

BEATA TROCHIMSKA-KUBACKA
Uniwersytet Wrocławski

Związki teorii sztuki i filozofii w koncepcji Erwina Panofsky'ego

Problematykę związków teorii i historii sztuki z filozofią możemy w ostatnim czasie odnaleźć w licznych pracach z zakresu historii sztuki i filozofii¹. W ramach perspektywy historyczno-filozoficznej interesująca jest wciąż rosnąca samoświadomość badawcza teoretyków sztuki, świadomość „uwikłania” w wybory o charakterze filozoficznym. Z tego względu za reprezentatywną postać można uznać Georges’a Didi-Hubermana, który w pracy *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*² podkreśla konieczność podjęcia krytyki historii sztuki, zarówno w wymiarze jej statusu jako nauki, jak i w zakresie teoretycznej samowiedzy prezentowanej przez badaczy tej dziedziny. Didi-Huberman nie kwestionuje faktu, że historia sztuki jako dyscyplina uniwersytecka nieustannie się rozwija, co znajduje wyraz w stałym przyroście wiedzy historycznej na temat obiektów artystycznych. Jednocześnie zauważa, że historia sztuki w istocie prezentuje specyficzny rodzaj poznania przedmiotu artystycznego³. Na czym, w jego ocenie, polega owa specyfika? Didi-Huberman pisze następująco:

Niniejsza książka pyta o ton pewności, który tak często panuje w pięknej dyscyplinie nazywanej historią sztuki. [...] dzieła z obszaru historii sztuki sprawiają wrażenie, że ich przedmiot jest uchwycony, a każde jego oblicze rozpoznane, jako ujawniona w całości przeszłość. Wszystko wydaje się widzialne i rozpoznawalne [...]. To wszystko tworzy naukę, naukę opierającą się na pewności co do tego, że reprezentacja funkcjonuje jako jedność, że jest dokładnym odzwierciedleniem lub przejrzystą szybą,

¹ Por. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011; por. też J.J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.

² G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.

³ Por. G. Didi-Huberman, *Pytanie*, tłum. A. Leśniak, [w:] *idem, Przed obrazem*, s. 7.

a na poziomie bezpośredniości („naturalnym”) czy transcendentnym („symbolicznym”) może przełożyć wszelkie pojęcia na obrazy, wszelkie obrazy na pojęcia⁴.

Didi-Huberman formułuje zatem dość kategoryczną ocenę teorii i praktyki w obrębie historii sztuki. Wnioskując z jego wywodu, rzecz dotyczy wielu zapożyczeń, przede wszystkim filozoficznych, które dokonały się w toku rozwoju historii sztuki, zapożyczeń zarówno w zakresie określenia przedmiotu historii sztuki, jak i jej metody. Innymi słowy, Didi-Hubermana interesują zasadnicze znamiona dyskursu, które historia sztuki wypracowała wobec dzieła sztuki jako swego podstawowego przedmiotu. Stara się uchwycić również te aspekty, które ostatecznie przesądziły, że historia sztuki w swym dążeniu do realizacji ideału naukowości zaczęła projektować określony obraz sztuki. Didi-Huberman zwraca uwagę na to, co nazywa „retoryką pewności”, za której sprawą obiekt artystyczny w ramach historii sztuki zostaje sprowadzony do tego, co widzialne i tym samym czytelne w sferze dającej się komunikować wiedzy; teorii i praktyce towarzyszy przekonanie, że obraz jest czymś w pełni przekładalnym na język pojęć.

W ocenie Didi-Hubermana na współczesnej kondycji historii sztuki kładzie się cieniem jej historia, proces kształtowania i określone wpływy o charakterze filozoficznym. Początki historii sztuki jako samodzielnej dyscypliny wiedzy łączy się z działalnością Giorgia Vasario i jego *Żywotami najśłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* opublikowanymi w 1550 roku⁵. Vasari na nowo określił tam obraz sztuki i zdefiniował jej pojęcie⁶; z rysunku (*disegno*) uczynił wspólny mianownik trzech sztuk (architektury, rzeźby, malarstwa), dzięki czemu ustanowił jedność sztuki i na stałe wprowadził określenie „sztuk pięknych”. Vasari uprawomocnił nowożytny dyskurs historii sztuki, ustanowił reguły i cele nowej wiedzy. W jego ujęciu historia sztuki stała się formą działalności poznawczej, została wyrażona w języku filozofii poznania, jej centrum stanowiły „odrodzone” starożytne pojęcia: *mimesis* (u Vasario w postaci *imitazione*) i Idea. Bez wątpienia Vasari, formułując u progu nowożytności swoją koncepcję, nie unikał powiązań wiedzy o sztuce z filozofią.

Przyjmuje się, że w wieku XVII podstawy filozoficznego paradygmatu określała myśl kartezjańska. Siła jej oddziaływała miała jednak znacznie szerszy charakter, determinując klimat intelektualny epoki nadawała znamienne rysy kulturze i sztuce⁷. W zapoczątkowanej wraz z nowożytnością „erze podmiotu” pojęcie „obrazu” zostało całkowicie przeformułowanie, zmienił się także sposób doświadczania obrazu. W drugiej połowie XVIII wieku za sprawą Johanna Joachima Winckelmana historia sztuki osiągnęła głębszą teoretyczną samoświadomość własnych założeń, metod i kierunków badań⁸, by na kolejnym etapie swojego rozwoju znaleźć się pod

⁴ *Ibidem*, s. 7–8.

⁵ G. Vasari, *Żywoty najśłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, Warszawa-Kraków 1985; por. też G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 42.

⁶ Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 41–61.

⁷ Por. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, s. 181–230.

⁸ Najbardziej znane dzieło Winckelmana *Dzieje sztuki starożytnej* (1764) zasadniczo ma charakter historyczny, rozważaniom estetyczno-filozoficznym poświęcona jest praca wcześniejsza, z 1755 roku *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*; por. J.J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich*

wpływem niezwykle silnego oddziaływania kantyzmu, a następnie neokantyzmu. W rezultacie tego procesu historia sztuki uzyskiwała status dyscypliny naukowej i stała się czymś zasadniczo odmiennym w porównaniu z uprawianą w dobie renesansu i baroku historią artystów i dzieł.

Didi-Huberman, omawiając rolę teorii krytycznej Kanta w ramach historii sztuki, stwierdza:

Ton został nadany — będzie to ton kantowski. Kant, jak wiadomo, zaczynał w tym czasie tworzyć wielką teorię krytyczną, która miała rozciągać swoje imperium daleko poza wąską wspólnotę filozoficzną. Kant wykształcił całe pokolenia intelektualistów i uczonych, przede wszystkim w Niemczech, które stawały się w tym czasie kolebką „naukowej” historii sztuki. Kantyzm zachwiał całym gmachem wiedzy [...]. Trudno sobie wyobrazić, by historia sztuki pozostała odporna na ten wielki przełom teoretyczny. Postawmy hipotezę, że historia sztuki po Vasarim — historia sztuki, z której pochodzimy i która ciągle pracuje — jest częściowo inspirowana kantyzmem, a raczej neokantyzmem... nawet jeśli o tym nie wie⁹.

Co istotne, Didi-Huberman podkreśla, że w zakresie kształtowania się historii sztuki jako dyscypliny naukowej, jak też jej stosunku do obiektów artystycznych, podstawową rolę odegrała *Krytyka czystego rozumu* Kanta i zawarta w niej myśl teoriopoznawcza. Natomiast *Krytyce władzy sądu*, w której Kant wyłożył swoją koncepcję smaku estetycznego, nie przysługuje, w ocenie Didi-Hubermana, zasadnicze znaczenie. I choć odegrała ona niedającą się przecenić rolę w ramach estetyki, Kant dokonał w niej między innymi przewartościowania idei estetycznej i koncepcji *mimesis*, to jednak w procesie konstytuowania się historii sztuki jako dziedziny wiedzy obiektywnej nie oddziaływała bezpośrednio.

Wciąż obecny we współczesnej historii sztuki „neokantowski ton” Didi-Huberman łączy w pierwszym rzędzie z wpływem szkoły „ikonologicznej”, której ideowym i teoretycznym przywódcą był Erwin Panofsky (1892–1968)¹⁰. Panofsky swego czasu ściśle współpracował z Ernstem Cassirerem i Abyem Warburgiem w ramach Biblioteki Nauk o Kulturze Warburga (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg). Oddziaływanie myśli Kanta i neokantyzmu zdaniem Didi-Hubermana w sposób szczególnie wyraźny jest obecne we wczesnych pracach Panofsky’ego, pracach sprzed 1933 roku i przymusowej emigracji z Niemiec.

