

BEATA TROCHIMSKA-KUBACKA
ORCID: 0000-0002-0841-6751
Uniwersytet Wrocławski

Koncepcja sztuki w filozofii kultury Ernsta Cassirera

The Concept of Art in Ernst Cassirer's Philosophy of Culture

Abstract: The presentation is dedicated to the discussion of the concept of art and aesthetics within Ernst Cassirer's philosophy of culture. The considerations are connected with an attempt to answer the question about the meaning of art in the system of symbolic forms and the position of aesthetics in Cassirer's thought. It includes a reconstruction of his position on the tradition of aesthetic thought, including the theory of mimesis and theory of expression, the notion of beauty and imagination. It shows the dialogical, dynamic and communicative nature of culture as viewed by Cassirer. In the context of his intuition of culture (art) as a "bridge," the following is discussed: mediation between the "I" and "You," subjectivity and objectivity, mimesis and creativity, rationality and emotionality. References are made to the positions adopted by Michaela Hinsch, Marion Lauschke, Birgit Recki.

Keywords: Cassirer, philosophy of culture, art, aesthetics, symbol, mediation

Cassirer nie badał kultury jako zbioru wytworów, rzeczywistości zewnętrznej wobec człowieka, określonej przez niezależne wobec człowieka reguły społeczne, polityczne, ekonomiczne. W myśl jego ujęcia człowiek za sprawą swoich kulturotwórczych zdolności żyje w świecie ponadjednostkowych form symbolicznych. Z tego względu filozofia form symbolicznych stała się teorią rozumienia rzeczywistości. W świetle tego rozumienia człowieka i kultury, oczywiste jest odrzucenie koncepcji człowieka, definiujących go przez pryzmat jakiejś istoty czy substancjalnie pojętych właściwości. Pozostając na płaszczyźnie transcendentalizmu i aprioryzmu, Cassirer sformułował funkcjonalną definicję człowieka: *animal symbolicum* to właściwy podmiot kultury. Tworzenie symboli jest przez niego traktowane jako

przejaw racjonalności człowieka, dzięki czemu człowiek przekracza swoje przyrodnicze i zewnętrzne uwarunkowania. W centrum filozofii kultury Cassirera stoi podmiot ludzki, a zgodnie z osadzeniem w myśli neokantowskiej refleksja w pierwszym rzędzie dotyczy podmiotu transcendentnego.

W myśli Cassirera pojęcie symbolu obejmuje wiele zakresów podmiotowej aktywności. W swojej rekonstrukcji historii pojęcia symbolu wskazywał on, że pierwotnie symbol pozostawał w łączności z religią, by w okresie nowożytnym zacząć przejawiać się w sztuce i rozważaniach estetycznych¹. Znaczącą rolę w tym procesie Cassirer przypisywał Goethemu, natomiast dzięki Schellingowi i Heglowi miała się dokonać adaptacja pojęcia symbolu w sferze estetyki filozoficznej². Cassirer polemizował z romantycznym rozumieniem symbolu, złączonym z metafizycznym znaczeniem i ujęciem piękna jako symbolu nieskończoności, pisał: „Sztuka jest w istocie symbolizmem, ale symbolizm sztuki trzeba rozumieć w immanentnym, nie transcendentnym sensie”³.

Śledząc coraz silniejszą i znaczącą obecność symbolu w filozofii sztuki, filozofii religii, logice, teorii wiedzy, Cassirer dostrzegał konieczność teoretycznej analizy pojęcia symbolu i zakresu jego stosowalności. Filozofa w szczególności interesowało to, czy w obliczu wielości i różnorodności znaczeń, jakie pojęcie symbolu uzyskiwało w szeregu swoich zastosowań, może ono mieć jakąś uniwersalną ważność i ogólną strukturę. Rozważając to zagadnienie, Cassirer sformułował własną koncepcję symbolu. Warto mieć na względzie, że Hermann Cohen nie uznał ważności pojęcia symbolu dla sztuki i kultury. W swojej pracy *Ästhetik des reinen Gefühls* (1912) omawia je pobieżnie w kontekście estetyki romantyzmu. Należy zatem przyjąć, że związek między neokantowskim sposobem myślenia a określoną wykładnią pojęcia symbolu, choć ważki, to nie ma charakteru jednoznacznej, bezwzględnej determinacji.

Symbol w filozofii kultury Cassirera nie odsyła do ontologicznej różnicy między nim samym a przedmiotem, który miałby symbolizować. Ontologiczna wykładnia symbolu była nie do pogodzenia z marburskim sposobem myślenia znajdującym wyraz w cechującym ten nurt zakwestionowaniu substancjalizmu i Kantowskiej „rzeczy samej w sobie”. W konsekwencji jedynym medium, do którego Cassirer mógł odnieść swoją koncepcję symbolu była świadomość.

W kontekście początków koncepcji symbolu u Cassirera wskazuje się na jego pracę *Substancja i funkcja* (1910) czy zainteresowanie mitologią Schellinga. W 1921 roku ukazał się artykuł po tytule *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*⁴. W tym samym roku Cassirer opublikował tekst *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, także w nim znajdziemy jedno z pierwszych ujęć for-

¹ Zob. E. Cassirer, *Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii*, [w:] *idem, Symbol i język*, tłum. B. Andrzejewski, Poznań 2004, s. 47–65.

² Cassirer zwraca uwagę, że na pojęciu symbolu oparto całą koncepcję estetyki F.T. Vischera. Por. *ibidem*, s. 47.

³ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 260.

⁴ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, [w:] *idem, Symbol i język*, s. 17–46.

my symbolicznej. W pierwszym z przywołanych tekstów Cassirer stwierdza: „Pod »formą symboliczną« powinna być rozumiana każda energia ducha, poprzez którą pewna duchowa treść znaczeniowa zostaje związana z konkretnym zmysłowym znakiem i temu znakowi wewnętrznie przyporządkowana”⁵. Każda forma symboliczna prezentuje niejako odmienny kierunek „energii ducha”. Rozwój każdej z form odsyła do jej własnej dynamiki i specyficznych dla niej prawidłowości, struktur; rozwija niejako swą własną określoność, realizuje potencje i możliwości tkwiące w apriorycznej założeniach. Każdej formie symbolicznej odpowiada określony wymiar świadomości: świadomość naukowa, mityczno-religijna, estetyczna, językowa.

Co istotne, w myśli Cassirera istotę symbolu stanowi nadawanie sensu, innymi słowy, funkcja duchowa, jaką spełnia symbol. Nawet w najprostszych wymiarach symbolicznego formowania w micie, sztuce, gdy przeżycie (postaci mitycznej, oglądu estetycznego) łączy się z określonym znakiem, Cassirer pisze o „przezroczystości zmysłowości”, podkreślając w ten sposób, że „zmysłowy wehikuł” nigdy nie stanowi pustej formy, lecz zawsze jest niejako „przesycony” wewnętrznym życiem.

W ujęciu Cassirera symbol ma strukturalny charakter, specyfikuje się wysokim poziomem uniwersalności pozwalającym zestawić z sobą tak odmienne dziedziny jak: język, mit, sztuka, religia, nauka. Filozofa interesowało to, w jakiej mierze mit, sztuka, język, nauka, religia są postaciami symbolicznego ujmowania i kształtowania, przy czym starał się on przedstawić nie tylko analizę poszczególnych form, lecz także badać relacje między nimi.

Stanowisko Cassirera w kwestii filozofii kultury znalazło dobitny wyraz w krytyce rozważań Georga Simmla zaprezentowanych w artykule *Pojęcie i tragedia kultury*⁶. W piątym studium z *Logiki nauk o kulturze* zatytułowanym *Tragedia kultury* Cassirer zawarł polemiczną odpowiedź na podstawową tezę Simmla, w myśl której relacja między „człowiekiem” a „kulturą” ma nieuchronnie antytetyczny charakter. W przekonaniu Simmla kulturze towarzyszy nieprzezwyciężalne napięcie, gdyż z perspektywy duchowego centrum, jakim jest indywidualne Ja, rozwój kultury, stały przyrost jej wytworów postrzegany jest jako coś obiektywnego, zewnętrznego i przytłaczającego zarazem.

