

SYMBOL: OD ESTETYKI DO SOCJOLOGII

Kategoria symbolu na przełomie XIX i XX wieku stała się kluczem do opisu rzeczywistości, w których żyjemy, narzędziem rozumienia światów tworzonych przez samego człowieka. Odmienne i często niezwiązane ze sobą teorie symbolu powstały nie tylko na gruncie semiotyki, językoznawstwa czy poetyki, ale także filozofii, teorii kultury oraz socjologii (Todorov 2011). W niniejszym tomie wskazujemy na kilka węzłowych momentów jednej z tych tradycji, która prowadzi od Friedricha Theodora Vischera, Ernsta Cassirera, Aby'ego Warburga do socjologii Pierre'a Bourdieu.

Nurt ten ma swe korzenie w posthegłowskiej estetyce. W reakcji na twierdzenie Hegla – że sztuka w procesie ewolucji ducha wykroczyła poza naukę i filozofię – usiłowano bronić autonomii sztuki. Jedną z najważniejszych prób jej obrony podjął Friedrich Theodor Vischer, który w studium *Das Symbol* dokonał rehabilitacji kategorii symbolu jako właściwego miejsca dla nieredukowalnego fenomenu sztuki (Carchia 1984: 93).

W swej rozprawie Vischer przedstawił opis trzech możliwych relacji między materialnym znakiem a mentalną treścią. W pierwszym przypadku związek ten jest konieczny („ciemny i niewolny”), a znak w mniejszym lub większym stopniu tożsamy ze znaczeniem. Jest to przypadek katolickiej liturgii, w której chleb i wino są ciałem i krwią Chrystusa. W ten sposób symbol miał funkcjonować w religiach pierwotnych czy myśleniu magicznym. Symbolowi religijnemu Vischer przeciwstawia symbol racjonalny, w którym obraz całkowicie oddziela się od swego znaczenia, a związek między nimi ma charakter czysto arbitralny i konwencjonalny czy – jak powiada Vischer – „jasny i wolny”. Tak działają symbole w nauce. Między symbolem religijnym a naukowym sytuuje się jeszcze jeden pośredni typ, w którym związek między obrazem i znaczeniem jest zarazem „jasny i ciemny”, „wolny i niewolny”. Z jednej strony zawiera on charakterystyczną dla symbolu naukowego konwencjonalność – odseparowanie znaku i znaczenia, z drugiej – nadal wywiera on *quasi*-magiczny przymus. Widz np. nie musi wierzyć w „obiektywną czy historyczną prawdę” wizerunków,

żeby nadal się z nimi identyfikować. Jak tłumaczy Vischer, nie trzeba być wierzącym katolikiem, by wierzyć w wewnętrzną, *symboliczną* prawdę renesansowego malarstwa religijnego. Ten pośredni rodzaj symbolizacji przesądza o nieredukowalnym charakterze sztuki.

Analizy Vischera legły u podstaw filozoficznej koncepcji symbolu, którą stworzył Ernst Cassirer¹. W tym wypadku stawką nie była już obrona statusu sztuki, lecz teoretyczne ugruntowanie nowej filozoficznej wizji człowieka i kultury. Za pomocą kategorii symbolu Cassirer chciał przekroczyć neokantowskie ograniczenie filozofii jako refleksji nad nauką i zmierzać ku filozofii pojmowanej jako badanie kultury, w której widział ludzką zdolność do twórczego reagowania na świat. Różne typy takich reakcji Cassirer nazwał „formami symbolicznymi”. Istota ludzka wydobywa się z pierwotnego „zanurzenia” w świecie poprzez „ekspresje symboliczne”, w obrębie których poznanie naukowe nadal zachowuje uprzywilejowaną pozycję, jednak dokładnie temu samemu celowi, tj. radzeniu sobie z rzeczywistością, służą także pozostałe jej rodzaje: mit, religia, sztuka, technika czy prawo.

Znamienne, że Cassirer rozwinął swoją teorię symbolu w latach 20. ubiegłego stulecia, tj. wtedy, gdy pracował na nowo powstałym Uniwersytecie w Hamburgu. W tym czasie pozostawał w ścisłym kontakcie z kręgiem uczonych związanych z hamburską Biblioteką Warburga²: Erwinem Panofskim, Fritzem Saxlem, a przede wszystkim z samym Abyem Warburgiem. W wykładzie wygłoszonym w Bibliotece Warburga pt. „Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych” po raz pierwszy nakreślił projekt filozoficzny, którego najpełniejszym wyrazem miała się okazać trzypiętomowa *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929). W wykładzie tym zdefiniował formę symboliczną jako: „każdą energię ducha, poprzez którą pewna duchowa treść znaczeniowa zostaje związana z konkretnym zmysłowym znakiem i temu znakowi wewnętrznie przyporządkowana” (Cassirer 1995: 21). Cassirer był przekonany, że – pomimo wszystkich różnic – między jego filozofią form symbolicznych a koncepcjami Warburga zachodziła „przedustawna harmonia”.