Do myśli Kanta i Cassirera Panofsky nawiązuje w sposób bezpośredni w opublikowanej w 1924 roku pracy zatytułowanej *Idea*¹¹. W tym kontekście warto zwrócić

rzeźb i malowideł, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1770–1870*, E. Grabska, M. Poprzęcka (red.), Warszawa 1974.

⁹ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 66.

¹⁰ Erwin Panofsky — niemiecki historyk i teoretyk sztuki. Panofsky urodził się 1892 roku w Niemczech, w rodzinie żydowskiej. Studiował w Berlinie prawo, a następnie historię sztuki i kultury najpierw u Wilhelma Vögego we Fryburgu Bryzgowijskim, a potem u Adolfa Goldschmidta w Berlinie. W latach 1921–1933 wykładał na uniwersytecie w Hamburgu (od 1921 jako docent, a od 1926 jako profesor zwyczajny i kierownik katedry). W 1933 roku po ogłoszeniu ustaw norymberskich został relegowany z uczelni i opuścił Niemcy. Wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie prowadził aktywną działalność naukową, wykładając i publikując (wyłącznie w języku angielskim) aż do śmierci 14 marca 1968 roku.

¹¹ E. Panofsky, *Idea*, Leipzig-Berlin 1924. W przedmowie do tej pracy Panofsky dziękuje Cassirerowi za pomoc i inspirację. Panofsky’ego i Cassirera, historyka sztuki i filozofa, zbliżyły do siebie wspólne zainteresowania platonizmem i renesansowym neoplatonizmem. Książka *Idea* stanowi rozwinięcie

uwagę na pojawiającą się w tekście *Idei* interpretację dokonań Vasariego, który w oglądzie Panofsky'ego urasta do roli prekursora „syntez wprowadzonych w filozofii przez Kanta”.

Pozostańmy na moment przy tej interpretacji. Panofsky przekonuje między innymi, że intuicja w ujęciu Vasariego straciła wymiar zmysłowy, a zyskała syntetyczny (to znaczy podważa realizm „rzeczy samych w sobie”), oraz że „Idea” zostaje pozbawiona wartości metafizycznej i powiązana z „artystyczną reprezentacją” i „władzą przedstawiania”¹². Co więcej, jak podkreśla Panofsky, skoro Vasari wyprowadzał rysunek z intelektu, to intuicja artystyczna i intelekt nie były przez niego przeciwstawiane sobie. W konsekwencji sztuka i nauka zyskiwały wspólne podstawy, ukształtowała się możliwość powstania wiedzy o sztuce — historii sztuki.

W kolejnych krokach swojej interpretacji Panofsky szkicuje związek między myślą Vasariego i jego renesansowym humanizmem a koncepcją Kantowską. Renesans w nawiązaniu do kultury antycznej odkrył na nowo pojęcie „człowieczeństwa” zawierające w sobie określone odniesienie do historii i transcendencji, do etyki i estetyki. Renesansowe pojęcie humanizmu obejmowało naukę i sztukę, historię i metafizykę, stanowiło dialektyczną syntezę antynomicznych aspektów — natury ludzkiej i kultury, nędzy i wielkości człowieka. W konsekwencji Panofsky przekonuje, że historia sztuki, która narodziła się wraz z Vasarim wyodrębniła się jako „dyscyplina humanistyczna”. Niewątpliwie również u Kanta możemy odnaleźć to charakterystyczne dla renesansowego humanizmu sprzężenie wartości — poszanowanie godności człowieka połączone z wiarą w wartość wiedzy, rozumu, kultury. Jednak w swoich rozważaniach na temat humanistycznego wymiaru myśli Kanta Panofsky koncentruje się przede wszystkim na teorii poznania i zagadnieniu syntezy: zmysłowości i intelektu, naoczności i pojęcia; innymi słowy, w jego ujęciu oś analogii między Vasarim a Kantem opiera się na pojęciu syntezy natury i kultury.

Podsumowując ten wątek, należy podkreślić, że w podejściu do myśli Vasariego i Kanta manifestuje się fundamentalny związek neokantowskiej gnozeologii Panofsky'ego z humanizmem. Nie bez racji Didi-Huberman twierdzi, że humanizm „był nie tylko uprzywilejowanym *przedmiotem* wiedzy Panofsky'ego, ale też wymogiem, prawdziwą teoretyczną *granicą* jego filozofii poznania”¹³.

Wracając jeszcze na moment do tekstu *Idei*. Panofsky rekonstruuje w nim jeden z kolejnych etapów rozwoju historii sztuki, stwierdza:

odczytu wygłoszonego przez Panofsky'ego w Warburg-Haus w Hamburgu i traktuje o historycznym rozwoju Platońskiego pojęcia „idei” w starożytności oraz w okresie późniejszym aż po G.P. Belloriego. W hamburskiej bibliotece odbył się w tym czasie także wykład Cassirera poświęcony idei piękna w Platońskich dialogach, por. J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, [w:] J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 315.

¹² Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 78–79.

¹³ *Ibidem*, s. 78. Opinię Didi-Hubermana potwierdzają słowa Jana Białostockiego, który o Panofskim napisał: „W nauce i w życiu kierował się postawą humanistyczną [...]. *Humanitas* oznaczała dla niego zarówno siłę człowieka, wyrażającą się w rozumie i wolności woli, jak jego słabość, wyrażającą się w ułomnościach. [...] Nie godził się z jakimkolwiek determinizmem odbierającym człowiekowi wolność decydowania o własnym postępowaniu, a więc zwalniającym od odpowiedzialności za czyn i słowo. Nie godził się też z tymi, którzy lekceważą etyczną wagę ludzkich działań. Obcy był mu estetyzm, kult grupy, idea podporządkowania jakimkolwiek autorytetowi niekontrolowanemu rozumem i moralnym prawem”; *idem*, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 342–343.

W dziedzinie teorii poznania to Kant zachwiał hipotezę „rzeczy samej w sobie”. W dziedzinie teorii sztuki analogiczny punkt widzenia został wypracowany przez Aloisa Riegla. Chcieliśmy tutaj wskazać, że artystyczna intuicja, nie bardziej niż poznający intelekt [*die künstlerische Anschauung [...] als der erkennende Verstand*], nie dotyczy „rzeczy samej w sobie”, ale podobnie jak intelekt, sama zapewnia ważność swoich rezultatów, samodzielnie określając prawa swojego uniwersum, co oznacza, że nie ma ona innych przedmiotów niż te, która sama wytwarza¹⁴.

Widzimy więc, że w Panofsky’ego wykładni stanowiska Riegla powraca (poruszona w analizie koncepcji Vasari’ego) kwestia analogii między artystyczną intuicją a intelektem, dokładnie problem jej równoprawnego statusu wobec władzy intelektu. W ocenie Panofsky’ego artystyczna intuicja Riegla podobnie jak Kantowski intelekt ma zdolność „wytwarzania” swych przedmiotów. W tym kontekście nie sposób nie zgodzić się z konkluzją Didi-Hubermana, że w ramach interpretacji Panofsky’ego zarówno Vasari, jak i Riegl czytani są przez pryzmat Kantowskiej i neokantowskiej filozofii.

Również w swoim słynnym studium *Perspektywa jako „forma symboliczna”*¹⁵ ze względu na wprowadzone pojęcia, jak też sposób ujęcia głównych problemów Panofsky pozostawał pod bezpośrednim wpływem myśli Cassirera i jego koncepcji form symbolicznych. W 1923 roku ukazał się pierwszy tom najśłynniejszego dzieła Cassirera *Philosophie der symbolischen Formen (Filozofia form symbolicznych)*, poświęcony językowi, ale też wprowadzający w podstawowe założenia jego filozoficznego projektu¹⁶. W tym samym roku został opublikowany odczyt wygłoszony przez Cassirera dwa lata wcześniej, poświęcony pojęciu formy symbolicznej w naukach humanistycznych¹⁷.

Zastosowane przez Cassirera pojęcie formy symbolicznej zyskało trwałe miejsce w historii filozofii, w naukach o kulturze, w historii sztuki. Panofsky przejął pojęcie „formy symbolicznej” i jak się okazało nigdy tego pojęcia nie zarzucił, z czasem rozwinał je twórczo nadając mu własne rozumienie. Panofsky pisze o tym w następujących słowach:

Jeśli jednak perspektywa nie jest kwestią wartości, jest przecież kwestią stylu. Więcej: można ją określić, by odnieść do historii sztuki termin fortunnie ukuty przez Ernsta Cassirera, jako jedną z oych

¹⁴ Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 79.

