

STANRZECZY/08

TEORIA SPOŁECZNA. EUROPA ŚRODKOWO-WSCHODNIA

PÓŁROCZNIK
1(8)/2015
CENA: 15 PLN
(5% VAT)



- /// MNEMOSYNE. WPROWADZENIE DO ATLASU PAMIĘCI
- /// VISCHER I BOURDIEU O NATURZE SYMBOLU
- /// OSTATNIA WIECZERZA – DA VINCI, GOETHE, WIND, PAWLIK
- /// WARCHAŁA O SYMBOLU I ALEGORII
- /// TEOLOGIA POLITYCZNA PIERRE’A BOURDIEU
- /// KULTUROWA ROLA PROFANACJI

STANRZECZY/08

TEORIA SPOŁECZNA EUROPA ŚRODKOWO-WSCHODNIA

Półrocznik



Redakcja

Marta Bucholc, Michał Łuczewski (Redaktor Naczelny),
Paweł Marczewski (Z-ca Redaktora Naczelnego), Przemysław Sadura, Joanna Wawrzyniak

Zespół Redakcyjny

Łukasz Bertram, Nikodem Bończa-Tomaszewski, Stanisław Burdziej, Anna Kiersztyn, Piotr Koryś,
Michał Kotnarowski, Marta Kurkowska-Budzan, Arkadiusz Peisert, Tomasz Rakowski, Paweł Rojek,
Radosław Sojak, Renata Włoch

Sekretarze Redakcji

Jakub Bazyl Motrenko – jakub.motrenko@stanrzeczy.edu.pl
Piotr Teisseyre – piotr.teisseyre@stanrzeczy.edu.pl

Rada Redakcyjna

Barbara Czarniawska, Chris Hann, Jan Kubik, Patrick Michel, Jerzy Szacki (Przewodniczący
Rady Redakcyjnej), Piotr Sztompka, Andrzej Walicki

Redaktor numeru

Robert Pawlik

Redaktorzy językowi

Joanna Cieloch-Niewiadomska
Anna Łucja Mróz

Redaktor statystyczny

Michał Kotnarowski

Adres Redakcji

Stan Rzeczy, Instytut Socjologii UW, ul. Karowa 18, 00-927 Warszawa
e-mail: redakcja@stanrzeczy.edu.pl
www.stanrzeczy.edu.pl

Wydawca

Instytut Socjologii UW, ul. Karowa 18, 00-927 Warszawa
www.is.uw.edu.pl

Partner wydawniczy

Wydawnictwo Campidoglio
naszestrony.eu/campidoglio

Projekt graficzny

Agnieszka Poppek-Banach, Kamil Banach

Skład i łamanie

Marcin Trepczyński

© Copyright by Instytut Socjologii, Uniwersytet Warszawski, 2015

© Copyright by Wydawnictwo Campidoglio 2015

ISSN 2083-3059

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wersja papierowa.

Nakład 200 egz.

Publikacja jest współfinansowana z dotacji przyznanej
przez Fundację Uniwersytetu Warszawskiego





SPIS RZECZY

/ 9 Robert Pawlik – Symbol: od estetyki do socjologii

/ 16 OBRAZ – SYMBOL

- / 17 Friedrich Theodor Vischer – Symbol (przel. Piotr Napiwodzki)
/ 35 Aby Warburg – *Mnemosyne*. Wprowadzenie do Atlasu Pamięci (przel. Ryszard Kasperowicz, Piotr Napiwodzki, Robert Pawlik)
/ 52 Ryszard Kasperowicz – Symbol jako narzędzie i cel w historii obrazów Aby’ego Warburga

/ 69 HISTORIA SZTUKI JAKO NAUKA O SYMBOLACH

- / 70 Edgar Wind – Wymowność symboli (przel. Robert Pawlik)
/ 77 Edgar Wind – Obraz i tekst (przel. Robert Pawlik)
/ 82 Edgar Wind – Ostatnia wieczerza (przel. Robert Pawlik)
/ 92 Robert Pawlik – Mowa symboli i mowa form. Edgar Wind i Leo Steinberg przeciw zeświecczaniu *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci
/ 117 Ben Thomas – Edgar Wind. A Short Biography
/ 138 Anna Szylar – Manet i narodziny podmiotu

/ 162 SOCJOLOGIA JAKO NAUKA O SYMBOLACH

- / 163 Pierre Bourdieu – O społecznej naturze symboli (przel. Michał Warchałą)
/ 188 Tomasz Warczok – Habitus, szkoła i klasa społeczna. Bourdieu czyta Panofskiego
/ 194 Michał Łuczewski – Chryścijanin bez Boga. Teologia polityczna Pierre’a Bourdieu

/ 228 SYMBOL RELIGIJNY I RELIGIA JAKO SYMBOL

- / 229 Stanisław Obirek – Religia jako system symboli
/ 246 Małgorzata Jankowska – Symbol religijny w literackich *nieortodoksyjnych użyciach*. Szkic o kulturowej roli profanacji

/ 266 KŁOPOTY Z SYMBOLEM

- / 267 Paweł Grad – Symbol i *signum*. Przyczynek do krytyki teorii symbolu religijnego
/ 288 Michał Warchałą – Totalność i dekonstrukcja. Kilka uwag o symbolu i alegorii

/ 306 INTERWENCJE

- / 307 Mikołaj Pawlak – Ograniczenia rozwoju socjologii krytycznej. Próba alternatywnego wyjaśnienia
- / 328 Maria Lewicka – O krytyce przeżytków psychologii burżuazyjnej (pardon – neoliberalnej). Uwagi na marginesie artykułu Michała Bilewicza i Mateusza Olechowskiego

/ 346 RECENZJE

- / 347 Tomasz Warczok – Herezja artystyczna – herezja socjologiczna, czyli „Manet to ja”
- / 358 Kamil Kopania – *Ostentatio genitalium*, czyli seksualność Chrystusa jako dowód Wcielenia
- / 369 Jakub Bazyli Motrenko – Kult Stalina w kalejdoskopie

/ 389 SPIS ILUSTRACJI

/ 393 BIOGRAMY

/ 398 ZASADY PUBLIKACJI W „STANIE RZECZY”

/ 401 ZAPOWIEDZI ORAZ CALL FOR PAPERS

CONTENTS

/ 9 Robert Pawlik – Symbol: from Aesthetics to Sociology

/ 16 PICTURE – SYMBOL

/ 17 Friedrich Theodor Vischer – Symbol (trans. Piotr Napiwodzki)

/ 35 Aby Warburg – Introduction to the *Mnemosyne Atlas* (trans. Ryszard Kasperowicz, Piotr Napiwodzki, Robert Pawlik)

/ 52 Ryszard Kasperowicz – Symbol as an Instrument and an Aim in Warburg's History of Images

/ 69 THE HISTORY OF ART AS A SCIENCE OF SYMBOLS

/ 70 Edgar Wind – The Eloquence of Symbols (trans. Robert Pawlik)

/ 77 Edgar Wind – Picture and Text (trans. Robert Pawlik)

/ 82 Edgar Wind – The Last Supper (trans. Robert Pawlik)

/ 92 Robert Pawlik – The Eloquence of Symbols and the Eloquence of Forms. Edgar Wind and Leo Steinberg against the Secularization of Leonardo's *Last Supper*

/ 117 Ben Thomas – Edgar Wind. A Short Biography

/ 138 Anna Szylar – Manet and the Birth of the Subject

/ 162 SOCIOLOGY AS A SCIENCE OF SYMBOLS

/ 163 Pierre Bourdieu – On The Social Nature of Symbols (trans. Michał Warchalą)

/ 188 Tomasz Warczok – Habitus, School and Social Class. Bourdieu reads Panofsky

/ 194 Michał Łuczewski – A Christian without God: The Political Theology of Pierre Bourdieu

/ 228 RELIGIOUS SYMBOL AND RELIGION AS SYMBOL

/ 229 Stanisław Obirek – Religion as a System of Symbols

/ 246 Małgorzata Jankowska – The Religious Symbol in Unorthodox Usage. An Essay on the Cultural Role of Profanation

/ 266 TROUBLES WITH SYMBOL

/ 267 Paweł Grad – Symbol and *Signum*. A Contribution to the Critique of the Theory of Religious Symbol

/ 288 Michał Warchalą – Totality and Deconstruction. Some Remarks on Symbol and Allegory

/ 306 INTERVENTIONS

- / 307 Mikołaj Pawlak – Critical Sociology: Limits of Development. Attempting an Alternative Explanation
- / 328 Maria Lewicka – On Criticism of Bourgeois Psychology Relics (pardon, neoliberal). Comments on the Margin of Michał Bilewicz's and Mateusz Olechowski's Article

/ 346 REVIEWS

- / 347 Tomasz Warczok – Artistic heresy – sociological heresy „Manet is me”
- / 358 Kamil Kopania – *Ostentatio Genitalium*. The Sexuality of Christ as a Proof of Incarnation
- / 369 Jakub Bazyli Motrenko – The Stalin Cult in a Kaleidoscope

/ 389 TABLE OF FIGURES

/ 393 BIOGRAPHICAL NOTES

/ 398 HOW TO PUBLISH IN „STAN RZECZY”?

/ 401 FORTHCOMING AND CALL FOR PAPERS

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 trzypięciotomowa *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 przekąźnikiem.

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. Koppacki, 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, *Architecturę gotycką i myślę scholastyczną*, 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. *Wyzwalająca 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.

OBRAZ – SYMBOL

SYMBOL¹

Friedrich Theodor Vischer

Na wstępie pragnę zauważyć, że nie będę tutaj mógł wyczerpująco ująć wszystkich aspektów tak obszernego tematu. Dokładniej zajmę się tylko jednym wycinkiem, reszta pozostanie jedynie w zarysie.

Pojęcie symbolu znalazło się ponownie w centrum zainteresowania po tym, jak w epoce romantyzmu nauka wprawdzie przypisała mu wielkie znaczenie, ale nie zostało ono potraktowane z wymaganą dzisiaj dokładnością; w szczególności precyzyjnie rozpoznano kluczowe znaczenie pojęcia symbolu w dziedzinie estetyki. Wyjątkowo gruntownie badał to pojęcie Johannes Volkelt w pracy *Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik* (Volkelt 1876: 1), w której wyprowadził też trafne wnioski. Volkelt zaczyna od stwierdzenia: „Pojęcie symbolu to centralna kwestia w rozwoju współczesnej estetyki”. Sam także już w *Kritischen Gängen* (Vischer 1866: 136–137) zwróciłem uwagę na to, że teorię symbolu należy włączyć do samych podstaw systemu estetyki, a nie relegować ją do działu dotyczącego fantazji, albowiem na gruncie teorii symbolu rozstrzyga się kwestia tego, czy szkoła formalistyczna ma rację, czy jej nie ma². Volkelt uzasadnia wyżej przytoczoną tezę, przedstawiając i krytykując najważniejsze poglądy dotyczące istoty symbolu, które zawarte zostały w pohegłowskiej literaturze dotyczącej estetyki. Przytoczył i poddał on ocenie także mój pogląd, zarówno w jego pierwotnej wersji, jak i w późniejszym jego sformułowaniu. W niniejszym artykule nawiążę do tego bogatego w treść studium, jako że w pełni na to zasługuje.

Symbol to pojęcie złożone, o isticie proteuszowym, zmiennym kształcie. Nielatwo jest się z nim zmierzyć i je uchwycić.

¹ Vischer F.T. 1887. *Das Symbol*, [w:] tegoż, *Philosophische Aufsätze. Edmund Zeller zuseinsem fünfzig-jährigen Doctor-Jubiläumgewidmet*, Meiner, Leipzig, s. 151–193. Podst. tłum.: Berndt F., Drügh H.J. (red.) 2009. *Symbol-Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, s. 200–214 (fragm.). Wszystkie odwołania do literatury podane w nawiasach, a także przypisy (z wyjątkiem przyp. 5) zostały dodane przez redakcję.

² Vischer polemizuje tu z estetyką formalną J.F. Herbarta i R. Zimmermanna. W koncepcji Hegła sztuka – konkretne i zmysłowe wcielenie idei – nie może być rozumiana w oderwaniu od treści dzieła.

Zrazu sprawa wydaje się prosta. Symbol jest po prostu zewnętrznym powiązaniem obrazu i treści dokonany za pośrednictwem *tertium comparationis*³. Słowo „obraz” ma jednak w naszej praktyce językowej podwójne znaczenie, czemu nie wolno dać się zwieść: oznacza albo po prostu to, co zmysłowe i prezentujące się zmysłom, to, co jest zrozumiałe przez samo oglądanie, albo też równie często oznacza coś, co służy, aby przy odwołaniu się do jakiegoś *tertium comparationis* wyrazić coś innego, coś pomyślanego (w szerokim i nieokreślonym znaczeniu tego słowa, przez które dla zwiezłości rozumiem tu tymczasowo jedynie ogólną treść czy ogólny sens). Gdy zatem twierdzimy, że symbol jest po prostu zewnętrznym powiązaniem obrazu i treści za pośrednictwem pewnego *tertium comparationis*, to słowo „obraz” jest tu rozumiane w pierwszym z dwóch powyższych znaczeń, ale w momencie, w którym za pośrednictwem *tertium comparationis* służy do wyrażenia treści, przybiera drugie z powyższych znaczeń. W pierwszym znaczeniu obraz przemawia w sposób bezpośredni albo właściwy [*eigentlich*], w drugim natomiast – w sposób niebezpośredni albo niewłaściwy [*uneigentlich*]. Gdy w wierszu wychwała się piękne obrazy, to może znaczyć to tyle, co piękne wyobrażenia, ale może znaczyć także: piękne porównania, a to dwie różne rzeczy. Wiele można by powiedzieć o niedostatecznym uwzględnianiu tej różnicy, ale nie chcę się tutaj zagłębiać w tę kwestię. Powiedzmy tylko, że chodzi tu o następujący sens obrazu: obraz jako coś naocznego staje się w symbolu obrazem rozumianym w znaczeniu: coś naocznego służącego do wyrażenia czegoś pomyślanego. Można by zastąpić greckie słowo „symbol” niemieckim słowem „Sinnbild” [obraz sensu], ale wtedy pojawiłaby się trudność z oddaniem po niemiecku słowa „symbolika”; można by to zrobić jedynie poprzez obszernie omówienie.

