

Bartko, Maria

Źródła teoretycznej koncepcji dzieła sztuki Erwina Panofsky'ego

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 13 (186), 179-190

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Muzealnictwa

Maria Bartko

ŹRÓDŁA TEORETYCZNEJ KONCEPCJI DZIEŁA SZTUKI ERWINA PANOFSKY'EGO

Zarys treści. Artykuł dotyczy estetycznych i filozoficznych źródeł koncepcji sławnego historyka i teoretyka sztuki.

Koncepcja dzieła sztuki E. Panofsky'ego była formowana przezeń stopniowo. Są różne fazy i stopnie kształtowania teoretycznej precyzji poszczególnych problemów. Mamy wiele powodów by uznać rok 1932 za cezurę czasową, która najbardziej adekwatnie określa zamknięcie rozdziału twórczości E. Panofsky'ego — tego mianowicie, którego efektem jest sformułowanie „nowej metody badawczej”. Jednakże przyczyny powstania tej metody, filozoficzna jakość jej argumentacji, ważkość wyników poznawczych, które można osiągnąć przy jej stosowaniu — nie mogłyby być zrozumiałe, jeśli nie uwzględni się możliwie jak najszerzej kulturowych warunków jej kształtowania. Mam tu na myśli wysoce specyficzny klimat intelektualnych rozważań, który określał zarówno tematy, jak i sposób rozwiązania poszczególnych problemów rozważanych przez Panofsky'ego.

Ówczesne środowisko historyków sztuki, zarówno we Wiedniu jak i w Berlinie, było niezwykle prężne i niewątpliwie intelektualnie inspirowane. Działa tu Juliusz von Schlosser, Heinrich Wölfflin, Adolf Goldschmidt, Max Friedländer i Hans Jantzen. Ci właśnie uczeni — spadkobiercy znakomitych tradycji niemieckiej humanistyki XIX w. — podjęli też, zainicjowaną przez swoich poprzedników, tematykę. W I ćw. XX w. historycy sztuki zajmowali się zagadnieniami systematyki i chronologii artystycznych realizacji oraz szczególnie problemami rozwoju stylu i jego faz. Była to różnorodna tematyka, lecz trzeba zwrócić uwagę na to, iż w zasadzie dotyczyła ona metodologicznych problemów nowo formułowanej nauki, jaką była wówczas historia sztuki. Problem, który wtedy poddawano pod dyskusję, był następujący: w jaki sposób uprawiać naukowo historię sztuki (oczywiście „naukowość” pojmowano wówczas adekwatnie w stosunku do ogólnie akceptowanego sposobu rozumienia tego terminu).

Proponowano zatem dwa rozwiązania: jedno „czysto empiryczne” (G. Semper) i drugie „formalno-analityczne” (J. Burckhardt, K. Schnaase).

Takie nastawienie było powodem sukcesu badań „szkoły pozytywistów”, która lansowała naturalistyczno-pozytywistyczne (A. Spranger) sposoby badania problemów historii sztuki. Szczególnie wiele uwagi w pracach tych badaczy poświęcono problemowi stylu. Owo pozytywistyczne nastawienie możemy odnaleźć w pracach zarówno Huberta Janitscha, jak i Adolfa Goldschmidta. Wypracowali oni zespół pojęć „krytycznych”, stosowanych do określenia zmian stylistycznych, opartych na szczegółowej analizie faktograficznej materiału z zakresu historii sztuki. Metody te były albo „historyczno-filologiczne”, albo też „formalno-analityczne”.

Równolegle, obok badań nurtu „pozytywistycznego”, na gruncie historii sztuki były prowadzone badania dotyczące filozofii sztuki. Chodziło w nich o wypracowanie takiego modelu badań dzieła sztuki, który łączyłby w sobie elementy badania historycznego i stylistycznego — z estetycznymi i filozoficznymi uogólnieniami. Trzeba tu wspomnieć osiągnięcia Emila Utitza — jego *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*. Należy także wskazać na grupę badaczy, których można określić jako „formalistów”. Będą to zarówno estetycy, jak J. F. Herbart i jego uczniowie: Robert Zimmermann, Emil Hanslich czy Konrad Fiedler, a także historycy sztuki H. Wölfflin i Henri Focillon¹. Dla owej grupy badaczy charakterystyczny był pogląd, uznawany przez nich za słuszny, iż dzieje sztuki to dzieje form artystycznych ukształtowanych w pewien specyficzny sposób.