¹⁵ E. Panofsky, *Perspektive als „symbolische Form”*, [w:] *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*, F. Saxl (hrsg.), Leipzig 1927, s. 258–330. Rozprawa pod powyższym tytułem została wygłoszona w 1924 roku w hamburskiej bibliotece Warburga i po trzech latach od tego wydarzenia opublikowana [przekład w języku polskim: E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008]. O doniosłości rozprawy Panofsky’ego może świadczyć obszerna literatura zarówno analityczna, jak krytyczna, dotycząca podejmowanych w niej kwestii, takich jak: perspektywa, teoria widzenia, teoria reprezentacji. Szczególnie ta pierwsza kwestia, tzn. Panofsky’ego teoria perspektywy, budziła kontrowersje także dlatego, że nie odróżniano dostatecznie wyraźnie perspektywy jako aspektu konwencji artystycznej od perspektywy jako przedmiotu optyki i geometrii. Ze względu na kontekst filozoficzny interesujące są prace między innymi M. Merleau-Ponty’ego, H. Damischa, por. G. Jurkowlaniec, *Perspektywa jako „forma symboliczna” — od Erwina Panofsky’ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*, [w:] E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, s. 181–205.

¹⁶ E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923–1929.

¹⁷ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, tłum. B. Andrzejewski, [w:] E. Cassirer, *Symbol i język*, tłum. B. Andrzejewski, Poznań 1995, s. 17–46 [wyd. oryginalne: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, „Vorträge der Bibliothek Warburg” (1921–1922), I, 1923, s. 11–39].

„form symbolicznych”, pozwalającą „powiązać duchowe znaczenie z konkretnym, zmysłowym znakiem i wewnętrznie przypisać temu znakowi”¹⁸.

Uznaje się, że koncepcja form symbolicznych Cassirera jest wynikiem zastosowania aprioryzmu Kantowskiej teorii poznania w dziedzinie filozofii kultury. W *Filozofii form symbolicznych* Cassirer dokonał rozszerzenia i przemieszczenia transcendentnej krytyki czystego poznania na wszelkie duchowe formy. Nauka, język, mit, sztuka, religia nie są pojęte jako odizolowane twory, są formami symbolicznymi, co u Cassirera oznacza, że stanowią wyraz funkcjonalnej jedności umysłu i jego syntetycznej pracy¹⁹. Formy symboliczne są pochodną „jednej i tej samej funkcji duchowej”, która określa dla nich rację formalną, „rację dostateczną i uniwersalną”. Symbol w koncepcji Cassirera nie ma charakteru odizolowanej rzeczy, autonomicznej jednostki, jego rolą jest mediacja między podmiotem i przedmiotem. W tej dialektycznej relacji spełnia się sens symbolu pojętego funkcjonalnie. Poznanie ujmowane jest jako funkcja umysłu nadająca — w grze mediacji i obiektywizacji — jedność, temu, co zmysłowe. Symbol u Cassirera, jak to podkreśla w swoim przywołaniu Panofsky, łączy zmysłowy znak z duchową zawartością, jednostkowy nośnik z umysłową treścią. Symbol umożliwia zatem korelację między zmysłowością i duchowością, między jednostkowością i ogólnością. Istota Cassirerowskiego idealizmu zawiera się w dążeniu, by każdy zmysłowy znak odnalazł swoje miejsce w inteligibilnej uniwersalności ludzkiego umysłu. Cassirer wyodrębniał trzy podstawowe funkcje symbolu: wyrażania, przedstawiania, czystego znaczenia. Sztuka zostaje opisana przez odesłanie do funkcji wyrażania, nauka — w tym historia sztuki jako jej dyscyplina — do funkcji czystego znaczenia.

Wracając do studium *Perspektywa jako „forma symboliczna”*. Zgodnie z tytułem Panofsky zajmuje się w nim perspektywą, uznawszy ją za formę symboliczną. Niestety pojęcie „formy symbolicznej” w całej pracy zostało przedstawione dość ogólnikowo i mało precyzyjnie. Ponadto *Perspektywa jako „forma symboliczna”* nie należy do tekstów łatwych w lekturze, przede wszystkim ze względu na liczne odniesienia do dorobku wielu dyscyplin: filozofii, historii nauki (Euklidesa, Keplera), optyki, geometrii, matematyki, psychologii i fizjologii widzenia (Helmholtza). W swojej pracy Panofsky przeprowadza analizę fenomenu perspektywy jako „porządku” przedstawiania rzeczywistości trójwymiarowej na płaszczyźnie, w kontekście jej historycznego rozwoju od antyku przez sztukę bizantyjską, gotycką aż po renesansową, w której ostatecznie się ukonstytuowała. Formułuje pogląd, że w od-

¹⁸ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, s. 31 [kursywa w cytacie — B.T.K.].

¹⁹ W *Eseju o człowieku* czytamy: „Człowiek nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. Częściami składowymi tego świata są: język, mit, sztuka i religia. Są to różnorakie nici, z których utkana jest owa symboliczna sieć, spleciona sieć ludzkiego doświadczenia. Wszelki postęp ludzkości w dziedzinie myśli i doświadczenia sprawia, że sieć ta staje się coraz subtelniejsza i mocniejsza. Człowiek nie potrafi już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz. W miarę jak symboliczna działalność człowieka robi postępy, rzeczywistość zdaje się cofać. Zamiast zajmować się rzeczami samymi w sobie, człowiek w pewnym sensie ustawicznie sam z sobą rozmawia. Tak bardzo owinał się w formy językowe, w obrazy artystyczne, w mityczne symbole lub religijne obrządki, że nie potrafi już niczego zobaczyć ani poznać inaczej, jak za pośrednictwem tego sztucznego środka”, E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 69.

różnieniu od starożytności i średniowiecza, cechujących się ujmowaną zmysłowo przestrzenią — nieciągłą i anizotropową — wraz z nowożytnością świat zyskał nieskończoność na mocy przestrzeni matematycznej, ciągłej i izotropowej²⁰. Jak widać, Panofsky usiłował związać dzieje perspektywy w sztuce z historią pojęć matematycznych dotyczących przestrzeni. Podzielał on bowiem pogląd o zasadniczym związku sztuki renesansowej z nowożytną nauką; warto zaznaczyć, że przekonanie to przejął od Cassirera razem z neokantowską wizją nauki²¹.

W koncepcji Panofsky'ego to, co nazywa on antyczną perspektywą krzywo liniową, odpowiada subiektywnemu widzeniu — temu, jak widzi oko; natomiast perspektywa linearna, która pojawiła się wraz z nowożytnością, tworzy niejako obiektywne relacje między przedmiotami a ich obrazem. Mimo to w ocenie Panofsky'ego teoria przedstawiania nie jest w istocie uzależniona od teorii widzenia. Dzieje perspektywy to nie proces odkrywania jedynie prawdziwych zasad przedstawiania świata trójwymiarowego w dwóch wymiarach, lecz proces formowania się koncepcji i stylów artystycznych, stanowiących zawsze odpowiednik charakterystycznych dla danej epoki postaw, poglądów naukowych i filozoficznych. Tak więc to, że Panofsky przyznawał perspektywie funkcję symboliczną, w jego ujęciu oznacza zarazem, że jest ona kulturowo zależna i historycznie zmienna.

Jak wspomniano, w przekonaniu Panofsky'ego proces widzenia ma charakter fizjologiczny i nie podlega w toku historii przekształceniom, historycznie zmienne są natomiast występujące w różnych epokach „sposoby przedstawiania”, artystyczne prezentacje, konwencje. „Sposobom przedstawiania” przysługuje status interpretacji, reprezentacji, a nie tego, co dane. W koncepcji Panofsky'ego perspektywa nie oddaje zatem natury rzeczy, lecz jest związana z określonym rozumieniem i odczuwaniem życia, jest schematem nie całościowego odbioru świata, lecz jedną z możliwych wersji jego percepcji. Za sprawą neokantowskich założeń Panofsky przyjmował, że każda epoka ma swój obraz świata, teorię reprezentacji, właściwą sobie perspektywę zgodną z jej *Weltanschauung*. Perspektywa w jego ujęciu, będąc jedną z konstrukcji wyrażających światopogląd i styl, ma zatem w jakiejś mierze charakter konwencjonalny. Edgerton, zgłębiając kwestię konwencjonalności formy symbolicznej na przykładzie perspektywy renesansowej, doszedł do wniosku, że u Panofsky'ego nie chodzi o zwykłą konwencjonalność. W jego ocenie Panofsky skłaniał się ku temu, by pojmować perspektywę jako aspekt paradygmatu (w sensie Kuhna). Z tego punktu widzenia perspektywa stanowiłaby określonego rodzaju stosunek wobec obrazów, stosunek, którego można się nauczyć²².

