał szczegółowej, formalnej analizy czterech podstawowych ujęć wnioskowań przez analogię (indukcyjno-dedukcyjnego, indukcyjnego, Johna Stuarta Milla i dedukcyjnego), a następnie odniósł jej rezultaty do dziedziny badań nad sztuką. Podstawowa teza tego fragmentu rozważań głosi, że stosowane w nich wnioskowanie przez analogię nie ma jedynie waloru heurystycznego, jak wcześniej powszechnie twierdzono, lecz może także pełnić funkcję uzasadniającą, jeśli tylko w rzeczonym wnioskowaniu rozpozna się szczególny rodzaj procedury sprawdzania hipotez. Wszystkie wyszczególnione koncepcje wnioskowań przez analogię zakładają określone pojęcie analogii, które jest przedmiotem analiz zawartych w drugim rozdziale książki. Wśród wyróżnionych przez Włodzimierza Ławniczaka rodzajów analogii najistotniejsze, z punktu widzenia ich przydatności w analizie wnioskowań stosowanych w badaniach nad sztuką, są: analogia quasi-teoretyczna, analogia quasi-teoretyczno-obszernyjna, oraz analogia ikoniczna [Ławniczak, 1971a, s. 121–122]. Analogia quasi-teoretyczna to analogia zachodząca między „pewnymi systemami przekonań najczęściej o charakterze pozanaukowym, które bywają dość często określane jako mity. Zaś analogia quasi-teoretyczno-obszernyjna zachodzi między tego rodzaju quasi-wiedzą a (najczęściej) dziełem sztuki, będącym strukturalną reprezentacją symboliczną tej wiedzy” [Ławniczak, 1971a, s. 12]. Analogia ikoniczna jest szczególnym przypadkiem analogii

obserwacyjnej zachodzącej między dwiema dziedzinami obserwacyjnymi, choć niekiedy opiera się na analogiach quasi-teoretycznych lub quasi-teoretyczno-obserwacyjnych. W pierwszym paragrafie ostatniego, trzeciego rozdziału książki autor analizuje przykłady wnioskowań przez analogię wzięte z praktyki badawczej historyków sztuki. Wykazuje, że niektóre z nich można interpretować jako sprawdzanie hipotezy badawczej, w ramach którego uwzględnia się odpowiednio sformułowane twierdzenie o analogii. Twierdzenie to może występować „w trzech różnych rolach: (1) hipotezy sprawdzanej, (2) jednego z dodatkowych założeń, z których w koniunkcji z hipotezą sprawdzaną wynika logicznie ewidencja potwierdzająca hipotezę, (3) ewidencji potwierdzającej hipotezę sprawdzaną” [Ławniczak, 1971a, s. 116]. Z powyższego rozróżnienia wyprowadza wniosek, „że można wyróżnić następujące trzy rodzaje tak zinterpretowanego wnioskowania przez analogię: (1) sprawdzanie hipotezy o analogii, (2) sprawdzanie hipotezy zakładającej analogię, (3) sprawdzanie hipotezy w oparciu o ewidencję stwierdzającą analogię” [Ławniczak, 1971a, s. 117]. W kolejnych paragrafach ostatniego rozdziału książki omawia na odpowiednio dobranych przykładach z historii sztuki: a) wnioskowanie przez analogię wynikłą ze stosunku strukturalnej reprezentacji mitu, b) wnioskowanie przez analogię wynikłą ze wspólnej genezy dzieł sztuki oraz c) wnioskowanie przez analogię wynikłą z reprezentacji symbolicznej tego samego mitu.

Innym ważnym wynikiem uzyskanym przez Włodzimierza Ławniczaka w książce *O uzasadniającej roli analogii...* było powiązanie poszczególnych rodzajów analogii z różnymi typami modeli. Analizował te powiązania, biorąc pod uwagę trzy typy modeli: a) syntaktyczne, b) semantyczne, c) przedmiotowe. Swoje zainteresowanie rolą modeli w nauce kontynuował w późniejszym okresie swojej twórczości, co znalazło wyraz między innymi w artykule „On Different Concepts of a Model” [Ławniczak, 1979]. Przedstawił w nim rozbudowaną i przejrzystą klasyfikację modeli przedmiotowych, dokonaną ze względu na status ontologiczny modelu i obiektu modelowanego.