Szczególnie istotne są osiągnięcia teoretyczne K. Fiedlera, który rozwijał badania nad formą dzieła sztuki i sposobami jej opisu. Miał on ambicje stworzenia tzw. „allgemeine Kunstwissenschaft” pojmowanej jako systematyczna nauka o zjawiskach artystycznych. Jej uformowaniu miał służyć system pojęć teoretycznych wzorowanych na ustaleniach Kanta. Głównymi pojęciami były: „Gestaltung” i „Formung” i one właśnie służyły analizie dzieła sztuki. Bez wątpienia, jego osiągnięcia opierają się na wykorzystaniu dorobku zarówno Hugo Spitzera, Maxa Dessoira, jak i Emila Utitza. W każdym bądź razie ważna jest ta jego teza, że dzieło sztuki jest jednością (künstlerische Einheit) zmysłowego, resp. naocznego kształtu (anschaulicher Gestaltung), wewnętrznego wyrazu (seelischen Ausdruck) i duchowego znaczenia (geistlichen Gehalt)².

Trzeba też wspomnieć o tym, że dyskusje teoretyczne wśród historyków i teoretyków sztuki, a także wśród estetyków toczą się wówczas nad centralnym pojęciem służącym analizie dzieła sztuki — nad pojęciem

¹ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Kraków 1972, s. 280.

² K. Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst*, 1876, [w:] *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst*, hrsg. von H. Konnerth, t. 1, s. 1—79.

stylu. Nad problemem właściwego sposobu stosowania tego pojęcia koncentrują się prace badaczy uprawiających formalnie zorientowaną estetykę. Wystarczy, że wskażemy tu osiągnięcia A. Riegla wobec prac R. Zimmermanna, prace „późnego” H. Wölfflina — wobec prac A. Hildebrandta czy ważne wyniki badawcze K. Fiedlera.

Uprawiano wówczas także tzw. „Gehaltsästhetik” — gdzie centralnym zagadnieniem było pojęcie symbolu. Tu istotne byłyby badania Teodora Volketa, u którego „symbol” znaczył — wyrażenie lub duchowe znaczenie, oraz badania F. T. Vischera, w pismach którego „symbol” był „związkiem obrazu i znaczenia”, określanym z pewnego punktu odniesienia. Przy czym obraz jest to widoczny przedmiot, a znaczenie jest określone przez to, co wyznacza zakres przedstawienia³. Prace F. T. Vischera miały znaczenie dla uformowania — jak twierdził E. Wind⁴ — naturalistyczno-psychologicznej teorii sztuki A. Warburga.

Widzimy więc, że sytuacja we wciąż na nowo formułującej się nauce, która od nie tak dawna stała się dziedziną uniwersyteckich studiów, była pod względem rozwiązywania problemów intelektualnych niezwykle skomplikowana. Powtórzmy: z jednej strony badania „czysto formalne” — pytano o to, w jaki sposób sztuka wytworzyła tak wielką różnorodność form i wobec tego, jak te formy sklasyfikować. I tu, wiadomo — badania poczyniwszy od G. Sempera aż po H. Wölfflina. Z drugiej strony te teorie sztuki, które za podstawę przyjęły estetykę zorientowaną psychologicznie. Jest to linia badań wywodząca się od Gustava Teodora Fechnera i jego „Vorschule der Ästhetik” z 1876 r. w redakcji bądź to formalistycznej (forma jest podstawą wrażeń estetycznych — szkoła J. F. Herbarta), bądź to treściowej (Gehaltsästhetik — szkoła F. T. Vischera i T. Lippsa). Owo skrócone przedstawienie problematyki pozwala stwierdzić, że wówczas, gdy historia sztuki uchodziła za naukę panującą wśród innych nauk humanistycznych⁵, to przecież jej metodologiczne podstawy nie zostały wtedy nawet ustalone. Zatem sytuacja poznawcza w teorii sztuki, zanim E. Panofsky podjął swą ważką próbę systematycznego rozwiązania poszczególnych problemów metodologicznych, była niezwykle skomplikowana.

Jest jednak istotne, by uświadomić sobie ów specyficzny klimat twórczych poszukiwań tych czasów, gdy kształtowała się osobowość intelektualna E. Panofsky’ego. Wyzначył on sobie szczególnie trudne zadania do rozwiązania: z jednej strony rozstrzygnięcie problemów szczegółowych, jak zagadnienie formy czy stylu, z drugiej — zbudowanie takiego syste-

³ L. Ditmann, *Stil — Symbol — Struktur*, München 1967, s. 88 i 92.

