

diesem konkreten . . . Objekt Kategorien entwickeln . . .“
Tento spôsob pripisuje Warburgovi.

³⁷ Pozri W. Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartphilosophie*, Stuttgart 1965, napr. str. 50—51.

³⁸ Stegmüller, c. d., str. 52—53. Taktiež J. Patocka, *Úvod do Husserlovy fenomenologie II*. Filosofický časopis 1965/6.

³⁹ *Jahrbuch für Kunstgeschichte I*, 1922—23, ako ho Panofsky cituje na str. 115 v prvom, nemeckom vydaní štúdie, ale výslovne sa ho dovoľáva len v súvislosti s názvom tretej vrstvy zmyslu.

⁴⁰ Uvádza akt pozdravu chodea.

⁴¹ V prvom vydaní štúdie o tom napríklad píše: „Rozlišovanie medzi čisto ‚formálnym‘ a ‚predmetným‘ popisom pri bližšom skúmaní nie je možné v plnom rozsahu udržať . . .“ (str. 104); „každá deskripcia — do istej miery ešte skôr, než sa vôbec začne — bude musieť dať čisto formálnym faktorom znázornenia význam symbolov niečoho znázorneného; a tým . . . vyrastá z čisto formálnej sféry do oblasti zmyslu.“ (str. 105). (Preklady tohto i nasledujúcich citátov sú voľné. Pri anglických textoch používam preklad pani Dany Dufkovej, ktorý mi láskavo poskytla.)

⁴² Pojmové v najširšom slova zmysle, to jest tak, že sama pojmovosť sa chápe mnohorovinne čo do presnosti uvedomenia. Pojmovosť je prejav apriority (ktorá môže byť široko odstupňovaná), tak ako je korelátom pojmovosti predmetnosť, taktiež mnohoraká vo svojom určení.

⁴³ V. Richter, c. d.

⁴⁴ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Halle 1931.

⁴⁵ V. Richter, c. d.

⁴⁶ V prvom vydaní Panofsky píše: „Chceme označiť onú primárnu vrstvu zmyslu, do ktorej môžeme preniknúť na základe našej vitálnej prítomnostnej skúsenosti ako oblasť javového zmyslu (Phänomensinnes), ktorý . . . môžeme rozčleniť na vecný zmysel (Sach-sinn) a výrazový zmysel (Ausdruck-sinn) . . .“ (str. 105). V *Studies* . . . ho nazýva „významom faktickým“ a v rámci umeleckého diela „primárnym, alebo prirodzeným námetom“. Tam píše: „Chápeme ho identifikovaním čistých foriem . . . ako predstaviteľov prirodzených objektov . . . identifikovaním ich vzájomných vzťahov ako udalostí; a uvedomovaním si . . . výrazových kvalít . . . Vypočítavanie týchto motívov by bolo pred ikonografickým opisom umeleckého diela.“

⁴⁷ V *Beschreibung* . . ., Panofsky ju určuje takto: „Onú druhú, sekundárnu vrstvu zmyslu, ktorá sa nám otvára len na základe literárne sprostredkovaného vedenia, môžeme nazvať oblasťou významového zmyslu (Bedeutungssinn)“ (str. 106). V *Studies* . . . aplikovanú v umeleckom diele ju nazýva „sekundárnym alebo konvenčným námetom“. Identifikujú ju „spájame umelecké motívy a kombinácie umeleckých motívov (kompozície) s témami alebo pojmi (concepts).“

⁴⁸ V *Beschreibung*, str. 115—116: „Interpretácia sa pozdvihuje k onej poslednej a najvyššej oblasti, ktorú môžeme označiť výrazom Karla Mannheima ako oblasť

‚dokumentárneho zmyslu‘, alebo ako oblasť podstatného (podstatového) zmyslu (Wesenssinn).“ Na inom mieste: „V základe umeleckých výtvorov nad ich významovým a javovým zmyslom leží posledný podstatný obsah: nechcené a nevedomé sebaaprejavenie základného správania sa k svetu . . .“

V *Studies* aplikovanú na umelecké dielo túto vrstvu nazýva „vnútorný význam alebo obsah“.

⁴⁹ *Beschreibung*, str. 113.

^{49a} *Filosofický slovník*, Praha 1966, str. 58.

⁵⁰ S. Giedion v knihe *Die Entstehung der Kunst*, *Ewige Gegenwart. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel*, Köln 1964, str. 70—78, vysvetľuje Cassirerov symbol ako snahu človeka po jednote so svetom. Cassirer pochopil symbol ako špecificky ľudský prístup k svetu.

^{50a} Cassirer sa snaží prekonať Kantov dualizmus. Kant poňal svet ako ľudský svet, ako apriórne daný spôsob chápania sveta človekom. Tento apriorizmus by však v konečnom dôsledku viedol k úplnému formalizmu. Kant preto ustanovuje druhú oblasť — vecí o sebe — a tým zachraňuje možnosť transcencie. Cassirer chce odstrániť tak vzniknutú dualitu poznania a metafyzickej existencie. Východisko nachádza v predstave symbolu. Svet chápe ako ľudský model, ľudskú predstavu sveta — symbol. Na rozdiel od Kanta ho však chápe historicky, to jest dejiny ako zmeny symbolov. Ak však symbol je vedomým zakrývaním, zahaľovaním niečoho vopred známeho v záujme spojenia s neznámym, potom tento pangnozeologizmus stráca možnosť napájania sa z niečoho mimo neho, prestáva možnosť poznania, teda práve to, o čo sa Cassirer usiloval. To signalizuje, že za predstavami, symbolmi sveta je niečo nesmiernejšie, ich prameň.

Symbol, súc apriórnu predstavou človeka (ak by bol chápaný opačne, viedlo by to k náboženstvu), nemôže byť stotožnený so svetom ako celkom ani vtedy, ak sa svet zrelativizuje a pochopí ako meniace sa predstavy o ňom, pretože svet nemožno zúžiť na poznanie. Práve v tom tkvie Cassirerov apriorizmus, viera, ktorou tajne zakladá pangnozeologizmus.

⁵¹ Je pozoruhodné a iste nie bezvýznamné, že ikonológovia, ale aj ich predchodcovia či ideológovia venovali najväčšiu pozornosť práve počiatku novovekého umenia — renesancii, prípadne neskoréj gotike. Tak nielen Burkhart — *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Warburg — *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum I*, Leipzig 1902 a i., Panofského základná ikonologická práca — *Studies* . . ., ktorá má podtitul *Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, ale i sám Cassirer venoval tejto dobe knihu: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig 1927. Zdá sa, akoby ikonológovia svoje predmetno-symbolické chápanie vyvodili práve z renesančného, resp. manieristického umenia. Práve na zlome gotiky a renesancie dochádza k roz dvojeniu sveta a človeka, a človek sa stáva aktívnym, svet spolutvoriacim individuom. Svet sa tým stáva jeho zvláštnym výtvorom. Symbol je založený aj na tejto dualite: predpokladá človeka oddeleného od sveta, človeka, ktorý si tento svet z významňuje, poznáva ho, kóduje doň seba, ale stále len v kruhu seba samého.