²⁰ Por. G. Jurkowlaniec, *Perspektywa jako „forma symboliczna” — od Erwina Panofsky'ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*, s. 182. Panofsky sądził, że Grecy nie znali perspektywy linearnej, gdyż nie mogli jej znać, nie znając pojęcia granicy (*limes*), sformułowanego dopiero w XVII w. przez Desargues'a, por. J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 318.

²¹ Por. G. Jurkowlaniec, *Perspektywa jako „forma symboliczna” — od Erwina Panofsky'ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*, s. 182. Jurkowlaniec zauważa, że o związku sztuki renesansu z nowożytną nauką wcześniej pisał także Hermann Cohen, twórca szkoły neokantyzmu marburskiego, przez lata reprezentowanej przez Cassirera, por. H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, Berlin 1889, s. 228–229. W pracy tej Cohen, nawiązując do Herdera i Humbolta, artystów przedstawia jako uczonych.

²² Por. G. Jurkowlaniec, *Perspektywa jako „forma symboliczna” — od Erwina Panofsky'ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*, s. 192.

W tym kontekście zasługuje na uwagę podejście Panofsky'ego do pojęć wprowadzonych przez jego wybitnych poprzedników, teoretyków i historyków sztuki — Heinricha Wölfflina i przywoływanego już Aloisa Riegla. Wychodząc z „metodologicznego i filozoficznego” punktu widzenia, zarzucał on pojęciu „stylu” Wölfflina antropologizm, a pojęciu „woli twórczej” (*Kunstwollen*) Riegla psychologizm. Jego zdaniem nie są one wystarczające „krytyczne”.

Heinrich Wölfflin wyodrębnił dwa zasadnicze komponenty „stylu”: indywidualne cechy stylu artysty, łączone ze sferą jego psychiki oraz „sposób widzenia” właściwy poszczególnym epokom historycznym i niezależny od indywiduum. Panofsky odniósł się krytycznie do koncepcji „sposobów widzenia” Wölfflina, podkreślając, że widzenie jest właściwie procesem fizjologicznym i jako takie nie może stanowić źródła zmienności stylów.

Widzenie — pisał Panofsky — jest fizjologicznym procesem odbierania wrażeń, który jako taki nie zmienia się w przebiegu historycznym. Zmienia się natomiast proces interpretacji tego, co zobaczone, w sensie wyboru estetycznego. Aktu tego dokonuje człowiek i jest to już proces psychologiczny, w którym wyraża się stosunek psychiki ludzkiej do świata widzialnego²³.

Styl w ocenie Panofsky'ego nie jest zatem konsekwencją niejako „danych”, przebiegających na poziomie fizjologii i poza ludzką psychiką zmian w „sposobach widzenia”, lecz stanowi zawsze wyraz aktywności duchowej manifestującej się w interpretującym odniesieniu do widzianego świata. Dla Panofsky'ego dzieło sztuki było swego rodzaju objawieniem duchowej postawy wobec świata.

Problem „związku oka ze światem” Panofsky podejmuje także w nieco innym kontekście, mianowicie gdy rozważa kwestię różnic między opisem „formalnym” i „przedmiotowym”. Panofsky stwierdza:

Takie odróżnienie nie jest możliwe w dziedzinie sztuk plastycznych [...]. Czysto formalny opis nie mógłby używać takich słów, jak „kamień”, „człowiek” czy „skała”. [...] Już sam fakt nazywania ciemnej plamy u góry „nocnym niebem”, a jasnych plam na środku „ludzkim ciałem”, a zwłaszcza stwierdzenie, że ciało to umieszczone jest „na tle” nocnego nieba, jest odnoszeniem tego, co przedstawia, do tego, co jest przedstawione, danej formalnej, wieloznacznej z punktu widzenia przestrzeni, do treści pojęciowej, która jest jednoznacznie trójwymiarowa. [...] Każdy opis będzie musiał w pewnym sensie, jeszcze przed rozpoczęciem, odwrócić znaczenie czysto formalnych czynników przedstawienia i uczynić z nich symbole, tego co jest przedstawione [...]. Od tego momentu opis opuszcza sferę czysto formalną, żeby wznieść się na poziom dziedziny sensu²⁴.

Pomijając siatkę terminologiczną, którą Panofsky się posługuje, cała wypowiedź uzmysławia, jak silnie pozostawał on pod wpływem Kantowskich i neokantowskich założeń teoriopoznawczych. Potwierdza to prezentowana przez niego koncepcja przedstawienia, sposób ujęcia relacji podmiot–przedmiot, czyli badacz–obiekt artystyczny. W ramach siatki pojęciowej Panofsky'ego aspekt „formalny” realnie jako taki nie występuje w poznaniu, gdyż już na poziomie elementarnym postrzegania każda widzialna postać rzeczy przesycona jest strukturami i formami poznawczymi, zawiera w sobie treść pojęciową. W rezultacie, zdaniem Panofsky'ego, niewykonal-

²³ Cyt za: J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 308; por. też E. Panofsky, *Das problem des Stils in der bildenden Kunst*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 10 (1915), s. 460–467.

²⁴ Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 72 [kursywa — B.T.K.].

na jest chęć wskazania na źródłowe niezapśredniczone poznanie, które następnie, podlegając stopniowym przekształceniom, stanowiłoby podstawę przedstawień i znaczeń. Ten wątek koncepcji Panofsky'ego Didi-Huberman trafnie podsumowuje w następujących słowach: „Oznacza to [...], że nie przekraczamy domniemyanych progów, które miałyby nas prowadzić od rzeczywistości do symbolu. To, co symboliczne, poprzedza i tworzy rzeczywistość, tak jak naznaczenie wsteczne poprzedza i tworzy swoje źródło”²⁵. W konsekwencji Panofsky przeformułował program Wölfflina, a Wölfflinowski „związek oka ze światem” przekształcił w „związek duszy ze światem oka”.

W 1920 roku ukazał się tekst Panofsky'ego poświęcony pojęciu „woli twórczej”²⁶ — pojęciu, które w obręb historii sztuki wprowadził Alois Riegl. Riegl był myślicielem, który obok Ernsta Cassirera i Aby Warburga w istotny sposób oddziałał na kształt projektu Panofsky'ego²⁷. Panofsky doceniał koncepcję *Kunstwollen* Riegla ze względu na krytyczny dystans wobec popularnych w tym czasie teorii sprowadzających dzieło sztuki do zewnętrznych uwarunkowań, jak materiał, funkcja, okoliczności techniczne, historyczne, ekonomiczne. W przeciwieństwie do tego typu konceptualizacji „wola twórcza” w ujęciu Riegla była teorią woli, wyboru, artykułowała rolę twórczego indywiduum w powstaniu dzieła sztuki. Jednak zdaniem Panofsky'ego teoretyczny potencjał zawarty w pojęciu „woli twórczej” daleko wykraczał poza psychologizujące charakterystyki nadane mu przez Riegla. Panofsky w kolejnych swoich pracach dążył do sformułowania filozoficznej interpretacji *Kunstwollen*, prezentował przekonanie, że „wola twórcza [...] nie może być niczym innym, jak tylko tym, co »tkwi« w zjawisku artystycznym jako definitywny, ostateczny sens [endgültiger letzter Sinn]”²⁸.

Jan Białostocki, jeden z czołowych polskich historyków sztuki, zauważa, że „Panofsky, wychodząc od krytyki Riegla i Wölfflina, podjął po dziś budzący podziw wysiłek zbudowania na wzór Kanta systemu »apriorycznych pojęć nauki o sztuce«”²⁹. W tym kontekście znaczący jest artykuł Panofsky'ego z 1925 roku *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie (O stosunku historii sztuki do teorii sztuki)*³⁰, swego rodzaju prolegomena „do wszelkiej historii sztuki, która może pretendować do miana nauki”³¹. W tekście tym Panofsky, powracając do

²⁵ *Ibidem*, s. 72.

²⁶ Por. E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 14 (1920), s. 321–339 [tekst wznowiony w wydaniu zbiorowym niemieckojęzycznych prac: *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze II*, K. Michels, M. Wranke (hrsg.), Berlin 1998, s. 1019–1034].

²⁷ Alois Riegl na gruncie historii sztuki wskazywał między innymi na fundamentalne różnice między przedstawianiem izolowanych obiektów w „haptycznej” sztuce antycznej oraz sztuką renesansową ujmującą przedmioty w relacjach przestrzennych; por. G. Jurkowlaniec, *Perspektywa jako „forma symboliczna” — od Erwina Panofsky'ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*, s. 183.

