

Forma, „przedmiot dzieła”, *Gestalt*. Max Imdahl i Erwin Panofsky*

Wojciech BAŁUS

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-7108-2184>

ABSTRAKT Max Imdahl uważał, że w metodzie ikonologicznej Erwin Panofsky nie poświęcił należytej uwagi problematyce formy artystycznej. Panofsky faktycznie nie dostrzegł „ikonicznego” poziomu dzieła sztuki, ale starał się uzasadnić nierozdzielność formy i *subject matter*, by udowodnić, że badania ikonograficzne są niezbywalnym elementem historii sztuki. Ta nierozdzielność charakteryzowała też typy ikonograficzne, określone terminem *Gestalt*. Ścisła odpowiedniość wszystkich elementów pozwalała na prawidłową percepcję dzieła, gdyż uruchamiała „symboliczną pregnancję”, sposób poznawania opisany przez psychologię *Gestalt* i Ernsta Cassirera.

SŁOWA-KLUCZE Erwin Panofsky, Max Imdahl, Ernst Cassirer, ikonologia, ikonika, psychologia *Gestalt*

ABSTRACT *The Form, the “Subject Matter”, the Gestalt. Max Imdahl and Erwin Panofsky.* Max Imdahl was of the opinion that in the iconological method, Erwin Panofsky had not given due attention to the problem of artistic form. Panofsky indeed failed to recognise the “iconic” level of an artwork; but he sought to justify the inseparability of form and subject matter in order to prove that iconographic research was an inalienable part of art history. This inseparability also characterised iconographic types, defined by the term *Gestalt*. A strict correspondence of all elements made the correct perception of the work possible, since it triggered the “symbolic pregnancy”, a mode of cognition described by the *Gestalt* psychology and Ernst Cassirer.

KEYWORDS Erwin Panofsky, Max Imdahl, Ernst Cassirer, iconology, *Ikonik*, *Gestalt* psychology

Erwin Panofsky sam był sobie „winien”. Choć pewnie tak naprawdę winne były okoliczności historyczne: konieczność emigracji spowodowana dojściem nazistów do władzy w Niemczech. A może było jeszcze inaczej: przymusowe opuszczenie Hamburga stało się rodzajem *felix culpa*, gdyż otworzyło uczonemu oczy na możliwość odmiennego niż wcześniej sposobu uprawiania nauki? Panofsky sam sobie był winien, bo we wprowadzeniu do *Studies in Iconology* napisał (co bez zmian powtórzył w *Meaning in the Visual Arts*): „Ikonografia jako dziedzina historii sztuki zajmuje się przedmiotem [*subject matter*] dzieła sztuki lub [jego] znaczeniem, pojętym jako przeciwstawienie formy”¹. Okoliczności historyczne sprawiły, że do świadomości badaczy na całym świecie na długie lata wszedł tylko ten amerykański tekst, a nie znacznie dłuższy i o wiele bardziej gruntowny artykuł w języku niemieckim, opublikowany w czasopiśmie „Logos” w 1932 r.² A „szczęśliwą winą” było być może porzucenie przez „amerykańskiego

Panofsky’ego” teoretycznych dywagacji na rzecz praktyki: w cyklu wykładów, które stały się podstawą książki *Studies in Iconology*, ograniczył prezentację swej metody do minimum, drugą połowę wprowadzenia poświęcając zasadniczemu problemowi zbioru, czyli odrodzeniu starożytności klasycznej w okresie renesansu. W kolejnych latach całkowicie zrezygnował z pisania o zagadnieniach metodologicznych³.

Jakkolwiek było, pod koniec lat 70. XX w. Max Imdahl, podobnie jak wielu innych przed nim (i po nim), skupił swą uwagę na „amerykańskim Panofskim”. W najbardziej rozwiniętej prezentacji własnego podejścia badawczego, czyli w książce o freskach Giotta w padewskiej Capella del Arena, cytował on niemieckie tłumaczenie tekstu z *Meaning in the Visual Arts*, choć przedruk artykułu z „Logosu” dostępny był w niemieckim zbiorze przedwojennych rozpraw teoretycznych Panofsky’ego, wydanym po raz pierwszy w 1964 r.⁴

Imdahl krytycznie oceniał ikonologię, ale jej nie odrzucał⁵. Uważał jedynie, że należy ją uzupełnić

* Artykuł powstał dzięki stypendium wyjazdowemu Fundacji na rzecz Nauki Polskiej do Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium w 2021 r.

1. Erwin Panofsky, „Introductory”, w: id., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York–Evanston–London: Harper & Row, 1962), s. 3; id., „Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”, w: id., *Meaning in the Visual Arts* (Garden City: Doubleday & Co., 1957), s. 26. Polskie tłumaczenie: „Ikonografia i ikonologia”, tłum. Krystyna Kamińska, w: Erwin Panofsky, *Studia z historii sztuki*, oprac. Jan Białostocki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), s. 11. Artykuł cytuję tu i dalej za tym tłumaczeniem, ale poprawiając je tam, gdzie tego wymaga zgodność z oryginałem. W tym przypadku zmieniam „treść” na „przedmiot dzieła sztuki”. Powody tej zmiany wyjaśniam w ekskursie zamieszczonym na końcu niniejszego artykułu.

2. Erwin Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, w: id., *Deutschsprachige Aufsätze*, red. Karen Michels, Martin Warnke (Berlin: Akademie Verlag, 1998), t. 2, s. 1064–1077; pierwodruk w: *Logos* 21 (1932), s. 103–119.

3. Panofsky, „Ikonografia i ikonologia”, s. 21–30. O zmianie profilu naukowego przez Panofsky’ego: Irving Lavin, „American Panofsky”, w: *Migrating Histories of Art, Self-Translations of a Discipline*, red. Maria Teresa Costa, Hans Christian Hönes (Berlin–Boston: DeGruyter, 2018), s. 91–97.

4. Max Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik* (München: Fink, 1980), s. 84–90 i 144, przyp. 143; Erwin Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, w: id., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, red. Hariolf Oberer, Egon Verheyen (Berlin: Hersling, 1964), s. 85–97. Imdahl powoływał się na publikację: Erwin Panofsky, „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance”, w: id., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, tłum. Wilhelm Höck (Köln: DuMont, 1975), s. 36–67. Badacz zauważył też, że tekst ów, w skróconej wersji (bez części o tradycji antycznej), pojawił się jako: Erwin Panofsky, „Ikonographie und Ikonologie”, w: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, red. Ekkehard Kaemmerling (Köln: DuMont, 1979), s. 207–225. W tej antologii znajdował się też przedruk rozprawy z 1932 r. (s. 185–206), ale biorąc pod uwagę, że książka Imdahla wyszła niewiele później niż antologia Kaemmerlinga, badacz zapewne nie mógł z niej skorzystać w pełny sposób.

5. Gottfried Boehm, „Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften”, w: Max Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode*, red. Gottfried Boehm (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996) (*Gesammelte Schriften*, t. 3), s. 33; Felix Thürlemann, „Ikonographie,

o rozszerzoną analizę formalną. Taką kompleksową metodę nazwał ikoniką⁶. Pisał: „Ikonika próbuje nadać poznaniu perspektywę, która przynależy wyłącznie do medium obrazu. Oczywiście ikonika nie jest przeciwieństwem ikonografii i ikonologii. Jednak podczas gdy tamte zwracają uwagę na pozaobrazowe i pozaikoniczne uwarunkowania obrazu, które objawiają się gdzie indziej i na inne sposoby, to ikonika usiłuje oprócz tego ukazać to, co w obrazie jest nie do zastąpienia, czy w każdym razie jako oglądowa oczywistość czegoś poza obrazem nie oglądowego, niewidocznego, niezastępowalne być nie może”⁷. W pełni zgadzam się z konkluzją Imdahla: to przez strukturę formalno-kompozycyjną dzieła mamy dostęp do tego, co ono przedstawia, niezależnie, czy odtwarza ono świat realny, czy jest całkowicie abstrakcyjne⁸. Ale niemiecki badacz zbyt pobieżnie potraktował uwagi Panofsky’ego o formie. Było to wynikiem zarówno jego niepełnej lektury amerykańskiej wersji rozważań o ikonografii i ikonologii, jak i przeoczenia niemieckojęzycznej rozprawy z 1932 r.⁹ A stosunek Panofsky’ego do formy zasługuje na uwagę zarówno jako przyczynek do samoświadomości dyscypliny w okresie międzywojennym, jak i jako świadectwo przemian, jakie zaszły w myśli autora *Studies in Iconology*.

II

Prezentując ikonologiczne podejście do sztuki, Imdahl omówił wszystkie trzy etapy postępowania badawczego wyróżnione przez Panofsky’ego. W skrócie dokonana przez niemieckiego uczonego charakterystyka przedstawia się następująco: „[...] pierwsza warstwa znaczenia to warstwa preikonograficzna. Dotyczy ona identyfikacji różnych elementów składowych obrazu jako postaci i przedmiotów. Drugą warstwą jest warstwa ikonograficzna. W niej elementy składowe, rozpoznane już jako postaci czy przedmioty, zostają zidentyfikowane dokładniej niż tylko jako figuralne czy przedmiotowe. Postaci, a w każdym razie najważniejsze z nich, można nazwać imionami. [...] Do takiej identyfikacji ikonograficznej potrzebna jest już wiedza wstępna”, na przykład „znajomość Biblii”¹⁰. Wreszcie warstwa trzecia, ikonologiczna, „odnosi dany sposób rozumienia obrazu powiązany z zasadniczą postawą duchową danej epoki poza ikonograficzną identyfikacją obrazu”¹¹, czyniąc z dzieła sztuki „reprezentatywny symptom” określonej historycznej kultury¹².

W postawie badawczej Panofsky’ego Imdahl dostrzegł dwa istotne elementy. Pierwszym była koncentracja na przedstawiającym, mimetycznym, przedmiotowym [w sensie *subject matter*] wymiarze obrazu¹³. Struktura formalna obrazu stanowić miała dla autora *Studies in Iconology* jedynie swego rodzaju podłoże, zbudowane z „układu barw, linii i brył”¹⁴, które to

Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky”, w: *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, red. Klaus Sachs-Hombach (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), s. 221–222.

6. Na temat metody Imdahla: Boehm, „Die Arbeit des Blickes”, s. 25–36; Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2008), s. 433–454.

7. Max Imdahl, „Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu”, tłum. Tadeusz Żuchowski, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. Mariusz Bryl et al. (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2009), s. 131; id., *Giotto Arenafresken*, s. 97.

8. Zob. Wojciech Bahus, „Nieoczywista literackość malarstwa i jej granice. Uwagi o metodzie”, w: *Literatura a malarstwo*, red. Joanna Godlewicz-Adamiec, Piotr Kociumbas, Tomasz Szymbista (Kraków–Warszawa: iMEDIUS, 2017), s. 30–32.

9. Te zagadnienia nie stały się przedmiotem uwagi Felixa Thürlemanna wbrew podtytułowi jego artykułu („Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky”).