Zaproponowane w książce *O uzasadniającej roli analogii...* podejście teoretyczne pozwoliło Włodzimierzowi Ławniczakowi na potraktowanie historycznych interpretacji dzieł sztuki dokonywanych przez historyków

sztuki jako naukowych czynności poznawczych wolnych od błędu wyjaśniania ad hoc. Interpretacja dzieł sztuki może bowiem odwoływać się do takiej teorii określającej typ świadomości ich autorów, która traktuje ją jako szczegółową realizację przekonań związanych z epoką historyczną lub określonym stylem. Teoria taka pełni wówczas funkcję teorii systematyzującej interpretację dzieła sztuki. Temu zagadnieniu i innym ściśle z nim związanym była poświęcona monografia *Teoretyczne podstawy interpretacji dzieł sztuki plastycznej* [Ławniczak, 1975a]. Zasadnicze pytanie, jakie postawił autor tej monografii, brzmiało: „Jakie założenia przyjmuje się (implicite raczej niż explicite) odnośnie dzieł sztuki plastycznej, bądź w odniesieniu do poszczególnych rodzajów tych dzieł wówczas, gdy poddaje się je interpretacji humanistycznej?” [Ławniczak, 1975a, s. 3]. Interpretację humanistyczną Włodzimierz Ławniczak charakteryzował, za Jerzym Kmitą, jako szczególną odmianę wyjaśniania, występującą tylko w naukach humanistycznych, która opiera się na założeniu, że interpretowana czynność (bądź cechy wytworów tej czynności) jest ujmowana jako czynność racjonalna². Można ją stosować do interpretacji dzieła sztuki plastycznej, gdyż zakłada się, że jest ono szczególnym rodzajem wytworu czynności racjonalnej. Przystępując do jego analizy, wyróżnił trzy podstawowe składniki dzieła sztuki: strukturę przedstawiającą, strukturę przedstawioną i strukturę komunikowaną, które wyczerpująco scharakteryzował. Analizując strukturę przedstawiającą dzieła sztuki, założył, że nie może być ona utożsamiana z konkretnym obiektem fizycznym, lecz z idealizującą schematyzacją tego obiektu. Rozważając interpretację humanistyczną danej czynności artystycznej lub jej wytworu, przyjął, że towarzyszy jej określony współczynnik humanistyczny. Założył, modyfikując na potrzeby rozważań nad dziełem sztuki koncepcję współczynnika humanistycznego Floriana Znanieckiego, że w decydującej mierze tworzy go wiedza przypisywana twórcy dzieła sztuki, która konstituuje jego strukturę humanistyczną³. Zdaniem Włodzimierza Ławniczaka

² Metodologiczna charakterystyka interpretacji humanistycznej jest zawarta w pracy: Kmita, 1971.

³ Koncepcję współczynnika humanistycznego Floriana Znanieckiego oraz jego modyfikację w kontekście analizy współczynnika humanistycznego dzieła sztuki Włodzimierz Ławniczak omówił w artykule Ławniczak, 1975b.

ujęcie dzieła sztuki w strukturę humanistyczną stanowi akt interpretacji humanistycznej, która jest naukowo prawomocną procedurą, jeśli nie podlega zarzutowi wyjaśniania ad hoc [Ławniczak, 1975a, s. 6]. Interpretacja dzieła sztuki unika tego zarzutu, trafnego w odniesieniu do wielu interpretacji dokonywanych przez historyków sztuki, jeśli odwołuje się do teorii systematyzującej interpretację⁴. „Teoria tego rodzaju stanowi rezultat systematycznej, zracjonalizowanej rekonstrukcji zespołu przekonań grupy twórców (a także i odbiorców ich sztuki), do której to grupy zalicza się twórcę interpretowanego dzieła; znając zespół przekonań charakterystycznych dla odnośnej grupy, potrafimy tym samym uzasadnić hipotezę charakteryzującą współczynnik humanistyczny interpretowanego dzieła” [Ławniczak, 1975a, s. 6]. Rozważania o charakterze teoretycznym Włodzimierz Ławniczak egzemplifikował szczegółowymi analizami konkretnych przykładów wziętych z praktyki badawczej historyków sztuki. Na przykład w artykule „Symbol artystyczny” [Ławniczak, 1975d] przedstawił interpretację analizy płyty nagrobnej Jana z Czerniny w Rydzynie dokonanej przez Lecha Kalinowskiego, wykazując, jak przyjęcie założenia o racjonalności twórcy dzieła sztuki wpływa na wydobycie sensu komunikacyjnego tego dzieła.