W retoryce i poetyce oraz w teorii tropów odróżnia się metaforę od porównania. Porównanie poprzez swoje „tak – jak” przyznaje, że jest tylko porównaniem; metafora tego nie czyni, lecz chce sprawiać wrażenie, że utożsamia treść i obraz, podczas gdy treść wskazuje na obraz jedynie ze względu na jedną z jego właściwości. Całkiem podobnie działa symbol; w symbolu ukazuje się naszym zmysłom (powiedzmy najpierw: naszym oczom, pozostawiając na razie kwestię, czy chodzić może także o słuch) pewien obraz, który zdaje się mówić: oto drzewo, kwiat lotosu, gwiazda, statek, pęk strzał, miecz, orzeł, lew, ale bez dodatkowej wskazówki wyjaśniającej chce wskazać raczej na: pierwotną siłę natury, stawanie się świata,

³ *Vergleichungspunkt*: podstawa czy zasada porównania (tłumacząc wszędzie jako *tertium comparationis*), trzeci wspólny element porównania – termin, którym Vischer niekiedy również się posługuje (przyp. tłum.).

nadchodzące szczęście, Kościół chrześcijański, jedność, władzę i podział, śmiałe dążenie, męstwo lub wielkoduszność. Jednak metafora jest czymś bardzo odmiennym od symbolu; przynależy do dziedziny mowy, za pomocą słowa wprowadza obraz, który przedstawia coś innego, coś innego oznacza, ale dokonuje się to w kontekście, w którym przedmiot obrazu już został wprowadzony, już jest podany do wiadomości. Wiemy już, czym jest to, co zostało zastąpione, zamienione. Gdy w *Ryszardzie III* Szekspira tytułowy nikczemnik nazwany zostaje „nadętym kretem, brzuchatym pajakiem”⁴, to nie wskazuje się tu powodu porównania – podłości, nikczemności, usidlającej podstępności – ale obiekt tych porównań staje przed nami i bez trudu rozpoznajemy ich sens. Do tego dochodzi fakt, że pojęciowa przejrzystość słowa wszystko tutaj ułatwia; odsłania, domaga się i pobudza do przemyślenia i wmyślenia się. Metafora jest piękną śmiałością łatwo zrozumiałą dla kogoś obdarzonego żywym umysłem. Natomiast symbol dany jest zmysłowi, oku, i w tym przypadku ani nie ma osoby mówiącej, której żywa mowa by mi towarzyszyła i oświecała, abym samodzielnie rozumiał słowa tu użyte i znaczenie im przypisywane, ani obiekt porównania nie jest mi wcześniej dany w swoim kontekście. Początkowo staję zaskoczony niczym przed zagadką. Wiele zależy od tego, czy łatwo, czy z trudem odnajdę znaczenie. Większość symboli łączy znaczenie z obrazem w sposób bardziej konwencjonalny, który nie jest sam przez się zrozumiały. Wszystko zależy od tego, czy *tertium comparationis* zostało trafnie dobrane. Łatwo mogę odgadnąć, że skrzydło oznacza prędkość, natomiast tego, że statek oznacza chrześcijański Kościół, nie jestem w stanie od razu dostrzec, jeśli nie wiedziałem tego wcześniej. Lew oznacza częściej wielkoduszność niż męstwo, a przecież lew nie jest jakoś szczególnie wielkoduszny. Aby się nie pogubić, należy mieć na uwadze, że symbol nie musi w każdym wypadku być dany zmysłowi zewnętrznemu; za pomocą mowy może stać się przedstawieniem w oku wewnętrznym. Dante na początku *Boskiej Komedii* mówi o ciemnym lesie, w którym się zagubił, o spotkanej w nim panterze w różnobarwne plamy, ale nie są to metafory, lecz symbole, i długo nad nimi lamano głowę, gdyż są one wyobrażeniami przedstawionymi wyobraźni bez wsparcia ze strony elementów właściwych metaforze. Odgadywanie sensu wspierane jest jedynie słabo i niebezpośrednio przez medium, jakim jest mowa, dzięki której czytelnik wie, że chodzi tu o niebezpieczeństwa czyhające na człowieka poszukującego swego duchowego celu. Pytanie, czy tego rodzaju obrazów nie należałoby nazwać raczej alegoriami, musimy z waż-

⁴ „Poissonous bunchback'd toad, bottled spider” (Richard III.1.3). Vischer korzysta z przekładu W. Schlegla.

nych powodów pozostawić póki co bez odpowiedzi. Można by je nazwać alegoriami tylko w sytuacji, gdy używa się tego słowa nieprecyzyjnie.

Fakt, że to, co w symbolu zagadkowe, czasem trzeba odgadywać z trudem i powoli – i raczej rzadko udaje się odgadnąć do końca – lub też niekiedy odgadnąć można łatwo i szybko, wynika z tego, że w symbolu tkwi pewna *nieadekwatność* [*Unangemessenheit*], jak nazwał to Hegel (1964: 485–670). Przyczyna takiego określenia została już właściwie ukazana w tym, co powiedziane dotychczas, i łatwo ją dostrzec. Obraz, pomimo pozornej prostoty obiektu, którego jest pośrednikiem, ma wiele właściwości. Sens przy uważniejszym przyjrzeniu się może także zawierać wielość momentów pojęciowych; jest prosty i w przeciwieństwie do tej wielości oraz w odróżnieniu od konkretności – abstrakcyjny. Obie strony nie pokrywają się. Na przykład wielkoduszność jest pewnym poruszeniem albo stałą własnością duszy, która zawiera więcej niż *jeden* element: miłość własną, miłość do innych, przekraczanie samego siebie. Jednak lew – zakładając, że jest on wyjątkowo wielkoduszny – jest ponadto jeszcze czymś całkiem innym: żarłocznym, dzikim, śmiałym, pięknym, obdarzony wielką grzywą itp. W przeciwieństwie do tej wielości cech pojęcie wielkoduszności jest proste. A więc raz jeszcze: nieadekwatne.

Nie będę tu zagłębiał się w analizę różnicy, jaka zachodzi pomiędzy tym, co dane wprost w świecie zewnętrznym, co wybrane spośród innych zjawisk, a symbolem artystycznym, który dany kształt odwzorowuje, a nawet dodatkowo przekształca w celu wydobycia jego sensu. Mimo to nieadekwatność nie zostaje tu zniesiona, gdyż przekształcenie stwarza nowe zaskoczenia i nowe zagadki, z wyjątkiem tych przypadków, w których, dzięki powiększeniu i zwielokrotnieniu organów, sens zostaje przybliżony. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy mit na powrót zatapia się w symbol i pomnaża kończyny danej postaci⁵.

Nasze dotychczasowe ustalenia są jednak wciąż niewystarczające. „Ukazanie czegoś za pomocą *tertium comparationis*” albo „ukazanie jedynie zewnętrznego związku pomiędzy obrazem a sensem” – to nadal określenia powierzchowne. „Związek” to nie jest przecież rzecz; to czynność, akt ducha, który łączy. Formy działania ducha są jednak różne. W zajmującej nas kwestii rozróżnijmy najpierw jego działanie jako ducha, który jasno myśli, oraz jako duszy, która tylko przeczuwa. To rozróżnienie jednak nie wystarcza. Jasność myślenia ma różne stopnie, a przeczucie – zróżnicowaną głębię. Powstaje więc zadanie wytyczenia linii we mgle, powiedzmy wyraźnie: zadanie rozróżnienia *głównych rodzajów* relacji pomiędzy obrazem a sensem.

⁵ Aluzja do mnożenia rąk w indyjskiej mitologii.

Dla ścisłości: nieadekwatność zostanie przy tym zachwiana. Ale czy całkowicie upadnie? Oto pytanie, na które odpowiedź nie będzie wcale łatwa.

Rozpocznijmy od tego rodzaju związku, który określa się jako ciemny i niewolny [*dunkel und unfrei*]. Właściwy jest on dla świadomości *religijnej*; należy określić go jako historyczny, gdyż występował przede wszystkim w religiach naturalnych. Forma ta jednak trwa nadal i to nie tylko dlatego, że religie naturalne nadal istnieją, lecz także dlatego, że chrześcijaństwo (podobnie jak judaizm), chociaż nie jest religią naturalną, to jednak ciągle się tej formy trzyma.

Najpierw owo podstawowe pojęcie symbolu należy uzupełnić jeszcze jednym istotnym elementem. Gdy pojęcie to bierze się całkiem dosłownie, to sfera obiektów, z której pochodzi obraz symboliczny, ogranicza się do tego, co *nieosobowe*: nieorganiczna natura, artefakty, rośliny, zwierzęta. Koniecznie trzeba jednak dodać, że w sferę zainteresowań symbolu wchodzi także *czynności* osób. Nie są to czynności i osoby przedstawione w obrazach, ale rzeczywiste czynności rzeczywistych osób, które dokonują się za pośrednictwem obrazu – mianowicie czynności liturgiczne.

Symbol w tym znaczeniu omawiałem już w § 426 mojej *Ästhetik*. Obraz i znaczenie ulegają zamianie [*verwechselt*]. Znaczenie jawi się świadomości jedynie jako niejasne przecucie, szuka się go po omacku; obraz jest pomocą dla słowa, które ma ująć znaczenie w formie myśli. Tak powstaje złudzenie, że ten surogat słowa jest samą rzeczą, dokonuje się ich utożsamienie. Znaczenie z istoty przynależy do dziedziny absolutu, gdyż to, czego poszukuje przecucie, jest nieskończone i przez tę zamianę przedmiot staje się czymś świętym. Tak na przykład byk ze względu na swoją siłę i płodność stał się symbolem pierwotnej siły do tego stopnia, że został z nią utożsamiony. Drzewo, jak na przykład jesion Yggdrasil⁶, stało się obrazem tajemniczego życia we wszelkich jego aspektach; byk był czymś świętym i czczonym w Egipcie, drzewo – w Skandynawii. Należy tu także wspomnieć o chrześcijaństwie, chociaż w tym przypadku ta nieświadoma zamiana została starannie odgradzona od w pełni świadomie uprawianej nauki przy pomocy całego muru argumentów. Podczas Ostatniej Wieczery spożywanej ze swoimi uczniami Jezus powiedział, że mogą oni w przyszłości przy łamaniu chleba i picciu wina wspominać Jego śmierć. Wyraził to przy pomocy znanej *metafory*: „to jest ...”, itd. Z biegiem czasu Jego śmierć w połączeniu z pojęciem symbolu ofiary zaczęto traktować jako akt zadośćuczynienia za grzechy ludzkości. Doszło tu teraz *nowe* wyobrażenie, rzecz uległa zmianie. Pierwotnie mieliśmy do czynienia z łamaniem chleba i picciem wina jako

⁶ Yggdrasil – w mitologii nordyckiej ogromne drzewo świata.

obrazem oraz z męczeńską śmiercią na krzyżu jako sensem, o którym należało myśleć; teraz chodzi o *przyswojenie* [*Aneignung*] oddziaływania ofiarnej śmierci, o odpuszczenie grzechów, i właśnie dlatego akcent zostaje położony na jedzenie i picie. Czynności te są bowiem odpowiednim symbolem owego przyswojenia, gdyż przez jedzenie i picie, pokarm i napój, przemieniają się w Jego substancję i krew i zostają rzeczywiście przyswojone przez ciało. Co prawda, to cielesne przyswajanie samo w sobie nie ma nic wspólnego z duchowym przyswajaniem nieskończonego duchowego czynu zbawczego jako takiego, a związek pomiędzy jednym i drugim to jedynie *tertium comparationis*. Jednak porównanie staje się tu zamianą. W ten sposób z konieczności dodatkowy nacisk zostaje położony na chleb i wino, które jako takie do tej pory były materia obojętną. Teraz nie oznaczają one już tylko tego, że ofiarujący się Chrystus w nie zstępuje i przemienia je w siebie. Do tego celu, aby to przeobrażenie substancji skutecznić, potrzebna jest – i to jest kolejna konsekwencja – osoba, której słowo ma *magiczną* władzę – kapłan. Nie ma bardziej uderzającego przykładu obrazującego zasadę, że religijne przedstawienie przyjmuje symbol w sposób dosłowny [*eigentlich*] i z prostego *tertium comparationis* czyni substancjalne zamieszkiwanie. Włącza fizycznie – a jednak przecież nie-fizycznie, bo zmysłowo w sposób nadzmysłowy – istotę tego, na co symbol tylko wskazuje, w obiekt, z którego symbol został zaczerpnięty. Zamianę tę, we wszystkich jej formach, można nazwać transsubstancją. W ten sam sposób transsubstancjacji poddana została także woda chrzcielna, woda święcona i oleje używane do namaszczeń. Podczas zaślubin kapłan kładzie swoją dłoń na splecione ręce nowożeńców albo – jak dzieje się w wielu miejscach – oplata wokół ich rąk stulę: po prostu symbol prawdy, że do cywilnego ślubu, za pośrednictwem Kościoła, dodany zostaje specjalny wyraz moralnego ideału małżeństwa. Jest to jednak rozumiane w sposób magiczny, jak gdyby dopiero przez jakąś nadprzyrodzoną naturalną siłę małżeństwo stawało się rzeczywistym małżeństwem.

Tutaj znajduje się klucz do zrozumienia wszelkich przeszłych, teraźniejszych i przyszłych religii pozytywnych (por. Hegel 1999: 156–274). Religijnie powiązana świadomość bodaj nigdy nie pozbedzie się tej zamiany symbolu z rzeczą. Obraz i treść są w sobie nierozzerwalnie wrośnięte. Kto uzbrojony w ostre narzędzia analizy dobiera się do tego orzecha, w którym nie sposób odciąć jądro od łupiny, jawi się ociemniałym umysłem jako bezbożnik. To, co w *Obiedzie hrabiego de Boulainvillier* (*Le dîner du comte de Boulainvilliers*) Woltera refleksyjny Freret mówi na temat nieuniknionych

fizjologicznych skutków jedzenia i picia w czasie wieczerzy⁷, jest po prostu prawdą. Jednak bynajmniej nie z powodu tego fragmentu szczerze wierzący w Boga Wolter, wobec którego Freret ewidentnie zachowuje tutaj pełną powagę, został okrzyknięty monstrum nieprzyzwoitości. Jeśli jest frywolny, to w innym kontekście, w innych sprawach.

W *Ästhetik* ograniczyłem pojęcie symbolu do formy religijnej, w której wyżej opisana zamiana dokonuje się w sposób ciemny. Później w moich różnych pracach zrezygnowałem z tego ograniczenia. Zanim przystąpimy do koniecznego rozszerzenia zakresu niniejszych rozważań, musimy pomówić o pewnym pojęciu, przy którym powstaje pytanie, czy wraz z nim nie porzucamy pojęcia symbolu. Chodzi o pojęcie *mitu*. Należy je w tym miejscu wprowadzić, gdyż symbol niewolny [*unfrei*] dzieli z mitem właściwość bycia przedmiotem wiary i przynależy wraz z nim do przedstawienia powiązanego z religią. Jednak na pytanie, czy mit podpada pod pojęcie symbolu, należy na razie odpowiedzieć przecząco. Dawno temu uznały i przyjęły to zarówno religioznawstwo, jak i estetyka. „Nie jest czymś *symbolicznym* przypisywanie człowieczeństwa naturze, domyślanie się bijącego serca w źródłach, górach, gwiazdach, morzu i niebie”⁸. Mit jest personifikacją, w którą się wierzy. Co w symbolu jest tylko znaczeniem, w Bogu staje się duszą i wolą osobowości posiadającej własną postać. Znaczenie zawiera ciąg zdarzeń dokonanych dzięki jakiejś mocy; ten ciąg zdarzeń staje się te-

⁷ Vous enfin qui adorez d'un culte de latrerie un morceau de pâte que vous enfermez dans une boîte, de peur des souris ? Vos catholiques romains ont poussé leur catholique extravagance jusqu'à dire qu'ils changent ce morceau de pâte en Dieu par la vertu de quelques mots latins, et que toutes les miettes de cette pâte deviennent autant de dieux créateurs de l'univers. Un gueux qu'on aura fait prêtre, un moine sortant des bras d'une prostituée, vient pour douze sous, revêtu d'un habit de comédien, me marmotter en une langue étrangère ce que vous appelez une messe, fendre l'air en quatre avec trois doigts, se courber, se redresser, tourner à droite et à gauche, par devant et par derrière, et faire autant de dieux qu'il lui plaît, les boire et les manger, et les rendre ensuite à son pot de chambre ! Et vous n'avouerez pas que c'est la plus monstrueuse et la plus ridicule idolâtrie qui ait jamais déshonoré la nature humaine ? Ne faut-il pas être changé en bête pour imaginer qu'on change du pain blanc et du vin rouge en Dieu ? [Voltaire 2014: 18]. [A wy, czyż nie adorujecie kawalka ciastka, które ze strachu przed myszami zamykacie w puszcze? Wy, rzymscy katolicy, posunęliście waszą katolicką ekstrawagancję aż do tego, by mówić, iż te kawalki ciastka zmieniają się w Boga mocą paru łacińskich słów i że wszystkie okruszki tego ciastka stają się odtąd bogami, stworzycielami wszechświata. Kloszard, którego uczyniono księdzem, mnich, opuściwszy właśnie objęcia prostytutki, przychodzi po dwanaście sous, przebrany za komedianta, mamrocze w obcym języku to, co nazywacie mszą, dzieli powietrze na cztery trzema palcami, pochyła się, prostuje, obraca się na prawo i lewo, do przodu i do tyłu, i robi tyłu bogów, ile mu się podoba, wypija ich i ich zjada, a następnie wydalą do swojego nocnika! Czy nie uważacie, że jest to najbardziej monstualne i najśmieszniejsze balwochwalstwo, jakie kiedykolwiek zhańbiło ludzką naturę. Czyż nie trzeba zamienić się w głupca, żeby wyimagಿನować sobie, iż biały chleb i czerwone wino zamieniają się w Boga?].