⁴ E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 25, 1931, s. 163—179.

⁵ J. Białostocki, *Znaczenie historii sztuki wśród nauk humanistycznych*, [w:] *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 146—162.

mu metodologicznego, jednolitego i spójnego zarazem, by uprawianie historii sztuki stało się bardziej naukowe. Wszelkie próby teoretycznego rozwiązania problemów musiały — co oczywiste — uwzględniać ową skomplikowaną sytuację poznawczą w problematyce estetycznej. Ale nie tylko estetycznej; jej wskazanie nie wyczerpuje problemu zależności intelektualnych. Trzeba uwzględnić także filozoficzne źródła konkretnych rozwiązań epistemologicznych.

Ujawnia się więc problem, który można wyrazić w pytaniu: czy i w jaki sposób Panofsky przy formowaniu swojej koncepcji teoretycznych podstaw historii sztuki wzorował się na poglądach Kanta, zawartych w systemie jego filozofii transcendentalnej. Niewątpliwie w odpowiedzi na tak postawione pytanie chodzi o wykazanie zależności bezpośrednich czy też pośrednich — ustaleń Panofsky'ego od poglądów Kanta.

By choć w części odpowiedzieć na to pytanie, wskażę, że teoretyczne twierdzenia Panofsky'ego z lat 1915—1933 dają się podzielić na dwa wyraźnie współmierne pod względem inspiracji filozoficznej zespoły poglądów. Jeden z nich wyznaczony jest przez, dające się wyeksplikować, poglądy zawarte w pracach: *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (1915), *Der Begriff des Kunstwollens* (1920) i *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* (1925) — proponuję go nazwać okresem „bezpośredniej inspiracji kantowskiej”. Drugi natomiast, „neokantowski” (1925—1933), wyznacza podstawowa praca — *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932). Oczywiście, wszelkie zastosowane tu nazwy, jak i cezury czasowe są umowne i wysoce dyskusyjne. Określenie — okres bezpośredniej inspiracji kantowskiej — rozumiem w ten oto sposób: można mianowicie mówić — jak to wykażę — z powodzeniem, że formułowane przez Panofsky'ego poglądy teoretyczne łączą się z tym, co głosił z racji uprawiania swej filozofii transcendentalnej sam Kant. Chodzi mi o „bezpośredniość” wzorca teoretycznej inspiracji Panofsky'ego przez Kanta. „Neokantyzm” nawiązuje wprost do tradycją ustalonego określenia działalności grupy filozofów — od około 1860 r.⁶

⁶ Problem, czy mówić tu o neokantyzmie w wersji szkoły marburskiej, czy jednak badeńskiej pozostaje otwarty i nie jest on łatwy do rozstrzygnięcia, mimo istnienia zdecydowanych sądów w literaturze przedmiotu wyraźnie łączących (na podstawie związków intelektualnych Panofsky'ego z Cassirerem) ten okres twórczości ze szkołą marburską. Trzeba by było wprawdzie wypowiedzieć się za związkiem Cassirera z marburczykami, co nie jest takie oczywiste: nawet gdy wiemy o tym, że Cassirer istotnie kształcił się u marburczyków (zajętych zmatematyzowanym przyrodoznawstwem), to w swojej teorii „form symbolicznych” — która to, przypomnijmy, inspirowała Panofsky'ego — podjął problematykę zainicjowaną przecież przez szkołę badeńską. Podjął on główny problem sformułowany ongiś przez M. Webera — kontynuatora tradycji intelektualnej neokantyzmu badeńskiego: jaka jest różnica między konstytuowaniem się świata kultury a procesem naukowego poznania świata. Stąd też jednoznaczne stwierdzenie — jaką wersję neokantyzmu uprawia Panofsky — nie jest łatwe i wymaga dalszych badań.

Wykład transcendentalnej teorii sztuki E. Panofsky'ego jest zawarty głównie w artykule *Über das Verhältnis...*, który został napisany w okresie „bezpośredniej inspiracji kantowskiej”. Tam właśnie Panofsky przedkłada swój system transcendentalnego sposobu badania dzieła sztuki za pomocą podstawowych pojęć, które zostały ustanowione na mocy przyjęcia stanowiska apriorycznego w kwestii sposobu poznania świata.