Analizę teoretycznego statusu dzieła sztuki podjął Włodzimierz Ławniczak w swojej ostatniej książce zatytułowanej *O poznawaniu dzieła sztuki plastycznej. Analiza współczynnika interpretacyjnego* [Ławniczak, 1983]. Rozważania w niej zawarte, które dotyczyły w szczególności syntaktycznych i semantycznych aspektów dzieła sztuki, zostały włączone w ramy ogólniejszych analiz z zakresu semiotyki i teorii poznania naukowego. Rekonstruując proces teoretycznego konstytuowania znaków, Włodzimierz Ławniczak wykazał, że istotne dla tego procesu relacje semantyczne zachodzą nie pomiędzy obiektami pewnego rodzaju (np. przedmiotami zewnętrznymi) a „konkretnymi” znakami wytworzonymi przez człowieka, lecz pomiędzy odpowiednimi obiektami a typami idealnymi wytworów znakowych. Na przykład relacja analogii definiująca znak ikoniczny nie odnosi rzeczywistych obiektów do ikonicznych wy-

⁴ Teorię systematyzującą interpretację Włodzimierz Ławniczak omówił szczegółowo w artykule Ławniczak, 1975c.

tworów ludzkich, lecz do typów idealnych – wzorców. Wytworzone przez ludzi znaki ikoniczne są wyłącznie ich deformującymi konkretyzacjami, a określone semantyczne odniesienia przedmiotowe przysługują wzorcom idealnym, wedle których wykonuje się fizyczne obiekty zwane znakami, a nie owym obiektom fizycznym⁵.

Zaproponowana przez Włodzimierza Ławniczaka struktura procesu poznania dzieła sztuki nie różni się, jego zdaniem, w istotny sposób od procesu poznania przedmiotów i sytuacji składających się na tak zwaną pozaartystyczną codzienność. W swych pracach wykazał, że wszelkie doświadczenie rzeczywistości (artystycznej i pozaartystycznej, w tym także naukowej) jest procesem abstrakcyjno-idealizacyjnej schematyzacji „materiału” pochodzącego z doświadczenia. Nie ma, jego zdaniem, zasadniczej różnicy między konstytuowaniem przedmiotu badań w naukach przyrodniczych a tym samym procesem mającym miejsce w naukach humanistycznych. Przedstawiciele jednych i drugich dyscyplin naukowych konstruują przedmioty, które badają, przyjmując w tym celu określony współczynnik teoretyczny. Dlatego „ten sam” przedmiot empiryczny w zależności od przyjętego w procesie obserwacji współczynnika teoretycznego stanowić może podłoże materialne dla różnych schematyzacji abstrakcyjno-idealizacyjnych. Co więcej, „ta sama” rzecz inaczej sprobmatyzowana teoretycznie może być obiektem różnych nauk” [Ławniczak, 1983, s. 8]. Można zatem powiedzieć, że współczynnik teoretyczny ingeruje w równym stopniu przy artykulacji pojęciowej zarówno zjawisk kulturowych, jak i przyrodniczych. Zjawiska tych dwóch typów, jako „podniesione do rangi pojęcia”, nie wyczerpują dziedziny poddanej poznawaniu – stanowią zawsze tylko jej określony abstrakcyjno-idealizacyjny schemat. W analizie współczynnika teoretycznego ujawnia się wielorakość koncepcji teoretyczno-metodologicznych, które inspirowały Włodzimierza Ławniczaka. Zagadnienie teoretycznej konstytucji przedmiotu badania w odniesieniu do nauk przyrodniczych omówił na przykładzie dynamiki

⁵ Szczegółowa analiza pojęcia znaku ikonicznego została dokonana przez Włodzimierza Ławniczaka już w 1971 roku w artykule Ławniczak, 1971b, w którym termin *znak ikoniczny* zarezerwował na oznaczenie odpowiedniego typu idealnego, a konkretne znaki ikoniczne podpadające pod ten typ określił mianem konkretyzacji tego znaku.