⁸ Zob. także Vischer 1846: § 427, tam też dalsze uzasadnienie.

raz wola, celem, działaniem (i cierpieniem) owej osobowości. Osobowość zawiera w sobie wielość cech, natomiast znaczenie jest tylko *jedno* i właściwie mogłoby się bez tej wielości obyć. Ponieważ jednak stało się duszą i wola, to (choć z punktu widzenia logiki byłby to nadmiar) samo siebie formuje jako złożoność, jako rezonator, bez którego owa dusza nie byłaby duszą. Tylko w ten sposób, tylko dzięki byciu ożywionym i ocieplonym w konkretnej piersi, treść symbolu staje się czymś, co można poczuć i czego można pragnąć. Istotne jest także to, że w pierwotne, naturalne znaczenie przydawane bogom wpisane zostaje znaczenie wyższe, polityczne, etyczne czy ogólnie – kulturowe. Bogowie są odtąd zarówno dobroczyńcami, jak i karzącymi sędziami; do czego potrzeba *całej* duszy. W alegorii sprawy mają się inaczej, gdyż tam wprawdzie także zostaje wprowadzona osobowość, ale pozbawiona bogactwa przynależnych jej cech – jest tylko zwykłym pojemnikiem, lupiną, w której umieszcza się jakieś pojęcie.

Różnica między mitem a symbolem staje się szczególnie wyraźna w tych twórcach, które powstają, gdy fantazja tylko w połowie pokonuje drogę od symbolu do mitu, a częściowo wraca do symbolu albo się w nim zakleszcza, jak to ma miejsce w przypadku egipskich bogów o ludzkiej postaci i głowie zwierzęcia. Wyżej wspomnieliśmy o mnożeniu rąk w indyjskiej mitologii. Na temat tego zmieszania warto porównać rozważania Hegla o symbolice w rozdziale *Die eigentliche Symbolik* (Hegel 1964: 552–573) oraz moje rozważania w § 427 *Ästhetik*.

Później jednak tak dalece zmieniłem swój pogląd, że doszedłem do przekonania, iż *także* mit należy nazwać *symbolicznym*. „Zwyczaj językowy symbolicznymi nazywa również personifikacje mityczne i alegoryczne. Lepiej więc pójść za tym zwyczajem i rozszerzyć zakres słowa «symboliczne» na *wszystkie* rozważane tutaj formy” (zob. Vischer 1866: 137).

Johannes Volkelt (1876: 11 i n.) nie zgadza się z tym stanowiskiem, twierdząc, że skoro znaczenie, zgodnie z moimi własnymi słowami, mieszka w Bogu jako jego własna dusza, to sens i obraz się tu pokrywają, podczas gdy nie ma to miejsca w symbolu.

Konieczne jest tutaj wyraźne rozróżnienie pomiędzy tym, kto wierzy w mit, a tym, kto widzi go w swojej wyobraźni, w swojej świadomości, zna jego wartość i – bez dawania mu jednak właściwej wiary – posługuje się nim wyłącznie jako motywem estetycznym, jako ozdobnikiem życia i mowy, w sztuce i poezji. Dla tego *piernuszego* bogowie (obok geniuszy, duchów, bohaterów sag) są istotami rzeczywistymi; ich działania i przeżycia są historią, dla *drugiego* tak nie jest; mit wprawdzie nie stanowi dla niego prawdy faktualnej, ale chętnie sam stawia się w roli wierzącego w mit,

wczuwa się w niego, gdyż wie, że tylko przez taką wiarę może powstać tak pełny życia fantazyjny obraz. Nazwijmy to przeniesienie [*Versetzen*] wiarą poetycką, pamiętając, że ta poetycka wiara nie jest wiarą właściwą, wiarą historyczną, gdyż obok niej lub poza nią zachowana zostaje jasna świadomość, że owe obrazy są dziełem fantazji. Ten rodzaj wiary, będącej nie-wiarą, ale zarazem wiarą, nie jest jednak bezpodstawną przyjemnością czerpaną z przyzwolenia na bycie zwodzonym, gdyż przecież to dzieło fantazji nie jest czymś pustym, ma trwale znaczenie. Nie ma ona zewnętrznej (obiektywnej, historycznej) prawdy, ale posiada prawdę wewnętrzną; wiara poetycka ma w niej wewnętrzne źródło swojego sensu, gdyż jej przedmiot ma wewnętrzny sens [*Kern*]. Co powinien zatem powiedzieć wolnomyśliciel, który przejrzał mit – i w sposób poetycki w niego wierzy, który go też kocha i chętnie się nim posługuje – żeby usprawiedliwić swoją postawę? Nie może powiedzieć: „w sensie historycznym nie wierzę w te osoby i wydarzenia, ale wierzę w nie *mitycznie*”. Gdy bowiem mówi: wierzę *mitycznie*, to w drugiej części zdania podkreśla to, co powiedział już w części pierwszej, a mianowicie, że te osoby i wydarzenia nie są dla niego postaciami i wydarzeniami historycznymi. Wprawdzie do prostej negacji dodaje on twierdzenie pozytywne, czyli zawarte w słowie „mitycznie” pojęcie „dzieło fantazji”, ale stanowisko to kryje niewypowiedziane wyraźnie przekonanie, że wytwór fantazji zawiera w sobie źródło prawdy wewnętrznej. Musiałby zatem przyznać: historycznie nie wierzę w te osoby i wydarzenia, widzę w nich jedynie wytwór fantazji, ale ten wytwór fantazji nie jest pusty i w takim stopniu w niego wierzę. I co teraz powinien powiedzieć? Nic innego, niż tylko: wierzę *symbolicznie*. Całkiem słusznie, gdyż oddziela teraz znaczenie od jego zrośnięcia się – chociaż jedynie w formie piękna estetycznego – z obrazem żywej osoby i czynów w ten sposób, że to znaczenie nie pokrywa się już z tym obrazem, jak to ma miejsce w świadomości wierzącego. Oto kilka przykładów. Matka Jezusa nie jest dla nas istotą wyjętą spod praw natury, nie jest matką Boga, nie jest tą, która została wzięta do nieba, nie jest królową niebios; a jednak ktoś, kto stałby obojętnie wobec takiego dzieła sztuki jak *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny* Tycjana (il. 1), musiałby być całkowicie wyzbyty wyobraźni i uczucia. Z tego wspaniałego kobiecego oblicza tchnie i prześwieca całe ziemskie cierpienie, wszelki głęboki ból, którego może doświadczyć ludzkie serce, i wszelka tęsknota za egzystencją czystą, wolną i szczęśliwą. Pełna rozmachu radość z wyniesienia ponad trudy życia przenika przez uniesione ręce, faldy szat. Pozostający na ziemi, wpatrujący się w górę uczniowie – to *my*. *Naszym* jest pragnienie uwolnienia się od kępujących więzów z ziemią; w górze Bóg



Il. 1. Tycjan,
*Wniebowzięcie
Najświętszej Maryi
Panny* (1518),
Santa Maria
Gloriosa dei Frari,
Wenecja.

Ojciec o ludzkim obliczu i jego aniołowie zupełnie nas nie deprymują, są konieczni, by przyjąć uwalniającego się; są ucieleśnieniem egzystencji bez granic. Lub też: zbliżmy się do *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela (il. 2). Każdy rys oblicza Madonny zdaje się mówić: żadne słowo, żaden język nie wyrazi cudowności szczęśliwego świata, z którego przybywam, unosząc się w po-

Il. 2. Rafael,
*Madonna
Sykstyńska*
(1513–1514),
Galeria Obrazów
Starych Mistrzów,
Drezno.



wietru. Wielkie i zamyślane oczy chłopca spoczywającego na jej ramieniu niejako śnią nadal o rozkoszach nieba. Miękki powiew z góry bawi się i igra w jego lokach. Wydaje nam się, że słyszymy szelest spływających w dół szat matki. Święty Sykstus wskazuje dookoła na swych wiernych, dla których wyprosił niebiańską wizję i dzieli z nimi radość z wysłuchanej modlitwy. Święta Barbara szczęśliwa spogląda w dół ku światu obdarowanemu łaską; z tym samym wyrazem serdecznej życzliwości na dziecięcych obliczach spoglądają dwa wdzięczne putta, które artysta dodał później jako kolejnych świadków niewymownej niebiańskiej radości płynącej do nas z tego jedynego w swoim rodzaju, wizjonerskiego obrazu.

Ten ideał Madonny ma dla nas nieprzemijające znaczenie jako obraz czystej kobiecości w ogóle. Jako postać matki będącej panną zachowuje dla nas głęboki sens i prawdziwość niezależnie od wszelkiej kościelnej wiary. Stworzenie tego ideału jest dziełem i wyrazem wrażliwości średniowiecznej

duszy, która w kobiecie dostrzega objawienie się wszystkiego, co łagodne, pojednawcze, wszelki czysty powab miłości – „wieczną kobiecość”.

Tak więc na określenie tego wrażenia prawdy, które obrazy mityczne wywierają nawet na tych, którzy w mit nie wierzą, nie mamy, jak już powiedzieliśmy, żadnego innego określenia, jak tylko: „symboliczne”.

Bogaty świat fantazji, który stworzył takie postaci i dzieła sztuki, wraz z uroczystym przepychem nabożeństw liturgicznych, przywiódł niejednego już protestanta do nawrócenia się na Kościół średniowieczny. Należy wspomnieć o tej słabości, bo doskonale pasuje ona do naszego tematu. U podstaw leży tutaj brak czy pominięcie wprowadzonego tu rozróżnienia. Przeocza się, że prawda wewnętrzna wyobrażona w mitycznym obrazie i przez niewierzących przeczuwana w sposób symboliczny, nie jest prawdą obiektywną. W tym drugim znaczeniu piękny obraz nie jest obrazem prawdziwym. Z pewnością wszystko, co piękne, musi zawierać prawdę, ale prawda ogólnoludzka oraz zdarzenie prawdziwe, rzeczywiście możliwe lub takie, które miało miejsce – to dwie różne rzeczy. Monumentalne, wzruszające dzieło muzyczne może zachwycać, ale z tego nie wynika, że jego tekst jest prawdziwy. Często na dowód prawdziwości katolickiego systemu wiary przywołuje się bogactwo motywów, które katolicyzm oferuje sztuce, a za jej pośrednictwem osobie pobożnej. Religia grecka oferuje tu jeszcze więcej piękna, a *jej* mity także nie są pozbawione treści. Czy w związku z tym powinniśmy modlić się do Zeusa i całej jego olimpijskiej kompanii? Julian Apostata wyciągnął z tego jednak błędny wniosek. Mit Prometeusza to jedna z najgłębszych sag ludzkości. Czy z tego powodu mamy Prometeuszowi wzniesić *heroon* [świątynię] i oddawać cześć?

Nie tylko sztuka i poezja, ale całe nasze życie wyobraźni, nasze myślenie i mowa nie mogłyby już się obyć bez skarbnicy mitów, które zostały nam przekazane wraz z wierzeniami klasycznego antyku, Germanów, Celtów, całego średniowiecznego świata religii i fantazji. W wiele rzeczy musielibyśmy wierzyć, gdybyśmy w to wszystko chcieli wierzyć nie tylko w sposób poetycki, ale z powagą dosłowności. Jak ma się sprawa z diabłem? Czy także on nie zawiera pewnej prawdy? Kto byłby tak nierozumny, aby z tego powodu wciąż w niego wierzyć? Czy możemy jednak się go pozbyć? Co stałoby się z *Faustem* Goethego? Mefistofeles ma namacalne, prawdziwe życie, które Poeta zaczerpnął z mitu, ale jest ono dla niego i dla nas tylko symbolem.

Szczególnie przydatne dla logicznego celu naszych rozważań są przykłady ukazywania się duchów w poezji o głębokich inspiracjach. To, co powiedziałem o duchu Banka w *Makbecie* Szekspira (Vischer 1881–1882:

206–207), znajduje zastosowanie w niniejszym kontekście. Nie wiemy, czy Szekspir wierzył w duchy; z jednej strony jest to prawdopodobne, gdyż w jego czasach wszyscy w nie wierzyli i można zakładać, że przynajmniej jako dziecko musiał doświadczyć całej grozy wynikającej z pełnej w nie wiary. Z drugiej strony poeta, który byłby wciąż całkowicie zanurzony w tej wierze, raczej nie potrafiłby nadać postaci tak zaskakująco prawdziwego obrazu sumienia. To, co się zjawia, to przerażająca wizja sumienia, dla nas, którzyśmy przekroczyli etap wiary w duchy. Nie jest to jednak wizja abstrakcyjna; wywołuje ona dreszcz przerażenia przed światem duchów, w które się wierzy; drżymy jak dzieci przed zjawami, całkowicie identyfikujemy się [*hineinversetzt*] z wiarą w świat duchów, a przecież całkowicie wolni od rzeczywistej w nie wiary. Mamy tu do czynienia z całkowicie poetycko żywą i wiarygodną istotą, a przecież – tak samo, jak szatański towarzysz Fausta – jest ona dla nas tylko symbolem.

A więc raz jeszcze: *symbolicznym* należy nazwać to, co nie jest (właściwą) obiektywną wiarą, ale jest wiarą w to, co mityczne; chodzi o rodzaj żywego przeniesienia się w przeszłość, włączenia się [*Rückversetzung*] w wiarę i przyjęcia jej jako swobodnej estetycznej fikcji, ale nie fikcji pustej, lecz pełnej sensu.

Mogłoby się wydawać, że wykroczyliśmy poza nasz porządek rozważań. Zaczynaliśmy od tego typu połączenia sensu z obrazem, który należałoby określić mianem ciemnego i niewolnego (*dunkel und unfrei*). Gdy jednak to, co mityczne, określamy jako w pewnym sensie symboliczne, to mówimy tu o świadomości jasnej i wolnej. Jednak sprawa ta ma dwa oblicza. Tworzenie mitów jako takie należy do *ciemnej* i niewolnej formy świadomości, jednak w sposób z gruntu różny od pomieszania bezosobowego obrazu z jego znaczeniem, jako że tu twórca wierzy w wytwór własnej fantazji nie tylko w sposób poetycki. Mit zajmuje zatem miejsce obok symbolu, jest czymś od symbolu różnym, ale wobec niego paralelnym, o ile symbol rozumieć jako to, co zostaje w sposób „niewolny” [*unfrei*] zamienione ze swym sensem. Należało jednak wykazać, dlaczego to, co mityczne, nazywamy także „symbolicznym”, i doszliśmy do wniosku, że symboliczne jest tym, co mityczne dla świadomości, która stała się wolna. Predykat „symboliczne” został tu użyty w innym znaczeniu. Istnieje także jasna i wolna symbolika. Nieodzwrotnie trzeba było wskazać tutaj na tę formę, ale stało się to tylko niejako *przy okazji* omawiania innej formy, która sama w sobie przynależy do innego świata, a mianowicie do świata, któryśmy określili mianem ciemnego. Nie byłoby stosowne, aby z tej antycypacji uczynić rzeczywiste przejście. Mogłoby się wprawdzie wydawać coś odwrotnego, a mianowicie,

że dzięki temu zyskujemy wyraźną opozycję. Mocny argument przemawia jednak za tym, aby jako drugą podstawową formę symbolu wprowadzić teraz formę pośrednią, która znajduje się pomiędzy formą wolną a niewolną, jasną i ciemną, a dopiero później, jako trzecią, wprowadzić formę całkowicie wolną i jasną. Środek powinien znajdować się w połowie, a zakończenie na końcu, a ponieważ zakończenie jest ostatnią formą, poluzowaniem, krokiem ku rozwiązaniu związku estetycznego – słusznie zatem będzie ono wieńczyć to omówienie.