Jak zauważa Cassirer, Simmel z całą ostrością stawia problem kultury i „dialektycznej struktury świadomości kultury”, który zapoczątkowany został wraz Kantowskim rozumieniem kultury. Kant zaakceptował wnioski płynące z dokonanej przez Rousseau krytyki oświeceniowego intelektualizmu i kultury rozumu, jednak

⁵ *Ibidem*, s. 21. Zob też E. Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1969, s. 175. Pojęcie formy symbolicznej Cassirer rozumie w szerokim znaczeniu, jako stosunek między „tym, co duchowe” i zmysłowym tego wyrazem w postaci „znaków”. Wewnętrzna struktura symbolu ma postać trójczłonową. Cassirer odróżnia to, co „zmysłowe” (*Sinnliches*) i to, co „zawiera sens” (*Sinnhaftes*) — „zmysłowy wehikuł” i „znaczenie”, które tworzą nierozłączną, integralną całość oraz w roli instancji pośredniczącej, ale i twórczej - „energię ducha” (*Energie des Geistes*). Zawsze mamy więc pewien substrat zmysłowy symbolu, jego znaczenie i „energię ducha”, która spełnia rolę porządkującej struktury, zapewniającej związek między symbolem a znaczeniem. Poszczególne formy symboliczne, różnią się między sobą z uwagi na wewnętrzną relację aspektów symbolu. Relacja ta może przebiegać zgodnie z funkcją wyrażania, funkcją przedstawiania bądź funkcją czystego znaczenia.

⁶ Zob. G. Simmel, *Pojęcie i tragedia kultury*, tłum. K. Łukasiewicz, [w:] *Kultura i tragiczność*, K. Łukasiewicz, D. Wolska (red.), Wrocław 2007.

w odróżnieniu od Rousseau w jego ujęciu celu kultury nie stanowiła szczęśliwość, lecz urzeczywistnianie przeznaczenia człowieka — wolności, prawdziwej autonomii, objawiającej się w moralnym panowaniu nad sobą⁷. W myśli Kanta kultura została pojęta przez pryzmat nowej skali wartości, która swój punkt ciężkości odnalazła we „własnym czynie [człowieka] i w tym, co dzięki niemu uczyni on sam z siebie”⁸. W założeniu cel ten podlegał realizacji, gdy człowiek przekraczał granice indywidualnego Ja i postępując zgodnie z imperatywem kategorycznym, wznosił się na poziom ludzkości. Problemalizując ten moment, Simmel wątpił w możliwość osiągnięcia tak określonego celu, to znaczy możliwość harmonijnego powiązania subiektywnego życia ze sferą „ducha obiektywnego”, sferą obowiązujących i obiektywnych wartości. W rezultacie, w ujęciu Simmla kultura stała się źródłem ciągle nowych cierpień, w tym też sensie pisał on o „tragedii kultury”.

W ocenie Cassirera Simmel lokuje się na stanowisku kulturowego pesymizmu. Cassirer podziela przekonanie Kanta, iż sens rozwoju kultury zwiera się w przekraczaniu horyzontu indywiduum. Ma on przy tym pełną świadomość tego, że w nieunikniony sposób łączy się to z napięciem pomiędzy aktywnością i spontanicznością jednostki a utrwalonymi formami życia kultury. Jednakże, w odróżnieniu od Simmla Cassirer podkreśla:

Jakkolwiek znaczące, pełne treści nie byłoby dzieło kultury, jakkolwiek mocno nie byłoby osadzone samo w sobie i w swoim centrum: jest i pozostaje przecież jedynie punktem przejściowym. Nie jest czymś „absolutnym”, z czym zderza się Ja, lecz jest mostem, który prowadzi od jednego Ja do innego⁹.

W konsekwencji dla Cassirera to „Ty”, „Inny”, „partner do gry” jest w istocie rozwiązaniem tragedii kultury.

Cassirer staje w obronie niewyczerpywalności procesów życia kultury, które pojmuje jako serie „zapośredniczeń i przejść”. Jego zdaniem w szczególny sposób unaocznia się to w oddziaływaniach między epokami. W ramach egzemplifikacji filozof odsyła do kultury Renesansu, w której recepcja tradycji stała się źródłem siły i przyczyniła się do intensywniejszego rozwoju epoki. W jego przekonaniu każdy kulturowy proces naznaczony jest produktywnym konfliktem między receptywnością i spontanicznością, tradycją i innowacją, tendencjami nakierowanymi na utrwalenie i tendencjami odnowy. Oba momenty należą do historii ducha, historii kultury, z tego względu w ocenie Cassirera można mówić o dialektyce historycznej. Narastanie napięcia między tradycją a innowacją, czyli „dramat” kultury, niekoniecznie musi objawiać się tragedią, gdyż przeciwstawne siły dzięki wzajemnemu oddziaływaniu podlega zmianie i przekształceniom. Co więcej, w jego przekonaniu, choć konflikty między różnymi kulturami oraz w obrębie poszczególnych kultur bywają tragiczne, to jednak każdej tragedii towarzyszy *katharsis*, prowadzące w toku dramatycznych przemian do przeobrażenia i przewyciężenia konfliktu. Kulturowe formy składają się na „nowe ciało” ludzkości, „będące wspólną własnością”. Dzięki temu ostatecznie staje się możliwe przekroczenie tego, co indywidualne. Kultura,

⁷ Zob. E. Cassirer, *Studium piąte. „Tragedia kultury”*, [w:] *idem, Logika nauk o kulturze. Pięć studiów*, tłum. P. Parszutowicz, Kęty 2011, s. 122.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 127.

w ujęciu Cassirera, analogicznie wobec Cohena, ukierunkowana jest na kształcenie ludzkości, a nie jak u Simmla na kształcenie poszczególnych jednostki w jej indywidualności.

Pytanie, w jaki sposób Cassirer w swojej filozofii kultury rozumie sztukę? Pytanie to łączy się z kolejnym: o znaczenie sztuki w systemie form symbolicznych i o miejsce estetyki w myśli Cassirera. Stosunkowo niedawno, w 2001 roku, Michaela Hinsch we *Wprowadzeniu* do swojej książki poświęconej myśli estetycznej Cassirera *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie* wskazywała na zasadnicze zawężenie w dziedzinie badań nad jego spuścizną, znajdujące wyraz w braku problematyzacji kwestii sztuki, jej znaczenia i statusu w ramach filozofii kultury¹⁰. Zdaniem Hinsch, poza nielicznymi odniesieniami sytuującymi się w kontekście późnej pracy Cassirera *Eseju o człowieku*¹¹, teoria sztuki i estetyki praktycznie była nieobecna w badaniach nad jego myślą. Dociekając przyczyn tego stanu rzeczy, Hinsch podkreśla, że sam Cassirer w swoim największym dziele *Philosophie der symbolischen Formen*¹² „nie podjął żadnego, adekwatnego wobec form języka, mitu i nauki, opracowania sztuki”¹³. Za symboliczny wyraz wspomnianej luki badawczej można uznać pracę Silvi Ferretti, w której Cassirer został przedstawiony jako kontynuator Kantowskiej idei nauki, filozof obcy sztuce, przeciwstawiony postaci Warburga¹⁴.

W konsekwencji należy mieć na względzie, że w refleksji Cassirera wypowiedzi o sztuce nie mają pierwszoplanowej pozycji. Jak nadmieniono, swojej koncepcji sztuki i estetyki nie poświęcił on osobnej części w trzutomowej *Philosophie der symbolischen Formen*; kolejne tomy tego dzieła dotyczą filozofii języka, mitu oraz teorii poznania. Wiadomo, że Cassirer planował wydanie czwartego tomu *Philosophie der symbolischen Formen*, poświęconego teorii estetycznej, niestety zamierzenie to, nie ze względu na metodyczno-treściowe kwestie, lecz z uwagi na zewnętrzne okoliczności, nie zostało nigdy zrealizowane¹⁵. Nie oznacza to, że refleksja na temat sztuki nie jest w myśli Cassirera istotna. Byłoby to teoretyczne niedociągnięcie z uwagi na fakt, że sztuka w jego koncepcji stanowi jedną z form symbolicznych. W *Philosophie der symbolischen Formen* Cassirer omawia różne aspekty i zagadnienia dotyczące sztuki, choć niewątpliwie poświęca mniej miejsca analizom z zakresu sztuki w porównaniu z opracowaniem języka, mitu czy nauki. Jednakże elementy opisu pozostałych form symbolicznych pozwalają się zastosować w ramach charakterystyki sztuki, dzięki czemu umożliwiają pełniejszą rekon-

¹⁰ M. Hinsch, *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, Würzburg 2001, s. 15.

¹¹ Hinsch ma na myśli prace Paetzolda i Graesera. Zob. H. Paetzold, *Die Realität der symbolischen Formen: Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext*, Darmstadt 1994; A. Graeser, *Ernst Cassirer*, München 1994.

