

Ryszard Różanowski
Uniwersytet Wrocławski
e-mail: ryszard.rozanowski@uwr.edu.pl

„Odpowiedni dać słowu obraz...” Ernst Cassirer w kręgu Biblioteki Warburga¹

W czerwcu 1919 roku Ernst Cassirer został powołany na stanowisko profesora zwyczajnego w nowo powstałym uniwersytecie w Hamburgu. Lata tutaj spędzone oznaczały w jego pracy badawczej wyraźny zwrot ku filozofii kultury, zaowocowały przede wszystkim szczytowym, jego najbardziej znanym osiągnięciem, jakim było trzytomowe dzieło *Die Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929) powstałe w przyjaznej atmosferze założonej przez historyka sztuki i kultury Aby Warburga Biblioteki Nauk o Kulturze, w owocnej dyskusji z jej współpracownikami oraz w dużej mierze dzięki podjęciu motywów przez nich rozwijanych. Co prawda dopiero po przybyciu do hanzeatyckiego miasta dowiedział się o istnieniu zakorzenionego w nim bogatego obywatela Warburga², ale już rok później miał okazję zapoznać się osobiście z Biblioteką dzięki uprzejmości Fritza Saxla, realizatora i krzewiciela idei Warburga kierującego nią wraz z Gertrud Bing w latach 1918–1923 pod nieobecność chorego założyciela. Cassirer spodziewał się w niej znaleźć materiały, których potrzebował, pracując nad pierwszym tomem *Filozofii form symbolicznych*. Relacjonując pierwszą wizytę Cassirera w Bibliotece, Saxl pisał do Warburga o zdumieniu i poruszeniu filozofa, który z miejsca wyjaśnił, że „symbol”

¹ Tekst niniejszy jest rozszerzoną wersją artykułu *Ernst Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen” und die „Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg”*, w: *Ernst Cassirer. Zwischen Mythos und Wissenschaft/Between Myth and Science*, red. J. Giel, „Lectiones & Acroases Philosophicae” 2015, vol. VIII, no. 1, s. 147–162.

² Por. T. Cassirer, *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, Hildesheim 1981, s. 125.

to problem, który go od dawna interesuje i nad którym właśnie pracuje, ale książki tu zgromadzone zna w niewielkiej tylko części, tych zaś, które otwierały kosmos symbolicznych przedstawień w sztuce, nie zna w ogóle³. Sam Cassirer mówił o wrażeniu, jakie wywarła na nim Biblioteka, w swoim pierwszym wygłoszonym w niej odczycie:

Problemy, jakie chciałbym w najogólniejszych zarysach przedstawić [...], zajmowały mnie wówczas od dawna: obecnie wydają się stawać przede mną niejako ucieleśnione. Odczułem silnie to [...], że chodzi tu nie o zwykłe wyliczanie książek, lecz o wyliczanie problemów. To nie *zakres materiału* wywołał we mnie owo wrażenie, lecz silniej niż zwykły materiał oddziaływała zasada jego budowy⁴.

W każdym razie „wspaniała i wyjątkowa” Biblioteka okazała się dla Cassirera prawdziwym „darem niebios”⁵. Hans Blumenberg po latach trafnie wpisał się w ten kontekst, określając ją jako „jedyną w swoim rodzaju *dossier* tego, co nieodkryte”⁶. Urzeczywistniony w 1921 roku przez Saxla pomysł przekształcenia prywatnego zbioru Warburga w instytut naukowy rodził się dużo wcześniej, w pierwszej dekadzie wieku. W 1911 roku, po przedyskutowaniu sprawy z Saxlem, Warburg podjął już stosowną decyzję. Utworzenie uniwersytetu oraz finansowe wsparcie zamożnej bankierskiej rodziny Warburga otwierały możliwość realizacji tej idei, choć formalnie instytut miał pozostać poza strukturami uczelni. Cel, jakiemu miał służyć, nakreślił lapidarnie, ale precyzyjnie w 1930 roku, podsumowując jednocześnie dziesięcioletnią jego działalność, Saxl:

Biblioteka jest zarówno biblioteką, jak i instytutem badawczym. Służy opracowaniu *pewnego* problemu, w taki mianowicie sposób, że – po pierwsze – wybierając, zbierając i porządkując książki i obrazy, *przedstawia* problem, który chce promować, a po drugie – wyniki badań dotyczących tego problemu *publikuje*. Ten problem to dalsze życie antyku⁷.

³ Por. Fritz Saxl an Aby Warburg, 28. November 1920, w: E. Cassirer, *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, t. XVIII: *Ausgewählter wissenschaftlicher Briefwechsel*, red. K.Ch. Köhnke, J.M. Krois, O. Schwemmer, Hamburg 2009, s. 241–242.

⁴ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, w: *idem*, *Symbol i język*, wyb. i tłum. B. Andrzejewski, Poznań 2004, s. 17.

⁵ Por. S. Bauschinger, *Die Cassirers. Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biographie einer Familie*, München 2015, s. 157.

⁶ H. Blumenberg, *Pamięci Ernsta Cassirera*, w: *idem*, *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*, tłum. W. Lipnik, Warszawa 1997, s. 156.

⁷ F. Saxl, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (1930)*, w: A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Saecula Spiritualia*, t. I, red. D. Wuttke, Baden-Baden 1992, s. 331.