10. Imdahl, „Giotto”, s. 112–113. Bardziej rozbudowanej prezentacji, ale całkowicie zgodnej z przedstawionym tu skrótem, badacz dokonał w przywołanej już książce Imdahl, *Giotto Arenafresken*, s. 84–85.

11. Imdahl, „Giotto”, s. 114.

12. Ibid., s. 116.

13. Imdahl pominął zupełnie drugi aspekt rozpoznania na poziomie preikonograficznym, czyli „sens wyrazowy”, odnoszący się do identyfikacji zdarzeń, uczuć i relacji między postaciami; zob. Panofsky, „Ikonografia i ikonologia”, s. 13.

14. Ibid., s. 11.

elementy – na pierwszym poziomie kontaktu z dziełem – automatycznie były identyfikowane jako przedstawienia osób, przedmiotów i wydarzeń na podstawie codziennego doświadczenia oglądającego. Dawało to możliwość przejścia na ikonograficzny poziom rozważań, ale jednocześnie – zdaniem Imdahla – eliminowało formę jako problem poznawczy czy analityczny¹⁵. Podobnie, w warstwie drugiej, zmiana typu ikonograficznego skutkowałą pojawieniem się nowej kompozycji formalnej, lecz ów aspekt miał być rozpatrywany przez Panofsky’ego wyłącznie jako rezultat przemian mentalnych czy ideowych. Imdahl przytaczał za *Ikonografią i ikonologią* przykład zastąpienia w scenie Bożego Narodzenia wyobrażenia Marii leżącej w położu kłęczącą postacią Dziewicy, co zmieniło strukturę kompozycyjną z prostokątnej na trójkątną, a wynikać miało z pojawienia się typowej dla początku XIV wieku uczuciowej formy pobożności i popularności wyobrażeń pochodzących z objawień św. Brygidy¹⁶. Imdahl podsumowywał: „Kompozycja jest tu rozumiana jako konsekwencja dominującej postawy religijnej, to znaczy jako konsekwencja sytuacji z zakresu historii duchowości, określonej w sposób nie-ikoniczny”¹⁷.

Drugim elementem charakteryzującym ikonologię miało być swoiste roztopianie dzieła w kosmosie kultury. Imdahl zauważał, że Panofsky, traktując obrazy czy rzeźby jako symptomy epoki (czy kultury), bardziej interesował się tym, co w było w nich ogólne, niż tym, co stanowiło o ich niepowtarzalności. Pytając o ideowe uwarunkowania występowania określonych tematów, motywów czy typów ikonograficznych, badacz miał pomijać ich artystyczną specyfikę, a więc sposób ukształtowania formalno-kompozycyjnego¹⁸.

Zdaniem Imdahla, główny problem metody Panofsky’ego polegał na ograniczeniu percepcji dzieła sztuki do „widzenia rozpoznającego”, skoncentrowanego wyłącznie na identyfikacji zobrazowanych elementów świata realnego. Autor *Studies in Iconology* zamknął sobie tym samym drogę do uaktywnienia „widzenia widzącego”, rozpatrującego sposoby komponowania obrazu jako warunkujące dramaturgię

(napięcia kierunkowe, dynamizm kompozycji lub jego brak, przewaga kierunków wertykalnych lub horyzontalnych), narrację (ukierunkowanie kompozycji), relacje deiktyczne (wspomaganie gestów postaci przez układy kompozycyjne), ale też pozycjonowanie poszczególnych elementów i przypisywanie im w ten sposób dominującej bądź marginalnej roli w całej scenie (grupowanie form, relacje góra/dół i centrum/peryferie płótna)¹⁹. Imdahl uważał, że warstwa formalna obrazu czy rzeźby jest nie tylko materialnym nośnikiem przedstawienia, który „porzucamy”, zidentyfikowawszy, co dane dzieło ukazuje, lecz że jest ona współobecna w percepcji, współtworząc sens danej kompozycji. To przeświadczenie było jądrem ikoniki. Ta metoda, pisał, „w odróżnieniu od ikonografii i ikonologii oprócz elementów dzieła figuralnych, rzeczowych, czyli rozpoznawalnych w sposób naturalno-przedmiotowy, postrzega również drugą stronę znaczenia wszelkich nośników przedmiotowych – relacje formalne, takie jak zwykłe linie czy elementy kierunkowe. Podejście ikoniczne, czyli ikonika, czyni obraz dostępnym jako fenomen, w którym widzenie przedmiotowe, rozpoznające, i widzenie formalne, widzące, wspomagają się nawzajem w osiągnięciu oglądu wyższego porządku i wyższego układu znaczeń, które zdecydowanie wykraczają poza praktyczne doświadczenie wzrokowe”²⁰.

Za takie zrozumienie ikonologii winę ponosi niewątpliwie – jak już pisałem – sam Panofsky. To przecież on w pierwszym zdaniu swojego tekstu przeciwstawił rozważania ikonograficzne sprawom formy, a następnie, w kolejnym akapicie – w znanym przykładzie z kapeluszem – zredukował aspekty formalne do substratu dla rozpoznania przedmiotowego: rzeczowego i wyrazowego, a więc tego, co w zbliżony sposób ma wydarzyć się tak w życiu, jak na obrazie: „Kiedy znajomy pozdrawia mnie na ulicy uchYLENIEM kapelusza, to, co dostrzegam, z formalnego punktu widzenia jest niczym innym, jak tylko zmianą pewnych szczegółów w konfiguracji, stanowiącej część ogólnego układu barw, linii i brył, który t w o r z y mój świat widzialny. Kiedy identyfikuję tę konfigurację jako obiekt (gentelmana) – czyniąc

15. Imdahl, „Giotto”, s. 116; id., *Giotto Arenafresken*, s. 89.

16. Imdahl, *Giotto Arenafresken*, s. 90–91; Panofsky, „Ikonografia i ikonologia”, s. 14.

17. Imdahl, *Giotto Arenafresken*, s. 91.

18. Imdahl, „Giotto”, s. 116.

19. O kategoriach „widzenia widzącego” i „widzenia rozpoznającego” szerzej: Imdahl, *Giotto Arenafresken*, s. 26–27; id., „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen”, w: id., *Reflexion, Theorie, Methode*, s. 303–304.

20. Imdahl, „Giotto”, s. 116–117.

to automatycznie – zaś ową zmianę szczegółów jako zdarzenie (zdjęcie kapelusza), przekraczam już granice czysto formalnej percepcji i wkraczam na teren pierwszej sfery przedmiotowej czy znaczeniowej²¹. Niemniej jednak sprawa formy w artykule Panofsky'ego na tym się nie kończy. Autor powrócił do niej, rozważając „zasady korygujące interpretację [*corrective principles of interpretation*]”²². O formie mówił wprost, wskazując na reguły rządzące stylem jako rozstrzygające w kwestii prawidłowego rozpoznania przedmiotowego i wyrazowego na najniższym poziomie analizy. Na przykład tam, gdzie nie stosowano perspektywy geometrycznej, nie można oczekiwać, że ukazane w górnej części obrazu sceny rozgrywają się w powietrzu²³. Zatem doświadczenie życiowe musiało być stale wspomagane percepcją dzieła według reguł budowy formalnej, które były typowe dla określonego stylu historycznego: „Chociaż wierzymy, że rozpoznajemy motywy na podstawie naszego czystego i prostego doświadczenia praktycznego, w rzeczywistości czytamy, «to, co widzimy» zgodnie ze sposobem, w jaki przedmioty i zdarzenia są wyrażane przez formy w różnych warunkach historycznych”²⁴. Podobnie kompozycja dzieła współokreślała „konwencjonalny przedmiot [*conventional subject matter*]”²⁵ na drugim poziomie analizy i jego treść na trzecim, gdyż sztuka dawna dążyła do tworzenia typów ikonograficznych, posługujących się zbliżonymi układami formalnymi (jak w przypadku wspomnianych wyżej dwóch redakcji tematu Bożego Narodzenia). Odczytywanie tematu i treści wyłącznie na podstawie źródeł pisanych bez wnikania w historię typów było zatem metodologicznym błędem. Panofsky nie odcinał się więc tak ostro w badaniach treści dzieł sztuki od spraw formalnych, jakby to wynikało z pierwszego zdania jego artykułu.

W tej sytuacji pojawia się pytanie, dlaczego doświadczony badacz, jakim był Max Imdahl, przeoczył

część rozważań autora *Studies in Iconology* na temat formy. Trzeba powiedzieć, że zrobił to nie tylko on, ale i wielu innych autorów, np. Michael Ann Holly²⁶. Winę za to znów ponosi – jak mi się wydaje – Panofsky, który w rozważanym amerykańskim artykule, po wprowadzeniu czytelnika w meritum za pomocą historii o powitaniu przez uchylene kapelusza, scharakteryzował trzy poziomy interpretacji, ponumerowane i wyszczególnione kursywą (w polskim tłumaczeniu kapitalikami)²⁷. W tych trzech akapitach nie dość, że próżno szukać uwag o „zasadach korygujących interpretację”, to jeszcze przy rozważaniu poziomu drugiego autor napisał: „Identyfikacja [...] obrazów, opowieści i alegorii należy do dziedziny określanej zwykle jako «ikonografia». Istotnie, kiedy mówimy w sposób ogólny o «prze-d-mio-cie [*subject matter*] w pr-z-e-c-i-w-i-e-n-s-t-w-i-e-d-o-f-o-r-m-y», przeważnie mamy na myśli drugą sferę konwencjonalnej przedmiotowości [*conventional subject matter*], tj. świat określonych tematów [*themes*] lub pojęć wyrażonych w obrazach, opowieściach i alegoriach”²⁸. Prawdopodobnie spora część czytelników kończy swoje spotkanie z „metodą Panofsky'ego” na tych trzech wyróżnionych i ponumerowanych akapitach, a w każdym razie stanowią one dla nich główne źródło wiedzy o jej istocie.

Przeprowadzone rozważania pokazują, że amerykański artykuł rozpoczynający *Studies in Iconology* nie był majstersztykiem. Autor starał się w nim w sposób skrótowy przedstawić swoje podejście do badań ikonograficznych jedynie jako konieczne wprowadzenie do głównego tematu wykładów, co *explicite* wyraził w pierwszym zdaniu drugiej części *Wprowadzenia*: „Gdy przejdziemy teraz od zagadnień ogólnych ikonografii i ikonologii do szczegółowych zagadnień ikonografii i ikonologii renesansu, g-l-ó-w-n-y-m p-r-z-e-d-m-i-o-t-e-m n-a-s-z-y-c-h z-a-i-n-t-e-r-e-s-o-w-a-ń będzie, oczywiście, zjawisko, od

21. Panofsky, „Ikonografia i ikonologia”, s. 11; tłumaczenie nieco zmienione za: id., „Iconography and Iconology”, s. 26.

22. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 41; zob. też: id., „Ikonografia i ikonologia”, s. 20.

23. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 34; id., „Ikonografia i ikonologia”, s. 16–17.

24. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 35; id., „Ikonografia i ikonologia”, s. 17 (tłumaczenie zmienione).

25. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 28.

26. Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundation of Art History* (Ithaca–London: Cornell University Press, 1984), s. 159–160 (tu autorka wymienia tylko zasadę korygującą postępowanie na poziomie ikonologicznym) i 178–179.

27. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 28–31; id., „Ikonografia i ikonologia”, s. 13–14; id., „Ikonographie und Ikonologie”, s. 38–41.

28. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 29; id., „Ikonografia i ikonologia”, s. 13 (tłumaczenie zmienione; podkreślenie w tekście moje – WB).

którego pochodzi sama nazwa renesansu: odrodzenie starożytności klasycznej²⁹. Skrótu dokonał, wybierając pewne wątki z wcześniejszych publikacji, przede wszystkim z artykułu z 1932 r. Takie zabiegi zazwyczaj nie przynoszą dobrych rezultatów. Upraszczając prezentację metody, głównie poprzez przeniesienie historyjki o kapeluszu z końca tekstu z 1932 r. na początek, oraz redukując potencjał teoretyczny rozważań, między innymi przez skrócenie uwag o formie, Panofsky doprowadził do zdecydowanie spleśzczonego i nie do końca prawidłowego rozumienia jego własnych poglądów. To stwierdzenie każe bliżej przyjrzeć się sposobowi ujmowania relacji formy i ikonografii przez autora *Studies in Iconology* w okresie poprzedzającym jego wyjazd do USA.

III

Artykuł *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* rozpoczyna się od przytoczenia relacji Gottholda Ephraima Lessinga na temat pewnego zapisku Lukiana o *Rodzinie centaurów* Zeuksisa. Lessing uważał, że w opisie rzymskiego autora znalazły się elementy złego odczytania dzieła z V w. przed Chr., a mianowicie, że postaci pokazane jedna nad drugą w rzeczywistości powinny być interpretowane jako stojące bliżej i dalej. Ta konstatacja oświeceniowego pisarza była Panofsky'emu potrzebna, by móc stwierdzić, że prawidłowy opis obrazu czy rzeźby musi brać pod uwagę „zasady kształtowania [*Gestaltungsprinzipien*]” charakterystyczne dla stylu, w którym zostały one wykonane³⁰.

Konieczność zwracania uwagi na formy stylowe Panofsky wiązał, o czym była już mowa, z postępowaniem badawczym na wstępnym, preikonograficznym, etapie analizy, co rozwijał także na kolejnych stronach artykułu, ale warte uwagi jest umieszczenie tego właśnie wątku w części wprowadzającej do całości rozważań. Początkowe akapity, często (choć nie zawsze, jak w przypadku omawianej publikacji) wyróżniane rzymską cyfrą jeden,

zajmowały istotną pozycję w strukturze narracyjnej tekstów autora *Studies in Iconology*. Przynosiły one stwierdzenia fundamentalne dla tematu, jak choćby określenie sensu łacińskiej formuły *Et in Arcadia ego*, czy rozdzielenie typologiczne wyobrażeń spleśzanego Erosa u Andrei Alciatego i Guida Reniego³¹. Można więc przyjąć, że podobnie było i w tym przypadku. Oznacza to jednak, że sprawa formalnego kształtowania dzieł sztuki była istotna dla rozważań na temat ikonografii i wymowy treściowej wytworów artystycznych³².

W dalszych częściach artykułu zagadnienia formy pojawiają się na dwa sposoby: najpierw w kontekście identyfikacji rzeczowej tego, co ukazane zostało na obrazach, a następnie jako istotny składnik „nauki o typach”. Aspekt pierwszy pozornie przeczy ważnemu znaczeniu formy w rozważaniach Panofsky'ego. Na przykładzie *Zmartwychwstania* z ołtarza z Isenheim Matthiаса Grünewalda autor starał się pokazać, że nie ma możliwości czysto formalnej percepcji dzieł przedstawiających jakąś rzeczywistość, gdyż z dokonywanych przez nas opisów nie jesteśmy w stanie wyeliminować takich określeń, jak „kamień”, „człowiek” czy „skała”³³. Takie postawienie sprawy wiązało się jednak dla niego nie z deprecjacją formy jako elementu niemożliwego do wydzielenia z tego, co obraz przedstawia, lecz z dążeniem dokładnie przeciwnym: do zachowania integralności obu elementów jako nierozłącznych (każde rozpoznane „coś” jest „jakoś” namalowane lub wyrzeźbione).

Zdecydowana większość koncepcji teoretycznych historii sztuki, jakie pojawiły się około 1900 r., nie interesowała się ikonografią, traktując ją w najlepszym razie jako swoistą naukę pomocniczą, pozwalającą na dokonywanie prostej identyfikacji tego, co w dziełach sztuki zostało przedstawione. Najostrzej wypowiadał się w tym zakresie Alois Riegl, argumentując wprost, że nie można mieszać „historii sztuki i ikonografii”, gdyż „sztuki wizualne nie zajmują się tym, «co», ale «jak» zjawiska, «co» można zaś dostarczyć w gotowy sposób, a mianowicie poprzez poezję i religię. Ikonografia

29. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 40; id., „Ikonografia i ikonologia”, s. 21 (tłumaczenie uzupełnione zgodnie z oryginałem; podkreślenie w tekście moje – WB).

30. Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, s. 1065; Audrey Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky* (Paris: L'Harmattan, 2012), s. 18.

31. Erwin Panofsky, „Spętany Eros. Przyczynek do genealogii *Danae* Rembrandta”, tłum. Jolanta Maurin Białostocka, w: id., *Studia z historii sztuki*, s. 307–312; id., „*Et in Arcadia ego*. Poussin i tradycja elegijna”, tłum. Agnieszka Morawińska, w: ibid., s. 324–328.

32. Rieber, *Art, histoire et signification*, s. 45–46.

33. Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, s. 1065.

odślania nam zatem nie tyle historię malarskiego *Kunstwollen*, co historię woli poetyckiej i religijnej³⁴. Warstwa tematyczna dzieł sztuki była więc uznawana za rzeczywistość zewnętrzną względem zagadnień artystycznych, niepowiązaną integralnie z formą. Przedmiotem zainteresowań historii sztuki jako wyodrębnionej, autonomicznej dyscypliny miały być wyłącznie badania stylistyczne, pozwalające na datowanie i atrybucję oraz budowanie historycznych ciągów rozwojowych. Tematyka obrazów i rzeźb w takim ujęciu zadań owej nauki nie odgrywała żadnej roli, a styl i ikonografia zostały nie tylko rozdzielone, lecz drugi z owych elementów został właściwie skazany na marginalizację. Riegl nie wahał się napisać: „W ustaleniu wyraźnego rozróżnienia między ikonografią a historią sztuki upatruję warunek wstępny jakiegokolwiek postępu w badaniach historycznoartystycznych w najbliższej przyszłości³⁵”.

Trzeba też zdawać sobie sprawę, że pojawiające się w tym samym okresie pojęcie „treści” nie łączyło się ściśle z rozpoznaniem tematu dzieł. Władysław Tatarkiewicz w artykule napisanym w 1935 r. uważał, że treścią obrazu jest po prostu to, co zostało namalowane: widok mazowieckich pól w pejzażach Józefa Chełmońskiego lub scena sejmowa w *Rejtanie* Jana Matejki³⁶. Mianem treści psychologicznej określano nastrój emanujący z obrazu, powiązany z powierzchownym określeniem anegdoty, która rozgrywała się na płótnie, i oddziaływaniem uczuciowym namalowanych postaci³⁷. Wreszcie treść sztuki była utożsamiana z wyrażaniem za pomocą formy i ogólnikowo pojętej tematyki światopoglądu, rozumianego również bardzo ogólnie jako „pogański”, „chrześcijański”, „renesansowy”. Max Dvořák pisał, że

tym, „co może nam dać najwartościwszy punkt zacze-
pienia, aby prawidłowo ocenić średniowieczne dzieła
sztuki, ich odbiegającą od wszystkiego, co znamy, du-
chową t r e ś ć”, był „leżący u ich podstaw średniowiecz-
ny chrześcijański światopogląd³⁸”.

Oczywiście, badania ikonograficzne były prowadzo-
ne już w XIX w., głównie we Francji, ale też w Niem-
czech przez Antona Springera, a na przełomie wieków
powstało nawet Międzynarodowe Towarzystwo Badań
Ikonograficznych³⁹. Zakończyło ono jednak szybko
swoją żywot, co tylko potwierdza, że zagadnienia te
wciąż miały drugorzędne znaczenie. Sytuacja powoli
zaczęła się zmieniać dzięki publikacjom i odczytom
Aby'ego Warburga i jego kręgu, na co już w połowie lat
20. XX w. zwrócił uwagę Hans Tietze⁴⁰. Ale jeszcze
w 1930 r. ikonografia musiała być na tyle słaba, że nie zo-
stała wyodrębniona przez Waltera Passargego jako osob-
ny nurt historii sztuki w dokonanej przez niego pre-
zentacji teoretycznych podstaw i odmian dyscypliny⁴¹.

Panofsky też nie zaczynał od ikonografii. Jego wczes-
ne zainteresowania koncentrowały się z jednej strony na
sztuce średniowiecznej i renesansowej, które analizował
z punktu widzenia formy, a z drugiej na dziejach teorii
sztuki. Oba te zakresy badawcze łączył przy tym u nie-
go wspólny zamiar. Było nim dociekanie sensu (*Sinn*)
działalności artystycznej w kolejnych epokach histo-
rycznych, środowiskach i u poszczególnych artystów.
Zdaniem Panofsky'ego, odnaleźć można było zespół
zasad, które odpowiedzialne były za określony sposób
kształtowania formy w pewnych okresach. Zasady te
wyznaczały horyzont możliwości tego, co było w da-
nej chwili dopuszczalne, a co nie, a także wskazywały

34. Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern* (Wien: Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901), s. 212, przyp. 1.

35. Ibid.

36. Władysław Tatarkiewicz, „Dwa pojęcia formy”, *Przegląd Filozoficzny* 45 (1949), s. 99–100.

37. Władysław Podlacha, „Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze”, *Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału II Nauk Historycznych, Społecznych i Filozoficznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego* 42 (1949 [1950]), s. 78.

38. Max Dvořák, „Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim”, tłum. Andrzej Sądoliński, w: *Max Dvořák i jego teoria dzieł sztuki*, oprac. Lech Kalinowski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974) (podkreślenie w tekście moje – WB).

39. Michela Passini, *L'oeil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art* (Paris: La Découverte, 2017), s. 67–69; Peter Schmidt, *Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang von Dieter Wuttke* (Wiesbaden: Harrasowitz, 1993), s. 21–23.

40. Hans Tietze, „Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte”, w: id., *Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954*, red. Almut Krapf-Weiler (Wien: Schönböcker, Editor, b.d.), s. 113–114.