¹² E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, Berlin 1923; Bd. 2, Berlin 1925; Bd. 3, Berlin 1929.

¹³ M. Hinsch, *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, s. 15 [cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu autorki].

¹⁴ Zob. S. Ferretti, *Cassirer, Panofsky and Warburg, Symbol, Art, and History*, New Haven-London 1989, s. 84, 100.

¹⁵ Zob. M. Hinsch, *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, s. 16.

strukcję sztuki, jej miejsca i roli w ramach koncepcji kultury Cassirera. Refleksję na temat sztuki i estetyki odnajdujemy także w postaci rozproszonej, w wielu artykułach i pracach Cassirera. Wśród nich rozdział pracy *Filozofia Oświecenia*, poświęcony myśli estetycznej tego czasu, zatytułowany *Podstawowe problemy estetyki*. Znamienne jest, że ujęcie sztuki Cassirera, które należy łączyć z inspiracją płynącą ze zbiorów Biblioteki Warburga, nasycone jest odesłaniami do historii literatury, historii sztuki, historii myśli estetycznej, historii kultury. W pracy *Logika nauk o kulturze* Cassirer podjął kwestię charakterystyki sztuki, dokonując niejako zebrania i podsumowania wszystkich podstawowych motywów. W rezultacie w ocenie Hinsch w *Eseju o człowieku*

estetyczne argumenty składają się na charakterystykę symbolicznej formy „sztuki”, która jawi się jako metodycznie konsekwentne zastosowanie, rozwiniętej przez Cassirera w *Logice nauk o kulturze* trójczłonowej, obejmującej akt-, dzieło-, i działanie analizy (*Akt-, Werk-, und Wirkungsanalyse*)¹⁶.

Te trzy momenty: akt tworzenia, dzieło i oddziaływanie dzieła składają się na charakterystykę przedmiotu kultury, w tym przedmiotu estetycznego.

W *Eseju o człowieku* ustalenia z zakresu koncepcji sztuki i estetyki pojawiają w kontekście polemik z rozwiązaniami przyjętymi w teoriach estetycznych poprzedników. Filozof przedstawia rzeczowo i syntetycznie podstawowe kierunki i pojęcia estetyki, w rezultacie jest to także szkic o charakterze historycznym i ideowym. Jego refleksja koncentruje się na wielu istotnych dla myśli estetycznej kwestiach: teorii naśladownictwa i teorii ekspresji, pojęciu *katharsis* i roli uczuć, pojęciu piękna i pojęciu wyobraźni.

Cassirerowskie ujęcie sztuki stanowi swego rodzaju rozwinięcie podstawowych założeń z zakresu jego filozofii kultury. Hinsch zauważa, że Cassirer pyta

jak filozof, a nie jak historyk sztuki czy teoretyk literatury, o miejsce i znaczenie sztuki w całości kulturowych możliwości i zdolności człowieka, i stara się w tym wymiarze umiejscowić sztukę jako równoprawną wobec wszystkich innych formę symboliczną¹⁷.

W swojej pracy Hinsch dokonała bardzo szczegółowego przeglądu prac i artykułów Cassirera z uwagi na zawarte w nich ustalenia z zakresu koncepcji sztuki i estetyki. W rozwoju myśli Cassirera wyodrębniła trzy zasadnicze okresy pozostające w ścisłym związku z jego biografią, są to kolejno: faza teoriopoznawczo-epistemologiczna (Berlin, 1903–1919), faza filozofii kultury (Hamburg, 1919–1933) i faza antropologiczna (Oxford, 1933–1935; Göteborg, 1935–1941; New Haven i New York, 1941–1945)¹⁸.

W ramach przedstawienia pierwszej fazy związanej z silnym oddziaływaniem neokantowskiej, teoriopoznawczej perspektywy omówieniu poddane zostały prace Cassirera: *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte* (1916) oraz *Kants Leben und Lehre* (1918). W ocenie Hinsch, Cassirer w tym okresie rozszerzył swoje zainteresowania, poza koncepcją Kanta równoprawnymi źródłami fundującymi podstawy jego estetyki stała się myśl Goethego i Schillera. W prezentacji

¹⁶ *Ibidem*, s. 263.

¹⁷ *Ibidem*, s. 278.

¹⁸ *Ibidem*, s. 17.

drugiej fazy rozważania skoncentrowane są przede wszystkim na pracy *Philosophie der symbolischen Formen* i zawartej w niej koncepcji metodyczno-systematycznego ugruntowania form symbolicznych, w tym sztuki. Zdaniem Hinsch, w tym okresie na mocy wielu konstruktywnych polemik z teoriami estetycznymi Crocego, Fiedlera, Hildebranda oraz Heideggerem dokonało się w myśli Cassirera rozszerzenie perspektywy estetycznej. W trzeciej fazie przewagę stopniowo zyskiwało nastawienie antropologiczne, w rezultacie także kwestie sztuki i estetyki były podejmowane w ramach tej perspektywy. W tym czasie Cassirer podjął zadanie uzasadnienia filozofii kultury i sformułowania — równoprawnej wobec logiki nauk przyrodniczych — logiki nauk o kulturze. Pytanie: „kim jest człowiek?” (*Was ist der Mensch?*) określało centrum refleksji Cassirera, a jego humanistyczne stanowisko znalazło swój pełny wyraz w *Eseju o człowieku*.

W omówieniu każdej z trzech faz Hinsch skoncentrowała się na wydobyciu i wskazaniu zasadniczych rozstrzygnięć koncepcji estetycznej Cassirera i towarzyszących jej przekształceń. Tym samym okazało się, że problematyka sztuki i estetyki stanowiła stały, sukcesywnie podejmowany zakres Cassirerowskich dociekań.

Powróćmy zatem do rekonstrukcji poglądów estetycznych Cassirera. Na czym polega specyficzne znaczenie sztuki w porównaniu z innymi elementami procesu kultury? Cassirer wydaje się zakładać takie szczególne znaczenie sztuki. W jego ujęciu formy sztuki nie są pustymi formami, spełniają określoną rolę w konstruowaniu i organizowaniu ludzkiego doświadczenia. Cassirer zauważa: „Możemy pojąć prawdziwe znaczenie i funkcję sztuki jedynie rozumiejąc ją jako specjalny kierunek, nową orientację naszych myśli, wyobraźni, uczuć”¹⁹. Sztuka w tym ujęciu nie jest podporządkowana nauce jako wyższemu poziomowi rozwoju ducha, lecz przysługuje jej status samodzielnej formy symbolicznej. Jako że formy symboliczne są dla Cassirera formami rozumienia świata, sztuka stanowi odrębny obraz świata, perspektywę poznania i rozumienia świata. Cassirer stwierdza, że sztuka „to interpretacja rzeczywistości — nie za pośrednictwem pojęć, ale w drodze bezpośredniego doznania; nie za pośrednictwem myśli, lecz za pośrednictwem form zmysłowych”²⁰. Tym samym sztuce przypisano rolę „interpretacji rzeczywistości” (*Deutung von Wirklichkeit*). Z tego względu Birgit Recki skłonna była uznać, że Cassirer uprawiał estetykę hermeneutyczną (*hermeneutische Ästhetik*)²¹.

W polemice z Simmlem Cassirer podkreślał, że przeciw tragicznym wymiarom kultury, w tym sztuki przemawia, jej dramatyczny, dialogiczny, dynamiczny charakter. Cassirer porównywał kulturę do mostu. Nasuwa się pytanie: jaką rolę w tym procesie odgrywają możliwości mediacyjne sztuki? Termin „mediacja” (*Vermittlung*)²² oddaje sens Cassirerowskiej intuicji kultury jako mostu. W konsekwencji sztuce ujętej jako most w myśli Cassirera przysługują następujące aspekty:

¹⁹ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 276.

²⁰ *Ibidem*, s. 245.

²¹ B. Recki, *Cassirer*, Stuttgart 2013, s. 63.

²² Terminem *Vermittlung* w zastosowaniu do myśli Cassirera posługuje się w swojej pracy Marion Lauschke. Zob. M. Lauschke, *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers*, Hamburg 2007. Zob. też K. Bauer, *Zwischen Mythos und Wissenschaft — und darüber hinaus. Über die Vermittelnde Funktion der Kunst bei Ernst Cassirer*, [w:] *Ernst*

1. komunikacja intersubiektywna między Ja i Ty,
2. mediacja między subiektywnością i obiektywnością:
 - mediacja między *mimesis* i twórczością (między receptywnością a spontanicznością),
 - mediacja między racjonalnością i emocjonalnością.