Jak wielu mu współczesnych, Warburg zainteresował się powrotem tego, co archaiczne w epoce nowoczesnej, pod wpływem Fryderyka Nietzschego. Miał do przeszłości stosunek bardzo osobisty, a kwestię jej aktualizacji traktował jako podstawową. Już w czasie studiów, w końcu lat osiemdziesiątych, szukał odpowiedzi na pytanie, dlaczego sztuka antyczna stała się wzorcem dla XV wieku. Poświęcona *Narodzinom Wenus i Wiosnie* Sandra Botticellego rozprawa doktorska, nad którą pracował w latach 1889–1891 pod kierunkiem Huberta Janitschka, była – jak głosi jej podtytuł – „rozprawą o przedstawieniach antyku we wczesnym renesansie włoskim”⁸. Zamierzał w niej objaśnić, jakimi zjawiskami antyku „interesowali się” artyści Quattrocenta, i jako wzorec, którym się posługiwali, wskazał „zewnętrne akcesoria”, takie jak szaty i włosy – to dzięki nim można było „pochwycić obrazy życia w poruszeniu”⁹. „Dla Warburga – jak wyjaśnia Wolfgang Kemp – przyczyną powtórzenia sztuki antycznej nie było przypadkowe spotkanie i biorąca się stąd fascynacja. Jej przypomnienie jest w rozumieniu Hegłowskim ‘*Insichgehen*’, wiedzą przedwiedzy [...] – ponownym dokonaniem dokonanego”¹⁰.

Książki były w Bibliotece czymś więcej niż tylko narzędziem badawczym. Dzieje form wizualnej ekspresji, jej związek z formą artystyczną, trwałość pamięci obrazowej, zasobu, który Warburg nazywał „społeczną pamięcią”, stanowiły klucz do zrozumienia dziejów sztuki i kultury¹¹. W opublikowanym w 1912 roku studium łączącym analizę fresków z historią astrologii określił własne zadanie badawcze wciąż powracającym pytaniem: „Co oznacza wpływ antyku na artystyczną kulturę wczesnego renesansu?”¹². Odpowiedź wymagała – jego zdaniem – „metodycznego poszerzenia materialnych i przestrzennych granic naszej nauki o sztuce”¹³. Konsekwentna realizacja tego postulatu sprawiła, że zyskał niebawem miano pioniera badań interdyscyplinarnych. Był przekonany, że

analiza ikonologiczna, która nie daje się obostrzeniom policji granicznej zniechęcić do tego, by postrzegać antyk, średniowiecze i nowożytność jako epokę historycznej ciągłości, ani też nie waha się badać zarówno najswobodniejszych, jak i najbardziej

⁸ Por. A. Warburg, *Narodziny Wenus i Wiosna Sandra Botticellego*, w: *idem, Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, tłum. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 33–86.

⁹ *Ibidem*, s. 85.

¹⁰ W. Kemp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, tłum. W. Suchocki, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 449.

¹¹ W tej strategii interpretacyjnej Kemp dopatruje się „zakłęcia i rozwiązania mitu” w marzeniach i obsesjach zbiorowości: „Warburg ufał, że świadectwa obrazowe, które zachowały się jako nośniki, jako «engramy» społecznej pamięci, w odpowiedniej konstelacji wywołają znów swoje dawne, pobudzające funkcje”. W. Kemp, *Walter Benjamin...*, s. 445.

¹² A. Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, w: *idem, Narodziny Wenus...*, s. 191.

¹³ *Ibidem*, s. 212.

użytkowych form artystycznych jako równouprawnionych dokumentów ekspresji, a więc że metoda ta, mozolnie trudząc się nad rozjaśnieniem jednej, pojedynczej zagadki w dziejach sztuki, oświetli wielkie powszechnie procesy rozwojowe w ich wzajemnym powiązaniu¹⁴.

Koncepcję Warburga rozwijał i wyraziście prezentował również filozof i historyk sztuki Edgar Wind:

Widzenie artystyczne spełnia niezbędną funkcję w całokształcie cywilizacji. Kto jednak pragnie zrozumieć, jak to widzenie funkcjonuje, nie może go oddzielić od innych funkcji kultury, a powinien zadać sobie pytanie, jakie znaczenie dla wizualnej wyobraźni posiadają takie funkcje kultury, jak religia i poezja, mit i nauka, społeczeństwo i państwo, a także jakie znaczenie dla tych funkcji posiada obraz. Jedną z zasadniczych tez Warburga jest, że każda próba oddzielenia obrazu od jego związków z religią, poezją, kultem i dramatem prowadzi do zasypania źródeł jego żywotnych soków¹⁵.