Sama nazwa systemu teoretycznego sformułowanego przez E. Panofsky'ego: „transcendentalna teoria sztuki”, jest bezpośrednim wskazaniem filozofii Kanta jako źródła inspiracji. Filozofia Kanta jest — jak wiadomo — związana z pewnym specyficznym sposobem rozważania zagadnień epistemologicznych, który zwykle nazywa się metodą transcendentalną. Kant pisał:

Transcendentalnym nazywam wszelkie poznanie, które zajmuje się w ogóle nie tyle przedmiotami, ile naszym sposobem poznania przedmiotów i ile sposób ten ma być a priori możliwy. System takich pojęć nazywałby się filozofią transcendentalną⁷.

Metoda ta zakładała stosowanie w procesie poznawczym wyabstrahowanego zespołu pojęć, charakteryzujących czynniki istotne w procesie poznania każdego przedmiotu.

Otóż Panofsky w swym systemie transcendentalnej teorii sztuki zakładał, że dzieło sztuki jest poznawane jako rodzaj specyficznego doświadczenia artystycznego. Owo doświadczenie, jak i każde inne, można poznać jedynie za sprawą abstrakcyjnych pojęć, które wytworzył podmiot poznania dzięki działalności swego umysłu. U Kanta zaś kwestia przedstawia się następująco: otóż twierdził on, że w procesie poznania występują dwie formy zmysłowości resp. naoczności: czas i przestrzeń, a nadto ściśle określona ilość czystych form pojmowania intelektualnego, tj. kategorii. Dwa te rodzaje form mają charakter konieczności i powszechnej ważności, umożliwiają poznanie w ogóle, ważne w każdym przypadku poznania, i pozwalają na uzyskanie twierdzeń bezwzględnie ogólnych i absolutnie prawdziwych. Owa koncepcja poznania a priori miała — według Kanta — wyznaczyć granicę możliwego poznania naukowego. Bowiem stosowanie form zmysłowości i kategorii intelektualnych powoduje dopiero, że poznajemy nie „rzecz samą w sobie”, tylko zjawisko (czyli rzecz wziętą tak, jak się ona przedstawia podmiotowi poznającemu).

Tak też — jak chcę to widzieć — pojmował proces poznania i Panofsky. Przy czym, zauważmy, pojęcia, które zaproponował jako konieczne w procesie poznania dzieła sztuki — artystycznego doświadczenia, muszą być według niego skonstruowane antytetycznie. Tę antytetykę warunkuje podstawowy konflikt, który zawiera się w dziele sztuki. Jest to konflikt „immanentno-artystyczny”, który wyraża istotę dzieła sztuki: wszy-

⁷ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, Warszawa 1957, s. 86.

stko to, co artystyczne, istnieje w sferze konkretnych naoczności i oczywiście pojęcia antytetyczne dotyczą tylko tej sfery, a jednak oprócz „fenomenu artystyczności” istnieje jeszcze „immanentne znaczenie”. I skoro dzieło sztuki jest dane jako rezultat stosowania podstawowych pojęć — to wówczas wiadomo, że tego rodzaju konflikt wewnętrzny (czy przeciwieństwo) inaczej wyrazić się nie da — jak za pomocą pewnych pojęć logicznych. Czyli poznanie dzieła sztuki, pojmowanego jako rozwiązanie myślowo ustanowionej antytetyki, odbywa się w sposób następujący: problem ustanowiony w umyśle i sformułowany za pomocą pojęć można odnaleźć tylko w sferze naoczności. Można zauważyć, iż jest to zgodne z tym, co ustanowił w tej kwestii Kant. Otóż twierdził on, że proces poznania odbywa się w następujący sposób: doznajemy wrażenia, które stanowią czynnik ściśle empiryczny w poznaniu. Dzięki wrażeniu podmiot poznający uświadamia sobie stan pobudzenia, inaczej afekcji. Percepcja jest jednak uwarunkowana występowaniem apriorycznych form zmysłowości i kategorii. W ten sposób powstają sądy w pełnej świadomości ich konieczności. Tak jest u Kanta.

A jak jest poznawane dzieło sztuki w systemie Panofsky'ego? Otóż ono, jako obiekt artystyczny, może być poznawane tylko dzięki apriorycznym kategoriom rozumu. Zaś dzieło sztuki, jako obiekt poznania, konstruowane za pomocą opozycji dwu podstawowych pojęć: „Fülle” — „Form”, poznawane jest w inny sposób. Trzeba tu zaznaczyć, że pojęcia te wzięte są przez Panofsky'ego z systematycznej wykładni artystycznych problemów, jakiej dokonał E. Wind, który posłużył się zresztą w znacznej mierze ustaleniami K. Fiedlera.