Ad 1. Zgodnie ze stanowiskiem Cassirera zawartym w studium *Tragedia kultury*, sztuce należy przypisać szczególny udział w procesie komunikacji intersubiektywnej. W tym kontekście warto mieć także na uwadze powody, dla których Kant odróżnił „pospolitą ważność” („estetyczną powszechność”, *Gemeingültigkeit*) od „obiektywnie powszechnej ważności” (*Allgemeingültigkeit*), łączonej z sądami naukowymi i logicznymi. „Estetyczna powszechność” zawarta w naszych estetycznych sądach, zakłada, że orzekanie o pięknie nie ma charakteru ściśle subiektywnego, lecz dotyczy wszystkich, którzy wydają sądy. Cassirer w następujących słowach skomentował tę kwestię: „Gdyby dzieło sztuki było tylko kaprysem i szaleństwem indywidualnego artysty, nie miałyby tej powszechnej komunikatywności”²³.

W sztuce dokonuje się przekroczenie indywidualności i rozszerzenie perspektywy na punkt widzenia ludzkości. Sztuka bowiem, z jednej strony wypływa z twórczej spontaniczności indywiduum, z drugiej stanowi most między Ja i Ty, to znaczy inicjuje „żywy” proces komunikacji z innymi. Jak już wspomniano, w myśli Cassirera kultura nie jest ujmowana jako harmonijna całość, lecz jako dynamiczny, pełen napięć, otwarty proces, który z uwagi na swą dialogiczność ma założony charakter. W jego przekonaniu na końcu tego kulturowego procesu nie stoi gotowe dzieło sztuki pojęte jako doskonała, skończona całość, które zamykając drogę, stanowiłoby swego rodzaju ślepy zaułek. Na końcu nie

stoi dzieło, w którym zakrzepło trwale istnienie procesu twórczego, lecz Ty, inny podmiot, który dzieło to otrzymał, by włączyć je w swe własne życie, a tym samym z powrotem przeobrazić je w medium, z którego wzięło swe źródło²⁴.

„Inny” przyjmuje dzieło i odnosi je do swojego życia, by znowu uczynić je żywym, Cassirer pisze: „to, co stworzone nie staje po prostu naprzeciw procesowi twórczego: raczej coraz to nowe życie »wlewa się« w »wytłoczoną formę«, chroniąc ją przed zastygnięciem”²⁵. Zdaniem Recki z uwagi na to, że Cassirer rozumie dzieło jako medium komunikacji, jego estetykę należałoby określić jako teorio-komunikacyjną i receptywno-refleksyjną estetykę dzieła (*kommunikationstheoretisch und rezeptionsästhetisch reflektierte Werkästhetik*)²⁶. Dzieło pełni funkcję mostu pomiędzy podmiotami, jego rolą nie jest przenoszenie określonych, stałych treści, lecz pobudzanie aktywności odbiorcy, jego wrażliwości i recepcji.

Ad. 2. Korelacja rozumiana jako mediacja między subiektywnością i obiektywnością w zastosowaniu do sztuki sprawia, że materialny nośnik (dzieło sztuki)

Cassirer. *Zwischen Mythos und Wissenschaft/Between Myth and Science*, J. Giel (hrsg.), „*Lectiones & Acroases Philosophicae*” 8, 1 (2015), s. 133, 140.

²³ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 243.

²⁴ E. Cassirer, *Studium piąte. „Tragedia kultury”...*, s. 127.

²⁵ *Ibidem*, s. 130.

²⁶ Por. B. Recki, *op. cit.*, s. 63.

wyraża subiektywną treść w zgodzie z właściwym dla tej formy symbolicznej sposobem myślenia (artystycznymi założeniami dotyczącymi recepcji i tworzenia). Filozof pisze o tym następująco:

Wyobraźnia artysty nie wymyśla form rzeczy w sposób arbitralny. Ukazuje nam te formy w ich prawdziwym kształcie, czyniąc je widocznymi i rozpoznawalnymi. Artysta wybiera pewien aspekt rzeczywistości, ale ów proces selekcji jest jednocześnie procesem obiektywizacji. Gdy już raz wkroczyliśmy w jego pole widzenia, musimy patrzeć na świat jego oczyma. Mogłoby się wydawać, że świat nigdy przedtem nie ukazał się nam w tym szczególnym świetle. A przecież mamy przekonanie, że to światło nie jest chwilowym błyskiem. Stało się trwale i nieprzemijające dzięki dziełu sztuki²⁷.

W ujęciu Cassirera w sztuce przy tworzeniu i przy recepcji zachodzi oscylacja między biegunami: subiektywnym i obiektywnym.

Pochłonięci bezpośrednim doznaniem dzieła sztuki, nie odczuwamy rozdziału pomiędzy światem obiektywnym a subiektywnym. Nie żyjemy w naszej zwykłej, pospolitej rzeczywistości przedmiotów fizycznych, ale nie żyjemy też całkowicie w obrębie sfery indywidualnej. Poza tymi dwiema sferami odkrywamy nową dziedzinę form plastycznych, muzycznych, poetyckich — i te formy mają prawdziwą uniwersalność²⁸.

To, co wewnętrzne uzyskuje swoją właściwą postać i sens, dopiero gdy zostaje uzewnętrznione, zobiektywizowane w dziele sztuki. I zwrótnie, dzięki temu procesowi, poprzez eksterioryzację w sferze symboli i form, subiektywność odkrywa samą siebie i staje się dla siebie „czytelna”.

W tym kontekście zrozumiałą jest dystans, jaki wypracowuje Cassirer wobec idealistycznej filozofii sztuki Crocego. Cassirer podobnie jak Cohen negatywnie oceniał koncepcję Crocego, zarzucając jej zwrócenie uwagi na czysto duchowy wymiar sztuki, akcentowanie ekspresji, twórczej intuicji i jednocześnie pomijanie aspektu materialnego związanego z nośnikiem treści. Cassirer podzielał stanowisko Cohena, że w dziele sztuki nie można ignorować bieguna obiektywnego, stwierdza: „barwy, linie, rytmy i słowa nie są dla wielkiego malarza, dla wielkiego muzyka czy dla wielkiego poety jedynie częścią jego technicznego wyposażenia; są niezbędnymi elementami samego procesu twórczego”²⁹. Tym samym podkreśla on formalny aspekt dzieła sztuki (formy zmysłowe, kształt plastyczny, rytm, linie i rysunek), który z uwagi na jego integralny i podstawowy charakter nie może zostać sprowadzony do kwestii technicznych.

Mediacja obiektywności i subiektywności w dziedzinie sztuki przybiera szczególną postać i urzeczywistnia się w mediacji między *mimesis* i twórczością oraz mediacji między racjonalnością i emocjonalnością.

Cassirer przypomina, że Arystotelesa uznaje się za autora tego — określonego przez pryzmat kategorii *mimesis* — rozumienia podstawowych zdań sztuki. Teorie naśladownictwa przez wieki określały cele i rolę sztuki. Jak podkreśla filozof, sytuacja uległa zasadniczej zmianie dopiero w pierwszej połowie XVIII wieku, kiedy wraz z Rousseau zdobyła sobie uznanie odmienna koncepcja sztuki. W myśl tej nowej koncepcji sztuka nie była odtwarzaniem natury, a jej jedynym celem wcale

²⁷ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 244.

²⁸ *Ibidem*, s. 243.

²⁹ *Ibidem*, s. 238.

nie było piękno, sztuka bowiem stanowiła przede wszystkim wyraz uczuć i namiętności. Idea „sztuki charakterystycznej”³⁰ otworzyła nowy okres w historii myśli estetycznej, w Niemczech czołowymi jej przedstawicielami byli Herder i Goethe. Cassirer podkreśla, że dla Goethego sztuka ekspresyjna bynajmniej nie oznaczała bezwładnego wylewu uczuć, a uczucie stanowiło siłę kształtującą, przetwarzającą towarzyszące danej formie sztuki, środki zmysłowego przekazu³¹.

W dążeniu do mediacji między racjonalnością i emocjonalnością Cassirer precyzyjnie odróżnia niekontrolowany wyraz uczuć od „prawdziwej spontaniczności”. Jego zdaniem tworzenie i kontemplowanie sztuki stanowią konstruktywny proces, sama manifestacja uczuć nie wystarcza. Z tego względu, w ocenie Marion Lauschke, w jego myśli „dzieło sztuki jest miejscem mediacji między uczuciem i strukturą”³². „W dziele sztuki — stwierdza Cassirer — oddziałują na nas właśnie struktura, równowaga i porządek tych form”³³.