Warburg określał swoje stanowisko w obrębie świata nauki w perspektywie przejścia od mitu do nauki: „Biblioteka ta w nienapisanym jeszcze podręczniku samowychowania rodzaju ludzkiego otwiera rozdział, który mógłby nosić tytuł następujący: «Od mitycznego lęku do naukowej kalkulacji w stosunku człowieka wobec samego siebie i otaczającego wszechświata»¹⁶. Tomy zebrane i poukładane w Bibliotece na zasadzie „dobrego sąsiedztwa”, jak sam żartobliwie podkreślał, miały nie tylko odsyłać czytelnika natychmiast do sąsiednich pozycji, nie tylko wyrażać stałe oraz zmienne aspekty umysłowości człowieka, ale i stanowić „uniwersalne instrumentarium interpretacyjne”¹⁷. Uporządkowanie zbioru wskazywało jednoznacznie na charakter i kierunek poszukiwań interdyscyplinarnych – na pierwszym piętrze znajdowały się dzieła poświęcone ogólnej teorii ekspresji oraz symbolu, zaraz obok opracowania dotyczące antropologii, religii, filozofii i nauk przyrodniczych, piętro drugie zajmowały prace omawiające teorię i hi-

¹⁴ *Ibidem*, s. 212–213.

¹⁵ E. Wind, *Warburgs Begriff der Kunstwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1931, t. XXV, Beiheft, s. 168, cyt. za: J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 83–84. „Ośrodek interdyscyplinarnego instytutu badawczego, o profilu humanistycznym i kulturoznawczym” – tak określił Bibliotekę Jürgen Habermas. J. Habermas, *Wyzwalająca moc symbolicznego formowania. Humanistyczne dziedzictwo Ernsta Cassirera i Biblioteka Warburga*, w: *idem, Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2004, s. 5.

¹⁶ A. Warburg, *Biblioteka wiedzy o kulturze. Przemówienie Aby Warburga przed kuratorium Biblioteki, Hamburg, 21 sierpnia 1929 roku*, w: *idem, Narodziny Wenus...*, s. 299.

¹⁷ *Ibidem*, s. 302.

storię artystycznych form wyrazowych, trzecie piętro było zarezerwowane dla języka i literatury, na ostatnim, czwartym piętrze, znajdowały się książki traktujące o historii, prawie i etnografii¹⁸.

Publikacje, drugi ważny cel działalności Instytutu, ukazywały się w dwóch seriach redagowanych przez Saxla: „Vorträge der Bibliothek Warburg” oraz „Studien der Bibliothek Warburg”. Charakteryzując obie serie, Ronald Kany zauważył, że „prawie wszystko, co się tu pojawiało, związane było z problemem dzięki orientacji na badania Warburga, dzięki zręcznemu wyborowi tematów przez Saxla i Warburga oraz częstemu własnemu zaangażowaniu Saxla w opracowanie i przepracowanie badań”¹⁹. Zdaniem Heinza Paetzolda Kany nie tylko nie docenił ukazujących się tu tekstów z zakresu estetyki i historii sztuki – Erwina Panofsky’ego, Gustava Pauliego, Adolfa Goldschmidta i innych – ale i pomniejszył decydujący o obliczu obu serii wkład takich filozofów, jak Cassirer, Ernst Hoffmann czy Hans Liebeschütz²⁰. Gershom Scholem, który dwukrotnie (w 1927 i 1932 r.) przyjeżdżał do Hamburga i nawiązał tam przyjacielskie kontakty z wieloma uczonymi z kręgu Warburga, inaczej niż Kany postrzegał pozycję, jaką zajmował w nim Cassirer. W liście skierowanym do Wolfganga Kempa jednoznacznie stwierdził: „filozoficznie krąg ten poprzysiągł na naukę Ernsta Cassirera”²¹. Komentarz, jakim opatrzył tę opinię Scholema Kemp, był bardziej wyważony:

Jednakże Cassirera można uważać za „naczelnego ideologa” wyłącznie szkoły Warburga; sam Warburg budował na zupełnie innych fundamentach. Wewnętrzna łączność między Warburgiem, Panofsky’em, Saxlem, Windem i in. a Cassirerem tworzył wspólny przedmiot badań, renesans, *Nachleben* antyku. Podjęte z pomocą neokantyzmu sformułowanie nauki o sztuce jako ikonologii oznaczało w sensie metodycznym ostre ograniczenie programu Warburga²².

Jeśli nawet wpływ Cassirera miałby się ograniczać tylko do szkoły Warburga, to trudno nie zauważyć daleko idącej zbieżności zainteresowań obydwu uczonych, której centrum stanowił właśnie renesans oraz „dalsze życie antyku”. Wspólnota poglądów wykraczała zresztą poza ten obszar badawczy. Ikonologia, zwłaszcza w wersji formułowanej przez Panofsky’ego i Winda, otrzymywała w postaci Cassirerowskiej koncepcji

¹⁸ Por. H. Paetzold, *Ernst Cassirer – von Marburg nach New York. Eine philosophische Biographie*, Darmstadt 1995, s. 73; R. Kasperowicz, *Wstęp*, w: A. Warburg, *Narodziny Wenus...*, s. 25.

¹⁹ R. Kany, *Die religionsgeschichtliche Forschung an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Gratia – Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung*, Heft 19, red. D. Wuttke, Bamberg 1989, s. 35.

²⁰ Por. H. Paetzold, *Ernst Cassirer...*, s. 75.

²¹ Cyt. za: W. Kemp, *Walter Benjamin...*, s. 440.