41. Walter Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* (Berlin: Junker und Dünhaupt, 1930).

na bardziej pozytywnie zdefiniowane reguły komponowania, preferowanie wybranych technik, systemów proporcji czy sposobów ujmowania ludzkiej postaci. Reguły te nie były zatem tożsame z celami konkretnych artystów, a raczej stanowiły pewien idealny, ale przy tym obiektywny „pakiet” warunków możliwości twórczenia w danej epoce, wydobyty *ex post* przez badaczy z zachowanego materiału zabytkowego i piśmiennictwa. Panofsky określał ten zespół odczytanych przez historyków sztuki cech mianem *Kunstwollen*, terminem zaczerpniętym od Riegla, i objaśniał, że „jeśli [...] wyrażenie to nie ma [...] oznaczać rzeczywistości psychologicznej lub abstrakcyjnego pojęcia gatunkowego – nie może być niczym innym niż tym, co (nie dla nas, ale obiektywnie) «spoczywa» w zjawisku artystycznym jako jego ostateczny sens (*Sinn*)”⁴².

Wykładnią *Kunstwollen* w praktyce artystycznej były „reguły kształtowania”, owe wzmiankowane już przeze mnie wyżej *Gestaltungsprinzipien*. Panofsky poświęcił temu zagadnieniu swoją rozprawę habilitacyjną. Rozwazał w niej istotę budowy formy rzeźbiarskiej u Michała Anioła, co przedstawił na tle przemian w ujmowaniu ludzkiej postaci od starożytności do renesansu i co skonfrontował z budową formy u Rafała⁴³. Docieczeniu istoty poświęcone były też studia dotyczące teoretycznych podstaw sztuki w konkretnych okresach historycznych; rozprawa doktorska nie tylko rekonstruowała poglądy Albrechta Dürera, ale i wskazywała, jak współtworzyły one *Gestaltungsprinzipien* jego twórczości, a artykuł o teorii proporcji dookreślał wzorce ludzkiej postaci, obowiązujące kolejno od starożytnego Egiptu po renesans⁴⁴. Jednak najważniejsze z naszego punktu widzenia było pojmowanie przez Panofsky’ego sensu zasad kształtowania artystycznego

jako wyniku światopoglądowych postaw epoki. Nie byłoby w tym niczego nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że badacz nie zadowalał się ogólnikowymi stwierdzeniami na temat idealizmu, materializmu, prymatu wiary lub postawy naukowej, jak to było u Riegla, Dvořáka i wielu innych, lecz dogłębnie analizował i komentował poglądy konkretnych teologów i filozofów. Już więc na wczesnym etapie działalności naukowej zarysowała się u niego dążność do wnikania w szeroko rozumiane podstawy „duchowe” różnych epok historycznych i nieoprzestawiania na ogólnikowym określaniu „treści” sztuki.

Po objęciu prywatnej docentury w Hamburgu w 1921 r. Panofsky związał się z Biblioteką Warburga⁴⁵. To wtedy zaczął się poważnie interesować ikonografią. Pierwszym rezultatem eksploracji nowego obszaru było studium o *Melencolii I* Dürera, napisane wspólnie z Fritzem Saxlem, również prywatnym docentem na Uniwersytecie w Hamburgu i pracownikiem Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg⁴⁶. Praca nad tą rozprawą pokazała, że sensu dzieła sztuki dopatrywać się można nie tylko w typowych dla czasu i artystów zasadach kształtowania formalnego, ale że światopoglądowe podstawy epoki czy środowiska intelektualnego determinują również warstwę ikonograficzną, co można odkryć, wyjaśniając znaczenie zobrazowanych przedmiotów. We wprowadzeniu do książki autorzy pisali: „Dziwaczna inskrypcja, kwadrat magiczny, duży blok, cała ta mieszanina pozornie niejednorodnych obiektów, które musi łączyć jakiś wspólny sens [*Sinn*], wszystko to wymaga «interpretacji» [*Deutung*]”⁴⁷.

W kolejnych latach badacz potwierdził, że tematy ikonograficzne układają się w pewne ciągi typologiczne, które powielane bywają przez krótszy lub dłuższy czas, co zauważył już, studiując rycinę Dürera. Ogólne uwagi

42. Erwin Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens”, w: id., *Deutschsprachige Aufsätze*, t. 2, s. 1027.

43. Erwin Panofsky, *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, red. Gerda Panofsky (Berlin–Boston: De Gruyter, 2014). Skrótowe przedstawienie wniosków z tych rozważań: Erwin Panofsky, „Ruch neoplatonicki i Michał Anioł”, tłum. Stefan Amsterdamski, w: id., *Studia z historii sztuki*, s. 222–226.

44. Erwin Panofsky, *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Ästhetik)* (Berlin: Reimer, 1914); id., „Rozwój teorii proporcji jako odzwierciedlenie rozwoju stylu”, tłum. Anna Kozak, w: id., *Średniowiecze* (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001), s. 5–55.

45. Karen Michels, *Sokrates in Pöselndorf. Erwin Panofskys Hamburger Jahre* (Göttingen: Wallstein, 2018), s. 48.

46. Erwin Panofsky, Friz Saxl, *Dürers „Melencolia I”. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* (Leipzig–Berlin: Teubner, 1923); Christiane Fork, „Saxl, Fritz (Friedrich)”, w: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, red. Peter Betthausen et al. (Stuttgart–Weimar: Metzler, 2007), s. 361–362.

47. Panofsky, Saxl, *Dürers „Melencolia I”*, s. 1.

na ten temat sformułował w artykule o *Imago Pietatis* z 1927 r.⁴⁸ Wreszcie, w 1930 r., we wstępie do książki o Herkulesie na rozstajnych drogach zawarł pierwszy zarys postępowania metodologicznego, które później zostało nazwane ikonologią. Tam też jasno określił znaczenie warstwy ikonograficznej dla rozumienia i analizowania dzieł sztuki. Pisał: „Wciąż pojawiają się wątpliwości, czy opracowania ikonograficzne należą do właściwej «historii sztuki» lub (co ważniejsze) czy mają jakiegokolwiek znaczenie dla rozumienia dzieł sztuki. Trzeba odpowiedzieć, że oddzielenie «formy» od «treści» – dalekie od wyzwolenia «tego, co artystyczne» z oków tego, co rzekomo nieartystyczne – raczej rozerwałoby faktycznie daną jedność *sub specie* czysto dialektycznej dysjunkcji i że jest to w zasadzie w ogóle niewykonalne; bo tak naprawdę nawet «formalistyczna» nauka o sztuce nie potrafi w sporym stopniu uniknąć wykonywania «egzegezy treści» lub, co metodologicznie oznacza to samo, jej nie zakładać»⁴⁹.

Zrekonstruowana tu pokrótce droga, jaką przeszedł Panofsky od czasu rozpoczęcia pracy na polu historii sztuki do hamburskiej docentury (a następnie – od roku 1926 – profesury zwyczajnej⁵⁰), pozwala zrozumieć, dlaczego udowadnianą w artykule z 1932 r. niemożność czysto formalistycznej percepcji sztuki rozumieć należy jako obronę jedności dzieł. Sens obrazu lub rzeźby, początkowo wiązany wyłącznie ze stylistycznymi zasadami kształtowania, stopniowo zaczął się dla badacza wyłaniać także z warstwy tematycznej, przedstawiającej. Mało tego, odniesienia do światopoglądowych postaw epoki okazywały się bardziej widoczne dzięki analizom ikonograficznym, które precyzyjniej niż cechy stylowe pozwalały znajdować źródła pisane, objaśniające dawne poglądy czy postawy. Zgromadzone w miedziorycie *Melencolia I* Dürera przedmioty – by podać jeden tylko przykład – wskazywały na połączenie „typu melancholii” z „typem geometrii”, a w konsekwencji na zmianę

pojmowania melancholii z choroby na kompleksję typową dla ludzi genialnych (w tym uczonych), a zakres filozoficznych, literackich i medycznych rozpraw z XVI w. wykluczał dostrzeżenie w alegorycznej postaci, siedzącej w centrum kompozycji, wcielenia *Weltschmerzu*, bo tego rodzaju koncepcje doszły do głosu dopiero w XVIII w.⁵¹ W toku prowadzonych badań Panofsky dostrzegł więc absurdalność postulowanego przez Riegla rozdzielenia stylu i ikonografii. W drugiej połowie lat 20. XX w. zarzucił posługiwanie się terminem *Kunstwollen*, być może właśnie z uwagi na zbyt silne powiązanie tego terminu z formą⁵². Logicznym efektem nowej postawy metodologicznej było przeświadczenie o nierozzerwalności warstwy formalnej (*Darstellung*) i warstwy przedstawiającej (*Vorstellung*) w dziele sztuki, traktowanie ich jako „wizualnej jedności [*anschauliche Einheit*]”⁵³. Forma kreowana była przez artystę, by coś przedstawiać, a nie po to, by wyłącznie realizować założenia jakiegoś stylu. Sprowadzenie namalowanej sceny do obrazowania o charakterze linearnym lub malarskim, haptycznym bądź optycznym, co zakładały metody Riegla, Heinricha Wölfflina i innych formalistów, była gwałtem tyleż na samym dziele, co i na naturalnych skłonnościach ludzkiej percepcji do identyfikowania konfiguracji barw i kresek jako elementów mimetycznych. Ale badacz też wskazywał, że temat ikonograficzny nie wyłaniał się z płótna w sposób bezproblemowy. Stylistyczne *Gestaltungsprinzipien* ingerowały w kształt artystycznych wyobrażeń i ich niezrozumienie mogło prowadzić do pomyłek interpretacyjnych. I tak na przykład proste stwierdzenie, że w scenie *Zmartwychwstania* z ołtarza z Isenheim Chrystus „wylatuje z grobu”, poprzedzone być musiało rozpoznaniem reguł ukazywania w tym dziele rzeczywistości. Dopiero określiwszy, że całość skomponowana została zgodnie z wymogami perspektywy linearnej, a więc w sposób oddający przestrzeń trójwymiarową z jej głębią i podziałem na strefę ziemi u dołu i nieba

48. Erwin Panofsky, „*Imago Pietatis*. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka”, tłum. Tadeusz Dobrzeński, w: id., *Studia z historii sztuki*, s. 95–121.

49. Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Leipzig–Berlin: Teubner, 1930), s. VIII.

50. Michels, *Sokrates in Pöselndorf*, s. 73.

51. Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, s. 1075–1076.

52. Termin *Kunstwollen* został bardzo szybko i szeroko przyjęty przez historyków sztuki i powiązany ze sferą formalną sztuki. Np. Wilhelm Worringer pisał w 1908 r., że oznacza on „wołę formy [*Wille zur Form*]”; zob. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Pieper, 1959), s. 42.