²⁸ *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze II*, s. 1027 [tłum. — B.T.K].

²⁹ J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 310.

³⁰ Por. E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 18 (1925), s. 129–161; por. też *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze II*, s. 1035–1063.

³¹ J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 310.

polemiki z Wölfflinowską koncepcją „sposobów widzenia” — „pojęć podstawowych” [*Grundbegriffe*]³² przedstawił pierwszy, własny system pojęciowy³³. W projekcie Panofsky’ego historia sztuki zorientowana na badanie sensu obiektów artystycznych miała w swym postępowaniu odnosić się do siatki „pojęć podstawowych”. Pojęcia podstawowe Wölfflina uznał on jednak za pojęcia empiryczne, aposteriorycznie wywiedzione z analizy materiału historycznego. W systemie Panofsky’ego pojęcia podstawowe nie miały służyć bezpośredniemu ujęciu właściwości poszczególnych dzieł sztuki, lecz tworzyć ogólną skalę, na której wszelkie cechy się sytuują. Pojęciom podstawowym Panofsky’ego, opartym na transcendentalfnej analizie, przysługiwał status apriorycznych, stanowiły one ramy wszelkiej artystycznej prezentacji i jako takie służyły ocenie konkretnych, historycznych zjawisk artystycznych. Innymi słowy, pojęcia podstawowe pełniły wobec zjawisk sztuki funkcję analogiczną transcendentalfnemu *a priori*. Panofsky stwierdza: „Ostateczne zadanie historii sztuki, a mianowicie formułowanie »woli twórczej«, dokonywać się może jedynie przez współdziałanie historycznego i teoretycznego sposobu rozważania”³⁴. „Jedność w obrębie zasad kształtowania” dzieła, jedność w zakresie rozwiązywania problemów artystycznych rozstrzyga, zdaniem Panofsky’ego, o „wewnętrznym sensie zjawisk artystycznych”, o „woli twórczej”. Niewątpliwie istotnym wymiarem tak rozumianego sensu stał się sposób ujęcia i dobór aspektów formalnych i przedstawiających w dziele sztuki. Pojęcie „wola twórcza” przejęte od Riegla w koncepcji Panofsky’ego zaczęło określać pewien stały stosunek twórcy lub okresu do podstawowych problemów sztuki, wyrażonych w postaci siatki „pojęć podstawowych”. Wola twórcza tym samym utraciła swoje psychologiczne czy woluntarystyczne konotacje, a stała się „istotą stylu”.

Ugruntowanie historii sztuki jako nauki definiowało zasadniczy cel wysiłków Erwina Panofsky’ego. Przejawiało się to w stałym dążeniu do odkrycia podstawowych warunków twórczości artystycznej [*Grundbedingungen des Kunstschaffens*],

³² H. Wölfflin w swoich badaniach nad malarstwem renesansu i baroku wyodrębnił formy podstawowe („sposoby widzenia”), umożliwiające charakterystykę tych epok jako określonych jedności stylowych. Formy podstawowe zostały przez niego rozpisane na opozycję pięciu par pojęć, przykładowo: linearyzm-malarskość, płaszczyzna-głębia, forma zamknięta-forma otwarta: por. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2006. Warto zaznaczyć, że odmienną aniżeli Panofsky ocenę dokonań Wölfflina prezentuje między innymi Lambert Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008; por. też B. Trochimska-Kubacka, *Filozoficzny rodowód estetyki H. Wölfflina*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 9 (2) (2014), s. 83–101.

³³ Obok prymarnej antytezy pełni i formy znajdują się w nim przeciwieństwa 1. wartości elementarnych: od optycznych do haptycznych, 2. wartości związanych z przedstawieniem: od głębi do powierzchni, 3. wartości kompozycyjnych: od powiązań wewnętrznych do zewnętrznych. Każde dzieło sztuki nie musi reprezentować — jak to jest w systemie Wölfflina — albo jednej, albo drugiej z antytecznych kategorii, lecz znajduje się w jakimś punkcie na skali między skrajnymi wartościami. Każde dzieło sztuki, sytuując się w jakimś punkcie skali przeciwieństw jednego typu, sytuuje się zarazem na skali przeciwieństw pozostałych typów. Z tego względu można mówić o jedności zasad organizujących, kształtujących dzieło sztuki, styl epoki, czyli o tym, co Panofsky określał mianem „wewnętrznego sensu dzieła”. Ten system pojęć podstawowych podlegał w toku rozwoju koncepcji Panofsky’ego kolejnym przekształceniom: por. J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 312.

³⁴ *Ibidem*.

warunków niezależnych od historycznych czy psychologicznych czynników. Zwrot w kierunku Kanta i metody transcendentalnej stanowił konsekwencję tak zakrojonych zadań teorii sztuki. W tym kontekście należy też postrzegać jego krytykę koncepcji Aloisa Riegla i Heinricha Wölfflina. W ocenie Panofsky'ego jedynie metoda transcendentalna ukierunkowana na odkrywanie zasad *a priori* otwierała możliwość sformułowania obiektywnego systemu pojęć teoretycznych dla wiedzy z zakresu historii sztuki. Pojęcia podstawowe w koncepcji Panofsky'ego określały sobą aprioryczny warunek nie tylko istnienia problemów artystycznych, lecz także możliwości ich rozwiązywania.

Zasadnicze zreby swojej koncepcji Panofsky przedstawił w artykule *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (*O zagadnieniu opisu i interpretacji treściowej dzieł sztuk plastycznych*)³⁵ opublikowanym w czasopiśmie „Logos” w 1932 roku, a następnie w zmienionej wersji w przedmowie do *Studies in Iconology* z 1939 roku³⁶ — pracy niezwykle ważnej, bo określającej podstawy nowoczesnej historii sztuki. Zdaniem Didi-Hubermana z perspektywy filozoficznej znacznie bardziej interesujący jest tekst z 1932, albowiem w nim w jego ocenie wyraźniej manifestują się źródła koncepcji Panofsky'ego związane z kantowskim i neokantowskim sposobem myślenia. Artykuł ten — wedle słów Didi-Hubermana — w całości został napisany z punktu widzenia „neokantyzmu od Wilhelma Windelbanda i Hermanna Cohena po Ernsta Cassirera”.

W swoim tekście *Zum Problem der Beschreibung* Panofsky przedstawił program historii sztuki ukierunkowanej ikonograficznie oraz traktującej dzieła sztuki jako manifestacje ogólnej kultury duchowej danego czasu. Panofsky zaprezentował również niezwykle znaczący w ramach historii sztuki schemat porządku interpretacji obiektów artystycznych, skoncentrowany przede wszystkim na aspekcie treści dzieł sztuki. Schemat ten obejmuje trzy etapy i przebiega od „sensu-fenomenu” (sensu zewnętrznego), przez „sens-znaczenie” do „sensu-istoty”. To znaczy, od sensu rzeczowego i ekspresyjnego, przez sens konwencjonalny funkcjonujący w danej tradycji kulturowej (określone typy ikonograficzne), po sens istotny, czyli warstwę sensu duchowego (światopoglądowego, filozoficznego, religijnego, manifestującą się w dziele sztuki często w sposób niezamierzony, nieświadomy). W tekście występują określenia takie jak „sens istotny” [*Wesenssinn*], „ostateczna zawartość” [*letzter wesensmäßiger Gehalt*], które Panofsky pojmował jako odpowiedniki terminu: „sens wewnętrzny”.

Didi-Huberman dostrzega zasadniczą analogię między przywołanym schematem Panofsky'ego a Kantowskimi analizami z *Krytyki czystego rozumu*. W ocenie Didi-Hubermana Panofsky jako historyk sztuki przyjął i zastosował w dyskursie o sztuce nie tylko pojęcie form symbolicznych Cassirera, lecz także Kantowski schematyzm. Znany fragment z dzieła Kanta brzmi:

³⁵ E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, „Logos” 21 (1932), s. 103–119. Artykuł stanowi zapis odczytu, który Panofsky wygłosił w maju 1931 roku w kilońskim oddziale Towarzystwa Kantowskiego.

³⁶ Por. E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939 [wyd. polskie: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, tłum. J. Białostocki, Warszawa 1971].

Tyle tylko możemy powiedzieć: obraz jest wytworem empirycznej zdolności wyobraźni wytwórczej, schemat zaś pojęć zmysłowych (jako figur w przestrzeni) jest wytworem i jakby monogramem czystej wyobraźni *a priori* [*gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori*], dzięki której i wedle której obrazy stają się dopiero możliwe; muszą one jednak być zawsze tylko za pośrednictwem schematu powiązane z pojęciem³⁷.