Kwestię uczucia filozof omawia w kontekście pojęcia *katharsis* Arystotelesa. Podkreśla przy tym, że uczucia wzbudzone przez poetę dramatopisarza są niezwykle silne, intensywne i bezpośrednie, lecz „nie są już ciemnymi i nieprzeniknionymi siłami; stają się jak gdyby przezroczyste”. Cassirerowi chodzi o to, że nasze doznania w obliczu dzieł sztuki osiągają najwyższe natężenie, ale jednocześnie zmieniają swoją formę, ich istota podlega przekształceniu, są wolne i czynne. Wolność estetyczna sprawia, że uczucia są niejako pozbawione swego materialnego ciężaru: „czujemy ich formę i życie, ale nie czujemy obciążenia”³⁴. To proces intensywny emocjonalnie, przebiegający dynamicznie między skrajnymi uczuciami — bólem i radością wolności od rzeczywistego bólu. Dzięki temu uczucia mają moc kształtującą naszą duchowość, zmieniania nas wewnątrz. W rezultacie z uwagi na ich specyficzny rytm, miarę, nie sposób ich porównywać z normalnymi emocjonalnymi doznaniem. Proces artystyczny jest zawsze procesem dialektycznym i dialogowym. W procesie recepcji dzieła sztuki nie możemy zachowywać się biernie, wymaga to od nas powtórzenia i rekonstrukcji procesu twórczego.

W tym kontekście Cassirer zajmuje się także pojęciem wyobraźni, przy czym traktuje je z dystansem. Jak zauważa, pojęcie wyobraźni występowało już w teoriach klasycznych i neoklasycznych, jednak w tych ujęciach władza wyobraźni była poddana przewodnictwu rozumu. Dopiero wraz z estetyką XVIII wieku pojawił

³⁰ „Otóż to sztuka charakterystyczna jest jedyną sztuką prawdziwą. Wówczas jest jednolita i żywa, kiedy oddziaływa na swoje otoczenie pobudzana wewnętrznym, jednym, indywidualnym, oryginalnym, niezależnym uczuciem, nie dbając o to wszystko, co jest jej obce, i nawet o tym nie wiedząc, niezależnie od tego, czy kolebką jej była surowa dzikość czy też kulturalna, oświecona wrażliwość”: *Ibidem*, s. 236, cyt. za: J.W. Goethe, *Von deutsche Baukunst, Werke XXXVII*, s. 148–149.

³¹ Cassirer wielokrotnie dokonuje analiz sztuki w kontekście poezji, w znaczącej mierze wynika to z niewątpliwej fascynacji twórczością Goethego. Jego szacunek dla Goethego jest powszechnie znany, ale cenil w nim nie tylko poetę. Uważał go za geniusza, który łączył zainteresowanie tematyką religijną z zainteresowaniem naukami przyrodniczymi, a w swojej poetyckiej twórczości odwoływał się do pokładów mitycznego myślenia.

³² M. Lauschke, *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers*, s. 218.

³³ *Ibidem*, s. 255–256.

³⁴ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 247.

się nowy ideał, w ramach którego w pełni doceniona została funkcja wyobraźni (Bodmer i Breitinger, Young), by w niemieckim romantyzmie uzyskać miejsce pierwszoplanowe. Cassirer, podobnie jak wcześniej Cohen, ocenił krytycznie tę niezwykłą waloryzację wyobraźni i sztuki w koncepcji Schellinga i romantyków. W jego przekonaniu podniesienie sztuki do roli organonu mądrości, piastunki metafizycznej prawdy fałszuje rzeczywiste znaczenie i funkcję sztuki. Stwierdza:

W najbardziej nawet ekstrawaganckich twórcach sztuki nie znajdujemy nigdy „porywającej gmatwaniny fantazji”, „pierwotnego chaosu natury ludzkiej”. Ta definicja sztuki, stworzona przez pisarzy romantycznych, zawiera w sobie sprzeczność. Każde dzieło sztuki ma intuicyjną konstrukcję, a to oznacza charakter racjonalny. Każdy pojedynczy element trzeba odczuwać jako część wszystko ogarniającej całości [...]. Sztuka nie jest przykuta do racjonalności rzeczy lub wydarzeń. Może pogwałcić wszystkie te prawa prawdopodobieństwa, które estetycy klasycyjni uznali za organiczne prawa sztuki. Może nam ofiarowywać najbardziej dziwaczną i groteskową wizję rzeczywistości, a jednak zachowywać swą własną racjonalność — racjonalność formy³⁵.

Elementy poddane regule składają się na sensowną, racjonalną całość, która może podważać tak zwane prawdy życiowe czy zasady prawdopodobieństwa.

Kontynuując te rozważania, w *Eseju o człowieku* Cassirer wyodrębnił w dziedzinie myśli estetycznej dwie podstawowe tendencje. Niektóre z teorii przypisywały sztuce mimetyczny charakter, naśladownictwo piękna natury (tu przede wszystkim lokowały się koncepcje klasycystyczne, neoklasycystyczne), inne wskazywały na ekspresyjny charakter sztuki (romantyzm). Filozof podkreśla, że tendencje racjonalistyczne w sztuce (na przykład klasycyzm francuski) prowadziły do przekształcenia dzieła sztuki w „problem arytmetyczny”, czyniąc z niego kwestię reguł i metod. Z kolei romantyzm popadał w drugą skrajność, artysta stał się wyrazicielem tego, co nieświadome, pracy wyobraźni, snu na jawie. Wobec obu stanowisk Cassirer sformułował zastrzeżenia, uznając, że sztuka nie daje się sprowadzić ani do naśladownictwa, ani do czystej ekspresji³⁶. Analizując komplikacje powodowane przez odróżnienie sztuk odtwórczych i ekspresyjnych, obiektywnych i subiektywnych, Cassirer doszedł do przekonania, że mamy tu do czynienia z mediacją. Ani dzieła wielkich poetów lirycznych nie są jedynie ekspresją uczuć, ani też dzieła wielkich dramatopisarzy nie są odtworzeniem i naśladownictwem rzeczywistości. Nie ma zatem sztuk wyłącznie odtwórczych czy też wyłącznie ekspresyjnych — są sztuki symboliczne.

³⁵ *Ibidem*, s. 274–275.

³⁶ Zdaniem Cassirera, ślady takiego ujęcia dają się również odnaleźć w metafizyce piękna u Bergsona, który zakładał, że twórcza siła sztuki polega na wyrzeczeniu się rozumowi i poddaniu intuicji artystycznej. Na tym tle Cassirer pozytywnie ocenił teorię formy estetycznej Shaftesbury’ego, w ramach której piękno to forma, poznawana nie na mocy pracy zmysłów, lecz umysłu i rozumu. Natomiast krytycznie odniósł się do psychologicznej koncepcji Nietzschego z *Narodzin tragedii* i założenia, że tragedia grecka narodziła się w wyniku wzajemnego oddziaływania dwóch przeciwstawnych sił złączonych z kultem Dionizosa i kultem Apollina. Cassirer skomentował propozycję Nietzschego następująco: „Każde wielkie dzieło sztuki charakteryzuje głęboka jedność strukturalna. Nie potrafimy wytłumaczyć tej jedności sprowadzając ją do dwóch różnych stanów, które — jak stan marzenia sennego i stan upojenia — są całkowicie rozproszone i zdeorganizowane. Z bezkształtnych elementów nie możemy zespolić strukturalnej całości” — *ibidem*, s. 268.

W koncepcji Cassirera dzieło sztuki określa sobą zupełnie nową jakość, której ani teorie naśladownictwa, ani teorie romantyczne nie uwzględniały, stanowi bowiem nową postać syntezy między Ja (myślenie, afekty, intuicja) i światem. Sztuka nigdy nie jest czystą ekspresją, bo musi być zamknięta w formie, ujęta w słowa, gesty, barwy i linie. Nie jest też li tylko naśladownictwem rzeczywistości, gdyż jest zawsze jej odkrywaniem. W przekonaniu Cassirera rola artysty polega na wydobyciu dynamicznego życia form ze statycznego materiału, na mediacji między *mimesis* i twórczością oraz między racjonalnością i emocjonalnością. Filozof akcentuje „racjonalność form”, w jego ocenie sztuka „nie może być ekspresyjna nie będąc jednocześnie formującą i kształtującą”.