Newtona, wykorzystując w tym celu aparat pojęciowy nie-zdaniowej koncepcji teorii Josepha Sneeda. Jej autor zakłada, że wszystkie pojęcia (funkcje) konstytuujące dziedzinę przedmiotową mają charakter teoretyczny, choć „teoretyczność” nie musi być związana z rozpatrywaną teorią, lecz może pochodzić od innej teorii. Włodzimierz Ławniczak w oryginalny sposób wykorzystał to i niektóre inne ustalenia sposobu rekonstrukcji struktury teorii naukowych przyjęte w nie-zdaniowej koncepcji teorii do analizy struktury przedstawiającej dzieła sztuki plastycznej. Z koncepcji Sneeda wyprowadził bowiem wniosek, że jeśli określone elementy z danej dziedziny zjawisk nie są ujmowane na gruncie podstawowego dla tej dziedziny współczynnika teoretycznego, to nie oznacza to, że są one pozbawione jakiegokolwiek współczynnika teoretycznego. Autor *O poznawaniu dzieła sztuki plastycznej* twierdził, że jest wprost przeciwnie: „w grę wchodzi wówczas określony inny współczynnik teoretyczny. Jesteśmy też przekonani [pisał], że gdyby wycofane zostały wszelkie możliwe współczynniki teoretyczne przy formowaniu odpowiedniej dziedziny, to wówczas nie uformowałaby się ona w ogóle” [Ławniczak, 1983, s. 13].

Według Włodzimierza Ławniczaka istnieje jednakże istotna różnica pomiędzy zjawiskami tworzącymi świat kultury a składającymi się na świat natury, o której decyduje obecność we współczynniku teoretycznym tych pierwszych sądów wartościujących. Z kolei od specyfikacji sądów wartościujących występujących we współczynnikach teoretycznych określonych obiektów i sytuacji kulturowych zależy ich przynależność do poszczególnych dziedzin kultury. A zatem o swoistości współczynników teoretycznych dzieł sztuki decyduje to, że obejmują one sądy wartościujące typu światopoglądowego, estetycznego i artystycznego.

W badaniach Włodzimierza Ławniczaka nad konstytuowaniem się dzieła sztuki widoczny był wpływ metody abstrakcji i częściowej konkretyzacji, która stanowi podstawę idealizacyjnej teorii nauki, wypracowanej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Poznańskiej Szkole Metodologicznej. Jego wkładem do dorobku wspomnianej szkoły było wykazanie, że podobnie jak w metodologicznie rozwiniętych naukach przyrodniczych, w których spośród doświadczalnie ustalanych własności badanych w nich przedmiotów uwzględnia się jedynie niektóre

i konstruuje w ten sposób określone przedmioty teoretyczne, również w naukach nad sztuką trzeba przeciwstawić naiwnemu realizmowi tradycyjnego badacza sztuki działalność idealizacyjną rzeczywistego interpretatora dzieł sztuki. Interpretator ten w ramach poszczególnych koncepcji dzieła sztuki poznaje te tylko cechy, które powiązane strukturalnie sprawiają, że dany przedmiot staje się obiektem teoretycznym (estetycznym), to znaczy owym dziełem sztuki. Poznanie dzieła nie sprowadza się zatem do rejestracji jego obiektywnych cech, ponieważ konkretny obiekt zwany dziełem sztuki nie posiada swych własności jako przedmiot fizyczny, lecz staje się ich nośnikiem dopiero jako obiekt teoretyczny. Proces poznania dzieła sztuki zainicjowany zostaje przez skonstatowanie cech, jakie dany przedmiot powinien posiadać, jeśli ma stać się owym dziełem. Następnie cechy te przypisuje się konkretnemu przedmiotowi zwanemu „substratem materialnym” dzieła sztuki. Przypisanie to nie jest oczywiście całkowicie arbitralne. „Substrat materialny” musi bowiem mieć takie własności, które w drodze ich idealizacji (wyznaczonej przez respektowane przesądzenia artystyczne i estetyczne) można uznać za wymagane od określonego dzieła sztuki.