W teoriopoznawczym projekcie Kanta dokonuje się przejście od zmysłowej różnorodności przez syntetyzującą pracę wyobraźni transcendentalnej do syntetycznej jedności pojęcia; od obrazu przez monogram (schemat) do pojęcia. Transpozycja zmysłowej różnorodności obrazu na pojęcie staje się możliwa na mocy pośredniczącej, syntetyzującej funkcji monogramu. Zdaniem Didi-Hubermana w teorii sztuki Panofsky'ego z „obrazów czyni się monogramy” i dąży się do swego rodzaju streszczenia obrazu, zamknięcia go w inteligibilnie uchwytnej formule, w pojęciu. Tym samym, w jego ocenie, u Panofsky'ego w odniesieniu do sztuki nie należy mówić o syntezie zmysłowości i umysłowości, lecz o podporządkowaniu zmysłowości umysłowości. Sztuka w ujęciu Panofsky'ego — kontynuuje Didi-Huberman — zostaje utożsamiona z tym, co inteligibilne, ogólne, staje się podporządkowana logice umysłowości, gramatyce funkcji symbolicznych.

Didi-Huberman podsumowuje niniejszy wątek następująco:

Wymagając od form artystycznych swego rodzaju wzajemności względem form wiedzy, wymaga się od form symbolicznych, by w swojej istocie realizowały ruch *od pojęcia do obrazu*. Gdyby to życzenie się spełniło, cała historia sztuki, o której marzył Panofsky, dotarłaby do swojej ziemi obiecanej — wyraziłaby prawdę pojęcia obrazów sztuki³⁸.

W przekonaniu Didi-Hubermana program teoretyczny Erwina Panofsky'ego należy do intelektualnej formacji humanizmu i niemieckiej *Kunstphilosophie*. W jego ocenie wraz z Panofskim historia sztuki zyskała oparcie w rozumie a ikonologiczne ujęcie utożsamiało „widzieć” z „wiedzieć”³⁹. Na gruncie założeń koncepcji Panofsky'ego sztuka nie tyle jest imitacją tego, co widzialne, ile sztuka przede wszystkim jest imitacją pojęć umysłowych, noumenów. Z tego względu dla badań spod znaku ikonologii w dziele sztuki interesujące jest wyłącznie to, co niesie ze sobą sens, znaczenie. Didi-Huberman konstatuje, że różnicując sens sufixów „grafia” i „logia”, Panofsky dokonał trwałej zmiany przedmiotu i metody historii sztuki oraz przez oparcie historii sztuki na Kantowskiej filozofii poznania ustanowił „gnoseologiczne pojęcie sztuki”⁴⁰. Od tego czasu osadzona w filozofii, krytyka poznania „naukowej” historii sztuki skoncentrowana była wokół historycznych studiów, szczegółowej eg-

³⁷ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 184–185 (A 142).

³⁸ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 92.

³⁹ Por. *ibidem*, s. 83. W dobie renesansowego humanizmu powstało dzieło Cesare Ripy noszące tytuł *Ikonologia* (1593). W myśl jej założeń porządek tego, co widzialne, czyli zmysłowe formy artystyczne, odnoszą się do porządku tego, co niewidzialne — ujmowanych przez rozum abstrakcyjnych pojęć, Idei. Analogia między regułami określającymi obraz widziany oczyma a regułami właściwymi myśli opierała się na założeniu wspólnych, uniwersalnych podstaw. Obecne w *Ikonologii* „rozumowanie obrazami”, analogia zmysłowego obrazu i ujęcia rozumu opiera się na założeniu odpowiedniości widzialności i niewidzialności, lecz także widzialności i czytelności. Didi-Huberman w nawiązaniu do *Ikonologii* wskazuje na typowe, poczynawszy od XVI wieku, sprzężenie między widzialnością i czytelnością, obrazy służyły nie tylko do oglądania, lecz ze względu na towarzyszące im objaśnienia także do czytania.

⁴⁰ Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 83.

zegezy dzieł sztuki w dążeniu ku odkryciu sensu stanowiącego wyraz kultury duchowej danej epoki. Ufundowana na idealistycznej gnoseologii teoria sztuki kształtowała zarazem określony obraz sztuki, sprowadzając ją wyłącznie do dającego się ująć rozumowo znaczenia. Didi-Huberman stwierdza:

Ikonologia poddawała każdy obraz tyranii pojęcia, definicji, nazwy i *czytelności* pojętej jako ikonologiczna operacja syntezy, gdzie *niewidzialne* „tematy” i „ogólne istotowe tendencje ludzkiego umysłu”, niewidzialne pojęcia i Idee „przekładałyby się” na *widzialność* (jasne i wyraźne „znaczenia pierwszo- i drugorzędne” Panofsky’ego)⁴¹.

W ocenie Didi-Hubermana Panofsky uwikłał się w pułapkę idealizmu filozoficznego, który przede wszystkim manifestował się w założeniu możliwości odkrycia w artystycznych obrazach „logiki” myśli. Panofsky podobnie jak Cassirer podzielał przekonanie, że symboliczne formy sztuki przekształcają różnorodność zmysłowych znaków w coś, co określa się mianem „duchowego znaczenia”, które ma wymiar inteligibilny i czyni możliwym dyskurs naukowy w tym zakresie. Zdaniem Didi-Hubermana takie podejście skutkuje degradacją obrazu, podważa odrębność i samoistość dzieł sztuki. W jego przekonaniu, w momencie gdy w obrazie szuka się „idealnego” przedmiotu myśli, to, paradoksalnie, obraz „pożera Idee”. Tak zdefiniowana aporia idealizmu w obliczu dzieł sztuki, prowadzi go do następującej konkluzji: „Przy całej swojej mocy i użyteczności hipoteza ikonologiczna jest źle postawiona, ponieważ jest postawiona po kantowsku lub »neokantowsku«”⁴².

Zupełnie odmienne stanowisko w stosunku do Didi-Hubermana, zarówno w tu poruszanych kwestiach, jak ocenie całości dokonań Panofsky’ego, prezentuje Jan Białostocki. W swoim tekście pod tytułem *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk, człowiek*⁴³ Białostocki szkicuje obraz sylwetki badacza i zasadnicze etapy jego teoretycznego rozwoju, podkreśla przy tym szczególną rolę pracy *Studies in Iconology*. W ocenie Białostockiego w niej zsumowały się wcześniejsze badania Panofsky’ego, a system pojęciowy się rozszerzył i zyskał najbardziej znaną i najbardziej rozpowszechnioną postać. Również tutaj wpływ koncepcji Cassirera jest bezpośrednio artykułowany przez Panofsky’ego. Nie bez znaczenia dla siatki pojęciowej pozostaje fakt, że książka ukazała się w języku angielskim. Niemiecki termin *Wesens-sinn* związany z pojęciem *Kunstwollen* został zastąpiony określeniem *intrinsic meaning*, rozumianym jako „wewnętrzne znaczenie lub treść ustanawiająca świat wartości symbolicznych”⁴⁴. Na etapie *Studies in Iconology* wykrywanie „wewnętrznego sensu”, „sensu istotnego” w dziele sztuki zostaje przedstawione w powiązaniu ze „światem wartości symbolicznych”, „zawartością symboliczną”. Panofsky pisze o tym w następujących słowach:

Pojmując tedy czyste kształty, motywy, obrazy, historie i alegorie jako objawy zasad leżących u ich podstaw, interpretujemy te wszystkie elementy jako to, co Ernst Cassirer nazywał wartościami symbolicznymi — i kontynuuje — Mamy tu do czynienia z dziełem sztuki jako symptomem czegoś

⁴¹ *Ibidem*, s. 86.

⁴² *Ibidem*, s. 88.

⁴³ J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 304–344.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 320.

innego, co wyraża się także w niezliczonej ilości innych symptomów, i interpretujemy cechy kompozycji i ikonografii dzieła jako szczegółowy objaw tego „czegoś innego”⁴⁵.

W interpretacji ikonologicznej dzieł sztuki zaproponowanej przez Panofsky’ego cechom „kompozycji i ikonografii” (nośnikom zmysłowym) przypisana zostaje funkcja symboliczna, funkcja wyrażania „zasad leżących u ich podstaw”.