Przypomnijmy, że K. Fiedler⁸ w swojej rozprawie *Über der Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit* wskazuje, że zanim dzieło sztuki się ukształtuje w konkretnie naoczną formę (das Konkret — Anschauliche Form), musi zajść proces porządkowania zmysłowego nieładu (Ordnung des sinnlichen Chaos) przez redukcję do zmysłowego ładu (Reduktion der sinnlichen Überfülle). Wind twórczo zaakceptował to rozwiązanie, proponując jako „sinnlichen Chaos” — „Fülle”, a jako „sinnliche Überfülle” — „Form”⁹. Tak więc dzieło sztuki staje się, dzięki procesowi przechodzenia od tego co nieznanne, nieuporządkowane — w bezładzie, do tego, co jest konkretnie widoczne, uporządkowane — w ładzie. Stąd też pojęcia „Fülle” i „Form” stają się u Panofsky'ego podstawowymi przeciwieństwami, które konstytuują dziedzinę artystyczności. Sądzę, że wprowadzenie tych pojęć i przyznanie im tak podstawowej funkcji w procesie konstruowania poznania odnosi się wprost do ustaleń Kanta.

Weźmy pod uwagę jeszcze inną kwestię. Kant, jak wiadomo, w transcendentalnej estetyce odróżnia dwa sposoby omawiania czegoś (Erörte-

⁸ Konrad Fiedlers *Schriften über Kunst*, s. 281; L. Dittmann, op. cit., s. 93.

⁹ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Problemen*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18, 1925, s. 438—486, 448,

rung — expositio): 1) metafizyczny i 2) transcendentalny. Pierwszy z nich Kant opisuje:

...przez omówienie czegoś rozumem wyraźne (choć niewystarczające) omówienie tego co przedstawione, tego, co należy do pewnego pojęcia. Jest ono metafizyczne, jeżeli zawiera to, co przedstawia pojęcie dane jako a priori. [A drugi:] ...przez transcendentálne rozumem wyjaśnienie pewnego pojęcia jako naczelnej zasady, na podstawie której można rozumieć możliwości innych syntetycznych poznać a priori ¹⁰.

Kant wyraźnie wskazuje, że przestrzeń i czas, jako czyste dane zmysłowe, inaczej formy zmysłowości

...muszą poprzedzać wszelkie oglądanie empiryczne [...] czyli takie spostrzeganie rzeczywistych przedmiotów, że (przy udziale form zmysłowości) można je dostrzegać tylko tak, jak się one nam przejawiają.

W innym miejscu Kant pisze:

...ta władza oglądania a priori dotyczy nie materii zjawiska, tj. tego, co jest w nim wrażeniowe, ta bowiem stanowi tylko czynnik empiryczny, lecz tylko formy zjawiska: przestrzeni i czasu. [I dalej] ...przestrzeń i czas są określeniami przysługującymi nie rzeczom samym w sobie, lecz samemu tylko stosunkowi ich zmysłowości ¹¹.

Panofsky wskazał, że sztuka to taka specyficzna dziedzina naoczności (Anschauungs Gebiet), której specjalnym zadaniem jest „kształtowanie zmysłowości” (Gestaltung der Sinnlichkeit) ¹². Jest to spełnialne dzięki możliwości obserwacji kształtowania zmian stanu, który jest opisywany przez pojęcie „Fülle” — do stanu opisywanego przez pojęcie „Form”. I w tym wypadku pojęcie „Fülle” i „Form” są rozumiane jako „dwa bieguny podstawowego przeciwieństwa”. Dwa te pojęcia dotyczą sposobu konstruowania dzieła sztuki, a więc jego ontologii. Panofsky o przeciwieństwie tych pojęć mówi jako o przeciwieństwie ontologicznym (der ontologische Gegensatz: Fülle und Form), a o przeciwieństwie czasu i przestrzeni jako o przeciwieństwie metodologicznym (der Methodologische Gegensatz), warunkujących sposób poznania dzieła sztuki. Przy czym należy pamiętać, że operacje kształtowania formalnego, kategoryjnego, są pewnymi czynnościami poznawczymi i świadomymi podmiotu poznawczego. Sposób, w jaki uformował Panofsky te pojęcia, polega na tzw. „transcendentalnej dedukcji”. Jest to oczywiście wprost z Kanta. Przypomnijmy, że w ten sposób właśnie Kant wyprowadza czyste pojęcia intelektu: czas i przestrzeń. Kant w ekspozycji swojej transcendentalnej dedukcji czystych pojęć intelektu pisał, że „każdemu ludzkiemu wyobrażeniu (przedstawieniu) musi towarzyszyć (przedstawienie): »myśleć«”. Jest to tzw. czysta,

¹⁰ I. Kant, *Prolegomena*, Warszawa 1960, s. 46.