W ocenie Cassirera z problemem formy związany był rozwój nowożytnej estetyki i ogólnej teorii sztuki w Niemczech. Z tego względu wskazywał on na znaczący wkład Adolfa Hildebranda i jego pracy *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893). Hildebrand starał się wykazać, że problem formy w sztukach plastycznych wymaga odniesienia się do kwestii natury przestrzeni i przestrzennego przedstawiania. W ocenie Cassirera dociekania z tego zakresu są niezwykle istotne, gdyż pozwalają ująć zasady artystycznego kształtowania, prawa formy właściwe sztuce.

W ujęciu Cassirera twórczość łączy się ze świadomością czystych form rzeczy. Zwolennikom teorii naśladownictwa czy naturalizmu odpowiadał, że nie istnieje żadna obiektywna wizja przedmiotów empirycznych, żadna stała forma rzeczy, że w dziele sztuki zawsze musi brać udział indywidualny temperament³⁷. Jednocześnie podkreślał zasadnicze różnice między zwykłym postrzeganiem a postrzeganiem estetycznym:

Nasze postrzeganie estetyczne wykazuje znacznie większą różnorodność i należy do znacznie bardziej skomplikowanego porządku niż nasze zwykłe, codzienne postrzeganie zmysłowe. W postrzeganiu zmysłowym zadawaliśmy się uchwyceniem wspólnych i stałych właściwości przedmiotów w naszym otoczeniu. Doświadczenie estetyczne jest nieporównanie bogatsze. Drzemią w nim nieograniczone możliwości, które w naszym codziennym doświadczeniu zmysłowym pozostają niezrealizowane. W dziele artysty te możliwości stają rzeczywistością daną; zostają wydobyte i przybierają określoną formę. Ujawnienie tej niewyczerpanej mnogości aspektów rzeczy jest jednym z wielkich przywilejów i jednym z najgłębszych uroków sztuki³⁸.

W tym kontekście Cassirer polemizuje z psychologicznymi tendencjami w teorii sztuki, które skłonne były sprowadzać doznanie estetyczne do hedonistycznie pojętej przyjemności. Podkreśla przy tym ich teoretyczną błędność, pisze:

Przyjemność, jaką znajdujemy w formach, jest całkiem różna od tej, jaką czerpiemy z rzeczy lub wrażeń zmysłowych. Formy nie mogą się po prostu odcisnąć w naszych umysłach; aby odczuwać ich piękno, musimy je tworzyć³⁹.

³⁷ W tym zakresie Cassirer zgadza z Heinrichem Wölfflinem, odwołuje się do jego pracy *Podstawowe pojęcia historii sztuki*. Zob. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2006.

³⁸ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 242.

³⁹ *Ibidem*, s. 263.

Tym samym Cassirer konsekwentnie podkreśla rolę konstruktywnego aspektu wnoszonego przez podmiot w proces twórczy.

Równie krytycznie jak teorie hedonistyczne filozof potraktował teorie identyfikujące sztukę z zabawą. W jego ocenie, mimo pewnych podobieństw na poziomie psychologicznym, funkcje i rola sztuki są zupełnie odmienne, od funkcji i charakteru zabawy. Przy czym Cassirer nie miał na myśli koncepcji Schillera. W jego przekonaniu pojęcie „gry”, „zabawy” u Schillera ma zasadniczo odmienny sens, sprzężone jest bowiem z pojęciem wolności i człowieczeństwa. Zdaniem Cassirera sztuka jest przede wszystkim nowym rodzajem prawdy, odkrywaniem prawdy czystych form poetyckich, muzycznych, plastycznych, czego nie sposób orzec o zabawie. Funkcją sztuki nie jest rozrywka i odprężenie, wymaga ona napięcia całej duchowej istoty, nasilenia wszystkich władz, mediacji między emocjonalnością i racjonalnością.

Centralne znaczenie w koncepcji estetycznej Cassirera odgrywa pojęcie stylu. W jego ocenie, w budowie form estetycznych rozwój przebiegał od wiernego, zmysłowego i naśladowującego konkretny przedmiot sposobu przedstawiania, poprzez język form opartych na „manierze” (wynikających z twórczej, indywidualnej siły artysty), po sposób kształtowania przedstawienia określonego jako „styl”. W ujęciu Cassirera styl to kształtowanie, które jest wolne, bo niepodlegające ścisłej determinacji tego, co zmysłowe, oraz prawidłowe, bo posiadające porządek obrazowania. Według niego styl stanowi najwyższy wyraz „obiektywności artystycznego ducha”, jednoczy w sobie spontaniczność i podlegającą prawidłowości naturę obrazowania⁴⁰, w rezultacie styl w sztuce jest tym, co decyduje o jej immanentnej prawdzie.

Rozważając pojęcie stylu, Cassirer polemicznie odwoływał się do myśli estetyków XVIII wieku — Mendelssohna i Lessinga. Rzecz dotyczyła podzielanej przez nich zasady, zgodnie z którą aby rozgraniczyć sztuki i określić ich zakres przedmiotowy, należy wychodzić od rodzaju znaków, jakimi się posługują. W myśl tej zasady Lessing rozróżnił malarstwo, które ujmuje „postaci i kolory w przestrzeni” oraz poezję rozumianą jako „artykułowane dźwięki w czasie”. Zasadę tę Herder przeniósł następnie na muzykę i plastykę; jego podział sztuk miał naturalne podłoże w podziale zmysłów. Zmysł, który ujmuje części: jedne obok drugich, czyli wzrok przypisany został malarstwu, jedne po drugich, czyli słuch — muzyce, i jedne w drugich, czyli czucie — poezji. Z czasem w poszukiwaniu kształtującej zasady poszczególnych sztuk dokonano odróżnienia na przestrzeń „optyczną” i „haptyczną”, to jest przestrzeń wzroku i przestrzeń dotyku.

W ocenie Cassirera te ustalenia okazały się niezadowalające i nie rozwiązywały w istocie problemu. Ich mankamentem było to, że koncentrowały się na tym, co materialne, nadmiernie akcentowały moment hyletyczny, a nie noetyczny. W myśl jego stanowiska w sztuce mamy do czynienia z czystym przedstawianiem, określo-

⁴⁰ Cassirer w swoim opisie faz twórczości artystycznej opiera się na trzech formach ujmowania i kształtowania wyodrębnionych przez Goethego. U Goethego — pojęcie stylu zostaje powiązane z pojęciem poznania: „Tak jak zwykle naśladowanie opiera się na spokojnym istnieniu i na czulej (*liebevoll*) terażniejszości, maniera zaś ujmuje zjawisko delikatnym usposobieniem, tak *styl* wypływa z najgłębszego podłoża poznania, z istoty rzeczy, o ile jest nam dozwolone poznać ją w widzialnych i ujmowalnych kształtach” — E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, s. 29.

nym sposobem kształtowania, ten aspekt został całkowicie zapoznany w analizach skupionych na zmysłowym materiale i środkach przedstawiania. Filozof stwierdza:

prawo stylu, prawo wewnętrznej prawdy, która warunkuje każdą poszczególną sztukę, nie może zostać zaczerpnięte z jakiejś stałej „natury rzeczy”, jest to raczej samodzielna właściwość, autonomia tego prawa, która określa tę prawdę z siebie

i poniżej:

Jeśli uogólnimy tę podstawową myśl wówczas dostrzeżemy w niej roszczenie, aby poszczególne sztuki, a także wszystkie obszary ducha w ogóle rozważać z pozycji formującego je prawa, zaś widoczne w nich struktury przedmiotowe rozumieć odwołując się do tego prawa⁴¹.

Cassirer w swojej analizie łączy aspekt metodyczny i hyletyczny. Jego zdaniem pojęcie stylu umożliwia przewyciężenie tradycyjnych podziałów w obrębie sztuki.

W ujęciu Cassirera sztuka jest odrębnym wymiarem rzeczywistości, niesprowadzalnym do żadnego innego; doświadczenie estetyczne łączy się z aktywnym udziałem w świecie form zmysłowych. W toku swych rozważań podejmował on także kwestię pojęcia piękna i sprzecznych ustaleń na jego temat w obrębie teorii estetycznych. Jedne z nich wychodziły z założenia, że piękno jest wyłącznie kwestią doznającego umysłu (Hume), inne przyjmowały, że piękno jest w naturze i należy je stamtąd „wydobyć”. Filozof próbował pojednać skrajne stanowiska, proponując rozróżnienie piękna organicznego i piękna estetycznego. W jego przekonaniu w analizie powinno wychodzić się nie od teorii piękna, lecz od bezpośredniego doznania estetycznego, stwierdza:

charakter i natura piękna nie wymagają dla swego objaśnienia żadnych subtelných i skomplikowanych teorii metafizycznych. Piękno jest nieodłączną częścią ludzkiego doświadczenia; jest namacalne i łatwe do rozpoznania⁴².