²² *Ibidem*, s. 440–441.

form symbolicznych nie tylko solidną podstawę filozoficzną, ale i niezwykle efektywny w badaniu twórców kulturowych instrument. Sam Cassirer zaś, zainteresowany strukturalnym i funkcjonalnym ujęciem kultury, zyskiwał dzięki Bibliotece i prowadzonym w niej badaniom wgląd w jej konkretne, historyczne dziedziny. W przedmowie do drugiego tomu *Filozofii form symbolicznych* zawarł nie tylko słowa podziękowania dla Biblioteki, ale przedstawił w niej także powody organicznego wręcz z nią związku:

Znalazłem tam bogaty, pod względem zakresu i swoistości niemal nieporównywalny materiał z dziedziny mitoznawstwa i ogólnej historii religii – co więcej, materiał ten przez swe uporządkowanie i wyselekcjonowanie, przez piętno duchowe, jakie nadał mu Warburg, wydawał się systematycznie i głęboko odniesiony do problemu, który najściślej łączył się z podstawowym problemem mojej pracy²³.

W tym materiale, zauważył Jürgen Habermas,

artykułowało się pojęcie kultury, które interesowało go [Cassirera – przyp. R.R.] z teoriopoznawczych punktów widzenia; ponadto w pełnym spektrum napotkał tu literaturę renesansu, nad której nurtami filozoficznymi pracował, i wreszcie w zainteresowaniu Warburga wtórnym ożywieniem antyku w modernie Cassirer mógł bez trudu rozpoznać motyw, który poruszał jego własne myślenie²⁴.

Cassirer włączył się aktywnie w działalność Biblioteki, publikując w „Studien” cztery monografie. Wszystkie powstały na prośbę Saxla, którego zwyczaj zamawiania opracowań interesującego go aktualnie tematu skłonił filozofa do określenia go jako „duchowego właściciela niewolników”²⁵. Dwie z tych prac – *Die Begriffsform im mythischen Denken* (1922) i *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen* (1925) – poświęcone były szczególnej naturze mitycznego myślenia. Pozostałe dwie książki odnosiły się do renesansu. W *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge* (1932) Cassirer pisał o znaczącym wkładzie w europejską intelektualną historię angielskiego platonizmu takich myślicieli, jak John Colet, Henry More czy Ralph Cudworth. Praca wcześniejsza, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927), najobszerniejsza publikacja autora o filozofii renesansu, analizuje kwestię, „czy i w jakiej mierze ruch umysłowy XV i XVI wieku, pomimo całej różnorodności problemów i rozbieżności rozwiązań, tworzy zwartą całość”²⁶. Cassirer, zainspirowany słynną panoramą Jacoba

²³ E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, t. II: *Das mythische Denken*, Berlin 1925, s. XIII, cyt. za: J. Habermas, *Wyzwalająca moc...*, s. 6.

²⁴ J. Habermas, *Wyzwalająca moc...*, s. 7.

²⁵ Por. T. Cassirer, *Mein Leben...*, s. 127.

²⁶ E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Hamburg 2013, s. 6.

Burckhardta, a była ona ważnym punktem odniesienia dla każdego autora podejmującego zbliżoną problematykę, nie tylko rewidował utarte przeciwstawienie człowieka średniowiecza i człowieka nowej epoki, ale ukazał również filozofię renesansową jako jednolitą część „ogólnego ruchu umysłowego”. W dedykacji książki poświęconej Warburgowi podkreślił znaczenie Biblioteki jako „organonu badań nad historią myśli”:

Drogi i czcigodny przyjacielu – pisał 13 czerwca 1926 roku – dzieło, które ofiaruję Panu na sześćdziesiąte urodziny, miało być czysto osobistym wyrazem głębokiej przyjaźni i oddania. Lecz nie mogłbym ukończyć tego dzieła, gdyby nie było mi dane doznawać nieustannych podnieć i zachęty od tej grupy uczonych, których intelektualnym ośrodkiem jest Pańska Biblioteka. Dlatego też mówię dziś nie tylko we własnym imieniu, lecz w imieniu tej właśnie grupy uczonych i w imieniu tych wszystkich, którzy od dawna czczą Pana jako przywódcę na polu historii myśli. Przez trzy ostatnie dziesięciolecia Biblioteka Warburga spokojnie i bez przerwy zbierała materiały do badań w zakresie historii myśli i kultury. I dokonała jeszcze o wiele więcej. Z rzadką mocą stawiała nam przed oczy zasady, które muszą takim badaniem rządzić. W swej organizacji i strukturze intelektualnej Biblioteka wciela ideę metodologicznej jedności wszystkich dziedzin i prądów historii umysłowej²⁷.

Idee Warburga, zmaterializowane w postaci narzędzia, jakim była Biblioteka, zdynamizowane jako inspiracje zapładniające myśl nie tylko Cassirera, ale i wielu innych badaczy, stały się trwałym elementem humanistyki. Filozofia form symbolicznych zajmuje w niej równie trwałe miejsce.