53. Erwin Panofsky, „Probleme der Kunstgeschichte”, *Idea* 7 (1988), s. 12.

u góry, a nie na modłę ekspresjonistyczną, względnie wczesnośredniowieczną, które ignorowały naturalistyczną reprezentację otaczającego nas świata, można było uznać, że postać ukazana w partii przestworzy szybuje, bo z dołu nie została niczym podparta⁵⁴. Panofsky konstatał: „Aby móc poprawnie opisać dzieło sztuki [...], musimy [...] je wcześniej zaklasyfikować stylistycznie [...]. I z pewnym zdziwieniem widzimy, że pozornie prostym zdaniem: «Człowiek wylatuje z grobu» rozstrzygnęliśmy już tak trudne i ogólne kwestie, jak związek między powierzchnią a głębią, ciałem a przestrzenią, statyką a dynamiką – słowem: że rozważaliśmy już dzieło sztuki *sub specie* tych «podstawowych problemów artystycznych», których konkretnie określone modalności nazywamy «stylem»⁵⁵.

IV

Zarysowane powyżej ujęcie przez Panofsky'ego jedności dzieła sztuki nie wyczerpuje problematyki formy, jaka została przedstawiona w artykule z 1932 r. Jak już pisałem, zagadnienia formalne stanowiły też istotny składnik „nauki o typach”, czemu badacz poświęcił część owego tekstu oznaczoną cyfrą „III”⁵⁶. Dla niniejszych rozważań ważniejszy jednak wydaje się akapit podsumowujący wcześniejszą publikację o *Imago Pietatis*. Panofsky zauważał w nim: „Przedłożona tu rozprawa stanowi przyczynek do «nauki o typach», inaczej mówiąc, wynikła ona z metody badawczej, która – od dawna przyjęta przez archeologię, zaś nieco zaniedbana przez nowszą historię sztuki – nie jest ani wyłącznie formalno-analityczna, ani wyłącznie ikonograficzna, stawia bowiem sobie za cel zgłębienie historii takich twórców artystycznych [*Gestalten*], w których określona treść [*Inhalt*] połączyła się z określoną formą w klarowną jedność. Przenikają się one nawzajem czy różnicują nie według określonych reguł, lecz raczej na zasadzie pokrewieństwa, które w pewnych przypadkach łączy to, co jest treściowo pokrewne mimo wszelkich odmienności formalnych, w innych zaś odwrotnie – to, co jest pokrewne formalnie mimo treściowej odmienności»⁵⁷.

O ile w artykule z 1932 r. celem Panofsky'ego była legitymizacja badań ikonograficznych jako integralnego składnika historii sztuki, czego uczony dowodził, wskazując na nierozdzielność przedmiotu obrazu czy rzeźby (w znaczeniu *subject matter*) i sposobu jego ujęcia (czyli stylu), o tyle w odniesieniu do typu inaczej wyjaśniał powiązanie formy i treści. Kluczem do zrozumienia owego zagadnienia wydaje się pojęcie *Gestalt*. Panofsky posłużył się nim dwukrotnie w 1927 r. (potem zarzucił jego używanie): w cytowanym podsumowaniu rozważań o *Imago Pietatis* oraz w artykule *Probleme der Kunstgeschichte*, opublikowanym na łamach niedzielnego dodatku „Welt und Werk” do „Deutsche Allgemeine Zeitung”⁵⁸. W tym drugim tekście pisał: „Nie wydaje nam się, że idziemy w złym kierunku, gdy dostrzegamy w nowych badaniach istotną tendencję, polegającą na zniesieniu czysto dialektycznego rozbięcia świata sztuki na «treść» i «formę». Dzięki temu dociera się do takiego sposobu patrzenia, w którym zasadniczo nie ma ani «form» ani «treści», a jedynie widzi się u k s z t a ł t o w a n i a [*Gestalten*], w których formy i treści są zespolone. Dawny kontrast między ikonografią a analizą formy został przezwyciężony za pomocą n a u k i o t y p a c h [*Typenlehre*]⁵⁹.

Pojęcie *Gestalt* można rozumieć na kilka sposobów. W latach 20. XX w. zapewne najbardziej kojarzyło się ono z dynamicznie rozwijającą się psychologią postaci. Badacze związani z tym nurtem twierdzili, że ludzka percepcja nie dokonuje jakiegoś pasywnego, czysto receptywnego odbioru danych i wrażeń, lecz że jest aktywna i niejako automatycznie, od razu, ujmuje w pewne struktury to, co postrzega lub takie struktury odnajduje w postrzeganych zjawiskach. Widząc np. przed przejazdem kolejowym dwa migające na przemian czerwone sygnały, ułożone obok siebie poziomo, łączymy je w jedno światełko, poruszające się wahadłowo po prostej (zjawisko to, szeroko wykorzystywane w kinie, Max Wertheimer nazwał „fenomenem phi”⁶⁰). Tak samo feerii zielonych płamek na chropowatej, powykręcanej podstawie nie sumujemy pracowicie w całość, lecz od

54. Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, s. 1067–1068.

55. Ibid., s. 1068.

56. Ibid., s. 1069–1072.

57. Panofsky, „*Imago Pietatis*”, s. 111; id., „«*Imago Pietatis*». Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmanns» und der «*Maria Mediatrix*»”, w: id., *Deutschsprachige Aufsätze*, t. 1, s. 230.

58. Panofsky, „*Probleme der Kunstgeschichte*”, s. 7.

59. Ibid., s. 12 (podkreślenia w oryginale).

60. Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur des 1920er bis 1940er Jahre* (Berlin: Akademie Verlag, 2012), s. 151.

pierwszego wejrzenia traktujemy jako drzewo, a fasadę pałacu z portykiem pośrodku i dwoma narożnymi ryzalitami widzimy jako zespół prostokątów, *resp.* prostopadłościów i to ułożonych symetrycznie względem osi środkowej. Świat odbieramy jako uformowany: składa się on dla nas z pewnych obiektywnie istniejących całości odcinających się od tła (jak drzewa czy domy) lub z całości projektowanych przez świadomość na zjawiska zachodzące bądź w przestrzeni (jak pałac uproszczony do sekwencji prostokątów), bądź w czasie (jak migające światła). Wszystkie tego rodzaju całości nie są prostą sumą części składowych, lecz czymś więcej: koherentnymi, a przy tym dość prostymi strukturami, opartymi na „rzeczowej przynależności do siebie” budujących je elementów⁶¹. To właśnie dlatego do ich nazwania użyto słowa *Gestalt*, gdyż „kształt” lub „postać” oznacza zamkniętą, często sprowadzoną do zarysu, niemniej jednak spójną formę⁶². Rola owych kształtów była bardzo ważna, ponieważ pozwalały błyskawicznie „złapać” sens percypowanych zjawisk⁶³.

Gerda Panofsky wskazywała, że jej mąż przyjaźnił się z jednym z założycieli berlińskiej szkoły *Gestaltpsychologie*, Wolfgangiem Köhlerem⁶⁴. Być może ten kontakt uczulił historyka sztuki na pewne rozstrzygnięcia, które dokonywały się w badaniach nad człowiekiem, ale też nad zwierzętami (Köhler zajmował się głównie szympansamami). Ważniejsze jednak były chyba próby przeniesienia wyników prac gestaltystów na rozważania nad sztuką i kulturą. Gustav Johannes von Allesch wskazywał, że dzieła malarstwa czy rzeźby są ze swej natury

uformowane, co powodowało, że ich sensowny odbiór wymagał właściwego uchwycenia strukturalnych zależności zachodzących wewnątrz każdej kompozycji⁶⁵. W historii sztuki bezpośrednio odniesienia do omawianej teorii psychologicznej pojawiły się w Wiedniu, najwcześniej w pracach Hansa Sedlmayra⁶⁶. W 1925 r. badacz ten opublikował artykuł o „upostaciowanym widzeniu”. Starał się w nim rozpoznać logikę struktur budujących formę rzymskiego kościoła San Carlo alle Quattro Fontane Francesca Borrominiego⁶⁷. Tekst rozpoczął się cytatem z „referatu” Ernsta von Astera, a naprawdę z recenzji artykułu Kurta Koffki⁶⁸. Cytat ów głosił, że człowiek nierozumiejący zasad działania silnika będzie postrzegał pracę urządzenia jako chaos i tylko uprzednia wiedza pozwoli na to, by percypował działający motor ze zrozumieniem, o ile owa wiedza przełoży się na *gestaltetes Sehen*⁶⁹. „Upostaciowane widzenie” było zatem takim rodzajem postrzeżenia, które „odgórnie” porządkowało odbieraną rzeczywistość za pomocą apriorycznych czy wyuczonych kategorii, nadając lub/i odnajdując kształty ukryte w pozornym bezkształcie danych. W kościele Borrominiego nastawiony na działanie formy artystycznej widz wyłapywał z płynnej przestrzeni wnętrza i podziałów dokonanych za pomocą porządków architektonicznych, sekwencje nisz i elementów rozczłonkowujących ściany i łączył je w dwie odmiany koherentnych „kształtów”⁷⁰. Jednocześnie te powtarzalne kształty stanowiły derywaty całości wyższego rodzaju, czyli „typu”. *Der Typus* według Sedlmayra był to zestaw elementów umożliwiających

61. Max Wertheimer, „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. I. Prinzipielle Bemerkungen”, *Psychologische Forschung* 1 (1922), s. 53–54, 57.

62. Daniela Bohde, „Gestalt”, w: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, red. Ulrich Pfisterer (Berlin: Metzler, 2019), s. 150; Przemysław Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera* (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2013), s. 174.

63. Wertheimer, „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt”, s. 57.

64. Gerda Panofsky, *Erwin Panofsky von Zehn bis Dreißig und seine jüdischen Wurzeln* (Passau: Klinger, 2017), s. 97–99.

65. Gustav Johannes von Allesch, „Psychologische Bemerkungen zu zwei Werken der neueren Kunstgeschichte”, *Psychologische Forschung* 2 (1922), s. 381.

66. Bohde, „Gestalt”, s. 152; ead., *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*, s. 152–153.

67. Hans Sedlmayr, „Gestaltetes Sehen”, *Belvedere* 8 (1925), s. 65–73.

68. *Ibid.*, s. 65. Sposób cytowania prac innych autorów w publikacjach Sedlmayra był swoisty, często bez przypisów lub bez zaznaczania, co jest cytatem. Także i w tym przypadku autor nie podał, że chodziło o publikację von Astera. O warsztacie badawczym Sedlmayra pisze Simon Morgenthaler, *Formationen einer Kunstwissenschaft. Text- und Archivistudien zu Hans Sedlmayr* (Berlin–Boston: De Gruyter, 2020). Na temat przywołanej powyżej recenzji pióra von Astera: s. 52–53.

69. Sedlmayr, „Gestaltetes Sehen”, s. 65.

70. *Ibid.*, s. 71–73.

rozmaite rozwinięcia, a każda nowa realizacja stanowiła jakąś reprezentację typu. Typ był więc kategorią szerszą od jego wszystkich możliwych wcieleń⁷¹.