¹ Esej *Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii* Cassirer otwiera powołaniem się na pracę Vischera (zob. także Cassirer 1995: 44).

² W wystąpieniu tym Cassirer wyjaśnia, że specyfika Biblioteki Warburga polegała na tym, iż chodziło w niej nie o zbiór książek, lecz o zbiór problemów. To nie zakres materiału wywoływał największe wrażenie, ale zasada jego organizacji. „Historia sztuki, historia religii i mitu, historia języka i kultury nie były tu bowiem jedynie zestawione jedno obok drugich, lecz powiązane wzajemnie ze sobą i skoncentrowane wokół jednego wspólnego idealnego punktu centralnego” (Cassirer 1995: 11). Tym punktem centralnym był dla Cassirera symbol.

Teoria symbolu Aby'ego Warburga była swoistą reinterpretacją Vischeriańskiej typologii³. Co u niemieckiego filozofa stanowiło skrajne etapy ewolucyjnie pojętego procesu przechodzenia od magii do nauki, Warburg potraktował jako dwa bieguny jednocześnie obecne w każdej ekspresji symbolicznej. Każdy obraz/symbol stanowi dialektyczne napięcie między biegunem „logiczno-dysocjacyjnym” z jednej strony a „mimetyczno-asocjacyjnym” z drugiej. Stanowi zarówno narzędzie dystansowania się, jak i czynnik identyfikacji: odgradza od pierwotnych sił, będąc zarazem ich przekątnikiem.

Ostatnim, nieukończonym dziełem Warburga i jego duchowym testamentem miał być atlas *Mnemosyne* – obrazowy „atlas pamięci” pomyślany jako panorama ciągłości zachodniej tradycji wizualnej. Miał on demonstrować trwanie pewnych wizualnych toposów, które hamburski uczony nazwał „formułami patosu”.

We *Wprowadzeniu* do atlasu Warburg stwierdza: „stworzenie świadomego dystansu pomiędzy «ja» a światem zewnętrznym bez wątpienia można uznać za akt fundujący ludzką cywilizację”. Badanie obrazów nie sprowadza się tu do analizy ich walorów estetycznych, ale wydobywa ich rolę antropologiczną czy cywilizacyjną, a mianowicie to, że ustanawiają one pierwotny dystans między „ja” a światem. Tworzenie wizerunków/symboli okazuje się jedną z fundamentalnych strategii obiektywizacji lękowych reakcji na bodźce płynące ze świata. Przedstawiane na obrazach pozy i gesty – owe formuły patosu, często pełne gwałtowności i grozy, to pamięciowe ślady pierwotnych ludzkich przeżyć, które poprzez eksterioryzację w obrazie (tj. poprzez symbolizację) poddawano racjonalizacji. W tym znaczeniu owe formuły patosu przechowują pamięć o naznaczonych przemocą i cierpieniem krwawych początkach kultury.

Biegunowość czy ambiwalencja każdego obrazu/symbolu wyraża się w tym, że owe narzędzia obiektywizacji – czy szerzej, jak powiada Warburg, duchowej orientacji i oświecenia – w zmienionych okolicznościach potrafią skutecznie indukować u odbiorcy te same stany psychiczne, które wcześniej pomagały neutralizować⁴. Na początku XX wieku Warburg

³ Edgar Wind określił Warburgiańską teorię spolaryzowanego symbolu jako: „F. Th. Vischer zastosowany *historycznie*” (Wind 1993: 27, przyp. 17).

⁴ Podobna ambiwalencja zdaniem Warburga dotyczy techniki, która będąc istotnym środkiem odrywania się człowieka od natury, równocześnie przyczynia się do niszczenia owego z trudem wypracowanego dystansu wobec świata, nazywanego przezeń „przestrzenią namysłu” (Warburg 2011: 54). Technika uwalnia człowieka od lęku, ale czyni to nie przez duchowy wysiłek – jak to się dzieje w symbolizacji mitycznej, obrazowej, religijnej czy naukowej – lecz przez bezrefleksyjne, mechaniczne i często siłowe działanie. W tym sensie na powrót pogrąża ona człowieka w pierwotnym, „barbarzyńskim” niezapśredniczeniu.

należał do rzadkich wówczas myślicieli, którzy na przekór dogmatowi linearnego postępu potrafilo dostrzec w zjawisku cywilizacji kruchy proces dialektyczny z łatwością dający się odwrócić. Badanie obrazów/symboli pozwoliło mu wyczuwać „tragizm kultury” oraz groźbę autodestrukcji świata nowoczesnego.