Artykuły publikowane w „Vorträgen” były świadectwem krystalizowania się stanowiska filozofa, służyły jednocześnie wymianie myśli z przyjaciółmi i współpracownikami. W pierwszym numerze zawierającym programowy tekst Saxla *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel* znalazł się też wykład Cassirera *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, w którym – przedstawiając zarys logiki nauk humanistycznych i kulturoznawstwa – sformułował pogląd, że filozofię form symbolicznych zmierzającą ku „ogólnej systematyce form symbolicznych” można pojmować jako całość rozwijającą się równolegle do nauk szczegółowych, a jednocześnie wskazywać tendencję

²⁷ *Ibidem*, s. XIII, tłum. cyt. za: J. Białostocki, *Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek*, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 402. „Jeśli chodzi o książkę – podkreśla Cassirer w innym miejscu – czuję, że dopiero w obecnej formie spełnia ona przeznaczenie, które chciałem jej nadać od samego początku. To już nie jest dzieło jednostki, stało się prawdziwym dziełem «Biblioteki Warburga», w którym uczestniczyły wszystkie działające w niej tajemnicze siły. Mój własny tekst traktuję teraz tylko jako pojedynczy głos, jako rodzaj dyskretnego akompaniamentu wspieranego przez całość: ale partytura tej całości jest znacznie bogatsza i bardziej żywa i dopiero teraz staje się w pełni zrozumiała”. Ernst Cassirer an Aby Warburg, Fritz Saxl und Gertrud Bing, 21. September 1927, w: E. Cassirer, *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, t. XVIII, s. 99.

w tych naukach wychodzącą filozofii form symbolicznych naprzeciw. Wyraźnie podkreślił znaczenie przeplatania się historycznej perspektywy kulturowej i filozoficznej systematyki. Historyczny charakter związku sztuki, języka, religii i mitu wynika ze spuścizny antyku, ale historyczne ich rozważanie wymaga perspektywy systematycznej:

każdy problem historii ducha [...] skrywa w sobie zarazem ogólny systematyczny problem filozofii. Zestawienie, *synopsis* duchowości nie może dokonać się nigdzie inaczej jak w historii, wszelako nie zatrzymuje się ono w tym *jednym* wymiarze historyczności. Odniesienie bytu do stawania się jest ważne jako prawdziwa korelacja również w kierunku odwrotnym. Tak jak duchowy byt nie może być oglądany inaczej, niż w formie stawania się, tak też z drugiej strony wszelkie duchowe stawanie się, o ile jest ujmowane i analizowane filozoficznie, zostaje tym samym podniesione do formy bytu²⁸.

W tym „ogólnym systematycznym problemie filozofii” nie chodzi o nic innego jak o jedność duchowego obszaru dającego się określić jedynie przez będącą jego podstawą funkcję. Wymagało to bliższego określenia formy symbolicznej. Pojęcie to Cassirer zdefiniował tutaj w miarę precyzyjnie, na kilka lat przed jego gruntowną analizą w *Filozofii form symbolicznych*, jako „każdą energię ducha”, dzięki której „pewna duchowa treść znaczeniowa zostaje związana z konkretnym zmysłowym znakiem i temu znakowi wewnątrznie przyporządkowana”. Wyjaśniał przy tym, że można ją rozumieć jako „całkiem określony *kierunek* duchowego ujmowania i kształtowania, który z kolei jako taki posiada naprzeciw siebie nie mniej określony *kierunek przeciwny*”²⁹. Nietrudno dostrzec tu odwołanie do Kantowskiego „schematyzmu czystych pojęć intelektu”. Interpretując ów schematyzm, Georges Didi-Huberman wpisujący się w wielką falę zainteresowania twórczością i Biblioteką Warburga na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego wieku podkreśla, że chodzi w nim nie tylko o subsumcję tego, co zmysłowe, przez to, co umysłowe, ale także o „zmysłowe przekształcenie pojęcia w obraz”. Pojęcie „formy symbolicznej” opiera się całkowicie na możliwości takiej operacji. Trafnie zauważa więc, że Cassirerowskie formy symboliczne w swojej istocie „realizują ruch od pojęcia do obrazu”³⁰. W tym też sensie język, mit i sztuka jako pewne całości zawierają w sobie ogólny charakter symbolicznego kształtowania, będąc jednocześnie szczególnymi formami symbolicznymi.

²⁸ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej...*, s. 17–18.

²⁹ *Ibidem*, s. 21–20. Symbolu, podstawowego pojęcia swojej filozofii, inspirowanego teoriami Friedricha Theodora Vischera i Heinricha Hertza, Cassirer nie definiuje – jak zauważa Przemysław Parszutowicz – w sposób ścisły. Raczej je obrazuje, posługując się metaforami i przykładami. Por. P. Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera*, Warszawa 2013, s. 88, 91.

³⁰ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezińska, Gdańsk 2011, s. 92–93.

„Każdą z tych form posiada w zmysłowości nie tylko swój punkt wyjścia, lecz pozostaje ona także na stałe zamknięta w kręgu zmysłowości”³¹. Sam symbol jest duchową treścią reprezentowaną zawsze przez zewnętrzny, zmysłowo-naoczny element. Stąd konieczność ogarnięcia różnorodnych symptomów wielkiego obszaru kultury, objawów różnych postaw, ich wizualizacji. Naprzeciw tej potrzebie wychodziło przekonanie Warburga, że metodyczna odrębność Biblioteki polega na przedstawieniu „wahadłowego ruchu pomiędzy mitycznym i naukowym ujęciem świata [...] w zwierciadle kształtowania artystycznego” i że ruch ów ostatecznie zostaje „unaoczny za pomocą wybranych reprodukcji”³².