Percepcja dociekająca sensu za pomocą kształtów i pojmowanie typu jako wzorca mogły być inspirujące dla Panofsky'ego⁷². Ale wskazać też trzeba na kontakty z Ernstem Cassirerem, istotne dla formacji intelektualnej uczonego w okresie hamburskim. John Michael Krois udowodnił, że cassirerowska kategoria „wartości symbolicznej”, jaką Panofsky posłużył się w *Ikonografii i ikonologii*⁷³, była słabo obecna w *Filozofii form symbolicznych*: pojawiła się raz w pierwszym tomie i potem w trzecim, ale bez szerszego wyjaśnienia, co miałyby oznaczać. Musiała więc ona być przedmiotem rozmów obu uczonych i w ten sposób wejść do fachowego słownika historyka sztuki⁷⁴. Cassirer zajmował się też pojęciem *Gestalt*, co również mogło oddziaływać na Panofsky'ego. Filozof już w 1921 r. wydał zbiór artykułów o niemieckich filozofujących poetach, zatytułowany zmiennie *Idea i kształt*⁷⁵. Pisał tam, że dla Friedricha Schillera *Gestalt* było niemieckim odpowiednikiem platońskiej idei, a dla Johanna Wolfganga Goethego wiązało się z rodzajem idei wcielonej: przejawiającej się wyłącznie w realnym świecie jako to, co trwałe i jednocześnie zmienne, identyczne i różnicowane⁷⁶. Pod koniec życia Cassirer doprecyzowywał, że *Gestalt* utożsamić można z goetheańskim *Urphänomen*: idealnym prąkształtem wyznaczającym cechy każdej rośliny, ale nigdy niepokrywającym się w pełni z żadnym realnym gatunkiem czy odmianą botaniczną⁷⁷. Twierdził wreszcie, że kantowski schematyzm czystych pojęć intelektu odnosił się do problemu kształtu, gdyż uproszczone i zuniwersalizowane kategorie, za pomocą których

ujmujemy zjawiska świata, to właśnie pewne idealne formy⁷⁸ (Kant pisał, że „np. empiryczne pojęcie talerza jest jednorodne z czystym geometrycznym pojęciem koła, ponieważ okrągłość pomyślana w pierwszym da się oglądać w drugim”⁷⁹). *Gestalt* było więc dla Cassirera rodzajem wzorca czy schematu, którego cechy można było odnajdywać w konkretnych przedmiotach lub za którego pomocą można było generować artefakty albo wyprowadzać z niego określone byty przyrodnicze. Każdy taki twór *resp.* wytwór naśladował wzorzec, nigdy go przy tym nie powielając w całości, zachowywał więc odrębność istnienia poszczególnego przy jednoczesnych znamionach identyczności z „ideą”. Mało tego, nawet daleko posunięte zniekształcenia czy deformacje konkretnych osobników, roślin czy wytworów człowieka nie wykluczały możliwości opisanie ich związków z pewnym ogólnym schematem⁸⁰.

Panofsky, pisząc o typach ikonograficznych jako o kształtach czy postaciach, traktował je jako schematy czy „prafenomeny”, o ile przedrostek „pra-” rozumiemy nie w kategoriach czasowych jako określenie zjawiska preegzystującego przed wszystkimi dziełami sztuki danego rodzaju, lecz jako coś je logicznie poprzedzającego: np. grupa złożona z umęczonego Chrystusa, podtrzymywanego przez Marię, była kwintesencją typu *Imago Pietatis*, ale nie realizowała odgórnego projektu. Ponadto, zgodnie z poglądem Sedlmayra, typy te nigdy nie wyczerpywały wzoru, skoro nie istniał żaden niezależny, abstrakcyjny model, a jedynie kolejne dzieła czy motywy o podobnym ukształtowaniu. Artyści, tworząc nowe obrazy, tyleż potwierdzali trwałość pewnego typu, co i go za każdym razem powoływali do materialnego istnienia. Odpowiadało to myśli Goethego, że *Gestalt*

71. Ibid., s. 67–68.

72. O ile oczywiście badacz przeczytał i przemyślał artykuł Sedlmayra. Był jednak na bieżąco z ówczesną literaturą fachową, publikował też w „Belvedere” w 1924 r. Sedlmayra łączył z psychologią postaci w 1940 r.; zob. Erwin Panofsky, „The History of Art as a Humanistic Discipline”, w: id., *Meaning in the Visual Arts*, s. 22.

73. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 39; id., „Ikonografia i ikonologia”, s. 14.

74. John Michael Krois, „Cassirer's «Symbolic Values» and Philosophical Iconology”, *Cassirer Studies* 1 (2008), s. 110–111.

75. Korzystałem z wydania drugiego: Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist* (Berlin: Cassirer, 1924).

76. Ibid., s. 17.

77. Ernst Cassirer, „Structuralism in Modern Linguistic”, *Word* 1 (1945), nr 2, s. 119–120; Carmen Metta, „A Cassirerian-Kleean Casuistry of Occurrences of «Form» and «Figure»”, *Cassirer Studies* 2 (2009), s. 124.

78. Cassirer, „Structuralism in Modern Linguistic”, s. 118.

79. Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tłum. Roman Ingarden (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986), A 137, B 176 (s. 287).

80. Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych*, s. 181.

jest trwale i jednocześnie zmienne. Typy ikonograficzne miały zatem znamiona „kształtów” znanych z psychologii postaci, były bowiem wytworami narzucającymi świadomości pewne znaczące uporządkowanie kompozycji, co pozwalało na błyskawiczne odczytanie ich treści, jak np. zawarcie znamion melancholiznej „depresji” w motywie pochylonej głowy podpieranej dłonią, idei wstawiennictwa Marii w geście podtrzymywania przez nią Syna, czy dylematu moralnego wyboru pomiędzy cnotą a rozkoszą poprzez umieszczenie Herkulesa w centrum kompozycji, pomiędzy flankującymi go Ateną i Afrodytą. Typy te były zatem kreacjami, w których doszło do wyrażenia założonego przekazu treściowego za pomocą adekwatnej formy, czyli zespolenia obu elementów.

V

Ani legitymizacja badań ikonograficznych przez wskazanie na nierozdzielność przedmiotu dzieł sztuki i sposobu ich stylowego ujęcia, ani dowodzenie, że w poszczególnych typach ikonograficznych dochodziło do stopienia formy i treści w całościowy *Gestalt*, nie obroniłoby Panofsky’ego przed argumentacją Imdahla. Badacz ów mógłby z łatwością wykazać, że „widzenie widzące” nie tylko pomogłoby w zrozumieniu struktury typów ikonograficznych, co wzmocniłoby analizę ich znaczenia, ale też, że przeplatając się z „widzeniem rozpoznającym”, uwiarygodniłoby odczytanie ekspresji na poziomie preikonograficznym, dzięki czemu zyskałaby również interpretacja wewnątrzobrazowej narracji namalowanych scen⁸¹. Nie odmawiając racji Imdahlowi, trzeba jednak jasno wskazać, jakie motywy kierowały myśleniem autora *Studies in Iconology*.

Kluczem do wyjaśnienia postawy Panofsky’ego była, jak mi się wydaje, omówiona kategoria *Gestalt*. Nie zwróciłem dotąd wystarczającej uwagi na jej istotną

właściwość, a mianowicie zdolność do wyrażania bardzo ogólnych znaczeń. Bo co właściwie powoduje, że dostrzegając na miedziorycie Dürera uskrzydloną kobietę podpierającą głowę dłonią, kojarzymy ów gest z melancholią? Przedstawiciele psychologii postaci powiedzieliby, że za taką możliwość odpowiada pregnancja, a Cassirer, uzupełniając ich wywody, dodałby, iż chodzi o „symboliczną pregnancję”⁸². W zapiskach, które nie weszły ostatecznie do trzeciego tomu *Filozofii form symbolicznych*, pisał on: „Aby określić wartość symboliczną [*Symbolwert*] postrzeżenia zmysłowego wprowadzamy termin «pregnancja». Postrzeżenie jest pregnantne nie po prostu poprzez jakości, lecz przez zawartość znaczeniową [*Bedeutungsgehalt*], którą w sobie nosi. Oprócz swojej bezpośredniej treści [*Inhalt*] ma ona specyficzną funkcję reprezentowania i symbolizowania kompleksu znaczeń jako całości, sprawiając, że wszystko to jest bezpośrednio obecne w świadomości”⁸³. W przykładzie z figurą melancholiczną smętna mina kobiety i gest podpierania głowy zawierają w sobie takie jakości, które wiążą się zarówno z kompozycyjno-formalnym ciężeniem w dół, odczytywanym niejako automatycznie jako coś przygnębiającego, jak i z bezczynnością. Są to wskaźniki („indeksy”, jak je nazywał Cassirer⁸⁴) nakierowujące odbiór na pewne treści ogólne. I właśnie ta zdolność do zawierania „powszechników” w sensach jednostkowych to pregnancja, czyli „brzemiennosc” znaczeniem⁸⁵. Jest ona do tego symboliczna, gdyż – zgodnie z filozofią Cassirera – wiąże się z kulturowym wyposażeniem percypującego podmiotu, a więc z ludzką kondycją, sprawiająca, że do świata odnosimy się nie wprost, lecz przez różnego rodzaju „okulary”, czyli formy symboliczne, jak wiedza lub język⁸⁶. W naszym przypadku nie reagujemy na rycinę czysto afektywnie, jak zwierzęta, które zgodnie z instynktem i naturą gatunku odpowiadają na

81. Zob. np. przeprowadzoną przez Imdahla analizę *Niesienia krzyża* w Capella del Arena: Imdahl, „Giotto”, s. 120–122.

82. Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych*, s. 180–193; John Michael Krois, „Cassirer’s «Prototype and Model» of Symbolism”, w: id., *Bildkörper und Körperschema, Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, red. Horst Bredekamp, Marion Lauschke (Berlin: Akademie Verlag, 2011), s. 49–50.

83. Ernst Cassirer, „Praegnanz, symbolische Ideation”, w: id., *Symbolische Prägnanz, Ausdrucksphänomen und „Wiener Kreis”*, red. Christian Möckel (Hamburg: Mainer, 2011), s. 51.

84. Ibid., s. 52

85. Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych*, s. 194.