¹¹ Ibid., s. 53.

¹² E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, [w:] *Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, s. 50.

pierwotna apercpcja, inaczej samowiedza (samoświadomość). Jej istnienie, to niezbędny warunek, by każdy podmiot poznający był świadom każdego przedstawienia, inaczej — by ono dlań istniało. Pierwotna, transcendentalna apercpcja — „myśle” dokonuje właśnie pierwotnej, transcendentalnej syntezy wielości kategorii służących do kategorialnego uformowania każdego przedmiotu poznania.

Wydaje się istotne, by w tym miejscu podkreślić, że utworzone przez Winda, a stosowane przez Panofsky'ego pojęcia są wywiedzione wprost z filozofii transcendentalnej Kanta, co stanowi próbę odpowiedzi na postawione pytanie.

Spróbuję jeszcze krótko przedstawić sposób rozumienia pojęcia „forma” w tym systemie. Na wstępie oczywiście uwaga istotna: Kant posługuje się wieloma pojęciami „formy” i trzeba mieć to na uwadze. Omówię zatem tylko tę, która wydaje się najbardziej adekwatna do wskazanych powyżej stwierdzeń odnośnie do sposobu rozumienia tego pojęcia przez E. Winda i E. Panofsky'ego, w tym właśnie celu, by owo przeciwieństwo: „Fülle” — „Form” uczynić bardziej jasnym. Rozpocynam od pytania: (czy) jak przypisywane dziełu cechy, tj. związane z pewną strukturą przedmiotową, w jakiej przedmioty są nam dane, dane są w poznaniu. Problem Kanta polegał na tym, czy struktura jest immanentnie zawarta w rzeczywistości, czy jest „formą” narzuconą na rzeczywistość przez operację poznawczą podmiotu. Otóż u Kanta występuje, zdaje się, pojęcie formy jako pewnej prawidłowości. Pojęcie to ujmował w sensie pewnej tylko (tzn. nie każdej) prawidłowości¹³. Tak pojętą „formę” przeciwstawia nie treści lub materii, lecz brakowi formy, czyli temu, co „uformowane”, przeciwstawiał to, co „pozbawione” formy. Prawidłowość występująca tu określona była we wzajemnych stosunkach między częściami całości oraz jako własności, stany, jakości, ewentualnie procesy. Rodzaj prawidłowości mógł być w zasadzie dowolny, tyle że musi ona wprowadzać jako warunek obowiązujący pewną przynależność elementów do siebie. Dzięki temu jawi się w mnogości elementów (tu: znaczenie pojęcia „Fülle” u Panofsky'ego) pewna szczególna jedność („Form” — u Panofsky'ego).

Kant¹⁴ stale przeciwstawia: różnorodność czyli materię i jedność różnorodności czyli formę. Inaczej mówiąc, „forma” w znaczeniu Kanta polega właśnie na ujednoliceniu, uporządkowaniu materiału wrażeniowego. Owo uporządkowanie mnogości jakichś elementów, wprowadzone przez określoną prawidłowość, wyraża się w pewnej naocznej, pierwotnej postaci — często tę właśnie postać określa się jako formę. Ale „forma” — w rozumieniu Kanta — to nie to samo co naoczność, a tylko p r a w i d ł o w o ść leżąca u podstaw tejże.

¹³ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1962, s. 314.

¹⁴ I. Kant, *Prolegomena*, s. 179.

Przeciwstawnym pojęciem do „formy” w rozumieniu Kanta jest „brak formy” lub „bezkształtność” pojmowane jako to, co podlega prawidłowości, a więc jako różnorodność — przypadkowa, chaotyczna, która podlega uporządkowaniu przez pewną prawidłowość. Jest to zbieżne z tym, co, jak chcę to widzieć, Panofsky rozumiał pod pojęciem „Fülle”. Możliwe jest w jego zastosowaniu opozycji: „Fülle” — „Form” przejście od „braku formy” do „formy” właśnie dzięki określonym prawidłowościom. W systemie pojęciowym Panofsky’ego owo przejście dokonuje się dzięki tej prawidłowości, która wyznacza uzyskanie w dziele sztuki charakterystycznej jego cechy, dzięki spostrzeżeniu zmysłowemu.