Próba skonstruowania wizualnej historii ludzkiej ekspresji, swoistym zapisem obrazowej pamięci, był *Atlas obrazów Mnemosyne* – ostatni, niedokończony projekt Warburga, który – w jego intencji – miał być pomocą w obrazowym przedstawieniu wspomnianego „ruchu wahadłowego”³³. Rekomendując jego publikację w 1930 roku, Saxl podkreślał, że „*Atlas* jest fundamentalną próbą powiązania dwóch sposobów postrzegania: filozoficznego oraz opartego na historii obrazu”, natomiast ukazane w nim osobowości artystyczne „postrzegane są (zgodnie z ich naturą) przez pryzmat kluczowego pytania: co oznacza w ich dziele wpływ antyku?”³⁴. Kwestię wpływu pogąńskiego antyku na formowanie się duchowej kultury Europy nazwał Warburg „nicją Ariadny” – to z jej pomocą i „dzięki energii kolegalnej współpracy” można się było przedrzeć przez labirynt powstałych w przeszłości i utrwalonych w zbiorowej pamięci form ludzkiego wyrazu oraz wzorów artystycznego kształtowania.

Drugi numer „Vorträge”, z 1924 roku, zawierał tekst wykładu *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* wygłoszonego przez Cassirera 27 stycznia 1923 roku. Jednym z uważnych słuchaczy był Panofsky, od 1921 roku docent na uniwersytecie, już przed 1924 rokiem współpracujący z Biblioteką. Wspólnie z Saxlem wydał klasyczne studium Dürers „*Melencolia I*” (1923) łączące historię sztuki z historią medycyny, astrologią i alchemią³⁵. Rozprawa *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte*

³¹ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej...*, s. 23–24.

³² A. Warburg, *Biblioteka wiedzy o kulturze...*, s. 299.

³³ Por. A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. M. Warnke przy wsp. C. Brink, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015. Pierwsze pełne wydanie *Atlas* ukazało się w 1993 r. jako publikacja towarzysząca wystawie *Mnemosyne* zorganizowanej w Wiedniu. Pierwsze niemieckie wydanie zostało opublikowane w 2000 r. Por. A. Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE, Gesammelte Schriften*, t. II.1, red. von M. Warnke unter Mitarbeit C. Brink, Berlin 2000.

³⁴ *List Fritza Saxla do wydawnictwa B.G. Teubner*, w: A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, s. XLI.

³⁵ Por. E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, „Studien der Bibliothek Warburg” 1923, t. II, Leipzig. Rozszerzone wydanie, opracowane wspólnie z Raymondem Klibanskym, ukazało się w wersji anglojęzycznej dopiero w 1964 r. (*Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964). Wydanie polskojęzyczne: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Kraków 2009.

der älteren Kunsttheorie opublikowana w tym samym roku co tekst Cassirera, tyle że w „Studien”, nawiązywała do rozważań filozofa i w istotny sposób je uzupełniała. Obu autorów interesował platonizm i jego wpływ na nowożytną teorię sztuki, przy czym Cassirer mówił o idei piękna w Platońskich dialogach, Panofsky rozwijał szerzej wątki późniejsze. „Nie będzie przesadą – pisał Cassirer – gdy powiemy, że cała systematyczna estetyka w dotychczasowej historii filozofii była w istocie platonizmem i platonizmem pozostała”³⁶. Ani jemu, ani tym bardziej Panofsky’emu, nie chodziło oczywiście o to, by traktować historię filozofii jako szereg przypisów do Platona, ale obaj pojmowali estetykę i historię nauki o sztuce jako stopniową konkretyzację Platońskiej nauki o ideach. Kresem tej konkretyzacji miała być teoria symbolu. Obaj dostrzegali też w platonizmie uniwersalny problem estetyki oraz teorii sztuki – kwestię formy i jej zmysłowej konkretyzacji. Według Cassirera sztuka, nawet gdy nie czyni idei rozpoznawalnymi, może do nich odsyłać za pomocą „wyrazu symbolicznego”. Dzięki Plotynowi stało się jasne, że twórczość artystyczna daleka jest od prostego naśladownictwa. Panofsky rozwija myśl Cassirera:

To coś więcej niż tylko frazes w ustach Plotyna, gdy mówi o Fidiaszu, że ukształtował Zeusa tak, jak by wyglądał, gdyby się zechciał ludziom objawić: w metafizyce plotyńskiej „obraz” tkwiący w umyśle Fidiasza jest nie tyle przedstawieniem Zeusa, ile jego istotą³⁷.

Obraz wewnętrzny artysty powstaje w nim samym – nie jest „idea” (*eidos*) w sensie jakiegś „uniwersalnej abstrakcji” pozbawionej zmysłowej rzeczywistości ani kopią (*eidolon*) rzeczywistości, lecz stworzonym przez artystę wzorem, „ideałem”. I chociaż może być różny, zawsze musi być ucieleśniony. Tylko konkretne zmysłowe objawy posiadają wartość symboliczną. Cassirer i Panofsky wzajemnie się tu uzupełniali. „Cassirer – zauważa w związku z tym Paetzold – to filozof systematyk wrażliwy na to, co historyczne. Panofsky dążył do systematycznego przepojenia i ugruntowania historii sztuki. Zamiast o zależnościach jednego od drugiego należy mówić raczej o panującej między nimi symbiozie”³⁸.