86. Ernst Cassirer, „Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych”, w: id., *Symbol i język*, tłum. i oprac. Bolesław Andrzejewski (Poznań: Wydawnictwo Naukowe IF UAM, 1995), s. 16 i 42; id., *Filozofia form symbolicznych. Część trzecia: fenomenologia poznania*, tłum. Przemysław Parszutowicz, Andrzej Kalarus (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2022), s. 235–236.

bodźce zewnętrzne, lecz wraz z odczuciem panującego w dziele nastroju dokonujemy identyfikacji zobrazowanego stanu psychicznego (wiedza) i nazywamy go (używając języka) „przygnębieniem” czy „melancholią”. Można więc powiedzieć, że pojmowanie ludzkiej percepcji w kategoriach symbolicznej pregnancji (która była też, jak głosi cytat, tożsama z „wartością symboliczną”) spowodowało, że Panofsky określił typy ikonograficzne słowem *Gestalt*. Ich istotą było wszak przekazywanie pewnej myśli ogólnej za pomocą figuralnego przedstawienia zakomponowanego w adekwatny sposób. Tylko ścisła odpowiedniość wszystkich elementów mogła uruchomić „indeksy” pozwalające na przejście od konkretnej sceny do znaczeń powszechnych. Gdyby spróbować w tej chwili ostatecznie określić różnicę między Imdahlem a Panofskym, to należałoby powiedzieć, że pierwszy zakładał dialektyczny odbiór sztuki, polegający na oscylacji pomiędzy „widzeniem widzącym” a „rozpoznającym” i dopiero na końcu owocu syntezą, czyli „widzeniem poznającym”⁸⁷, a drugi widział w nierozdzielności warstw dzieła możliwość działania symbolicznej pregnancji. Oczywiście, ta nierozdzielność nie była dla Panofsky’ego „równością” zachodzącą pomiędzy *Vorstellung* i *Darstellung*, gdyż forma miała jedynie umożliwić przedmiotowe i typologiczne odczytanie dzieł w procesie percepcji „brzemiennej” w znaczeniu.

Na koniec pozostaje do wyjaśnienia, jak pogodzić przyjętą przez Panofsky’ego nierozdzielność formy i *subject matter* ze zdaniem z *Ikonografii i ikonologii*, które przytoczyłem na początku artykułu, że „[i]konografia jako dziedzina historii sztuki zajmuje się przedmiotem [*subject matter*] dzieła sztuki lub [jego] znaczeniem, pojętym jako przeciwstawienie formy”⁸⁸. Otóż – według Cassirera – symboliczna pregnancja nie zachodziła tylko w jednym rejestrze – wręcz przeciwnie, każdy „kształt [*Gestalt*]” mógł być „brzemienisty” na różne sposoby. Filozof wyjaśniał to na przykładzie rysunku falistej linii: „c a ł o ś ć naocznego kształtu, nie zaś jedynie jego część lub ułomek, jest tym, co podpada pod [...] specyficzny «punkt widzenia», i jest w konsekwencji

przeniknięta pewną określoną treścią sensu. Tam, gdzie estetyczny kierunek rozważań widział może przed sobą Hogarthowską linię piękna – tam wzrok matematyka dostrzeże obraz określonej funkcji trygonometrycznej, chociażby obraz krzywej sinusoidalnej, podczas gdy matematyczny fizyk w tej właśnie krzywej rozpoznaje być może prawo określonego procesu przyrodniczego, prawo okresowego drgania”⁸⁹. Mało tego, Cassirer uważał, że styl jest „wartością symboliczną”⁹⁰. Dzieło sztuki można było zatem ujmować na różne sposoby i raz widzieć w nim pewien namalowany lub wyrzeźbiony *subject matter* a innym razem formalny objaw stylu. Gdy teraz powrócimy do Panofsky’ego, możemy powiedzieć, że ostre przeciwstawienie formy i ikonografii było wynikiem przyjęcia przez niego koncepcji pluralizmu symbolicznych pregnancji. Umożliwiło to uczonemu uzasadnienie istnienia dwóch odmian historii sztuki: formalistycznej i ikonograficznej⁹¹. Stawką nie była oczywiście obrona badań stylistycznych, lecz dowartościowanie dociekań tematyczno-treściowych, gdyż ten sam wytwór artystyczny mógł być rozważany przez jednych uczonych jako realizacja określonych *Gestaltungsprinzipien*, a przez innych, lub tych samych, ale zadających inne pytania, jako całościowy *Gestalt*.

W tym ostatnim stwierdzeniu tkwiła jednak pułapka, z której Panofsky nie wyszedł zwycięsko. Czy bowiem „widzenie widzące” Imdahla nie było również pregnantne? Gestaltysty powiedzieliby, że tak. Dowiódł tego zresztą swoimi pracami Rudolf Arnheim. W świetle jego rozważań każde dzieło sztuki było strukturą, którą odbieramy całościowo i która decyduje o tym, co rozpoznajemy na obrazie, co on dla nas znaczy i jak oddziałuje na nasze uczucia⁹². Panofsky, nie dostrzegając tego aspektu, pozostał w gruncie rzeczy dłużnikiem tej wizji historii sztuki, która ukształtowała się około roku 1900 i dla której – jak już pisałem – liczył się tylko problem stylu. Walcząc z takim modelem dyscypliny o wprowadzenie do kanonu badawczego ikonografii, uczony akcentował, że każdy motyw i temat, każda namalowana postać i przedmiot, zakorzenione były

87. Bryl, *Suwerenność dyscypliny*, s. 435; Thürlemann, „Ikonographie, Ikonologie, Ikonik”, s. 223.

88. Zob. przyp. 1.

89. Ernst Cassirer, „Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii”, w: id., *Symbol i język*, s. 50 (podkreślenie w oryginale).

90. Krois, „Cassirer’s «Symbolic Values» and Philosophical Iconology”, s. 115.

91. Szczególnie dobitnie tę dwutorowość podkreślił w artykule: Panofsky, „Probleme der Kunstgeschichte”, s. 8–12.

92. Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. Jolanta Mach (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004).

w formie i dlatego nierozzerwalnie przynależały do dzieła sztuki rozumianego jako *Gestalt*. Ale prowadząc bój z czystym formalizmem, nie dostrzegł pełnego potencjału wizualnych kompozycji złożonych z układów linii i plam barwnych, gdyż zatrzymywał się na zamkniętych całościach, takich jak „schematy” typów ikonograficznych oraz kształty brył rzeźbiarskich i kolorowych płaszczyzn malarskich, rozpoznawane jako reprezentacje świata zewnętrznego.

Powojenna popularność „metody Panofsky’ego” spowodowała, że na wiele lat utrwalił się w historii sztuki dualizm ikonografii i stylu. Zaowocowało to traktowaniem ikonologii jako podstawy badawczej niezależnej na sprawy formalne. Co z kolei dało asumpt do wystąpienia Maxa Imdahla...

EKSKURS

W polskim przekładzie artykułu *Ikonoграфия i ikonologia subject matter* tłumaczone jest konsekwentnie jako treść, poczynając od przywołanego już dwukrotnie zdania, że „[i]konografia jako dziedzina historii sztuki zajmuje się treścią lub znaczeniem [*subject matter or meaning*] dzieła sztuki, pojętym jako przeciwstawienie formy”⁹³. Taki przekład jest nie tylko niepoprawny leksykalnie, ale i wypacza sens wywodu Panofsky’ego. W podstawowym znaczeniu *subject matter* to temat, ale uczony używał też słowa *theme*. W tabelce ukazującej trzy etapy postępowania badawczego na poziomie drugim pisał o rozpoznawaniu „secondary and conventional subject matter”, terminy „themes or concepts” rezerwując dla działań sprawdzających poprawność tych rozpoznania za pomocą typów ikonograficznych⁹⁴. Jeżeli więc *subject matter* nie jest tematem, trzeba było poszukać dla jego oddania po polsku innego odpowiednika. Słowo to w artykule Panofsky’ego dotyczy rozpoznawania wszystkiego, co znajduje się na obrazach. Na pierwszym etapie postępowania analitycznego identyfikacja „primary or natural subject matter” polega na odczytaniu przedmiotowym i wyrazowym tego, co widać w dziele i co się w nim wydarza, a więc na zdefiniowaniu za

pomocą codziennego doświadczenia zobrazowanych artefaktów, tworów przyrody ożywionej i nieożywionej, wydarzeń oraz relacji zachodzących pomiędzy postaciami (kamienie, mężczyźni, krowy, burza, wiatr, sprzeczka etc.). Wszystko to można nazwać „przedmiotem obrazu”, w sensie: „przedmiotem obrazu jest ukazanie ludzi poruszających się w krajobrazie podczas silnego wiatru i deszczu”. Na poziomie drugim do odczytania tematu dzieła czy namalowanego motywu potrzebna jest dokładna identyfikacja osób i zdarzeń, np. „niemowlę w żłobie to nowo narodzony Chrystus”. Ale ta identyfikacja nie jest tożsama z określonym tematem, gdyż jest czymś więcej. Panofsky rozważał np. temat obrazu Francesca Maffei ukazującego kobietę z mieczem i odciętą męską głową na misie. Mogła to być zarówno Judyta, jak i Salome. O rozstrzygnięciu zdecydowała wspólna obecność obu elementów: miecza i misy z głową. Otóż w przedstawieniach Salome próżno szukać miecza, natomiast w scenach z Judytą pojawiał się nie tylko miecz, ale i sporadycznie głowa na misie, co prowadziło do wniosku, że bohaterką dzieła była Judyta⁹⁵. Dlatego „secondary and conventional subject matter” przetłumaczyć trzeba jako „wtórny lub konwencjonalny przedmiot [obrazu]”, bo jest on wynikiem identyfikacji wielu elementów, które dookreślają temat, będąc np. atrybutami, ale nie są z tematem tożsame. Znajduje to wyraz w sformułowaniu tematu dzieła, wszak mówimy „Judyta z głową Holofernesa”, ale raczej nie „Judyta z mieczem i z głową Holofernesa na misie”. Wreszcie Panofsky pisał, że *subject matter* jest wynikiem świadomego działania artystów, zmierzających do ukazania określonych tematów, motywów czy scen. Jego zdaniem *subject matter* to jest intencja, *resp.* „myśl [*idea*]”, która się w dziele prezentuje, a nie „zawartość treściowa, *resp.* treść [*content*]”, która się tylko nieświadomie „zdradza [*betray*]”⁹⁶. Dlatego nie można tłumaczyć *subject matter* przez treść, ten ostatni termin – „intrinsic meaning or content” – rezerwując dla interpretacji podejmowanej na najwyższym, ikonologicznym poziomie badań, na którym postrzega się dzieło sztuki jako przejaw „wartości symbolicznych”⁹⁷.

93. Panofsky, „Ikonoграфия i ikonologia”, s. 11 (podkreślenie w tekście moje – WB).

94. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 40–41.

95. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 36–38; id., „Ikonoграфия i ikonologia”, s. 17–19.