Widać więc, jak można sądzić już nieco wyraźniej, w transcendentalnej teorii sztuki, jaką sformułował Panofsky — obecność niektórych konstytutywnych elementów systemu pojęciowego filozofii transcendentalnej Kanta. Tyczy to — określenia sposobu poznania świata, apriorycznych form poznania przyjętych za warunek wszelkiego poznania teoretycznego, czy wreszcie sposobu rozumienia pojęcia „forma”.

Można, jak się wydaje, już z większą niż dotychczas pewnością, mówić o „kantyzmie” w metodologicznych podstawach historii sztuki opracowanych przez Panofsky’ego.

THE SOURCES OF THE THEORETICAL CONCEPTS OF THE WORK BY ERWIN PANOFSKY

(Summary)

In this paper we deal with the problem that can be best formulated in the following question: Did Panofsky take Kant's position, manifested in his system of transcendental philosophy, while working out his own conception of theoretical foundation of art history? And if so, then in what way and to what extent?

Undoubtedly the answer to such question would have to imply demonstrating the direct or indirect relations between Panofsky's and Kant's concepts.

In the first place it should be noted that Panofsky's theoretical position in the period 1915—1933 can be divided into two distinctly different sets of ideas, different as regards their philosophical inspirations. One of them is determined by the period of „direct Kantian inspiration” (1914—1925) in the methodological thought of Panofsky. It is known by the set of concepts contained in the following works „Das Problem des Stils in der bildenden Kunst” (1915), „Der Begriff des Kunstwollens” (1920) und „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie” (1925). The second period, called „Neo-Kantian” (1925—1933), is determined by the fundamental work „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst” (1932).

Needless to say all terms employed here as well as the adapted turning points are arbitrary and controversial. By the period of „direct Kantian inspiration” I mean that theoretical notions formulated by Panofsky are related to what Kant claimed by reason of his transcendental philosophy further relation between Panofsky's theoretical concept and Kant's concept, was a direct one. The second term „Neo-

-Kantism" refers essentially to works of a group of philosophers active from around 1860.

Panofsky exposed his transcendental theory of art mainly in the article *Über das Verhältnis...* In this article Panofsky establishes his system of transcendental approach to the study of a work of art by means of fundamental concepts that were decided as a result of adopting the aprioric attitude toward cognition of the world.

The very name of the theoretical system formulated by Panofsky, „transcendental theory of art" indicates directly Kant's philosophy as its source of inspiration.

Panofsky in his system of transcendental theory of art, states in the first place, that a work of art is perceived as a kind of specific artistic experience. This experience, like any other, may be perceived only by means of abstract concepts which the subject of cognition developed due to activity of his mind.

In Kant's doctrine there occur two forms of sensuality, time and space and moreover a strictly determined number of pure forms of intellectual apprehension, i.e. categories. Those two kinds of forms have a nature of necessity and universal validity; they make possible the cognition in general, important in each case of cognition, they also enable to obtain absolutely general and absolutely true statements. This conception of cognition as a priori was, according to Kant, to determine the limit of the possible scientific cognition. For it is the application of sensory forms and intellectual categories which make us get to know, not the thing in itself but the phenomenon (i.e. the thing taken as it presents itself to the knowing subject).

That is how Panofsky approached the cognition process. Concepts he set forth as necessary in the process of understanding a work of art (artistic experience) must be, according to him, constructed antithetically. This antithetics is conditioned by a fundamental conflict inherent in a work of art. It is a „immanent-artistic" conflict that expresses the essence of a work of art: everything artistic exists in the sphere of concrete visualisation and of course the antithetical concepts refer only to this sphere. And yet apart from the „artistic phenomenon" there exists also the immanent meaning. Since a work of art is given as a result of application of the fundamental concepts then it becomes obvious that this kind of internal conflict (or opposition) can be expressed by no other means than some logical concepts. Therefore understanding of a work of art occurs in the following way: the problem settled in mind and formulated by means of concepts can be found only in the sphere of perception. It conforms to what Kant settled in that question. He claimed that the cognition process involves the sense of impressions which are a strictly empirical factor in cognition.

That is how it looks in Kant's doctrine. And in what way is a work of art understood in Panofsky's system? As an artistic object it can be understood only by means of a prioric categories of reason. A work of art as an object of understanding constructed by means of opposition between two fundamental concepts „Fülle" — „Form" is known in a different way.