Rozpoczęta w dyskusji nad platonizmem bezpośrednia współpraca obu uczonych zaowocowała później bliską i serdeczną przyjaźnią. Ujawniła głębię i rozległość ich filozoficznych oraz humanistycznych zainteresowań. Ale połączyło ich także głębokie zakorzenienie w myśli kantowskiej. Panofsky już w 1920 roku w swym artykule o woli twórczej zapowiedział budowę systemu apriorycznych pojęć nauki o sztuce na wzór Kanta³⁹.

³⁶ E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, red. J.M. Krois, Hamburg 2008, s. 10.

³⁷ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, red. J.M. Krois, Hamburg 2008, s. 75–76.

³⁸ H. Paetzold, *Ernst Cassirer...*, s. 79–80.

³⁹ Por. E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 1920, t. XIV, s. 321–339.

Dopiero pięć lat później jednak opublikował rozprawę o stosunku historii sztuki do teorii sztuki określanej przezeń jako „prolegomena do wszelkiej historii sztuki, która może pretendować do miana nauki”⁴⁰. Pojęcia tu zarysowane miały być „apriorycznie uprawionym” sposobem ujmowania nie tyle konkretnych, historycznych zjawisk artystycznych, ile samej ich możliwości:

Problemy nie są dane w zjawiskach – stwierdzał – lecz są jakby implikacją zjawisk i dlatego poznać je można tylko z punktu widzenia teorii, a nie historii sztuki. Tylko „pozazmysłowa spekulacja pojęciowa” teorii sztuki może ustalić cele, które wyznaczają postępowanie badacza empirycznego⁴¹.

Pojęcia tworzące ramy wszelkich problemów artystycznych są aprioryczne, rozpoznaje się je jednak w sposób aposterioryczny na podstawie materiału empirycznego poddanego transcendentalnej analizie. „Ostateczne zadanie historii sztuki – wyjaśniał – dokonywać się może jedynie przez współdziałanie historycznego i teoretycznego sposobu rozważania”⁴². Zadanie to wzorcowo wypełniały filologiczno-filozoficzne rozważania w *Idea* – „majstersztyku spekulacji teoretycznej”, jak ochrzcił tę pracę Jan Białostocki⁴³. Dzieło sztuki ujawnia według Panofsky’ego określoną zasadę kształtowania, rozwiązywania problemów, których jedność, odpowiednik tego, co nazywał za Aloisem Rieglem „wołą twórczą”, jest jego sensem wewnętrznym. Różne systemy naukowe, językowe, sztuka i inne dziedziny w obrębie danej formacji kulturowej wyrażają, każda na swój specyficzny sposób, dające się porównać sensory wewnętrzne, ostatecznie – jedność postaw ideowych i artystycznych (tak jak w architekturze gotyckiej i scholastyce poddanych analizie dwadzieścia lat później⁴⁴). W perspektywie tej szczególnego znaczenia nabiera wypracowane przez Cassirera pojęcie „formy symbolicznej”.

Tytuł, jakim Panofsky opatrzył swoje studium o perspektywie przedstawione w formie wykładu w zimie 1924/1925, a opublikowane w 1927 roku⁴⁵, był wyrazem hołdu złożonego Cassirerowi, spłatą zaciągniętego wobec niego myślowego długu.

⁴⁰ Por. E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit 'kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe'*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 1925, t. XVIII, s. 129–161.

⁴¹ *Ibidem*, cyt. za: J. Białostocki, *Erwin Panofsky...*, s. 394.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Por. *ibidem*.

⁴⁴ Por. E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka*, tłum. P. Ratkowska, w: *idem, Studia z historii sztuki*, s. 33–65.

⁴⁵ Por. E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form”*, „Vorträge der Bibliothek Warburg, VIII, Vorträge 1924–1925”, red. F. Saxl, Leipzig 1927, s. 258–330. Wydanie polskojęzyczne: *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008.

Własnej definicji tej kluczowej kategorii nie sformułował. Przywołał ją tylko raz, negując związek matematycznej konstrukcji perspektywicznej z wartością i wolnością artystyczną. „Można ją określić – pisał – by odnieść do historii sztuki termin fortunnie ukuty przez Ernsta Cassirera, jako jedną z owych «form symbolicznych», pozwalającą «powiązać duchowe znaczenie z konkretnym zmysłowym znakiem i wewnętrznie przypisać temu znakowi»⁴⁶. Nie zdefiniował więc „formy symbolicznej”, ale poddał ją twórczej interpretacji, wykorzystując dorobek nauk ścisłych (od Euklidesa, Witelona Keplera, do współczesnych matematyków, optyków i fizjologów, jak Hermann von Helmholtz czy Guidon Hauck), a także psychologii (dla potwierdzenia swych tez przywoływał eksperymenty Heinza Wernera) – jeśli ulegał zatem wpływowi Cassirera, umiał tym wpływem pokierować⁴⁷. Podobnie natomiast jak Cassirer uważał, że przemiany artystyczne pozostają w ścisłym, funkcjonalnym związku z przemianami dokonywanymi się w różnych dziedzinach myśli i odpowiadają wizji świata panującej w danej epoce i środowisku. Akceptował rozróżnienie skończonego świata starożytnego i średniowiecznego, którego przestrzeń, ogarniana zmysłami, jest niejednorodna i anizotropowa, oraz nieskończonego świata nowożytnego z jego przestrzenią matematyczną, jednorodną i izotropową. Podstawą swojej koncepcji uczynił Cassirerowską konstatację: „Jednorodna przestrzeń nie jest [...] nigdy dana, lecz konstruowana”⁴⁸. Brał wszakże pod uwagę możliwość wpływu poszukiwań artystycznych na rozwój nauki. Była to jedna z tez rozprawy. Jako precyzyjna konstrukcja obrazu perspektywiczny odbiega od obrazu wzrokowego. Jej zadaniem – tak ujmował je Panofsky – jest urzeczywistnienie w przedstawieniu jednorodności i nieskończoności przestrzeni, które nie są dane w jej bezpośrednim przeżywaniu, przekształcenie przestrzeni psychofizjologicznej w matematyczną. Również w tym sensie perspektywa stanowi formę symboliczną inspirowaną przez Cassirera.