W przywołanych fragmentach *Studies in Iconology* powraca zatem kwestia sensu, znaczenia, tak obszernie analizowana przez Didi-Hubermana na przykładzie wczesnych tekstów Panofsky’ego. Interesujące, że to, co w ocenie Didi-Hubermana stanowi wadę i ograniczenie koncepcji Panofsky’ego, z perspektywy Jana Białostockiego jest jej siłą. Panofsky w swoim projekcie ikonologii w istocie sięgał duchowych podstaw zjawisk artystycznych, co w konsekwencji — zdaniem Białostockiego — zaowocowało sformułowaniem: po pierwsze, racjonalnego systemu ugruntowującego historię sztuki jako naukę, po drugie, umożliwiło ujęcie historii sztuki w powiązaniu z innymi naukami o kulturze. Cassirer był tym myślicielem, który skierował Panofsky’ego ku badaniom „zasad leżących u podstaw” kultury. Filozofia form symbolicznych Cassirera, zakładając funkcjonalnie związki między poszczególnymi dziedzinami ludzkiego działania, prezentowała strukturalne ujęcie kultury. Białostocki podkreśla, że Panofsky, podobnie jak Cassirer, był rzecznikiem strukturalnego ujęcia kultury. Podejście takie otwierało przestrzeń do badań interdyscyplinarnych i znajdowało swój wyraz w zgłaszanym przez Panofsky’ego metodologicznym wymogu współdziałania przedstawicieli poszczególnych obszarów kultury i dziedzin wiedzy⁴⁶.

Zdaniem Białostockiego Panofsky wniósł fundamentalny wkład w rozwój teorii i praktyki historii sztuki. W odróżnieniu od Didi-Hubermana w pełni docenia on pozytywne znaczenie źródeł koncepcji Panofsky’ego, jako wyznacznik jej teoretycznej wartości postrzega związki z myślą Cassirera. Warto jednocześnie mieć na względzie, że Didi-Huberman swoją krytyczną, choć niezwykle wnikliwą i interesującą analizę związków teorii Panofsky’ego z filozofią neokantowską i kantowską zaprezentował w określonym kontekście. W jego ocenie ikonologia w postaci nadanej jej przez Panofsky’ego ujawnia swoje zasadnicze ograniczenia w obliczu nietypowych zjawisk artystycznych, jakimi są na przykład obrazy prototypowe (Mandyliion z Edessy, Chusta św. Weroniki, Całun Turyński). Innymi słowy, zarzut brzmi: wszystko, co irracjonalne, jednostkowe, mistyczne, co nie pozwala się racjonalnie opisać i zawrzeć w pojęciu wymyka się perspektywie badawczej ikonologii⁴⁷. Didi-Huberman, zarzucając systemowi Panofsky’ego nadmierny racjonalizm, jest

⁴⁵ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, s. 14.

⁴⁶ Zdaniem Jana Białostockiego taki sposób myślenia prezentuje Panofsky już w swojej wczesnej pracy traktującej o rozwoju teorii proporcji jako odbiciu rozwoju stylu. Panofsky analizuje powiązania między matematycznymi ustaleniami na temat proporcji i sferą dzieł sztuki, traktując oba zakresy jako odpowiadające sobie porządki, powstałe na mocy tej samej „woli twórczej”; por. E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft” 14 (1921), s. 188–219.

⁴⁷ Z tego względu Didi-Huberman w swoich poszukiwaniach nowej metody badawczej skłania się ku filozoficznym inspiracjom płynącym z koncepcji Freuda i Lacana: por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 99–126.

rzecznikiem przekonania o zasadniczej niewspółmierności sfery myśli i sfery obrazów, w tej ostatniej — podkreśla — nie obowiązują prawa logiki, a to, co rozumowe, splata się z tym, co emocjonalne i irracjonalne.

W tym kontekście należy zauważyć, że w tej mierze, w jakiej historia sztuki pretenduje do statusu dyscypliny naukowej, zarzut sformułowały przez Didi-Hubermana musi budzić uzasadnione zastrzeżenia, mimo że dotyczy ważnej kwestii. Niewątpliwie Panofsky przywiązywał wagę do logicznej rekonstrukcji, racjonalnej analizy nadającej badanym zjawiskom porządek. Ale czy rzetelny badacz może postępować inaczej, czyż naukowy nie oznacza racjonalny? Każda teoria aspirująca do naukowej w nieunikniony sposób łączy się z uproszczeniami pojęciowymi i metodologicznymi. Panofsky doskonale zdawał sobie sprawę, iż tworzy określoną perspektywę interpretacji obiektów artystycznych, że na mocy własnej koncepcji w pewien sposób konstytuuje świat sztuki. System pojęć sformułowany przez niego opierał się na przekonaniu, że historyk sztuki nie może poprzestawać na poziomie formalnoprzedmiotowej analizy dzieł i powinien odczytywać je głębiej sięgając najpierw do sfery znaczeń konwencjonalnych danej tradycji kulturowej, by ostatecznie dotrzeć do „sensu wewnętrznego”, „zawartości symbolicznej”, wyrażającej określoną postawę ideową, duchową twórcy i epoki. W istocie tylko ten ostatni etap procesu badawczego Panofsky identyfikował z analizą ikonologiczną. Z tego względu utożsamienie całości projektu metodologicznego Panofsky’ego z ikonologią stanowi nieporozumienie i zapoznanie właściwego sensu jego dokonań⁴⁸. Bez wątpienia nade wszystko Panofsky’ego interesowało znaczenie, ale nie za cenę deprecjacji formy, elementu zmysłowego i emocjonalnego dzieł sztuki. W przekonaniu Panofsky’ego udana interpretacja treściowa mogła tylko pomóc wzmocnić „przeżycie estetyczne” dzieła, wzbogacić je i wyjaśnić.

Badanie ikonologiczne w ujęciu Panofsky’ego ukierunkowane było na restytucję związku sztuki i myśli, obrazu i refleksji. Jednakże Panofsky miał świadomość granic w jakich ikonologia potwierdza swoją wartość, był zdania, że istnieją obiekty artystyczne, czy wręcz całe epoki artystyczne, które nie poddają się tego typu interpretacji treściowej jaką dysponuje metoda ikonograficzna (przykładowo Panofsky konsekwentnie omijał: nowożytną architekturę, Boscha, Bruegla, Caravaggia, malarstwo holenderskie czy sztukę współczesną).

Należy także podkreślić, że Didi-Huberman „czyta” koncepcję Panofsky’ego dość jednostronnie, całkowicie podporządkowuje ją kantowskiemu i neokantowskiemu rodowodowi, a zupełnie pomija jej silne związki z myślą Aby’ego Warburga, wspomnianego tylko okazjonalnie: „Od Hamburga po Princeton, od niemieckiego języka filozoficznego do amerykańskiej pedagogiki, Panofsky ucieleśniał prestiż i autorytet szkoły »ikonologicznej« pochodzącej od innego fascynującego umysłu — dzisiaj zapomnianego w cieniu mistrza z Princeton — Aby’ego Warburga”⁴⁹. W rezultacie, jakkolwiek oddziaływanie Cassirera — twórcy filozofii form symbolicznych — jest z całą pewnością żywotne w projekcie Panofsky’ego, to warto mieć na względzie także silny wpływ Warburga — twórcy analizy ikonologicznej. Tym

⁴⁸ Por. J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 330.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 68. Aby Warburg (1866–1929) — niemiecki estetyk, historyk i teoretyk sztuki.

bardziej że sam Panofsky tak właśnie czyni, po tym jak w pierwszej części wstępu do *Studies in Iconology* daje wyraz swoim inspiracjom myślą Cassirera, w drugiej części zajmuje się dokonaniem Warburga. Od tego ostatniego Panofsky przejął fascynację irracjonalnym wymiarem sztuki, sztuką jako przejawem najgłębszych doświadczeń, pasji, uczuć i namiętności. W ujęciu Warburga każda próba ujmowania obrazu z wyłączeniem jego związków z „religią i poezją, kultem i dramatem”, z wymiarem kultury duchowej, musiała prowadzić do zapoznania jego żywotnych źródeł.

Podobnie jak później w myśli Panofsky’ego również w koncepcji Warburga podstawową rolę odgrywało pojęcie „symbolu”, podzielał on idealistyczne przekonanie, że symbol jest nośnikiem duchowej treści. Jednakże pojęciu „symbolu” Warburg nadał oryginalną wykładnię, funkcjonuje ono u niego w kontekście teorii społecznej pamięci [*Theorie des sozialen Gedächtnisses*]. W przekonaniu Warburga symbol odgrywał fundamentalną rolę w zakresie tego, co określał on mianem ducha zbiorowego [*Kollektivegeist*]. Stąd jego postulat, że „mimo wszystkich przekształceń symbol trwa i zachowuje swoją wartość”⁵⁰. Według Warburga źródła mitu i nauki są osadzone w tych samych pierwotnych warstwach psychicznego dziedzictwa. Bez wątpienia Warburga cechowała predyspozycja do psychologicznego wyjaśniania. Uważał, że obrazy uniwersum, kosmicznych sił i formy mitów należy rozumieć jako projekcje, które były zakorzenione w dążeniu do przezwyciężenia strachu. To właśnie rytuały i sztuka umożliwiały dostęp do nich.