W przytoczonych słowach Cassirer wyraźnie dystansuje się wobec prób umieszczenia piękna w obrębie metafizycznych wykładni świata. Podobnie krytycznie ocenił interpretacje piękna w kategoriach moralnych. Jego zdaniem to nie przekazywanie treści moralnych jest najważniejsze w sztuce, choć naturalnie pośrednio i w szerszym znaczeniu treści etyczne mogą być obecne w dziele sztuki. Filozof stanowczo nie zgadzał się na moralne interpretacje sztuki. Podkreślał autonomię sztuki, jej samodzielną wartość i przypominał, że dopiero wraz z Kantowską *Krytyką władzy sąđennia* sztuka przestała podlegać obcym zasadom, „obcemu prawodawstwu”.

Sztuka a mit

Cassirer prowadził badania dotyczące relacji pomiędzy formami symbolicznymi, w tym ich genezy. W jego ujęciu formy symboliczne uzyskały historycznie swoją samodzielną, autonomię i tożsamość w ścieraniu się z innymi formami. Jego zdaniem sztuka na wstępnym etapie swego rozwoju znajdowała się pod wpływem

⁴¹ E. Cassirer, *Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii...*, s. 65.

⁴² E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 231.

oddziaływania ze strony mitu i religii; w ramach tego opisu sztuka zajmuje miejsce pośrednie pomiędzy mitem a nauką. Jak zauważa Cassirer, w micie i sztuce formy symboliczne w sposób szczególny związane są z tym co, zmysłowe i niejako są w nim zamknięte. W jego ocenie sztuka podobnie jak mit sytuuje się najbliższej sfery emocjonalnej, przy czym podkreśla on stanowczo, że choć treści mitu i sztuki często się przenikają, to jednak stanowią one wyraźnie odróżnialne formy, o zasadniczo odrębnych zasadach kształtowania. W przekonaniu Cassirera świadomość estetyczną w porównaniu ze świadomością mityczno-religijną cechuje większa „wolność ujmowania”, znajdująca wyraz w nowej relacji między obrazowością a treścią. W przypadku świadomości mitycznej i religijnej mamy do czynienia albo z tożsamością momentów obrazowości i znaczenia, albo na mocy prób oderwania się idealnego znaczenia od zwykłego obrazu, z ich sprzecznością. Mityczną formę cechuje brak dystansu do tego, co w symbolicznej formie jest przekazywane, wychodzi on od bezpośredniości prawdy, bezpośredniej siły obrazów i symboli. Ta bezpośredniość podlega zniesieniu w religii, gdyż towarzyszy jej świadomość, że obraz nie jest identyczny z rzeczą. Tak więc w religii istotnym aspektem rozumienia obrazu jest poznawcze odniesienie do prawdy, podczas gdy sztuka jest od tego wolna, w niej chodzi nie o prawdę w obrazie, ale o samą formę wyrazu. Zdaniem Cassirera odmiennosc świadomości estetycznej wobec mitycznej i religijnej wyraża się w tym, że w sztuce aspekt zmysłowy pozostaje w równowadze z aspektem duchowym, na tej równowadze polega funkcjonowanie dzieła sztuki⁴³. W tym ujęciu symbol prezentuje sobą jedność zmysłowego zjawiska i ponadzmysłowego sensu, jedność symbolu i tego, co symbolizowane.

Sztuka a nauka

Mimo że genetycznie sztuka była związana z mitem i religią, a zatem mogłaby się wydawać im bliższa, to jednak omawiana jest przez Cassirera na jednym poziomie z nauką. Przy czym starannie rozgranicza on obie formy, stwierdza: „Sztuka i nauka nie mogą sobie przeczyć i nie mogą sobie przeszkadzać, ponieważ poruszają się na całkowicie różnych planach”⁴⁴. Tym samym filozof naukę i sztukę postrzega jako równoprawne dziedziny ludzkiej aktywności symbolicznej, które są tak odmiennymi perspektywami, odniesieniami do świata, że nie wchodzą z sobą w konflikt, nie wywiązują się między nimi sprzeczność. Cassirer pisze: „Pojęciowa interpretacja nauki nie wyklucza intuicyjnej interpretacji sztuki”⁴⁵, „Nauka porządkuje nasze myśli; sztuka wprowadza porządek do naszego postrzegania zjawisk

⁴³ Zob. E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, s. 36. Na ten temat Gadamer pisze: „Jeszcze u Cassirera znajdujemy symbolikę estetyczną podobnie wyróżnioną w stosunku do mitycznej przez to, że w symbolu estetycznym napięcie między obrazem i znaczeniem zostaje sprowadzone do równowagi — ostatni pogłos klasycystycznego pojęcia »religii sztuki« — H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 103. Tym samym w przekonaniu Gadamera, właściwe Schellingowi ujęcie symbolu, jako prezentującego sobą jedność zjawiska z ideą, obrazu ze znaczeniem, możemy odnaleźć także u Cassirera.

⁴⁴ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 278.

⁴⁵ *Ibidem*.

widzialnych, słyszalnych, dotykalnych⁴⁶. Podczas gdy naukowy opis całości tego, co dane w postrzeżeniu możliwie upraszcza i redukuje do podstawowych struktur, sztuka działa w odwrotnym kierunku. Ona nie abstrahuje od rzeczywistości, lecz jej doświadczenie intensyfikuje poprzez „zagęszczenie i koncentrację”, poprzez zogniskowanie perspektywy. Dzieło sztuki wymaga koncentracji i skupienia na konkretności, prowadzi do intensyfikacji rzeczywistości, „daje naoczność formy”.

Symbolizm sztuki nie wykracza poza to, co materialne, jest immanentnie zawarty w zmysłowości i naoczności form. Dzieło sztuki w zestawieniu z nauką nie jest pozbawione swojej wewnętrznej logiki i struktury, nie jest prostą sumą swych części, scala je wewnętrzna prawidłowość, kierunek łączenia, syntezy elementów, każda ze sztuk „twórczo” kształtuje wyobrażenie przestrzeni czy czasu. Cassirer stwierdza:

prawdziwe rozumienie form przestrzennych, plastycznych i architektoniczny ogląd dokonuje się jedynie przez to, iż formy te potrafimy wytworzyć w nas samych oraz uświadomić sobie prawidłowości (*Gesetzlichkeit*) tego tworzenia⁴⁷.

Różne sztuki: malarstwo, rzeźba, architektura

nie stykają się wcześniej z przestrzenią, lecz muszą ją dla siebie zdobywać - i każda zdobywa ją na swój własny i sobie specyficznie właściwy sposób. Nie stanowią one zwykłych przeniesień i odwzorowań jakiegś trwale istniejącej przestrzenności, lecz są drogami do przestrzeni, nie odtwarzają w sposób mechaniczny istniejącego „rozcłonkowania” rzeczy, lecz są istotnymi organami przestrzennego kształtowania⁴⁸.

Zakończenie

W filozofii kultury Cassirera kultura rozumiana jako system symboliczny stanowi przejaw rozumnej aktywności człowieka w ramach poszczególnych dziedzin kultury. W poszczególnych formach symbolicznych „uwidacznia się zasadniczy fenomen, że nasza świadomość nie zadowala się odbieraniem wrażenia czegoś zewnętrznego, lecz że każde wrażenie łączy ona i przenika swobodną czynnością wyrazu⁴⁹, w wyniku czego wyłania się świat obrazów i znaków. Znaki języka, świat obrazów mitu i sztuki, znaki i symbole czystego poznania spełniają rolę medium pośredniczącego między nami a światem, jednocześnie specyfikują się tą właściwością, że dzięki nim uzyskujemy dostęp do ujęcia i zrozumienia naszego wymiaru duchowego.

Sztuka, pośrednicząc w doświadczeniu rzeczywistości, intensyfikuje rzeczywistość, jednocześnie jednak zachowuje dystans wobec świata, dystans nieobecny w zmysłowym postrzeganiu. Dla Cassirera podstawowe znaczenie ma fakt, że sztuka nie stanowi mimetycznego odbicia rzeczywistości. W dziełach sztuki możemy śledzić rozmaite ujęcia świata i przekroczenia indywidualnej perspektywy. Obrazy, znaki, symbole, w których ujmujemy rzeczywistość, zapośredniczają nasze jej widzenie, w nich znajduje wyraz „proces konstrukcyjny”. Nieodłącznym aspektem

⁴⁶ *Ibidem*, s. 275.