On sam ze swej strony podkreślał w późniejszym wykładzie *Critical Idealism as a Philosophy of Culture* wygłoszonym 26 maja 1936 roku w Londynie, że przewidywana przezeń „gramatyka sztuki” pozostaje w ścisłym związku z Biblioteką⁴⁹. Od ośmiu lat był członkiem Kuratorium sprawującego pieczę nad dalszą działalnością Instytutu. Warburg wielokrotnie dawał wyraz swemu zaufaniu do filozofa. Zaufanie, wzajemny szacunek

⁴⁶ *Ibidem*, s. 31.

⁴⁷ Podkreślał to Hubert Damisch (*L'origine de la perspective*, Paris 1987, s. 29), w Polsce – Jan Białostocki (*Erwin Panofsky...*, s. 396) oraz Grażyna Jurkowlaniec (*Perspektywa jako forma symboliczna – od Erwina Panofsky'ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*, w: E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, s. 180–181, 183).

⁴⁸ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, s. 22.

⁴⁹ Por. E. Cassirer, *Critical Idealism as a Philosophy of Culture*, w: *idem, Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1945*, red. D.P. Verene, New Haven–London 1979, s. 90.

oraz przyjaźń były zresztą obustronne. Dzięki zainicjowanej przez Warburga „wspólnej, przyjaznej współpracy” mógł Cassirer rozwinąć swą koncepcję form symbolicznych na bazie konkretnego, empirycznego materiału. Jak zauważył Hans Blumenberg, lata spędzone w Hamburgu zmusiły Cassirera do wyjścia ze swoim myśleniem „w świat”⁵⁰. Jak z kolei podkreślił Martin Jesinghausen-Lauster, współpraca z Biblioteką zachęciła Cassirera do „fenomenologicznej” konkretyzacji. Jego filozofia kultury „ugruntowała w kręgu Warburga syntetyczną metodę interpretacji obrazów jako naukę o kulturze, nazwaną później ikonologią”⁵¹.

Dojście Hitlera do władzy w 1933 roku zakończyło działalność Biblioteki Warburga uznanej za instytucję żydowską. Przeniesiona do Londynu, w 1944 roku została włączona jako Instytut Warburga w strukturę tamtejszego uniwersytetu. Uczeni wokół niej skupieni rozproszyli się po Europie i Stanach Zjednoczonych. Panofsky po rocznym pobycie na New York University i krótkiej wizycie w Niemczech w 1933 roku, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, wiążąc się na stałe z założonym właśnie Institute for Advanced Study w Princeton. Cassirer po dwuletnim pobycie w Oxfordzie przeniósł się do szwedzkiego Göteborga, by ostatecznie osiąść w 1941 roku w Stanach Zjednoczonych, gdzie wykładał na uniwersytetach Yale i Columbia i gdzie opublikował dwie ostatnie swoje książki – *Esej o człowieku* (1944) oraz *Mit państwa* (1945).

“TO GIVE EACH WORD A PROPER PICTURE...” ERNST CASSIRER IN THE WARBURG LIBRARY

Summary

Within the period spent in Hamburg, Ernst Cassirer published three subsequent volumes of his most significant and well-known works. Furthermore, he fundamentally expanded his field of interests and turned towards the philosophy of culture. In the spirit of contemplation of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg he scrutinized the aspect of the role of classical, antique tradition of images in the shaping of European culture (*Nachleben der Antike*). The material found in the library served him as the base of the formulation of the “general systematics of symbolic forms”. Cassirer’s conception of symbolic forms based upon Erwin Panofsky’s iconology, determined philosophical foundations and became an effective instrument for the investigation of products of culture. Cassirer himself, interested

⁵⁰ Por. H. Blumenberg, *Pamięci Ernsta Cassirera*, s. 156.

⁵¹ M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Saecula Spiritualia*, t. XIII, red. D. Wuttke, Baden-Baden 1985, s. 104.

in the functional approach to culture, gained an insight into concrete, historical disciplines. Warburg's ideas became a persistent element of the humanities and so did the philosophy of symbolic forms.

Keywords: Ernst Cassirer, Aby Warburg, Erwin Panofsky, philosophy of symbolic forms, philosophy of culture, art, myth, science, Renaissance, "afterlife of antiquity", iconology