Teoria pamięci Warburga opierała się na założeniu istnienia nieprzerwanego łańcucha przekazu, ciągłości tradycji. Swoją filozofię „pamięci” często nazywał *Ge-spenstergeschichte für ganz Erwachsene* (historią duchów dla dorosłych) — opowiedzianą w obrazach. W historii symbolu uwidacznia się — zdaniem Warburga — swego rodzaju dwubiegunowość, z jednej strony wskazywał on na rolę czynników emocjonalnych, z drugiej tego, co racjonalnie uwarunkowane⁵¹. Celem Warburga było opracowanie czegoś na kształt „katalogu” praform, archotypicznych obrazów zbiorowej pamięci. Z tego względu dążył on do sformułowania metody, która pozwoliłaby na badanie różnych stadiów rozwoju symbolu w następujących po sobie okresach historycznych. Z czasem ikonologia przyjęła na siebie tę rolę i umożliwiała badanie zmienności form i treści symboli w konflikcie między tradycjami. Warburg wiele uwagi poświęcił analizom ikonologicznym antycznych form — *Pathosformel* (formuł-patosu), które odrodziły się w sztuce renesansu. *Pathosformel* — „formuła ekspresji patetycznych uczuć” — nie była dla niego stylistycznym fenomenem, lecz psychologicznym symptomem, śladem stanu zbiorowego ducha⁵².

⁵⁰ E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, tłum. M. Fienbork, Hamburg 1992, s. 349.

⁵¹ Koncepcja polaryzacji zjawisk leżących u podstaw ludzkiej kultury może się łączyć z Nietzschego wykładnią greckiej kultury jako wyrazu fundamentalnego przeciwieństwa żywiołów apollinijskiego i dionizyjskiego. Wiadomo, że Warburg znał koncepcję Nietzschego, podobnie jak to, iż z niechęcią odnosił się do myśli psychoanalitycznej, Freuda i Junga.

⁵² Warburga interesował antyk nieklasyczny, dionizyjski, który przetrwał dzięki związkom z astrologią i magią. Egzemplifikację tego stanowiska odnajdujemy w jednym z ulubionych tematów badawczych Warburga — analizie postaci Perseusza. Perseusz, który na mocy przekazu mitycznego stanowił symbol

Badania nad *Pathosformel* zaowocowały opracowaniem rozwiniętej psychologicznej teorii zbiorowej pamięci. Co ciekawe, Warburg w odróżnieniu od Panofsky'ego uparcie ignorował pojęcie „styl”, które było głównym tematem myśli estetycznej od Winckelmanna po Hegla.

Warburg zainspirował Panofsky'ego również swoim nieortodoksyjnym podejściem do kwestii odrębności poszczególnych dyscyplin wiedzy i dziedzin sztuki i konsekwentnie uprawianą metodologią zacierania granic pomiędzy nimi⁵³. Biblioteka założona przez Warburga w Hamburgu stanowiła ośrodek pracy humanistów. Wedle słów Cassirera w swojej organizacji i strukturze realizowała ona w praktyce ideę jedności wiedzy o kulturze — „ideę metodologicznej jedności wszystkich dziedzin i prądów historii umysłowej”⁵⁴ obejmującej słowo i obraz, naukę, sztukę, religię i mit. Poza tym warto przywołać słynny projekt Warburga — Atlas *Mnemosyne*, który gruntownie przeformułowywał program historii sztuki⁵⁵. Atlas cechuje zerwanie z linearnością czasu, ciągłością historyczną na rzecz ujęcia strukturalnego, relacyjnego. Atlas Warburga porównuje się do „konstelacji” z *Pasaży* Waltera Benjamina, Ernst Gombrich mówi o „kalejdoskopie obrazów”, w zasadzie dopiero z dzisiejszej perspektywy został doceniony wizjonerski charakter dzieła Warburga.

Aby Warburg należał do tych myślicieli, których dokonania odcisnęły niezatarty ślad na dziele Panofsky'ego. Ten rys projektu swojego mistrza uwzględnił Jan Białostocki, formułując następujące słowa:

Panofsky był chyba jednym z najbardziej systematycznie myślących historyków sztuki, obdarzonym najbardziej potężnym talentem precyzyjnego myślenia. Jego działalności w dziedzinie historycznego badania sztuki i myśli o sztuce towarzyszyła — szczególnie w pierwszej połowie twórczego życia — refleksja teoretyczna tworząca ramy pojęciowe i teoretyczne, dostarczająca uzasadnień i usprawiedliwień... Praca ta doprowadziła do najbardziej chyba konsekwentnego systemu teorii sztuki służącej praktyce..., jaki stworzono w naszych czasach; w tym systemie rozwiązany został — w kantowskim duchu — problem stylu, woli artystycznej i podstawowych pojęć historii sztuki; w duchu neokantowskim,

heroicznego bohaterstwa, ucieleśnienie człowieczeństwa, ostatecznie został „zdegradowany” do funkcji przepowiadającego „hieroglifu” na nocnym niebie i przetrwał w tym „przebraniu” [*Verkleidung*] jako astrologiczny symbol w ludzkiej pamięci aż do czasów Renesansu: por. E.H. Gombrich, *Aby Warburg*, s. 348.

⁵³ Por. J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 321.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 324; por. też E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin 1927, przedmowa.

⁵⁵ W latach 1926–1929 powstało dzieło życia Warburga — Atlas *Mnemosyne*, które z uwagi na specyficzny sposób prezentacji obrazu i sztuki nie mieściło się w obrębie historii sztuki swego czasu. Atlas *Mnemosyne* stanowi zbiór 40 plansz. Na ramach obciążniętych czarną tkaniną umieszczone zostały fotograficzne reprodukcje, wycinki z gazet przedstawiające obrazy, fotografie prezentujące fotografie, ilustracje, reklamy, fragmenty katalogów, mapy. Obrazy niezwykle różnorodne, pod względem tematycznym, pochodzące z różnych czasów (Giorgione obok Maneta) i dziedzin kultury (antyczna moneta w sąsiedztwie znaczka pocztowego), obok dzieł kultury wysokiej obrazy z zakresu kultury popularnej, obok obrazów o charakterze artystycznym obrazki wycięte z prasy. Atlas prezentuje sobą ciąg zaskakujących zestawień, „efektów skali (łuk Konstantyna tuż obok gemmy, która wydaje się równie wielka); zaburzeń orientacji przestrzennej (widok z lotu ptaka obok widoku z powierzchni ziemi) i montażu nieprzystających do siebie fragmentów rzeczywistości (msza namalowana przez Rafaela i fotografia przedstawiająca Piusa XI)”; por. A. Leśniak, *Warburg i Ranciere. Atlas Mnemosyne i nowoczesna historia sztuki*, <http://www.obieg.pl/print/7842>, s. 4.

cassirerowskim relacja świata sztuki i świata idei; w duchu Warburga ukształtowana metoda badań, która miała święcić triumf jako „ikonologia”⁵⁶.

U początku XX wieku każdy teoretyk sztuki musiał zająć stanowisko wobec takich pojęć, jak „styl”, „sposoby widzenia”, „pojęcia podstawowe”, „wola twórcza”, pojęć symbolu i formy symbolicznej, pojęć ukształtowanych przez pokolenie poprzedników Erwina Panofsky’ego: Riegla, Wölfflina, Goldschmidta i Warburga. Panofsky dokonał tego, nie bez zasadniczego wpływu założeń o charakterze filozoficznym, w rezultacie stał się twórcą — zgodnie ze słowami Jana Białostockiego — najbardziej konsekwentnego systemu teoretycznego w obrębie współczesnej teorii sztuki.

Relationships of art theory and philosophy in Erwin Panofsky’s concept

Summary

The dissertation is focused on the philosophical sources of Erwin Panofsky’s art theory. When determining the subject of art history as well as its method, Panofsky was strongly influenced by Kantianism and Neo-Kantianism. The principles of his system are connected by the epistemological inspiration and Kant’s thought. Whereas in terms of introduced notions and the manner of expressing the main issues, Panofsky was influenced by Cassirer’s philosophy of symbolic forms. The dissertation deals with such notions as “style”, “perspectives”, “basic notions”, “will to form”, symbol and symbolic form.

⁵⁶ J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk i człowiek*, s. 306–307 [kursywa w cytacie — B.T.K.].