Uzyskane wcześniej wyniki umożliwiały Włodzimierzowi Ławniczakowi podjęcie badań na logiczną rekonstrukcją języka dzieł sztuki — najpierw plastycznej, a następnie muzycznej. Wykorzystując teorię modeli, zaprojektował oryginalny język, który jest ekstrapolacją koncepcji języka zakładanej przez składnię i semantykę logiczną dzieła sztuki plastycznej. Wypowiedzią w tym języku jest struktura przedstawiająca dzieła, interpretacyjnie podporządkowana jego strukturze przedstawionej. Skonstatowanie faktu występowania rzeczzonego podporządkowania pozwoliło Włodzimierzowi Ławniczakowi na radykalnie opozycyjne, w stosunku do dotychczasowej tradycji refleksji humanistycznej, potraktowanie dzieła sztuki plastycznej i sposobu jego poznawania. Okazuje się bowiem, że poznanie danego dzieła nie zależy od jego możliwie dokładnego opisu. Zarzutu „jednostronności” formułowanego często pod adresem poszczególnych koncepcji dzieła sztuki nie można zatem uzasadniać okolicznością, że koncepcje te uwzględniają tylko niektóre jego cechy, a pomijają wiele innych, doświadczonych przez odbiorców reprezentują-

cych odmienną kompetencję kulturową. Poczynione ustalenia odsłaniają nowy, teoretyczny aspekt istnienia dzieła sztuki oraz wydobywają jego językowy charakter. Ujawniają eksplanacyjną rolę takich pojęć, jak styl i kierunek w sztuce. W oryginalny sposób pozwalają spojrzeć na rozwój sztuki, między innymi na procesy artystycznej i estetycznej aktualizacji jednych dzieł i wartości oraz dezaktualizację innych.

Twórczość naukową Włodzimierza Ławniczaka charakteryzowała otwartość na nowe pomysły teoretyczne, pojawiające się w dziedzinach pozornie odległych od podstawowego przedmiotu jego naukowych dociekań. Pomimo różnorodnych inspiracji z jego prac wyłania się wyrazista i spójna koncepcja metodologiczno-semiotycznych badań nad dziełem sztuki, która z powodzeniem łączy nowatorstwo z wrażliwością na rozwiązania płynące z historii namysłu nad sztuką. Dzięki temu jego koncepcja znalazła i ciągle znajduje zastosowania nie tylko w badaniach dzieł sztuki plastycznej, lecz także dzieł sztuki muzycznej i filmowej, a jej heurystyczny potencjał może być wykorzystywany i rozwijany przez filozofów, metodologów i semiotyków sztuki.

Bibliografia

- Kmita J., (1971), *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa, PWN.
- Kubicki R., Zeidler P., (1997), „Metodologia, semiotyka i filozofia sztuki Włodzimierza Ławniczaka”, [w:] *Od logiki do estetyki*, [red.] R. Kubicki, P. Zeidler, Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, s. 5–11.
- Ławniczak W., (1971a), *O uzasadniającej roli analogii na przykładzie wnioskowań z zakresu historii sztuki*, Poznań, Wydawnictwo UAM.
- Ławniczak W., (1971b), „Uwagi o pojęciu znaku ikonicznego”, *Studia Semiotyczne* nr 2, s. 65–76.
- Ławniczak W., (1975a), *Teoretyczne podstawy interpretacji dzieł sztuki plastycznej*, Poznań, Wydawnictwo UAM.
- Ławniczak W., (1975b), „Współczynnik humanistyczny dzieła sztuki”, [w:] *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, [red.] J. Kmita, Warszawa, KiW, s. 145–162.
- Ławniczak W., (1975c), „Struktura humanistyczna”, [w:] *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, [red.] J. Kmita, Warszawa, KiW, s. 163–176.
- Ławniczak W., (1975d), „Symbol artystyczny”, [w:] *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, [red.] J. Kmita Warszawa, KiW, s. 244–271.