Pierwszym interpretatorem Warburgiańskiej koncepcji symbolu był uczeń Cassirera i Panofskiego – Edgar Wind. Dwa lata po śmierci Warburga, w 1931 roku, w wystąpieniu na forum kongresu estetycznego w Hamburgu podkreślał, że dzieło Vischera stanowi najlepszy punkt wyjścia do analizy systemu pojęciowego hamburskiego uczonego (Wind 1931). Jednak szerokie, antropologiczne rozumienie obrazu/symbolu Wind ograniczył do dziedziny estetycznej, podporządkowując je analizie dzieł sztuki (Belting 2007: 20). Największe dokonania samego Winda pochodzą nie tyle z zakresu teorii symbolu, ile praktyki ich interpretacji⁵. Jego odczytania neoplatonickiej symboliki *Primavery* Botticellego czy mesjańskiego programu fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej należą już do kanonu historii sztuki⁶. Mniej znane są jego rozważania na temat *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci, w których (tak jak w wielu innych swoich interpretacjach) odkrywa teologiczne „misteria” uobecnione w tym renesansowym dziele.

Główna rola w przeszczepieniu Cassirerowskiej refleksji na temat symbolu na grunt socjologii przypada Pierre’owi Bourdieu. Jak lapidarnie ujął to Jacob Taubes, był on „pierwszym, który Cassirerowską «filozofię form symbolicznych» ściągnął z teoretycznego nieba na socjologiczną ziemię”⁷. Bourdieu twierdził, że dzisiejsze struktury społeczne to niegdysiejsze struktury symboliczne.

Wymownym śladem żywego zainteresowania Pierre’a Bourdieu omawianą tu tradycją refleksji nad symbolem jest jego przekład dwóch studiów Erwina Panofskiego na temat architektury gotyckiej i scholastyki⁸. W *Polsłowie* do tego tomu z 1967 roku francuski uczoney po raz pierwszy krótko nakreślił podstawowe założenia dotyczące natury zjawisk symbolicznych oraz sposobów ich badania, które później miał rozwinąć w spójną teorię socjologiczną (Bourdieu 1967). To od Panofskiego Bourdieu przejął pojęcie „habitusu” – mentalnego nawyku wyrabianego przez konkretne prak-

⁵ Na temat koncepcji symbolu Edgara Winda, która łączyła motywy neokantowskie z wątkami pragmatyzmu Pierce’a, zob. Buschendorf 1985 oraz Buschendorf 1998.

⁶ E. Wind, *Botticelli's Primavera*, [w:] Wind 1968, s. 113–127 oraz Wind 2000.

⁷ „Pierre Bourdieu ist «wohl der erste, der Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* vom theoretischen Himmel auf die sozialwissenschaftliche Erde herunter geholt hat», cyt. za: Magerski 2005: 112.

⁸ Panofsky 1951. Tłum. polskie: Panofsky 1971a: 33–65 oraz Panofsky 1971b: 66–94.

tyki klasyfikacyjne, w tym wypadku wpajane w średniowiecznych szkołach – który odpowiada za występowanie pewnych analogii między architekturą gotycką a myślą scholastyczną. Zainteresowanie takimi praktykami funkcyjnymi niezależnie od świadomości intencjonalnej będzie do końca towarzyszyć pracom Bourdieu. Znajdzie ono swój wyraz także w ostatnim wygłoszonym za jego życia cyklu wykładów w Collège de France, które francuski socjolog poświęcił Édouardowi Manetowi i jego „udanej rewolucji symbolicznej” (Bourdieu 2013, zob. także Warczok 2015: 189–194).

Kategoria symbolu znana była już w starożytności. Słowo to pochodzi od greckiego czasownika oznaczającego: „łączyć, zbierać razem, porównywać”. Do dzisiaj mianem symbolu określa się chrześcijańskie wyznanie wiary (*credo*). Datująca się od czasów romantyzmu zawrotna kariera kategorii symbolu budziła niekiedy podejrzliwość. Dopatrywano się w niej próby podtrzymywania iluzji o ciągłym trwaniu przednowoczesnego uniwersum pełni i harmonii (Benjamin 2013, zob. także Warchala 2015: 289–306). W przedstawianej tu tradycji symbol rozumiany jest jednak inaczej, a mianowicie jako narzędzie ludzkiej samoobrony i autoemancypacji; jako sposób uwalniania się od naturalnych, animalnych reakcji na rzecz odniesień okrężnych, odroczonej i zapośredniczonej, które stanowią ludzką formę radzenia sobie z absolutyzmem rzeczywistości.