Typ *pośredni*, którym się teraz zajmujemy, można nazwać również szczególnym *półmrokiem*. Jest to ożywienie natury, mimowolne, a jednak wolne, nieświadome, ale w pewnym sensie jednak świadome, akt przeniesienia, dzięki któremu przypisujemy naszą duszę i jej nastroje temu, co nieożywione. W § 240 mojej *Ästhetik* zobrazowałem już ten akt psychiczny (Vischer 1864: § 240, s. 27, zob. także Vischer 1922: 31), a mianowicie tam, gdzie jest mowa o tym, jak obserwator w zjawiskach i poruszeniach natury dostrzeżga odbicie nastrojów i namiętności swojej duszy. Nie wiedziałem jeszcze wtedy, że akt ten należy wprowadzić jako pewną określoną formę symbolu w rozdziale poświęconym symbolowi właśnie. (W rozdziale tym znaczenie symbolu mylnie ograniczyłem jedynie do związanej, ciemnej jego formy.) Zbliżyłem się do tego w teorii muzyki, nie wypracowując jednak żadnej ostatecznej koncepcji. W rozdziale o malarstwie pejzażowym (tamże: § 698 i n.) jasno stwierdziłem, że tym, co odróżnia dzieło artysty od wytworu malarza widoczków, jest całościowy efekt wywierany na nastrój duszy, ale i tutaj nie znalazłem odpowiedniego sformułowania. W *Kritischen Gängen* błąd ten został naprawiony. W artykule *Über Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes* na nowo zajmuję się pojęciem symbolu, odróżniając formę symbolu, o której jest tu mowa, od innych znaczeń (Vischer 1875: 122, zob. także Vischer 1922: 140).

Najpierw po prostu przykład! Poeta mówi o zachodzącym słońcu, że „głęboko wtula się w burzowe chmury, to tu, to tam płomiennym spojrzeniem zerkając zza zasłony na ziemię pełnym uczuć światłem”⁹. Każdy czytelnik wie, że to światło jest po prostu pozbawionym duszy, czysto fizycznym blaskiem w ciemności, któremu więc właściwie nie powinno przypisywać się żadnych przeczuc, ale oddając się lekturze, żaden obdarzony krztyną fantazji czytelnik tego nie powie. Ochoczo, odrzucając wszelkie

⁹ Goethe G.W.F. *Herman i Dorota*, pieśń VIII: *Melpomena*, tłum. L. Jenike:

„Tak oboje kroczyli ku słońcu, co na zachodzie
W czarne chmury się kryło, gromami grożące i deszczem,
A spoza gęstej zasłony płomienne ciskając wejrzenia,
Tu i ówdzie po lanach świeciło smugiem jaskrawym”.

obiekcie, dajemy się uwieść pięknemu obrazowaniu. Później, gdy przychodzi czas, aby w prozaicznym nastroju przeanalizować to, co się czytało, nie ukrywamy, że poeta nas zwodzi, ale też nie mamy mu tego za złe, a nawet tę iluzję chwalimy. Musi leżeć coś w naturze ludzkiej duszy, że przekłada i przenosi samą siebie i swoje stany na formy egzystencji, które same w sobie nie mają z nią nic wspólnego; zgodnie z tą naturą nasz poeta postępował. W ten sposób postępuje również każdy, kto nie jest poetą, o ile nie całkiem brak mu polotu ducha. Cały język przenikają poetyzujące wyrażenia, które opierają się na tej wolnej, a zarazem koniecznej iluzji. Poranek się uśmiecha, drzewa szepczą, burza się sroży, chmury grożą burzą, dzikie fale szaleją. Każdemu rodzajowi pozbawionego duszy bytu zostaje przypisana wola: winorośl *pragnie* ciepła, gwóźdź *nie chce* wyjść z deski, paczka *nie chce* zmieścić się w torbie. Gdy strzelec mówi: „kula bierze drewno” [*die Kugel hat Holz*], to przypisuje jej życzenie i pragnienie trafienia w drewno tarczy. W tym sensie język sam w sobie, nawet tam, gdzie wydaje się być całkowicie pozbawiony charakteru figuratywnego, jest na wskroś obrazowy. Nie ma ani jednego słowa o znaczeniu duchowym, które pierwotnie nie oznaczałoby czegoś zmysłowego; dusza, duch, *animus*, *spiritus*, *ruach* (po hebrajsku: dusza): wszystkie te słowa oznaczają falowanie, oddychanie, tryskanie. Ten akt ciemny i zarazem jasny [*dunkelhell*], wolny a zarazem niewolny [*unfreifrei*], jest symboliczny: połączenie dokonuje się w nim przez związek, którego dostarcza *tertium comparationis*. Wrócimy do tego, gdy trzeba będzie zająć się tym dokładniej. Na razie twierdzenie to formułujemy bez dowodu, gdyż raczej z trudem można je podać w wątpliwość.

Potwierdza go nawet *jeden* z powyższych przykładów, gdyż łatwo zauważyć, że pomiędzy dwoma wzajemnie obcymi elementami: z jednej strony błyskiem pioruna w ciemności, a z drugiej przecuciem, znajduje się łączące je *tertium comparationis*. Fizyczna ciemność porównywalna jest z tym, co nieznanne, czyli także nieświadome, jasność – z tym, co znane, z tym, co przeniknięte wewnętrznym spojrzeniem, czyli z tym, co świadome. W akcie przecucia świadomość i nieświadome w nieokreślony, oscylujący sposób zbliżają się do siebie tak, jak wówczas, gdy ciemność przetnie promień światła. Pewne jest jednak, że w momentach, gdy w przedstawieniu dokonujemy tego symbolicznego połączenia, nie mówimy sobie, że jest ono wyłącznie symboliczne. Jest to brak, defekt poznawczy jedynie z analitycznego punktu widzenia. Oceniając to w kryteriach fantazji i doceniając jej wartość: jest to wielka zaleta, zdolność tworzenia obrazów [*Bildvermögen*]. Nieadekwatność, którą przypisaliśmy symbolowi, gdyż łączy on jedynie za pośrednictwem *tertium comparationis*, znika tu w głębi i wewnętrzności tego

aktu. Poprawniej można by nawet powiedzieć, że nie jesteśmy świadomi tych braków w poznaniu, gdyż akty duszy z konieczności są przecież zawsze prawdą, jak wszystko, co idealne. Iluzja jest tutaj prawdą w wyższym sensie niż prawda, co do której jesteśmy przez iluzję zwodzeni. Prowadzi to do zagadnienia, którym należy zająć się w innym miejscu. Za iluzją stoi i ją usprawiedliwia prawda wszelkich prawd głosząca, że wszechświat, natura i duch muszą być w swych korzeniach *jednością*. A więc mamy tu sprzeczność: to, co symboliczne, jest jednak w tym sensie nie-symboliczne, a złudzenie w kwestii tego, co w procesie doświadczenia jawi się jako jedynie symboliczne, ma charakter prawdy uprawomocnionej idealnie. I sprzeczność ta żyje i trwa nadal.

Widać jasno, że akt ten wspiera wszelkie postawy symboliki powiązanej religijnie, którą omówiliśmy jako pierwszą formę, tj. tę, która zamienia obraz i sens. Ale też ogranicza się do wspierania. Świadomość niewolna przyjmuje taką zamianę jako coś słusznego i traktuje całkiem poważnie. Teraz jednak jest mowa o świadomości wolnej, dla której przeniesienie własnej duszy na przedmiot jest – jak to powiedzieć? – tylko połowicznie poważne, jest powagą z dystansem i poważne jedynie w momencie przeżywania estetycznego nastroju. W przypadku mitu odróżniliśmy wiarę poetycką od tej, która jest gotowa z prozaiczną powagą bronić tego, w co wierzy, i uważa poezję fantastyczną za historię. Także tutaj chodzi jedynie o rodzaj wiary poetyckiej. Utrzymującą się w tym rodzaju wiary wolność od iluzji nazwałem *zawieszeniem* (*Vorbehalten*, *zastrzeżeniem*) (Vischer 1866: 138, 141). Różnica między obrazem a sensem, zrozumienie natury połączenia tych dwóch elementów jako czysto symbolicznego pozostają tu zawieszane. Określenie to może posłużyć jako najbardziej odpowiednia pomoc w zrozumieniu tego związku.

Należałoby tu raz jeszcze wrócić do mitu. Pośrednia forma symboliki, którą tu analizujemy, prowadzi nas właściwie do samych jej najgłębszych korzeni. Mit polega na przetransponowaniu ludzkiej duszy w coś nieosobowego. Tylko religijna świadomość, do której mit przynależy, wchodzi natychmiast na inną drogę – chce wytłumaczyć całą egzystencję. Tak oto Ja wpisane w zjawiska naturalne staje się dla świadomości religijnej nieskończenie wyższym, boskim Ja. Bóg jest dla takiej świadomości po prostu Innym, aczkolwiek w ludzkiej postaci, poza i ponad nią, żyjącym Ja. W ten sposób fantazja takiej [religijnej] świadomości rozwija swoje poetyzowanie i stwarza ponadzmysłową historię, czyli właśnie mit. Akt użyczenia duszy [*Seelenleihung*] pozostaje własnością człowieka jako cecha wynikająca

z konieczności natury, i to nawet wtedy, gdy już dawno wyrósł on z wiary w mity. Tyle że teraz wierze tej towarzyszy to, co nazwalibyśmy zawieszeniem; „ja” przypisane nieosobowej naturze nie staje się bóstwem, nie zostaje już poetycko przetworzone w opowieść, nie powstają już żadne mity. Może powstaje coś podobnego, ale to nie należy już do przedmiotu obecnych rozważań, lecz do tego, w którym mowa będzie o pozbawionej iluzji, jasnej symbolice.

Jak określić tutaj omawiany akt? Karl Köstlin nazwał go już „symboliką formalną” [*Formsymbolik*]. Należałoby jednak znaleźć taki termin, który oddawałby jednocześnie wewnętrzny charakter tej postawy. Być może więc: „symbolika odczuwana wewnętrznie” [*innige Symbolik*]? Jak na termin naukowy brzmi nieco zbyt sentymentalnie. Może lepiej byłoby użyć jakiegoś słowa z języków martwych? Na przykład: „symbolika *intima*”? Najlepszym rozwiązaniem wydaje się przejście słowa z pewnego tekstu, który Volkelt ocalił przed niezasłużonym zapomnieniem – mianowicie *wzrucie* (*Einfühlung*) (por. Vischer 1873). [...]

Przełożył: Piotr Napimowdżki

Bibliografia:

- /// Goethe G.W.F. 1928. *Herman i Dorota*, pieśń VIII: *Melpomena*, tłum. L. Jenike, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- /// Hegel G.W.F. 1964. *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 485–670.
- /// Hegel G.W.F. 1999. *Pozytywność religii chrześcijańskiej*, [w:] tegoż, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowinski, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 156–274.
- /// Vischer F.T. 1846–1857. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Mäcken, Reutlingen, Leipzig [drugie wyd.: Meyer & Jessen, München 1922].
- /// Vischer F.T. 1866–1873. *Kritik meiner Ästhetik*, [w:] tegoż, *Kritische Gänge. Neue Folge*, H. 5.
- /// Vischer F.T. 1875. *Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes*, Stuttgart.
- /// Vischer F.T. 1881–1882. *Altes und Neues*, A. Bonz, Stuttgart.

/// Vischer R. 1873. *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Herm. Credner, Leipzig.

/// Volkelt J. 1876. *Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik*, H. Dufft, Jena.

/// Voltaire. 2014. *Dialogues philosophiques*, Arvensa edition, Saint-Julien-en-Genevois.

MNEMOSYNE. WPROWADZENIE DO ATLASU PAMIĘCI¹

Aby Warburg

/// A.

Stworzenie świadomego dystansu między „ja” a światem zewnętrznym bez wątplenia można uznać za akt fundujący ludzką cywilizację. Gdy taka przestrzeń „pomiędzy” zyska rangę substratu tworzenia artystycznego, wówczas spełnione zostają wstępne warunki, aby świadomość dystansu mogła stać się trwałą funkcją społeczną. [...] Ponieważ jest ona narzędziem duchowej orientacji, oznacza to, że jej zaistnienie bądź niezaistnienie przesądza o losach ludzkiej kultury. Artyście, oscylującemu w ten sposób między religijną a matematyczną wykładnią świata, osobliwie w sukurs przychodzi pamięć – tak zbiorowa, jak indywidualna. Nie tyle powiększa ona przestrzeń do namysłu, ile z jednej strony wzmacnia tendencję do spokojnej kontemplacji, z drugiej zaś do orgiastycznego zatracenia – stanowiących dwa bieguny stanów psychicznych. Pamięć ta czyni mnemiczny użytek z całego ogromu niezbywalnego dziedzictwa nie po to, aby je zachować, lecz aby nabrzmiałą fobiami i namiętnościami osobowość zanurzoną w wierze, wstrząsaną impetem i grozą religijnego misterium rzutować na dzieło sztuki jako czynnik stylotwórczy. Rejestrująca nauka zachowuje i przekazuje dalej tę zrytmizowaną strukturę, w obrębie której monstra wyobraźni stają się przewodnikami przesądzającymi o kształcie przyszłego życia. W próbach prześledzenia krytycznych momentów przebiegu tego procesu, przy interpretacji dokumentów obrazowych nie uwzględniano

¹ Tekst *Wprowadzenia* do atlasu obrazów *Mnemosyne* – ostatniego, nieukończonego dzieła naukowego Aby'ego Warburga, nad którym pracował od 1924 roku do śmierci w 1929 roku. Pełna nazwa atlasu miała brzmieć: *Mnemosyne. Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*. Podstawą przekładu jest wydanie *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg 2000: 3–6). Wszystkie przypisy oraz ilustracje pochodzą od redakcji.

dotąd w wystarczającej mierze środka pomocniczego, jakim jest poznanie biegunowej funkcji tworzenia artystycznego, które oscyluje między utożsamiającą wyobraźnią a dystansującym rozumem. Między uchwyceniem przedmiotu w wyobraźni a jego oglądem pojęciowym sytuuje się manualny kontakt z rzeczami oraz, będące jego następstwem, ich malarskie lub rzeźbiarskie odwzorowywanie. Temu odwzorowywaniu właśnie nadajemy miano aktu artystycznego. Ta dwoistość sztuki – rozpiętej między funkcją przeciwstawiania się chaosowi (można ją tak określić, gdyż obraz będący wytworem sztuki przedstawia choć wybiórczo – to jednak w jasno zarysowanych konturach – pewną jedność) a wymaganiem stawianym widzowi przez kult za pośrednictwem wzroku, by oddał się wykreowanemu idolowi – stwarza kłopotliwą sytuację dla ludzkiego ducha, który mając skonstruować właściwy przedmiot nauki o kulturze, obiera za przedmiot badań opartą na obrazach psychologiczną historię interwału pomiędzy bodźcem a działaniem. Proces oddemonizowania dziedzictwa wrażeń fobicznych – obejmujących całą gamę emocji wyrażanych mową gestów, od zatopienia w bezsilnej zadumie po morderczy kanibalizm – nadaje dynamice ruchu ludzkiego – także w jego stadiach tkwiących gdzieś pomiędzy biegunami doznania orgiastycznego, walką, chodzeniem, bieganiem, tańceniem, chwytnością – piętno przeżycia czegoś niesamowitego. Renesansowy uczyony, wyrosły w surowej dyscyplinie średniowiecznego Kościoła, przeżycie to postrzegał jako obszar zakazany, po którym harcować wolno jedynie pozbawionym hamulców bezbożnikom. Dzięki zgromadzonemu materiałowi obrazowemu atlas *Mnemosyne* chce zilustrować proces, który określić można jako próbę duchowego przyswojenia – za pośrednictwem przedstawień życia w poruszeniu – pewnej liczby wcześniej odcisniętych wartości ekspresyjnych².

/// B.

Atlas *Mnemosyne* w swej podstawowej warstwie materiału ikonograficznego chce być jedynie inwentarzem wzorowanych na antyku matryc obrazowych, które – jak wiadomo – w dobie renesansu wywierały wpływ na styl i sposób przedstawiania życia w poruszeniu (il. 1).

² Na atlas składać się miały fotografie, plansze z elementami wizualnymi oraz teksty komentujące. Do dzisiaj zachowało się kilkadziesiąt reprodukcji plansz, na których na czarnym tle rozmieszczone zostały: fotografie dzieł sztuki, fotografie prasowe, znaczki pocztowe, zdjęcia reklamowe etc. Samo uszeregowanie elementów ikonograficznych (sekwencja obrazów) miało unaooczniać istnienie historycznej tradycji – od antyku po współczesność. Szerzej na temat atlasu zob. materiały w „Przełądzie Kulturoznawczym” 2010, nr 2 oraz „Kontekstach” 2011, nr 2–3.