96. Panofsky, „The History of Art as a Humanistic Discipline”, s. 16.

97. Panofsky, „Iconography and Iconology”, s. 40.

BIBLIOGRAFIA

- Allesch, Gustav Johannes von. „Psychologische Bemerkungen zu zwei Werken der neueren Kunstgeschichte”. *Psychologische Forschung* 2 (1922): 368–381.
- Arnheim, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Tłumaczenie Jolanta Mach. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Babus, Wojciech. „Nieoczywista literackość malarstwa i jej granice. Uwagi o metodzie”. W: *Literatura a malarstwo*, redakcja Joanna Godlewicz-Adamiec, Piotr Kociumbas, Tomasz Szybisty, 21–41. Kraków–Warszawa: iMEDIUS, 2017.
- Boehm, Gottfried. „Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften”. W: Max Imdahl, *Reflexion, Theorie, Methode*, redakcja Gottfried Boehm, 7–41. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Bohde, Daniela. „Gestalt”. W: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, redakcja Ulrich Pfisterer, 150–153. Berlin: Metzler, 2019.
- Bohde, Daniela. *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur des 1920er bis 1940er Jahre*. Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- Bryl, Mariusz. *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2008.
- Cassirer, Ernst. *Filozofia form symbolicznych. Część trzecia: fenomenologia poznania*. Tłumaczenie Przemysław Parszutowicz, Andrzej Kalarus. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2022.
- Cassirer, Ernst. *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*. Berlin: Cassirer, 1924.
- Cassirer, Ernst. „Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych”. W: id., *Symbol i język*, tłumaczenie i opracowanie Bolesław Andrzejewski, 11–43. Poznań: Wydawnictwo Naukowe IF UAM, 1995.
- Cassirer, Ernst. „Praegnanz, symbolische Ideation”. W: id., *Symbolische Prägnanz, Ausdrucksphänomen und „Wiener Kreis”*, redakcja Christian Möckel, 51–84. Hamburg: Mainer, 2011.
- Cassirer, Ernst. „Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii”. W: id., *Symbol i język*, tłumaczenie i opracowanie Bolesław Andrzejewski, 44–64. Poznań: Wydawnictwo Naukowe IF UAM, 1995.
- Cassirer, Ernst. „Structuralism in Modern Linguistic”. *Word* 1 (1945): 99–120.
- Dvořák, Max. „Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim”. Tłumaczenie Andrzej Sądoliński. W: *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, opracowanie Lech Kalinowski, 43–152. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974.
- Fork, Christiane. „Saxl, Fritz (Friedrich)”. W: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, redakcja Peter Betthausen et al., 361–363. Stuttgart–Weimar: Metzler, 2007.
- Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundation of Art History*. Ithaca–London: Cornell University Press, 1984.
- Imdahl, Max. „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegendstandssehen”. W: id., *Reflexion, Theorie, Methode*, redakcja Gottfried Boehm, 303–380. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Imdahl, Max. *Giotto Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Imdahl, Max. „Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu”. Tłumaczenie Tadeusz Żuchowski. W: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, redakcja Mariusz Bryl et al., 111–138. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2009.
- Kant, Immanuel. *Krytyka czystego rozumu*. Tłumaczenie Roman Ingarden. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Krois, John Michael. „Cassirer’s «Prototype and Model» of Symbolism”. W: id., *Bildkörper und Körperschema, Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, redakcja Horst Bredekamp, Marion Lauschke, 45–62. Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- Krois, John Michael. „Cassirer’s «Symbolic Values» and Philosophical Iconology”. *Cassirer Studies* 1 (2008): 101–117.
- Lavin, Irving. „American Panofsky”. W: *Migrating Histories of Art, Self-Translations of a Discipline*, redakcja Maria Teresa Costa, Hans Christian Hönes, 91–97. Berlin–Boston: De Gruyter, 2018.
- Metta, Carmen. „A Cassirerian-Kleeian Casuistry of Occurrences of «Form» and «Figure»”. *Cassirer Studies* 2 (2009): 117–128.
- Michels, Karen. *Sokrates in Pöselndorf. Erwin Panofskys Hamburger Jahre*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Morgenthaler, Simon. *Formationen einer Kunstwissenschaft. Text- und Archivistudien zu Hans Sedlmayr*. Berlin–Boston: De Gruyter, 2020.
- Panofsky, Erwin. „Der Begriff des Kunstwillens”. W: id., *Deutschsprachige Aufsätze*, t. 2, redakcja Karen Michels, Martin Warnke, 1019–1034. Berlin: Akademie Verlag, 1998.
- Panofsky, Erwin. „Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna”. Tłumaczenie Agnieszka Morawińska. W: id., *Studia z historii sztuki*, opracowanie Jan Białostocki, 324–342. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Panofsky, Erwin. *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*. Redakcja Gerda Panofsky. Berlin–Boston: De Gruyter, 2014.
- Panofsky, Erwin. *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig–Berlin: Teubner, 1930.
- Panofsky, Erwin. „The History of Art as a Humanistic Discipline”. W: id., *Meaning in the Visual Arts*, 26–54. Garden City: Doubleday & Co., 1957.
- Panofsky, Erwin. „Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”. W: id., *Meaning in the Visual Arts*, 26–54. Garden City: Doubleday & Co., 1957.
- Panofsky, Erwin. „Ikonografia i ikonologia”. Tłumaczenie Krystyna Kamińska. W: id., *Studia z historii sztuki*, opracowanie Jan Białostocki, 11–32. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.

- Panofsky, Erwin. „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance”. W: id., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, tłumaczenie Wilhelm Höck, 36–67. Köln: DuMont, 1975.
- Panofsky, Erwin. „*Imago Pietatis*. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka”. Tłumaczenie Tadeusz Dobrzeński. W: id., *Studia z historii sztuki*, opracowanie Jan Białostocki, 95–121. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Panofsky, Erwin. „Introductory”. W: id., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 3–31. New York–Evanston–London: Harper & Row, 1962.
- Panofsky, Erwin. „Probleme der Kunstgeschichte”. *Idea* 7(1988): 7–13.
- Panofsky, Erwin. „Rozwój teorii proporcji jako odzwierciedlenie rozwoju stylu”. Tłumaczenie Anna Kozak. W: id., *Średniowiecze*, 5–66. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.
- Panofsky, Erwin. „Spętany Eros. Przyczynek do genealogii *Danae* Rembrandta”. Tłumaczenie Jolanta Maurin Białostocka. W: id., *Studia z historii sztuki*, opracowanie Jan Białostocki, 307–323. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Panofsky, Erwin. *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Ästhetik)*. Berlin: Reimer, 1914.
- Panofsky, Erwin. „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”. W: id., *Deutschsprachige Aufsätze*, t. 2, redakcja Karen Michels, Martin Warnke, 1064–1077. Berlin: Akademie Verlag, 1998.
- Panofsky, Erwin, i Friz Saxl. *Dürers „Melencolia I”. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig–Berlin: Teubner, 1923.
- Panofsky, Gerda. *Erwin Panofsky von Zehn bis Dreißig und seine jüdischen Wurzeln*. Passau: Klinger, 2017.
- Parszutowicz, Przemysław. *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2013.
- Passarge, Walter. *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1930.
- Passini, Michela. *L'oeil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*. Paris: La Découverte, 2017.
- Podlacha, Władysław. „Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze”. *Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału II Nauk Historycznych, Społecznych i Filozoficznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego* 42 (1949 [1950]): 73–79.
- Rieber, Audrey. *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autor de l'iconologie d'Erwin Panofsky*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- Riegl, Alois. *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901.
- Schmidt, Peter. *Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang von Dieter Wuttke*. Wiesbaden: Harrasowitz, 1993.
- Sedlmayr, Hans. „Gestaltetes Sehen”. *Belvedere* 8 (1925): 65–73.
- Tatarkiewicz, Władysław. „Dwa pojęcia formy”. *Przegląd Filozoficzny* 45 (1949): 88–101.
- Thürlemann, Felix. „Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky”. W: *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, redakcja Klaus Sachs-Hombach, 214–234. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Tietze, Hans. „Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte”. W: id., *Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954*, redakcja Almut Krapf-Weiler, 104–120. Wien: Schönböck. Editor, [b.d.].
- Wertheimer, Max. „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. I. Prinzipielle Bemerkungen”. *Psychologische Forschung* 1 (1922): 47–58.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper, 1959.

SUMMARY

The Form, the “Subject Matter”, the Gestalt. Max Imdahl and Erwin Panofsky
by Wojciech Bałus

Max Imdahl discerned two important elements in Erwin Panofsky's research attitude. The first was the focus on the subject matter of the image. In Panofsky's perception, the formal structure of a painting was to constitute only a *sui generis* substratum, made up of “an arrangement of colours, lines and solids”. The second element characteristic to iconology was to be a kind of dissolution of an artwork in the cosmos of culture. Imdahl noted that in treating paintings or sculptures as symptoms of an era (or culture), Panofsky was more interested in what was generic about them than in what constituted their uniqueness.

Panofsky indeed failed to recognise the “iconic” level of an artwork; but he sought to justify the inseparability of form and subject matter in order to prove that iconographic research was an inalienable part of art history. In the course of his analyses, Panofsky noted the absurdity of Alois Riegl’s postulated separation of style and iconography. The logical outcome of this methodological stance was his belief in the inseparability of the formal layer (*Darstellung*) and the representational layer (*Vorstellung*) of an artwork and his treating them as a “visual unity [*anschauliche Einheit*]”. Form was created by an artist in order to represent something, not in order to merely put the assumptions of some style in effect. To reduce a painted scene to a linear or a painterly, a haptic or an optical imagery, as was assumed by the methods proposed by Riegl, Heinrich Wölfflin and other formalists, was as much an assault on the work itself as on the natural tendencies of human perception to identify the configurations of colour and line as mimetic elements. Panofsky also pointed out that the iconographic subject did not emerge from the canvas in an unproblematic manner. The stylistic *Gestaltungsprinzipien* interfered with the shape of artistic imagery and their misunderstanding could lead to misinterpretations.

The inseparability of the formal layer and the representational layer also characterised the iconographic types defined by the term *Gestalt*. A strict correspondence of all elements made the correct perception of the work possible, since it triggered the “symbolic pregnancy”, a mode of cognition described by the *Gestalt* psychology and Ernst Cassirer. The fundamental difference between Imdahl and Panofsky was that the former assumed that in the process of cognition of an artwork there occurs a constant oscillation between “seeing” and “recognising”, while the latter perceived the inseparability of the artwork’s layers as the area where symbolic pregnancy operated. To Panofsky, this inseparability was obviously not a “parity” between the *Vorstellung* and the *Darstellung*, since the “pregnant” form was only to enable artworks to be read objectively and typologically in the process of perception imbued with meanings.

BIOGRAPHICAL NOTE

Wojciech Bałus (b. 1961) is an art historian, a professor at the Institute of Art History of the Jagiellonian University. His research interests focus on the theory and history of art between the nineteenth and twenty first centuries, as well as on the relationship between art and philosophy, cultural anthropology, and literary studies. Within the Corpus Vitrearum International he conducts research on Polish stained glass art of the nineteenth and twentieth centuries; he serves as the Chairman of the Polish National Committee of Corpus Vitrearum International. He is a regular member of Polish Academy of Arts and Sciences, and member of the AICA.

NOTA BIOGRAFICZNA

Wojciech Bałus (ur. 1961) jest historykiem sztuki, profesorem w Instytucie Historii Sztuki UJ. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół teorii i historii sztuki XIX–XXI w., związków sztuki i filozofii, antropologii kulturowej i literaturoznawstwa. W ramach Corpus Vitrearum International prowadzi badania nad polskim witrażem XIX i XX w.; pełni funkcję przewodniczącego Polskiego Komitetu Narodowego Corpus Vitrearum International. Jest członkiem zwyczajnym Polskiej Akademii Umiejętności oraz członkiem AICA.