⁴⁷ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, s. 25.

⁴⁸ E. Cassirer, *Język i budowa świata przedmiotowego*, [w:] *idem*, *Symbol i język...*, s. 78–79.

⁴⁹ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, s. 21.

artystycznego wyrazu jest celowość, z tego względu nie mamy do czynienia po prostu z ekspresją, a z wysiłkiem ukierunkowanym na przedstawienie i tłumaczenie świata. Filozof podkreśla przy tym, że w sztuce dochodzi do specyficznej obiektywizacji połączonej z intensyfikacją rzeczywistości i uwolnieniem czystej formy. Każda ekspresywność ma bowiem charakter formujący. Według niego sztuka to nie tylko zawarty w formie wyraz, sztuka, umożliwiając nam dostęp do czystych form, uczy nas je dostrzegać i daje przyjemność, radość z form, która jest czymś całkiem odmiennym w porównaniu z radością z rzeczy i doznań zmysłowych. Odkrywanie czystych form staje się możliwe dlatego, że w akcie recepcji dzieł sztuki całkowicie ulegamy „bezinteresownemu upodobaniu”, a nasze teoretyczne i praktyczne interesy zostają wyłączone.

W myśli Cassirera moment produktywny jako pośredniczący w naszym ujęciu świata jest założony dla wszystkich kierunków kształtowania symbolicznego. Jednak dzieła sztuki są w stanie uczynić widocznym ten twórczy, obiektywizujący, pośredniczący moment, który dokonuje się w każdej perspektywie, każdym ujęciu świata. Sztuka bowiem nie tylko pośredniczy w doświadczaniu świata, ale zarazem na mocy autoreferencyjnych struktur, które jej towarzyszą sam ten akt pośredniczenia czyni jawnym. W tym kontekście Birgit Recki odnajduje w myśli Cassirera „program estetycznego strukturalizmu”⁵⁰. Jej zdaniem łączy się to z wydobytą przez filozofa odmiennością sztuki w porównaniu z innymi formami symbolicznymi, w których także do głosu dochodzi refleksyjność. W przypadku dzieł sztuki estetyczny rysunek, obraz, tekst zawsze jednocześnie odsyłają zwrotnie do siebie, wskazują na siebie. Tym samym poprzez medium „czystych form” rzeczy człowiek może uświadamiać sobie własne twórcze działanie. Katharina Bauer pisze w niniejszym kontekście o „mediacji mediacji” (*Vermittlung der Vermittlung*)⁵¹. Natomiast Birgit Recki dodaje, że u Cassirera w porównaniu z mitem czy religią, dopiero w sztuce świadomość osiąga pełnię kompetencji dysponowania obrazami⁵². W *Philosophie der symbolischen Formen* Cassirer uznał, że w estetycznej świadomości sztuki rozwija się sfera *czystego pozoru i czystego namysłu* (*Betrachtung*): a obrazy osiągnęły „czysto immanentną sensowność (*Bedeutsamkeit*)”⁵³. Przedmiot sztuki zostaje uwolniony od wymogu przedstawiania rzeczywistości czy prawdy, może być rozumiany przez pryzmat podstawowych, strukturalnych elementów naszego zmysłowego doświadczenia, konstytuuje się w liniach, rysunku, w architektonicznych i muzycznych formach. Tak pojęta refleksyjność sztuki ujawnia się nie tylko w procesie twórczym, lecz także w procesie recepcji dzieła, w „refleksyjności estetycznej

⁵⁰ Zob. B. Recki, *op. cit.*, s. 64. Cassirer stwierdza: „Każde dzieło sztuki charakteryzuje głęboka jedność strukturalna”. „W każdym dziele artystycznym i w każdym akcie mowy odkrywamy wyraźną strukturę teleologiczną. Aktor w dramacie naprawdę działa w swojej roli. Każda poszczególne wypowiedź jest częścią logicznie powiązanej, spójnej struktury” — E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 268, 238–239.

⁵¹ Zob. K. Bauer, *op. cit.*, s. 140–141.

⁵² Zob. B. Recki, *op. cit.*, s. 62.

⁵³ Zob. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2: *Das mythische Denken*, Berlin 1925, s. 305.

percepcji”. Z uwagi na to Cassirer, w ocenie Recki, staje się bliski współczesnej sztuce i estetyce, która właśnie tę kwestię podejmuje w sposób szczególny⁵⁴.

Filozofia kultury Cassirera stanowiła inspirację wielu badań nad kulturą i jej symbolicznym wymiarem. Za kontynuatorkę jego myśli uważa się Susann K. Langer, która dokonała filozoficznej analizy symbolizmu w obrębie języka, sztuki, mitu⁵⁵. Także metodologię badań nad sztuką reprezentowaną w teorii sztuki Erwi- na Panofsky’ego należy łączyć z bezpośrednim oddziaływaniem myśli Cassirera⁵⁶.

Bibliografia

- Andrzejewski B., *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera*, Poznań 1980.
- Bauer K., *Zwischen Mythos und Wissenschaft — und darüber hinaus. Über die Vermittelnde Funktion der Kunst bei Ernst Cassirer*, [w:] *Ernst Cassirer. Zwischen Mythos und Wissenschaft/Between Myth and Science*, J. Giel (hrsg.), „Lectioes & Acroases Philosophicae” 8, 1 (2015), s. 129–145.
- Buczyńska H., *Cassirer*, Warszawa 1963.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1998.
- Cassirer E., *Logika nauk o kulturze. Pięć studiów*, tłum. P. Parszutowicz, Kęty 2011.
- Cassirer E., *Krytyka rozumu jako krytyka kultury*, tłum. A. Kołodziej, [w:] *Filozofia współczesna*, t. 2, Z. Kuderowicz (red.), Warszawa 1990.
- Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, cz. 1. *Die Sprache*, Darmstadt 1994.
- Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, cz. 2. *Das mythische Denken*, Berlin 1925.
- Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, cz. 3. *Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt 1994.
- Cassirer E., *Symbol i język*, tłum. B. Andrzejewski, Poznań 2004.
- Cassirer E., *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1969.
- Ferretti S., *Cassirer, Panofsky and Warburg, Symbol, Art, and History*, New Haven-London 1989.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.
- Graeser A., *Ernst Cassirer*, München 1994.
- Hinsch M., *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, Würzburg 2001.
- Langer S.K., *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. A.H. Bogucka, Warszawa 1976.

⁵⁴ Między innymi Umberto Eco w pracy *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* (1962; tłum. pol. 2008) zwraca uwagę na „autorefleksyjność” i „samowystarczalność” dzieła sztuki.

⁵⁵ Por. S.K. Langer, *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. A.H. Bogucka, Warszawa 1976.

⁵⁶ Por. E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008. Por. też B. Trochimmska-Kubacka, *Związki teorii sztuki i filozofii w koncepcji Erwi- na Panofsky’ego*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 11, 2 (2016), s. 63–89.

- Lauschke M., *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers*, Hamburg 2007.
- Paetzold H., *Die Realität der symbolischen Formen: Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext*, Darmstadt 1994.
- Paetzold H., *Ernst Cassirer zur Einführung*, Hamburg 1993.
- Panofsky E., *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008.
- Parszutowicz P., *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera*, Warszawa 2013.
- Recki B., *Cassirer*, Stuttgart 2013.
- Simmel G., *Pojęcie i tragedia kultury*, tłum. K. Łukasiewicz, [w:] *Kultura i tragiczność*, K. Łukasiewicz, D. Wolska (red.), Wrocław 2007.
- Trochimska-Kubacka B., *Estetyka Cohena*, [w:] *Między kantyzmem a neokantyzmem*, A.J. Noras, D. Kubok (red.), Katowice 2002.
- Trochimska-Kubacka B., *Neokantowskie źródła filozofii kultury i sztuki Ernsta Cassirera*, [w:] *Rzecz piękna, mądra, dobra i wszystko co takie...*, J. Zieliński, S. Barć, A. Lorczyk (red.), Wrocław 2014, s. 203–215.
- Trochimska-Kubacka B., *Związki teorii sztuki i filozofii w koncepcji Erwina Panofsky’ego*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 11, 2 (2016).
- Wölfflin W., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2006.