Il. 1. Aby Warburg, *Atlas „Mnemosyne”*. Plansza nr 7. © The Warburg Institute.

W związku z brakiem systematycznych prac przygotowawczych w tym obszarze tego rodzaju spojrzenie porównawcze musiało ograniczyć się do przebadania dorobku jedynie kilku najważniejszych artystów, ale mimo to usiłuje pojąć za pomocą pogłębionej analizy społeczno-psychologicznej znaczenie oraz duchową funkcję przechowanych w pamięci wartości ekspresyjnych.



Il. 2. Ghirlandaio, *Narodziny św. Jana Chrzciciela* (1486–1490), fragment, Santa Maria Novella, Florencja.



Il. 3. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstancyjna (312–315), fragment, Rzym.

Już w 1905 roku w takiej próbie autorowi niniejszego przedsięwzięcia z pomocą przyszła praca Hermanna Osthoffa o supletywnym charakterze języka indogermańskiego (1899)³. Uczony udowadnia, że w przypadku stopniowania przymiotników i koniugacji czasowników może dojść do zamiany tematu słowa, przy czym nie tylko wyobrażenie energetycznej tożsamości cechy albo działania – które mają być wyrażone (mimo że nie ma już formalnej tożsamości uformowanego wyrazu podstawowego) – nie ponosi żadnego uszczerbku, lecz także pojawienie się wyrażenia o odmiennym temacie skutkuje intensyfikacją pierwotnego znaczenia.

Mutatis mutandis, podobny proces można wysledzić w obszarze języka gestów nadającego formę dziełom sztuki, np. kiedy biblijna Salome tańczy zupełnie niczym grecka menada albo gdy niosąca kosz owoców postać służącej u Ghirlandaia (il. 2) utrzymana jest w stylu stanowiącym

³ Badając zagadnienie stopniowania w różnych językach, Osthoff zauważył, że zwłaszcza w wypadku słów o największym ładunku emocjonalnym stopień wyższy i najwyższy tworzone bywają od odmiennego tematu, co miało na celu przydanie emfazy (por. Gombrich 1970: 178).

całkowicie świadome naśladownictwo figury Wiktorii z rzymskiego łuku triumfalnego (il. 3).

To właśnie w sferze orgiastycznego zbiorowego uniesienia szukać należy przejawów działania owej matrycy, która z taką siłą odciska w pamięci formy ekspresji maksymalnie spotęgowanego wewnętrznego wzburzenia, o ile jesteśmy w stanie wyrazić je językiem gestów. Te engramy⁴ doświadczonej pasji [*leidenschaftlicher Erfahrung*] odciskają się z taką intensywnością, że trwają dalej w pamięci jako odziedziczona spuścizna i stają się wzorem dla form tworzonych ręką artysty, o ile za jej pośrednictwem mają ujrzeć światło dzienne najwyższe wartości języka gestów.

Hedonistycznie nastawieni esteci zdobywają sobie tani poklask amatorów sztuki, tłumacząc tego rodzaju przeobrażenia formy przyjemnością, jaką czerpie się z szeroko pojętych walorów dekoracyjnych. Kto chce, niech zadowala się pobytem w królestwie flory, pełnym najpiękniejszych kwiatów o cudownej woni, ale na tej podstawie nie otrzyma się nigdy fizjologii cyklu krążenia czy wznoszenia się soków w roślinach, gdyż te zjawiska odsłaniają się tylko przed tym, kto bada życie w splocie jego podziemnych korzeni.

Prefigurowany w sztuce antycznej triumf życia stanął przed umysłami potomnych w całej swej wstrząsającej sprzeczności (między afirmacją życia z jednej strony a wyrzeczeniem się samego siebie z drugiej) w momencie, w którym na pogańskich sarkofagach ujrzeli oni Dionizosa przewodzącego ekstatycznemu pochodowi swych orgiastycznych wyznawców (il. 4) oraz triumfalny pochód cesarza na rzymskich łukach zwycięstwa (il. 5).

W obu symbolach mamy do czynienia z władcą, za którym podąża masowy ruch wyznawców. O ile jednak menada wymachuje na cześć bóstwa ekstazy rozszarpanym w szale koźlęciem, o tyle rzymscy legionieści przynoszą cesarowi odcięte głowy barbarzyńców jako trybut należny dobrze uporządkowanemu państwu (il. 6) (podobnie zresztą jak na tej samej płaskorzeźbie sławi się cesarską troskę o weteranów).

Rzecz jasna, Koloseum położone kilka kroków od Łuku Konstantyna nieubłaganie przypomina Rzymianinowi czasów średniowiecza i renesansu, że pierwotny popęd do składania ofiar z ludzi znalazł miejsce swego kultu w samym sercu pogańskiego Rzymu i do dzisiaj *Roma* zachowała tę pełną grozy dwoistość zwycięskiej korony imperatora i zwycięskiego wieńca męczenników.

Średniowieczna dyscyplina Kościoła, który w dobie kultu boskich cesarzy doświadczył bezlitosnej wrogości, zapewne zrównałaby z ziemią taki

⁴ Warburg zapożyczył koncepcję engramów od Richarda Semon (1859–1918). Rozumiał przez nie fizjologiczne „ślady” pamięciowe pozostałe po działaniu gwałtownego bodźca.



Il. 4. *Triumf Dionizosa*, rzymski sarkofag, fragment.



Il. 5. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstantyna (312–315), fragment, Rzym.

monument jak Łuk Konstantyna, gdyby nie to, że dzięki dodanemu w późniejszym czasie pasowi płaskorzeźb bohaterskie czyny cesarza Trajana udało się skryć pod płaszczem Konstantyna.

Ponadto pewna legenda, żywa jeszcze u Dantego⁵, samemu Kościołowi pozwoliła reinterpretować w chrześcijańskim duchu wyobrażoną na

⁵ Por. Dante, *Człowiek*, X, 73–96. Legendarny epizod z życia cesarza Trajana, spisany m.in. przez Grzegorza Wielkiego i popularny w całym średniowieczu. Wyruszającego na wojnę cesarza za-



Il. 6. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstantyna (312–315), fragment, Rzym.



Il. 7. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstantyna (312–315), fragment, Rzym.

trzymuje wdowa, której jeden z cesarskich żołnierzy zabił syna. Poproszony o ukaranie winnego cesarz chce odroczyć wymierzenie sprawiedliwości do czasu swego powrotu z wojny, ulega jednak namowom wdowy i czyni to natychmiast. Por. Warburg 2013: 15–16. W *Raju*, XX, 107–117, za wstawnictwem Grzegorza Wielkiego cesarz Trajan zostaje uwolniony z Piekła i trafia do Raju (por. tamże: 15–16).

tych płaskorzeźbach autogloryfikację władzy Trajana. W słynnej opowieści o miłosierdziu okazanym przez cesarza wdowie błagającej o sprawiedliwość znajdujemy najsubtelniejszą zapewne próbę przeobrażenia, na drodze energetycznej inwersji znaczeń⁶, cesarskiego patosu w chrześcijański pietyzm. Cesarz ukazany na reliefie wewnątrz łuku, traktujący konno barbarzyńcę, zamienia się w orędownika sprawiedliwości, który wstrzymuje swój orszak, gdy dziecko wdowy dostało się pod kopyta rzymskiej kawalerii (il. 7).

/// C.

Wyjaśnienie zjawiska powrotu do antyku jako skutku pojawienia się nowej świadomości historycznej oraz uwolnionej od rozterek sumienia zdolności artystycznego wczucia będzie tylko przykładem niewystarczającego, opisowego ewolucjonizmu, jeśli jednocześnie nie zaryzykujemy próby zstąpienia w głąb popędowego splątania ducha ludzkiego z nakładającymi się na siebie – niezależnie od wszelkiej chronologii – warstwami materii. Dopiero tam możemy dostrzec matrycę, która wykula wartości ekspresyjne pogańskiego wzburzenia wywodzące się z orgiastycznego przeżycia pierwotnego: tragedii dionizyjskiego korowodu [*tragischen Thiasos*]⁷.

Po Nietzschem nie trzeba już przybierać postawy rewolucyjnej, by w symbolu podwójnej hermy – Apollina i Dionizosa – dostrzec samą istotę antycznego świata. Przeciwnie, potoczne, powierzchowne wykorzystywanie tej opozycji stanowi dziś raczej przeszkodę w poważnym traktowaniu pogańskich dzieł sztuki, utrudnia ono bowiem zrozumienie organicznej jedności *sophrosyne* oraz ekstazy w ich dwubiegunowej funkcji kształtowania granicznych wartości ludzkiej woli wyrazu.

Niepohamowane rozpięcie ekspresyjnych ruchów ciała, które towarzyszy bóstwom ekstazy zwłaszcza w Azji Mniejszej, obejmuje całą gamę kinetycznych objawów życia u wstrząśniętej lękiem ludzkości – od bezsilnej rezygnacji po żądne krwi upojenie i wszelkie działania mimiczne dionizyjskiego kultu leżące pomiędzy tymi skrajnościami, takie jak chodzenie, bieganie, tańczenie, chwytywanie, noszenie; ich artystyczne przedstawienia pozwalają wychwycić echo owego całkowitego zatracania się. Orgiastyczne nacechowanie [*Thiasotische Prägerand*] to podstawowa i przejmująca grozą cecha owych wartości ekspresyjnych, które przemawiały bezpośrednio do oczu renesansowych artystów chociażby z antycznych sarkofagów.

⁶ Energetyczna inwersja znaczeń to przypadek, w którym tej samej pozie czy gestowi przypisane zostają przeciwstawne znaczenia.

⁷ Dionizyjskie grupy obrzędowe dokonywały w aktach orgiastycznego transu rozszarpywania zwierząt (*sparagmos*) i spożywania surowego mięsa (*omofagia*).

Włoski renesans usiłował duchowo przyswoić sobie to dziedzictwo engramów fobicznych⁸ w specyficzny, dwójaki sposób. Dziedzictwo to było mile widzianą inspiracją dla świeżo wyemancypowanego ducha zwróconego ku światu. Dodawało ono odwagi zmagającemu się z fatum o osobistą wolność, aby ośmielił się wyrazić to, co niewyraźalne.

Skoro jednak zachęta ta dokonywała się jako funkcja mnemiczna (czyli że już raz została wyrażona w akcie artystycznym za pomocą wstępnie odcisniętych form), to przywrócenie owych form pozostaje aktem rozpiętym między popędowym samouzewnętrznieniem a świadomą pracą nadawania formy – czyli między Dionizosem i Apollinem właśnie – wskazując artystycznemu geniuszowi duchowe miejsce, w którym będzie on mógł wykucwać formy swego własnego języka.

/// D.

Momentem krytycznym dla każdego artysty chcącego narzucić i zaznaczyć własną odrębność jest konieczność zmagania się ze światem form utrwalonych wartości ekspresyjnych zarówno przeszłych, jak i obecnych. Odkrycie, że proces ten ma kolosalne, dotychczas przeoczone znaczenie dla kształtowania się stylu europejskiego renesansu, doprowadziło do podjęcia próby, jaką jest niniejszy atlas *Mnemosyne*. Wykorzystując zgromadzony materiał ikonograficzny, chce on być przede wszystkim inwentarzem wcześniej odcisniętych wzorców, które wymagają od każdego artysty, aby odrzucił bądź przyswoił sobie ową masę wrażeń, która napiera na niego w dwójnasób. Rozstrzygająca faza w rozwoju monumentalnego stylu malarstwa włoskiego renesansu odzwierciedla się (z symboliczną wręcz wyrazistością, zdarzającą się wyłącznie w historii rzeczywistej) w tych dziełach sztuki, które pochodzą zarówno z czasów pogańskich, jak i chrześcijańskich i które łączą się z postacią cesarza Konstantyna.

Z płaskorzeźb przedstawiających Trajana, znajdujących się na łuku triumfalnym noszącym imię Konstantyna (choć tylko niewielka ich część pochodzi z jego czasów, por. Wilpert 1922: 13–57), promieniuje ów cesarski patos z jego ekspresyjną i oszalamiającą elokwencją, który nadał uniwersalną ważność językowi gestów późniejszych pokoleń. To ów patos odebrał prawo najbardziej wyrafinowanym i nowatorskim dziełom włoskiego oka do odgrywania roli przewodnika ku nowym szlakom. *Bitwa Kon-*

⁸ Warburg zakłada, że pierwotna reakcja człowieka na świat (postrzegane ruchy i odgłosy) miała charakter lękowy. Engramy fobiczne to ślady pamięciowe doznań pierwotnego przerażenia i grozy.



Il. 8. Piero della Francesca, *Bitwa przy moście Mulvieskim* (1452–1466), Arezzo.
Kopia Johanna Ramboux z 1835. © Museum Kunstpalast Düsseldorf – Horst Kelberg – ARTOTHEK.



Il. 9. Giulio Romano, *Bitwa przy moście Muhijskim* (1520–1524), Stanze Rafała, Watykan.

stantyna Piera della Francesca w Arezzo (il. 8), która odkrywa nową wielkość nieretorycznych form ekspresji dla wyrażenia wewnętrznego ludzkiego wzburzenia, została niejako stratowana kopytami zdziczałej armii, która pod pretekstem zwycięstwa Konstantyna wdarła się galopem na ściany watykańskich Stanz (il. 9).

Jak w ogóle możliwy był tak jałowy bieg języka form artystycznych w bliskim sąsiedztwie samego Rafała i Michała Anioła? Twierdzić, że predylekcja do emfaticznych gestów typowych dla antycznej rzeźby idąca w parze z nowym upodobaniem do archeologicznej wierności doprowadziła do przytłaczającej hegemonii dynamicznych formuł patosu⁹ *all'antica*, to wyjaśniać gwałtowności tego procesu zaledwie w kategoriach estetycznych.

Tymczasem nowy język patetycznych gestów, wywodzący się z pogańskiego świata form, nie wkroczył przecież do atelier malarzy po prostu dzięki temu, że przyzwoliło na to wyrafinowane oko artysty czy dobrze wyrobiony antykwaryczny gust.

Charakterystyka świata pogańskiego jako olimpijskiego świata klarownych form została pokonana po okresie silnego oporu przez dwie radykalnie odmiennie siły, które pomimo swej barbarzyńskiej antyklasycyzacji w aspekcie zewnętrznym słusznie mogą mienić się wiernymi i prawomocnymi strażnikami dziedzictwa antycznego. Opór ten przybierał dwie maski o zupełnie odmiennym pochodzeniu, które przesłaniały wyraźne i ludzkie kontury świata greckich bogów: były to z jednej strony przetrwale do dzisiaj monstrialne symbole hellenistycznej astrologii (il. 10), z drugiej zaś świat postaci antycznych *alla francese*, które wystąpiły w dziwacznym realizmie ówczesnej mimiki oraz ubioru (il. 11).

W obliczu praktyk hellenistycznej astrologii świetlista naturalność greckiego panteonu zawężała się do gangu monstrialnych postaci; pozbawić te postaci nieprzejrzystości i grymasu hieroglifów ludzkiego przeznaczenia, przydać im wiarygodności ludzkiej – taki był wyraźny wymóg epoki, która nie zadowolając się odkryciem starożytnego słowa, wymagała także od samych form zewnętrznych organicznej klarowności i jedności stylu.

Druga demaskacja, której domagano się od pogańskiej starożytności, była zwrócona przeciw z pozoru mniej groźnemu przebraniu, jakim był realizm ubioru *alla francese*, a w który na flandryjskich tapiseriach i w iluminacjach ksiąg przystroiły się Owidiuszowe demony i potęga Liwiuszowego Rzymu.

⁹ Formuły patosu (*Pathosformeln*) to sposoby przedstawiania gwałtownych emocji. Zdaniem Warburga stanowią pamięć pierwotnych przeżyć nacechowanych grozą.