Robert Pawlik

Bibliografia:

/// Belting H. 2007. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków.

/// Benjamin W. 2013. *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kpacki, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

/// Buschendorf B. 1985. „*War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern*”. *Edgar Wind und Aby Warburg*, „Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle”, nr IV, s. 165–209.

/// Buschendorf B. 1998. *Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*, [w:] *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, red. H. Bredekamp, B. Buschendorf, Akademie Verlag, Berlin 1998, s. 227–248.

/// Bourdieu P. 1967. *Postface*, [w:] E. Panofsky, *Architectura gotycka i myślenie scholastyczne*, Editions de Minuit, Paris, s. 133–167 [tłum. polskie w niniejszym tomie: s. 163–187].

/// Bourdieu P. 2013. *Manet. Une révolution symbolique. Cours au collège de France (1998–2000)*, Seuil, Paris.

/// Carchia G. 1984. *Aby Warburg. Simbolo e tragedia*, „Aut-Aut”, nr 199–200, s. 92–108.

/// Cassirer E. 1995a. *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, [w:] tegoż, *Symbol i język*, tłum. B. Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogiki i Administracji, Poznań, s. 11–43 [wydanie pierwsze: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921/1922*].

/// Cassirer E. 1995b. *Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii*, [w:] tegoż, *Symbol i język*, tłum. B. Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogiki i Administracji, Poznań, s. 44–64.

/// Habermas J. 2004. *Wyżwalająca moc symbolicznego formowania. Humanistyczne dziedzictwo Ernsta Cassirera i Biblioteka Warburga*, [w:] tegoż, *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 5–33.

/// Kemp W. 1983. *Walter Benjamin i Aby Warburg*, tłum. W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, nr 2, s. 145–172.

/// Krois J.M. 2002. *Philosophy of Culture and Cultural Studies. Ernst Cassirer and the Paradigm Change in the Humanities*, [w:] *Forms of Knowledge and Sensibility. Ernst Cassirer and the Human Sciences*, red. G. Foss, E. Kasa, Norwegian Academic, Kristiansand, s. 19–31.

/// Magerski Ch. 2005. *Die Wirkungsmacht des Symbolischen Von Cassirers Philosophie der symbolischen Formen zu Bourdieus Soziologie der symbolischen Formen*, „Zeitschrift für Soziologie”, nr 2, s. 112–127.

/// Panofsky E. 1951. *Gothic Architecture and Scholasticism*, Meridian Books, New York.

/// Panofsky E. 1971a. *Architektura gotycka i scholastyka*, tłum. P. Ratkowska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybór i opr. J. Białostocki, PIW, Warszawa, s. 33–65.

/// Panofsky E. 1971b. *Suger, opat Saint-Denis*, tłum. P. Ratkowska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybór i opr. J. Białostocki, PIW, Warszawa, s. 66–94.

/// Pinotti A. 2008. *Symbolic Form and Symbolic Formula. Cassirer and Warburg on Morphology (between Goethe and Vischer)*, „Cassirer Studies”, nr I, s. 119–135.

/// Vischer F.Th. 2009. *Das Symbol*, [w:] *Symbol – Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, red. F. Berndt, H.J. Drügh, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, s. 200–214 [wydanie pierwsze 1887; fragment w niniejszym tomie, s. 17–34].

/// Todorov T. 2011. *Teorie symbolu*, tłum. T. Stróżyński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.

/// Warburg A. 2000. *Mnemosyne. Einleitung*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, nr II.1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, red. M. Warnke, C. Brink, Akademie-Verlag, Berlin, s. 3–6.

/// Warburg A. 2011. *Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej*, tłum. P. Sosnowska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3 (293–294), s. 41–54.

/// Warburg A. 2015. *Mnemosyne. Wprowadzenie do Atlasu Pamięci*, „Stan Rzeczy”, nr 8, s. 35–51.

/// Warchala M. 2015. *Totalność i dekonstrukcja. Kilka uwag o symbolu i alegorii*, „Stan Rzeczy”, nr 8, s. 288–305.

/// Wind E. 1931. *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, „Zeitschrift für ästhetik”, nr 25, s. 163–179.

/// Wind E. 1968. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, W. W. Norton & Company, London.

/// Wind E. 1993. *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, [w:] tegoż, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford University Press, Oxford, s. 22–35.

/// Wind E. 2000. *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, red. E. Sears, Oxford University Press, Oxford.