It should be noted that Panofsky borrowed the above notions from the systematic interpretation of artistic problems done by E. Wind who utilized K. Fiedlers determinations to a great extent. It seems worthy to remind that K. Fiedlers — in his treatise „Über der Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit" points out that before a work of art assumes a concrete-perceptual form (das Konkret — Anschauliche Form) there must occur the process of ordering the sensual chaos (Ordnung des sinnlichen Chaos) by reduction of the sensual order (Reduktion der sinnlichen Überfülle). Wind accepted this solution in a creative way suggesting to replace sensual chaos (sinnliche Chaos) with „Fülle" and sensual order (sinnlichen Über-

fülle) with „Form”. Therefore a work of art becomes (understood), due to the process of transition from what is unknown, disordered in chaos in what is concretely visible and ordered in orderliness. Hence the concepts of „Fülle” and „Form” become in Panofsky's position the fundamental oppositions which constitute the domain of „artisticallity”. I think that introduction of those concepts and providing them with such fundamental function in the process of cognition construction refers directly to Kant's ideas.

Panofsky pointed out that art was such a specific domain of visualization (Anschauungs Gebiet) whose special task is to „form the sensuality” (Gestaltung der Sinnlichkeit). This may be fulfilled thanks to the possibility of observing changes the formation of the condition that is described by the concept of „Fülle” to the condition described by the concept of „Form”. Also in this case the concepts „Fülle” and „Form” are conceived of as „two poles of the fundamental opposition”. Those two concepts concern the mode of constructing of a work of art and hence its ontology. Panofsky refers to the opposition between those concepts as to ontological opposition (der ontologische Gegen — satz: „Fülle” und „Form”) and to the opposition between time and space as to the methodological opposition (der Methodologische Gegensatz) conditionig the mode of understanding a work of art. It should be kept in mind, however, that formal operations, categorial formation are cognitive and conscious acts of a knowing subject. The way Panofsky formulated these concepts are based on so called „transcendental deduction”.

Needless to say it is derived directly from Kant. That is how Kant derives his pure concepts of intellect: time and space.

It seems important to stress now that concepts introduced by Wind and applied by Panofsky are derived directly from Kant's transcendental philosophy.

Therefore let me briefly present the meaning of the concept „Form” in that system. To begin with we should keep in mind that Kant employs many concepts of „Form”. I shall only discuss the one which seems most adequate to the aforementioned reasonings of E. Wind and E. Panofsky with the purpose of making more distinct, the opposition between „Fülle” and „Form”.

Let me start with the question: how properties attributed to a work i.e. related to a certain objective structure in which objects are given to us, are given in understanding cognition? Kants problem was to decide whether it is a „form” imposed upon the reality due to a cognitive operation of a subject. Well, it seems that in Kant's doctrine the concept of form appears at regularity, i.e. he approached this concept in a seanse of a certain (i.e. not every) regularity. A form conceived in such a way, he sêts against, not the content, nor the matter, but against the lack of form. In other words he places what is „formed” as opposed to what is devoid of form. Regularity occuring here was determined by interrelations between parts of the wholeness, as well as properties, conditions, qualities and processes. The mode of regularity might be practically free except that it must introduce, as an obligatory condition, a certain affiliation of elements. Thanks to that in the multiplicity of elements (here the meaning of the concept „Fülle” in Panofsky's conception) there emerges a certain specific unity („Form” — in Panofsky's conception).

Kant constantly sets the multiplicity i. e. matter, against the unity of multiplicity i. e. form. In other words „form” in Kantian sense consists in unifying, ordering the sensational material. This ordering of multiplicity of some elements introduced by a definite regularity expresses itself in a given primary, visual shape — and this shape is often referred to as form. Nevertheless „form” as Kant understands it, is not equal to visual it is rather a regularity underlying the former.

The opposite concept to „form” in Kant's reasoning is „a lack of form” or

„formlessness” conceived of as something that is a subject to regularity i. e. as accidental, chaotic multiplicity that gets ordered through a certain regularity. That coincides with what Panofsky understood by the concept of „Fülle”. In his application of the opposition „Fülle” — „Form” there is a possible transition from „lack of form” to „form” thanks to definite regularities. In the conceptual system of Panofsky this transition occurs thanks to this regularity which determines obtaining in a work of art its characteristic feature i.e. sensual perception (sinnliche Wahrnehmung).

In the light of the above we can easily notice the presence of some constitutive elements of the conceptual system of Kant's transcendental philosophy in the transcendental art theory formulated by Panofsky. That refers to determining the mode of understanding the world, aprioric cognition, last but not the least, to the way the concept „form” is understood.

Therefore we can talk with more certainty than before, about the kantian methodological foundation of art history worked by E. Panofsky.