Historia kultury nie jest przyzwyczajona do tego, by rozpatrywać łącznie różne ujęcia antyku; aby ujęcia: orientalne – praktyczne, północne – nadworne i włoskie – humanistyczne, widzieć jako równoprawne składniki procesu kształtowania się nowego stylu. Nie zdajemy sobie już sprawy z tego, że astrologowie, najzupełniej słusznie uznający swego Abu Maszara¹⁰ za wiernego przekaziciela kosmologii ptolemejskiej, mieli pełne prawo uważać się za wiernych strażników tradycji, podobnie jak uczeni doradcy tkaczy tapiserii i miniaturzyści z kręgu Walezjuszy – niezależnie od tego, czy dysponowali dobrymi, czy marnymi przekładami autorów starożytnych – mogli wierzyć, że z największą skrupulatnością przyczyniają się do odrodzenia antyku.

Impet, z jakim wtargnął ów wzorowany na antyku język gestów, pośrednio tłumaczy się obecnością tej wypływającej z podwójnego źródła reaktywnej energii, która domagała się przywrócenia wartości ekspresyjnych antyku w całej klarowności form oraz wyswobodzenia ich z pęt niejednorodnej tradycji.

Jeśli zatem na proces kształtowania się stylu spojrzemy jako na kwestię przeobrażeń takich wartości ekspresyjnych, to nieuchronnie pojawi się konieczność zbadania dynamiki tego zjawiska z punktu widzenia środków technicznych, które umożliwiły jego rozprzestrzenianie się. Okres pomiędzy działalnością Piera della Francesca a szkołą Rafaela jest początkiem epoki intensywnej, międzynarodowej migracji obrazów



Il. 10. *Saturn*. Karta tarota, Włochy.

¹⁰ Abu Maszar (787–886) – astrolog arabski na dworze w Bagdadzie, największy autorytet w dziedzinie astrologii średniowiecznej i odrodzeniowej Europy.



Il. 11. *Tapiseria Aleksandra Wielkiego* (ok. 1460), Palazzo Doria Pamphij, Rzym.



Il. 12. Pollaiuolo, *Herkules walczący z Hydram* (ok. 1460–1470), Galeria Uffizi, Florencja.

między Północą a Południem, której żywiołowa gwałtowność (zarówno co do siły oddziaływania, jak i terytorialnego zasięgu owych wędrówek) pozostawała przysłonięta dla oczu europejskich historyków stylu oficjalnym zwycięstwem dojrzałego renesansu rzymskiego.

Flandryjskie tapiserie stanowią kolosalnych rozmiarów prototyp środka transportu dla mobilnych obrazów (il. 11). Uwolnione ze ścian dzięki swej mobilności i technice nastawionej na reprodukcję w identycznych egzemplarzach treści ikonograficznych stały się prekursorem zadrukowanej wizerunkami papierowej kartki – to znaczy miedziorytu i drzeworytu. Dopiero miedzioryt i drzeworyt uczyniły z wymiany wartości ekspresyjnych między Północą a Południem żywotny czynnik w obiegu kształtowania się europejskiego stylu.

Wystarczy jeden przykład, by wyrobić sobie pojęcie o sile i zakresie, z jakimi owe importowane z Północy nośniki obrazów wtargnęły do wnętrza włoskiego *palazzo*.

Okolo 1475 roku liczące blisko 250 metrów długości flandryjskie tapiserie, przedstawiające sceny życia w poruszeniu z czasów dawnych

i współczesnych, ozdobiły ściany miejskiej siedziby Medyceuszy, nadając jej upragniony blask dworsko-książęcego przepychu. Wszelako w ich cieniu wyrastał mniej rzucający się w oczy gatunek sztuki, który swoją wewnętrzną wyższość jako siły stylotwórczej nauczył się skrywać pod skromną aparycją niedrogiego obrazu na płótnie. Brak materialnej wartości rekompensowała *novità* jego sposobu ekspresji. Właśnie na tego rodzaju płótnach Pollaiuola gra gestów, nieskrępowana burgundzką zbroją rycerską, powodowała, że od prac Herkulesa tchnęło porywającym entuzjazmem *all'antica* (il. 12).

Do tego dochodzi jeszcze – zakorzenione w pierwotnym królestwie pogańskiej religijności – pragnienie ustanowienia wszystkiego na nowo. Czyż bowiem hellenistyczne gwiazdozbiory nie były symbolami mającego nastąpić na końcu czasów *raptus in caelum*? A bajki Owidiusza, przeobrażające człowieka na powrót w *hyle*, czyż nie symbolizowały *raptus ad inferos*? Artystyczna tendencja, z pozoru czysto zewnętrzna, zmierzająca do przywrócenia klarownego konturu językowi gestów, sama z siebie – to znaczy zgodnie z logiką wyswobodzenia z pęt – doprowadziła do powstania języka form, który odpowiadał tragicznemu i stoickiemu fatalizmowi pogrzebanego w niepamięci antyku.

/// E.

Dzięki cudownemu działaniu zwykłego ludzkiego oka te same poruszenia ludzkiego ducha, przetrwawszy całe stulecia w Italii w nieruchomej, kamiennej antycznej rzeźbie, zachowały swą żywotność dla potomnych.

Obrazowy język gestów (często wzmacniany inskrypcjami w języku słów zwracającymi się także do ucha) za pośrednictwem tej pamięciowej funkcji dzieł architektury (na przykład luków triumfalnych, teatrów) i rzeźby (od sarkofagów po monety), odcisniętej w nich z niezniszczalną mocą, zmusza do ponownego przeżycia ludzkiego wzburzenia w całym zakresie jego tragicznej biegunowości, od biernej akceptacji po entuzjastyczny triumf.

Podczas gdy triumfalne rzeźby wysławiały – w pompatycznej formie – afirmację życia, legendy na płaskorzeźbach pogańskich sarkofagów za pomocą mitologicznych symboli ukazywały rozpaczliwą walkę o wzlot duszy ludzkiej ku niebu.

Dowodem na to, z jaką mocą utrwaliły się te wrogie Kościołowi elementy, jest seria ponad 12 sarkofagów wmurowanych w schody bazyliki Santa Maria in Aracoeli, które niczym zjawy z zakazanego królestwa przerażającego pogańskiego demonizmu towarzyszyły wspinającemu się

po nich zbożnemu pątnikowi. Owa sprzeczność świadomości indywidualnej w zewnętrznej ekspresji domagała się od zmaterializowanego sposobu patrzenia późnego średniowiecza jednoczesnej etycznej konfrontacji między wojowniczym duchem osobowości pogańskiej i pokorą osobowości chrześcijańskiej.

Do prawdziwie artystycznych i twórczych procesów w dobie renesansu należy to, że przewagę dramatycznej jasności antycznych zwycięskich gestów z epoki Trajana nad splątanymi epickimi masami gestów autorstwa epigonów z czasów Konstantyna nie tylko wyczuwano, ale ją bezpośrednio przejmowano i wprowadzano w obieg jako kanoniczną formułę patosu do języka form europejskiego renesansu od XV do XVII wieku, czyniąc ją wzorem wszędzie tam, gdzie chodziło o przedstawienie życia w poruszeniu.

Przełożyli: *Ryszard Kasperowicz, Piotr Napiewodźki, Robert Pawlik*

Bibliografia:

/// Dante A. *Boska Komedja*.

/// Gombrich E. 1970. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, London.

/// Osthoff H. 1899. *Vom Suppletiv Wesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg.

/// Warburg A. 2000. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, red. M. Warnke, t. II, Oldenbourg Akademie Verlag, Berlin.

/// Warburg A. 2013. *Il primo Rinascimento italiano. Sette conferenze inedite*, red. G. Targia, Aragon, Torino.

/// Wilpert G. 1922. *Le sculture del fregio dell'arco trionfale di Costantino*, „Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, nr 50.

SYMBOL JAKO NARZĘDZIE I CEL W HISTORII OBRAZÓW ABY'EGO WARBURGA

Ryszard Kasperowicz
Uniwersytet Warszawski

W klasycznej, opublikowanej niemal pół wieku temu biografii intelektualnej Aby'ego Warburga Ernst Hans Gombrich wykazał, jak ogromną rolę w kształtowaniu się poglądów hamburskiego historyka sztuki odegrała lektura *Sartor Resartus* Thomasa Carlyle'a – określenie istoty ludzkiej jako „a tool-using animal” przewija się niejednokrotnie w notatkach Warburga, analizy zaś symbolu i władzy symbolizowania, nieodzownych narzędzi poznania świata i samopoznania, zachowały niesłabnący dlań urok. Warburg, którego koncepcja obrazu symbolicznego krystalizowała się w oparciu o prace Goethego, Friedricha Theodora Vischera, Tita Vignolego, nigdy nie tracił z pola widzenia polemicznego ładunku pism Carlyle'a, i to do tego stopnia, że nawet styl jego wypowiedzi – metaforyczny, aluzyjny, epigramatyczny, ocierający się w swym autoironicznym skondensowaniu o gnomiczną wieloznaczność i niejasność – równie wiele zawdzięcza autorowi *Sartor Resartus*, co retoryce Nietzschego (Gombrich 1986: 14, zob. także Pfothenauer 1985: 298–313). Warburga cechował, jakkolwiek obcy był mu publicystyczny duch autorów spod znaku Grub Street, podobny do Carlyle'a temperament krytyczny – w istocie jego propozycję badań nad sztuką jako historią ludzkiego wyrazu zawartego w wizualnych przedstawieniach można traktować jako czasami ukryty, czasami jawny spór z różnymi modelami historii sztuki, aktualnymi na przelomie XIX i XX wieku. Choć trudno oczekiwać, by Warburg podzielał bez zastrzeżeń gniewną niechęć Carlyle'a do wynaturzeń „the Mechanical Age”¹ – na przykład w nowym, otwartym 1 maja 1926 roku gmachu swojej biblioteki zastosował wszystkie najnowsze zdobycze techniki – to jednak, zwłaszcza pod koniec życia, głęboko niepokoiła go wizja świata nowoczesnego, poddane-go bezwzględnej władzy technicznej kalkulacji, która stopniowo ograni-

¹ Pisał u nas o tym np. Jedlicki 2000.

cza i w końcu eliminuje obszary twórczej wyobraźni symbolicznej². O ile Carlyle, z całą siłą swej apokaliptycznej inwektywy, występował przeciwko dominacji utylitarystycznej etyki rachunku przyjemności i przykrości w świetle korzyści, jakie miałby odnieść domniemany „Motive-grinder”, o tyle Warburg, postrzegający sam siebie w autobiograficznym zwierciadle w roli historyka „schizofrenii Zachodu”, bronił kruchej, „oświeconej” równowagi pomiędzy podporządkowaniem się irracjonalnej, magicznej władzy wizerunku a triumfem skrajnie zracjonalizowanego, abstrakcyjnego matematycznego znaku. Nie jest to zresztą prosta opozycja zmysłowego wrażenia, utrwalonego w obrazie-symbolu, i abstrakcyjnego pojęcia, osadzona czy to w oświeceniowej syntezie rozumności i wolności, czy to w ewolucji samoodslaniającego się ducha. Człowiek, o którym mógłby za Jacobem Burckhardtem, innym swym duchowym przewodnikiem, powtórzyć, że nieustannie „działa, cierpi, dąży do czegoś”, poszukuje swojej enigmatycznej „przestrzeni do refleksji” właśnie poprzez tworzenie obrazów, poprzez aktywność symboliczną i wyrazową, zanurzoną w pierwotnej i prymarnej czynności ekspresyjnego naśladowania. I chociaż rodzą się one w mrocznej głębi ludzkiej wyobraźni, na poziomie spontanicznej ekspresji, zyskują swój uchwytny dla nas wymiar poprzez formę symboliczno-artystyczną. W tym sensie mają swoją historię – nie jako czyste „res gestae”, lecz jako uchwycone przez historyka źródła i tradycje, będące wprost fundamental-

² W dobrze znanej, często przytaczanej późnej obserwacji Warburg przestrzegal: „W dzisiejszym mieszkańcu Ameryki grzechotnik nie wzbudza żadnego lęku. Zabija się go po prostu, w żadnym razie nie oddaje mu się boskiej czci, wreszcie zostanie wytopiony. Błyskawica uwieczniona w drucie, poskromiona elektryczność wytworzyły kulturę, która pozbyła się jakichkolwiek związków z poğańskością. Co stawia w jej miejsce? Sił natury nie pojmuje się już w antropomorficznej czy biomorficznej postaci, lecz raczej jako nieskończenie biegnące fale, posłuszne ręce człowieka. W ten sposób kultura epoki maszyn niszczy to, co przebudzona z mitu nauka zdołała z takim wysiłkiem osiągnąć, przestrzeń do kontemplacji («Andachtsraum»), która tymczasem przemienia się w przestrzeń do myślowej kalkulacji («Denkraum»). Nowoczesny Prometheus i nowoczesny Ikar, Franklin oraz bracia Wright, wynalazcy maszyny latającej, którą można sterować, są owymi fatalnymi niszczycielami poczucia odległości, którzy grożą wtrąceniem kuli ziemskiej na powrót w stan chaosu” – cyt. za: Gombrich 1986: 225–226. Głęboka przemiana świadomości pozycji człowieka oraz jego stosunku do natury, zanotowana przez Warburga, nie może być waloryzowana w kategoriach regresu bądź postępu – i dlatego warto wskazać, jednocześnie podkreślając odrębność stanowiska Warburga, na analogiczne oceny ambiwalencji nowoczesności Maxa Webera („odczarowanie świata”, status rzeczowości nauki i rzetelności uczonego w obliczu załamania się modelu nauki jako powołania) i Henry’ego Adamsa (Matka Boska i tryumf dynamy). W szerszej perspektywie chodzi tu o namysł Warburga nad ekspresją emocji w ujęciu Darwina i pytanie o pierwotny związek pomiędzy ekspresją artystyczną i symboliczną zarazem a religią. Lęk przed światem, konieczność jego opanowania i zapanowania nad „refleksem fobicznym” poprzez formę ekspresji („Durch das ersetzende Bild wird der eindruckende Reiz objektiviert und als Objekt der Abwehr geschaffen”) pozwalają szukać źródeł koncepcji religii Warburga w sentencji Stacjusza i oświeceniowej krytyce religii jako projekcji lęku – zob. o tym: Kany 1989: passim. Lektura Darwina była, rzecz jasna, wędrówką ku pierwotnym źródłom ekspresji, które Darwin pokazał na przykładzie emocji muzycznych i językowych, por. np. Kivy 1959: 42–48.

nym warunkiem i podłożem wszelkiej ekspresji jako narzędzia rozumienia. I w takim właśnie sensie kluczowego znaczenia nabiera jeden z *passusów* Carlyle'a w *Sartor Resartus*, w którym czytamy: „W ogóle jednak jak Czas przyczynia wiele do świątobliwości Godel, tak też je w pochodzie swoim oszpeca, nawet profanuje w końcu. Godła się starzeją, jak wszystkie ziemskie ubiory. Epopeja Homera nie przestała być prawdziwą, ale już nie jest *naszą* Epopeją, tylko przyświeca z dala, jaśniej i jaśniej, ale też coraz malejąc i malejąc, na kształt oddalającej się gwiazdy. Potrzebujemy naukowego teleskopu; potrzeba ją tłumaczyć i zbliżać do nas sztucznie, zanim możemy się choćby dowiedzieć, że to *było* Słońce” (Carlyle 1882: 172).

Można zaryzykować stwierdzenie, że ten fragment właśnie Warburg interpretował jako wezwanie o etycznym charakterze³. „Teleskop” wspomniany w tekście Carlyle'a przestaje być zwyczajnym narzędziem unifikacji przestrzeni i pokonywania czasowego dystansu, nieodzownym zresztą dla każdego historyka; staje się organem pamięci, która musi wyjść tak poza ograniczenia („straże graniczne”) poszczególnych dyscyplin, jak i poza zazębiające się niejako „same z siebie” motywy ikonograficzne czy tematy. Jednym z najgłębszych, stale powracających przekonań Warburga było to, że artysta nie tyle powiela i przekształca istniejące schematy obrazowe (choć twórca obdarzony słabszą siłą imaginacji zazwyczaj poprzestaje na takim działaniu), ile zмага się z nimi („Auseinandersetzung”), dostosowując je do zmienionej wizji kosmicznego porządku, i wykuwa nowe znaczenia oraz nowe funkcje, odsłaniające proces emancypacji – albo bezwład ponownego podporządkowania, nawet zniewolenia. Jeśli podstawowym dążeniem Warburga były studia nad „Nachleben der Antike”, to najpierwotniejszy sens powrotu do pewnych formuł obrazowych, ich ożywiania i reduplikacji (przy nawet skrajnie odwróconym znaczeniu) kryje się nie w tym, że coś wyrażają i przedstawiają (jakkolwiek odgrywa to ogromną

³ Wiadomo, jak wielkie znaczenie miała dla Warburga lektura (jeszcze w gimnazjum) *Laokoona* Lessinga – podstawowa jest tutaj relacja wyrażania cierpienia – ekspresji w sztuce, poddanej regułom klasycznego piękna. Lessing powiązał ekspresję z postawą etyczną, kształtowaną między innymi przez stosunek religii do cierpienia – religia grecka, pozostająca w zgodzie z naturą, pozwalała osiągnąć w sztuce równowagę i piękno, ponieważ nie podporządkowywała sobie sztuki, lecz traktowała ją jako równorzędnego partnera. Kiedy zrozumiemy, powiada Lessing, że sztuka powinna pracować dla siebie samej, zakończymy odwieczny spór znawcy, poszukującego piękna, i starożytnika – archeologa, poszukującego prawdy. Dla Lessinga zatem właściwą płaszczyzną rozstrzygnięcia typowego z punktu widzenia oświeceniowego filozofa konfliktu pomiędzy niezmiennymi regułami sztuki i zmiennymi okolicznościami historii jest estetyka, nieuchronnie wkraczająca w domenę moralności. Choć Warburg dążył do osadzenia jedności sztuki i historii w psychologii ekspresji oraz symbolu, to niewątpliwie Lessingowi zawdzięczał ujęcie dziejów sztuki, pojmowanej przezeń jako historia „formuł patosu”, przywracanych w kontekście „Nachleben der Antike”, także jako problemu etycznego – stosunek artysty do otaczającego świata, jego „Orientierung”, wynika po części z mechanizmów oddziaływania tradycji obrazowych.

rolę), stanowiąc stylistyczne ułatwienie, oczywiste z psychologicznej perspektywy, ale raczej w tym, że służą pogłębianiu pamięci kulturowej jako obszaru twórczej wolności i samowiedzy. Formuły obrazowe są w pełnym tego słowa znaczeniu „formułami patosu” – wypowiada się w nich, z mniejszą lub większą siłą, pragnienie dystansu, naznaczone zawsze poczuciem tragizmu. Kryją one w sobie niezmierny potencjał symboliczno-ekspresyjnej energii i stylotwórczej pamięci, będący jednocześnie warunkiem i instrumentem orientacji człowieka w świecie oraz ujęcia samego siebie wobec świata. Obierając bowiem za punkt wyjścia człowieka jako „a tool-using animal”, którego podstawową czynnością jest łączenie i rozdzielanie, pojmowane na najgłębszym poziomie jako operacja wczuwania się i jednoczesnego poczucia obcości wobec natury, wszelkie tworzenie pozostaje operacją powoływania do życia symbolicznych substytutów i posługiwania się nimi⁴. Ta operacja ujawnia cechujący człowieka tragizm: „Die Tragik der Tracht und des Gerätes ist im weitesten Sinne die Geschichte der menschlichen Tragödie und das tiefstnigste darüber geschriebene Buch ist der *Sartor Resartus* von Carlyle” – konkludował w jednym z zapisków Warburg (Gombrich 1986: 221).

Trudno się dziwić, że od samego początku, od rozprawy poświęconej mitologicznym obrazom Botticellego, Warburg świadomie rezygnował z wielu dogmatów historii sztuki przelomu XIX i XX wieku. Pierwszym krokiem było zrzucenie estetyzującego gorsetu, w jakim „wyznawcy Roski-na” spod znaku „aesthetic movement” czy „renesansyzmu”, jak pokpiwał Warburg, chcieli zasnuwać domniemane idealne piękno postaci Botticellego – hamburski uczoney wykazał, że symboliczny sens przedstawień *Primavery* i *Narodzin Wenus*, wypowiedziany częściowo za pomocą pełnych delikatnego wyrazu, antykizujących formuł rozwianych włosów i szat, wynikał ze ściśle określonej postawy wobec antycznej tradycji poetycko-mitologicznej, przetransponowanej w obrazy wizualne w kręgu poetów i humanistów, zafascynowanych ideą naśladowania starożytnych wzorców artystycznych. Po drugie, stopniowo rozszerzał pole badawcze historii sztuki, wprowadzając do swoich analiz słabo uwzględniane wytwory i zjawiska, jak choćby popularne w renesansowej Florencji woskowe figury wotywnie naturalnej wielkości bądź antykizującą symbolikę artystycznej, sceniczno-

⁴ „Wczuwanie się”, termin spopularyzowany w kontekście psychologicznej teorii ekspresji artystycznej i symbolu przez Theodora Lippsa, Warburg przejmował w oparciu o analizy symbolu Friedricha Theodora Vischera i „optycznego poczucia formy” Roberta Vischera, przy czym zjawisko „wczuwania się” tłumaczy, choć tylko częściowo, samą potrzebę tworzenia symboli, jak również określa stylotwórczą dynamikę przyswajania i przekształcania form artystycznych wraz z ich ekspresyjnym ładunkiem zbiorowej pamięci. Por. o tym np. Rampley 2011.

ikonograficzno-muzycznej oprawy dworskich uroczystości z kręgu Medycich w 2 poł. XVI stulecia (por. Olechnowicz 2011: 216–221). Te posunięcia osiągnęły apogeum w tablicach atlasu obrazowego *Mnemosyne*⁵, nieukończonym projekcie Warburga z kilku ostatnich lat jego życia – legendarne dziś już zestawienia reprodukcji dzieł sztuki od antyku po wiek XVIII ze współczesnymi fotografiami z popularnych periodyków czy plakatami reklamowymi linii oceanicznych. Tym samym Warburg zanegował absolutystyczne dążności formalistycznej historii sztuki, która w imię samodzielności dyscypliny, w obliczu rzekomego zagrożenia ze strony wszechogarniającej historii kultury, budowała modele doskonale wyizolowanego rozwoju czystych form. W przeciwieństwie do „formalistów”, powołujących się albo na artystyczną psychologię widzenia i powstawania „form oglądowych”, albo na rzekomo niezmiennie, czysto podmiotowe prawidła artystycznego kształtowania, będące same ostatecznie, jako kształtowanie, właściwą treścią dzieła sztuki (odpowiadające z grubsza Kantowskiemu czyściemu formom naoczności, oczywiście na poziomie tworzenia artystycznego jako celu samego w sobie), Warburg niestrudzenie apelował o przywracanie dawnym przedstawieniom ich organicznych powiązań z całym życiem kultury: stosunku do starożytnej tradycji, postaw religijnych, obyczajów, codziennych zwyczajów i nawyków, oczekiwań zleceniodawców. Oznaczało to, że obraz na powrót musi się stać soczewką, skupiającą wszelkie istotne konteksty kulturowe i symboliczne powiązania, za pośrednictwem których odsłania się jego żywotna funkcja w ramach historycznej pamięci. Toteż nie mógł akceptować ani linearnej, podzielonej na segmenty historii stylów (i kulturowych, starannie oddzielonych od siebie epok)⁶, ani zamknięcia historii sztuki w ramach rozwiązywania zagadek ikonograficznych (cze-

⁵ Zob. o tym ostatnio: Johnson 2012. Por. także blok tłumaczeń i opracowań: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011: 110–201.

⁶ Był to zresztą refleks, jak Warburg świetnie sobie uświadamiał, nieprzemijającej, mimo wysiłków Burckhardta czy Lamprechta, dominacji historii politycznej, ugruntowanej jeszcze przez Rankego. Wydarzenia i artefakty, ujmowane w ramach historii kultury, wybijają, oczywiście, swój własny takt, ich zaś związek z faktami politycznymi czy społecznymi każe szukać odrębnych „szybkości” historycznych, raczej swoistych retardacji, aniżeli prekursorstwa czy wątpliwego tytułu do sławy protagonistów. Trwanie ważnych składników średniowiecznej pobożności w epoce „nominalnego” odrodzenia czy też selektywne przyswajanie, osłabianie i wzmacnianie form obrazowania (i ich siły ekspresji) skłaniały Warburga niewątpliwie do tworzenia raczej modeli cyrkulacji i wymiany w miejsce wyjaśnień czysto przyczynowych. Zajmując się problematyką odzwierciedlenia różnych przejawów astrologii w sztukach plastycznych, Warburg interpretował je w kategoriach oddziaływania jako realnej siły psychologicznej i kulturotwórczej, z którą „zmagali się” artyści przetwarzający ich demoniczny wyraz w dojrzałe artystycznie dzieło sztuki (przypadek Dürera), dążąc w ten sposób między innymi do wyzwolenia się „oświecenia” Europejczyka, ale nawet wtedy wystrzegali się interpretacji moralnych, które w II połowie XIX stulecia miały bardzo duży wpływ na ocenę np. architektury średniowiecza i renesansu – zob. np. Watkin 1977. Stąd także, nawiasem mówiąc, wypływała ambiwalencja postawy Warburga wobec nowoczesności.

go mistrzowskim przykładem była *nota bene* jego analiza astrologicznych treści fresków Francesca del Cossy w Palazzo Schifanoia w Ferrarze). Byłoby jednak nieporozumieniem utrzymywać, że obce mu były usiłowania wyjaśnienia zagadkowych relacji pomiędzy indywidualnym stylem danego artysty a językiem artystycznym konkretnego czasu – Warburg podzielał tego rodzaju zainteresowania ze swoimi współczesnymi, bez względu na to, czy szukali pomocy w analizie percepcyjnych, może wręcz fenomenologicznych warunków tworzenia artystycznego i doświadczenia estetycznego (jak Robert Vischer, Heinrich Wölfflin czy Moritz Geiger), czy też pragnęli dotrzeć do samych korzeni wyobraźni artystycznej poprzez analizę sztuki prehistorycznej, rysunków dziecięcych czy twórczości ludzi cierpiących na zaburzenia umysłowe (Leo Frobenius). Na tym tle legendarna dziś podróż Warburga do USA⁷, podczas której studiował, najogólniej rzecz biorąc, rytuały węża wśród Indian Pueblo, nie jest tak zaskakująca, zważywszy, że stała się ona po wielu latach, po opuszczeniu przezeń kliniki psychiatrycznej w Kreuzlingen (gdzie znalazł się w 1918 roku) zarówno dowodem powrotu do zdrowia, jak i najważniejszym elementem analizy powstawania obrazów i ich zapamiętywania jako narzędzi opanowania pierwotnego reflexu fobicznego⁸, zrodzonego z zetknięcia z groźnym światem natury. Jednakowoż w perspektywie praktyk ówczesnej historii sztuki „egzotyczny” wyjazd do Ameryki był z pewnością czymś wyjątkowym. Oceniając dokonania Warburga jako pewną całość, można bez cienia wątpliwości zauważyć, że podróż amerykańska, poprzez zainteresowania „niskimi” formami sztuki – czy szerzej – przekazu wizualnego, aż po atlas *Mnemosyne* każą widzieć w Warburgu już nie tylko historyka sztuki i kultury, ale raczej antropologa wytworów obrazowych.

Dlatego też studiów Warburga nie spaja ani jednorodna metoda (mimo uporczywego tytułowania go „ojcem” ikonologii), ani też jasno określona koncepcja formy artystycznej lub rozwoju stylistycznego. Warburg dążył raczej do nakreślenia nowej struktury relacji pomiędzy przeszłością antyczną – depozytariuszem formuł patosu – a późniejszymi etapami jej ożywiania i pamiętania. Rzecz jasna, „Wiederbelebung”, „Wiederentdeckung” czy „Erinnerung” są do pewnego stopnia operacjami wzajemnie się pokrywającymi, komplementarnymi, lecz wskazują zarazem na różne, jak byśmy dziś powiedzieli, strategie przyswajania, recypowania i funkcjonowania antyku. Sprawą kluczową dla Warburga pozostawała kwestia ciągłości i żywotności pamięci obrazowej, ponieważ „formuły patetyczne”, nasycone symbolicz-

⁷ Zob. o tym np. cały zbiór tekstów: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011: 41–92.

⁸ Zob. o tym szczegółowa analiza Gombricha: 1986: 216–227.

no-wyrazową energią, nie tylko są rekwizytami i emblematami pamięci, ale ponadto reprezentują określone tradycje genologiczno-artystyczne, które można postrzegać jako „formy życia”. Łatwo tutaj o nieporozumienie, ponieważ na pierwszy rzut oka Warburg nie różnił się zbyt wiele od poszukiwaczy i konstruktorów rozmaitych typologii form artystycznych jako typów widzenia, odczuwania, życia, światopoglądu czy mentalności, których pełno było na przełomie wieków – dość wspomnieć Wilhelma Worringer, Diltheya, Nohla czy samego Wölfflina⁹ (przy wszystkich dzielących ich różnicach). Stanowisko Warburga było zasadniczo różne – odziedziczył po pismach Jacoba Burckhardta zamiłowanie do epok „zgniłych”, niestabilnych, przejściowych, a taką właśnie epoką był *par excellence* renesans, i sztukę traktował jako całościową formę życia właśnie poprzez historyczną pracę odczytywania jej pierwotnych, żywych funkcji w powiązaniu z religią, polityką czy ekonomią (podobnie do przekrojów poprzez trzy potence historii u Burckhardta). Warburg, całkiem jak podziwiany przezeń Burckhardt, wsłuchuje się w „fale mnemiczne” przeszłości, za każdym razem oceniając artystyczny i etyczny (w znaczeniu ożywiania pamięci i zdolności do historycznej refleksji, warunku ludzkiej wolności) efekt zmagania się ze spuścizną świata starożytnego. Historia jest ciągłością, ale poprzerywaną kryzysami, konfliktami i obciążoną bezwładem zapomnienia. Tam, gdzie Burckhardt dostrzegał całą jałowość rozpatrywania dziejów powszechnych pod kątem naszych projekcji szczęścia i nieszczęścia, bolejąc nad tym, że zniknięcie najmniejszego nawet punktu na mapie stanowi nieodżałowaną stratę dla kultury, Warburg rozpatrywał uwiad siły matryc wyrazowych, spod uderzeń których przestaje płynąć brzęczący, solidny pieniądz i pozostaje już tylko powielanie pustych, pozbawionych siły wzorów. Antyk Winckelmanna czekał na swego Nietzschego, Rafael Winckelmanna na swego Burckhardta, ale łącząca ich więź jest zarazem obszarem równie wyrazistego zerwania¹⁰.

⁹ Zob. o tym np.: Pochat 1983: 88–91. Nadal nieodzowna jest klasyczna rozprawa: Antoni 1950.

¹⁰ Kryzysy pamięci historycznej, jej brak ciągłości, obserwowany na tle powtarzalności pewnych formuł wyrazowych czy wzorów ikonograficznych, niewątpliwie uświadamiały Warburgowi niedostatek ewolucjonizmu, którego schematami skądinąd chętnie się posługiwał. Ewolucja świadomości od magicznego pomieszania symbolu-obrazu z jego znaczeniem do abstrakcyjnego znaku-gestu wcale nie zawsze się pokrywa z porządkiem faktów historyczno-artystycznych. Warburg wiele zawdzięczał kulturowemu ewolucjonizmowi Lamprechta i ujęciu religii przez Usenera, ale pamiętał o tym, że proces powstawania obrazów, zdominowany niejako koniecznością uzewnętrznienia i opanowania („Umfangsbestimmung”), kryje w sobie niemal zawsze wolny, niezwiązany wymiar estetyczny, który nie stanowi tylko uzupełnienia dystansu symbolicznego, ale należy wręcz do jego istoty. Formy artystyczne są dlatego także formami życia, o których aktualności nie decyduje aktualna doktryna piękna, tylko raczej siła estetycznego oddziaływania, kojarzona (w sensie psychologicznego wyzwolenia od presji bodźca, czy epistemologicznego zwornika „swobodnej gry intelektu

Wszelako inflację antycznych formuł wyrazowych można powstrzymać – i jest to zadanie historyka, który przypomina znaczenie i funkcje symboli, odkrywając życiodajne źródła obrazów, albo zadanie artysty, potrafiącego jak Manet wlać nową energię w dawne personifikacje bóstw, przetransponowane w figury nowoczesnego społeczeństwa. Oczywiście, wyrazowa energia przedstawienia francuskiego artysty zostaje spotęgowana nie tylko dlatego, że uważne spojrzenie wykryje dialog z zamierzoną antyczną przeszłością obrazową, zapośredniczoną przez renesansowe sztuchy Marcantonio Raimondiego. Owe wewnątrzobrazowe dialogi, chętnie dziś przez „intertekstualnie” nastawioną historię sztuki wyławiane, same w sobie nie dowodzą ani ciągłości, ani żywotności tradycji – sam Warburg, niezbyt przychylnie nastawiony do baroku, wielokrotnie podnosił, w jaki sposób antyczny *superlativus* gestu wynaturzył się w barokową „Muskelrhetorik”. Jeśli wolno posłużyć się taką metaforą, sam akt zapożyczenia, zaakceptowania można by porównać do czynności odwzorowania płaskiej figury geometrycznej na płaskiej powierzchni – nie jest to szczególnie wyrafinowane przedsięwzięcie. Prawdziwego znaczenia nabiera ono wtedy, gdy artysta uwzględni w swojej translacji trójwymiarowość – przejęty schemat czy motyw zostanie wydobyty z repertuaru cieni i nabierze trójwymiarowości, oświetlony światłem świadomego swego miejsca momentu historycznego. Decyzja Maneta o zwróceniu się ku antyczno-renesansowej, zakorzenionej głęboko w symbolice religijnej i astrologicznej tradycji obrazowej pozwoliła na wyzwolenie nieprzeczuwanych zasobów imaginacji dlatego właśnie, że tradycja ta została zaktualizowana, a jej zakres artystycznej ekspresji – poszerzony w akcie jej transformacji jako symbolicznego odzwierciedlenia stosunku człowieka nowoczesnego do natury, oswobodzonego ostatecznie z lęku przed astrologicznymi wpływami. Uderzające jest spostrzeżenie Warburga, że „[w] Manetowskiej symfonii odpoczynku na trzy głosy dostrzegamy wzrost świadomości istnienia odbiorcy w porównaniu z włoskim sztuchem: także mężczyzna, obok francuskiej nimfy, wygląda taksującym spojrzeniem poza obraz” (Warburg 2011b: 117). Warburg nie tylko rozpoznał znane zresztą z innych dzieł francuskiego mistrza dialogi ze sztuką przeszłości, często rozgrywane w innych, wyższych rejestrach, będących refleksją nad „realizmem” w twórczości Velazqueza dla przykładu. Jednak sprawą najważniejszą jest sygnalizacja nowego stosunku do natury poprzez nawiązanie do tradycji, dopiero bowiem na tle takiego ukazania zaprogramowanych zależności Manet zdradza swoje rozumienie

i wyobraźni” jako pośrednika pomiędzy koniecznością natury i wolnością moralnego zobowiązania) zawsze z obszarem swobody, nawet jeśli dionizyjskiej.

autonomii obrazu jako podważenia jednorodności widowiska mimetycznego (także jego tradycji obrazowej jako tradycji jednolitej, niezakłóconej) i komplikuje relacje z aktywnym uczestnikiem – widzem, zaburzając przestrzenne stosunki wewnątrzobrazowe¹¹. Szok filistra łagodzi przypomnienie *Koncertu wiejskiego* Giorgiona, szok przekształcenia formy może zostać zrozumiany tylko w perspektywie tradycji obrazowej. Taki ukłon w stronę tradycji nie pomniejsza zdolności wyboru twórcy – przeciwnie, dopiero w zderzeniu z antycznym wyobrażeniem, dla którego pasem transmisyjnym stała się renesansowa „imitatio all’ antica”, ujawnia się w pełni wolność nowoczesnego spojrzenia na świat, autonomia artystycznego widzenia, zdradzająca owe „Menschenrechte des Auges”, stojące do dyspozycji każdej epoki i każdego artysty, zdolnego zmagać się zwycięsko z obrazową pamięcią przeszłości (por. Warburg 2011b: 116–119).

Dlatego też żaden obraz nie powstaje ani nie rozwija się w doskonałej próżni czysto psychologicznej reakcji, żadna linearna i autarkiczna linia rozwoju nie istnieje. Choćbowiem Warburg całe życie niemal pracował nad ustaleniem historii i funkcji matryc wyrazowych, które ostatecznie, jak w atlasie, pozwoliłyby na nakreślenie mapy wędrówek ducha kultury europejskiej poprzez obrazy, to nie ekspresja artystyczna i zmagazynowane w niej emocje są jedynym i najważniejszym kluczem do dziejów. Tę pozycję rezerwuje sobie symbol, ponieważ to w symbolu właśnie najpełniej ukazuje się ostateczna jedność wyrazu i refleksji, spontanicznej reakcji i artystycznego opracowania, dialektycznej zależności lęku i wyzwolenia, oscylacji pomiędzy idolem, naznaczonym magiczną mocą, a oderwanym znakiem,

¹¹ W bardzo często cytowanym przykładzie, jakim jest *Bar w Folies Bergères*, Manet metaforyzuje autonomizację widzenia i wieloznaczną postać postrzegania nowoczesności, wykorzystując motyw odbicia w lustrze, doskonale znany i wykorzystywany przez twórców od czasów renesansu (spopularyzowany także dzięki przykładom odbić w malarstwie, znanych z *Historii naturalnej* Pliniusza i poprzez najróżniejsze eksperymenty wizualne – perspektywiczne) – ale w obrazie Maneta różne perspektywy widzenia i odbicia widzenia nakładają się na siebie, a raczej stoją obok siebie, wywołując efekt „zagadkowej niezborności, stojącej w sprzeczności z pierwszym wrażeniem żywości oraz dosłowności sceny namalowanej”, oraz „przesunięcia symultaniczności” spojrzeń i podważenia pewnika stabilizującej, poprowadzonej z jednego punktu perspektywy przestrzennej. Odrębną kwestią jest centralna postać w obrazie, Suzon, kobiety stojącej za barem, i ekspresja jej emocjonalnej oraz przestrzennej alienacji. Warto pamiętać o związkach tego dzieła Maneta z *Las Meninas* Velazqueza. Swoje znaczenie ma także użyte przez Warburga w stosunku do *Śniadania na trawie* sformułowanie „symfonia na trzy głosy”, podsumowuje ono bowiem różnorodne wątki tradycji obrazowej, jak i wskazuje na formatwórczą rolę romantycznej i post-romantycznej teorii formy muzycznej jako sztuki absolutnej dla ukształtowania się nowoczesnej koncepcji autonomii formy obrazowej, paradoksalnie zespolonej z wyrzucanym artyście „wulgarnym” realizmem czy wręcz naturalizmem, odczuwanym poprzez stosowane przez Maneta ostre, dysonujące, „nieprzygotowane” akordy chromatyczne i szokujące układy tematyczne. Fizyczna bliskość obrazu jako medium fizycznej bliskości natury to właśnie symptom tego, w jaki sposób „Manet odrobił lekcję Rousseau”.

pomiędzy całkowitym utożsamieniem – synonimem poddania się – a całkowitym wyobcowaniem – synonimem zaniku wyobraźni.

Przypatrując się historii „formuł patosu”, ukazujących różne przejawy „życia w poruszeniu”, efekty pierwotnej presji wrażeń i wyrazu spotęgowanych emocji, Warburg spostrzegł, że artyści odwołujący się do antycznego dziedzictwa przywoływali je w celu osiągnięcia bardzo różnych celów – motywacje stylistyczne na przykład korelowano z różnymi poziomami symboliki. Ta sama postać nimfy w gwałtownym ruchu, z rozwianymi szatami i włosami, mogła pojawiać się jako czysto ekspresyjna figura, nawet o dekoracyjnym bardziej charakterze, bez związku z wymogami wyrazu i znaczenia konkretnej sceny. W pierwszym rzędzie owe „formuły” są swego rodzaju miernikami stosunku do sztuki starożytnej, oznakami tego, co z repertuaru antycznych przedstawień „interesowało” artystę renesansowego. Zmagazynowana w nich energia ekspresyjna i symboliczna może zostać odczytana w różny, czasem diametralnie sprzeczny sposób (por. Jaźwierski 2011: 222–229), wskazując na podstawową cechę symbolu – polaryzację zawartych w niej możliwości artystycznych i znaczeniowych. Tak więc czysta historia symbolu, poza konkretną sytuacją życiową i historyczną, nie jest możliwa, podobnie jak nie ma czystej historii form – złudzenie immanentnego rozwoju musi ustąpić miejsca rozpoznaniu realnej gry sił artystycznych i historycznych¹²; inaczej nie rozszyfrujemy kodu zawartego w symbolach – engramach poziomów pamięci, nie uchwycimy fluktuacji energii obrazów – dynamogramów. Podobnie każdy symbol wyrasta z napięcia pomiędzy uwewnętrznieniem doświadczenia i jego uzewnętrznieniem, czy też, powtarzając za Vischerem, każdy obraz funkcjonuje pomiędzy sferą określoną jako „magisch-bindende” i „logisch-sondernde” – toteż w pewnym sensie symbol jest zarówno źródłem napięć, jak i obszarem ich łagodzenia. Można powiedzieć, że badanie symbolu artystycznego, zdeterminowane pragnieniem przypomnienia i aktualizacji, otwiera także obszar poszukiwania równowagi. Opisując tę kluczową zależność, Edgar Wind¹³, który chyba najgłębiej obok Gombricha wniknął w „cunicula” myśli War-

¹² Por. kluczowe sformułowania Edgara Winda, wymierzone w historiografię immanencji rozwoju czystych form artystycznych i czystych problemów filozoficznych (Dilthey, Windelband): Wind 2001: 235–253, tutaj zwłaszcza s. 239–244.

¹³ Edgar Wind pisze: „Das Kunstschaffen, das diesen mittleren Zustand ... im «Scheinbilde» festhält, und das Kunstgenießen, das in der Betrachtung des Scheinbildes diesen mittleren Zustand nachschaffend erlebt, nähren sich beide – so lehrt Warburg – aus der dunkelsten Energien des menschlichen Lebens und bleiben ihnen selbst dort verhaftet und durch sie bedroht, wo ein harmonischer Ausgleich – vorübergehend – geglückt ist. Denn auch der harmonische Ausgleich ist Produkt einer Auseinandersetzung, in der der ganze Mensch mit seinem religiösen Verleibungsdrang und seinem intellektuellen Aufklärungsstreben, seinem Aneignungstrieb und Entfernungswillen beteiligt ist” – Wind 1996: 175.

burga, przywołuje pojęcie „Scheinbild”, od dawna obecne w niemieckiej estetyce i teorii sztuki: „pozór” nie jest tutaj pozornością, fałszem logicznym, ale koniecznym warunkiem i ostatecznym efektem łagodzenia napięć, bez niego bowiem życie ludzkie, tak przeżywane aktualnie, jak i doświadczane historycznie, stałoby się ciężarem nie do zniesienia. Symbol nie przekreśla tragizmu ludzkiej egzystencji w jej nieskończonej dążności do oświecenia i nie oszukuje, nie zwodzi (jest bowiem, przypominając tutaj Schillera, pozorem estetycznym), ustanawia bowiem harmonię pomiędzy popędem zmysłowym i popędem formy. Obrazy nie tylko przedstawiają, stając się źródłem estetycznej kontemplacji (tym pełniejszej, im bardziej jesteśmy w stanie przypomnieć – przywrócić ich znaczenia i życiowe funkcje), ale także ofiarowują człowiekowi możliwość transcendencji własnej zmysłowości i lęku. „Symbol tut wohl”, mawiał, jak relacjonował Max Warburg, wielki hamburski uczoney.

Warburga koncepcja badania symboli, przywracania ich pamięci oraz odzyskiwania ekspresyjnej energii poprzez rozumienie ich funkcji w podwójnej perspektywie: relacji z antycznym dziedzictwem „formuł patosu” oraz ich każdorazowego spolaryzowanego napięcia pomiędzy poddaniem się magicznej sile wizerunku a ikonoklazmem jego odrzucenia na rzecz abstrakcyjnego znaku sprawia, że jego dyrektywy badawcze nie mieściły się w schemacie historii sztuki. Z jednej strony w wątpliwość podany został ideał bezinteresownej kontemplacji estetycznej jako ukoronowania relacji z dziełem sztuki – beczasowe piękno i bezruch oglądu Warburg zastępuje konkretną ekspresją w czasie i wprawieniem obrazu w ruch w jego funkcjach – swoistą pragmatyką obrazu, która musi wziąć pod uwagę fenomen prezentacji „życia w poruszeniu”. Z drugiej strony, nie negując głęboko ukrytych w ludzkich popędach i reakcjach na świat mechanizmów powstawania obrazów, Warburg osłabia „beczasowość” psychologii ekspresji i spokrewnionej z nią typologii czystych form, uwydatniając rolę ukształtowanych matryc wyrazowych, wpływających bezpośrednio na kreację artystyczną. Innymi słowy, nawet najpierwotniejszy akt ekspresji nie jest dostatecznym uzasadnieniem dla historii obrazów. Nie próbując odpowiedzieć na wadliwie postawione pytanie o to, czy historia obrazów Warburga pozostaje w jakimkolwiek sensie historią sztuki, czy jest już raczej historią kultury, na pewno można zauważyć, że jego historia obrazów jako historia ekspresji miała być czymś więcej niż rozwiązywaniem obrazowych zagadek i ikonograficzną historią motywów. Wydobywanie, odsłanianie znaczeń symboli, jak choćby legendarnej analizy fresków Francesca del Cossy jako tradycji astrologicznej, bardzo żywej i bardzo realnej

na XV-wiecznym dworze ferraryjskim, jest narzędziem w ręku badacza, który wszelako za każdym razem usiłuje odczytać głęboko ukryte motywacje jako postawy umysłowe i schematy pamięci kulturowych, których osmotycznego oddziaływania na siebie, osłabianego bądź potęgowanego w zależności od siły promieniowania „Pathosformeln” i ich artystycznych redakcji, nie sposób ująć w regularne struktury. Jeśli względnie stały jest mechanizm powstawania relacji symbolicznej jako gestu ekspresyjnego i tworzenia dystansu, to mechanizm powracania form symbolicznych wcale nie jest jednoznaczny. Naprzemienny („Pendelbewegung”) rytm budowania i niszczenia przestrzeni do namysłu nie musi poddawać się przymusowi dialektyki. Właśnie dlatego studium nad symboliczno-ekspresyjnym *oeuvre* człowieka, będąc stale przejawem refleksji krytycznej, staje się ostatecznie celem Warburgiańskiej historii obrazów – powrót Nimfy to psychologiczna obsesja oraz historyczna konieczność. „Formuły patosu” pełnią funkcję krytyczną, lecz odtworzenie ich historycznych transformacji nie pociąga za sobą wyczerpania ich mitotwórczego potencjału. Warburg w takiej samej mierze przejmuje Lessingowskie pytanie o możliwość Rafaela bez rąk, eksplorując czysto ideotwórcze, kognitywne walory sztuki symbolicznej, jak i romantyczny postulat przekraczania sprzeczności i syntezy możliwej tylko dzięki obrazom symbolicznym. Notatki z lat 1896–1901, *Symbolismus aufgefasst als primäre Umfangbestimmung*, dowodnie wskazują, zdaniem Corneli Zumbusch, na Kantowski rodowód refleksji Warburga nad symbolem jako wariantem determinacji granic poznawania, przy zachowaniu czysto naocznościowego wymiaru symboli obrazowych (Zumbusch 2004: 239–240)¹⁴. Symbolizowanie jako czynność wyrazowa i znacząca zależy od paradoksu jednoczesnego przybliżania i oddalania się, wnikania i dystansowania. Symboliczna ekspresja artystyczna zatem w swej warstwie medialnej i roli narzędzia samopoznania, narzędzia refleksji, rozwiązywałaby

¹⁴ Pozostaje jednak pamiętać, że według Kanta podobnie jak żadna naoczność nie odpowiada adekwatnie ideom moralnym, tak też idee estetyczne nie mogą zostać w pełni wypowiedziane za pomocą języka pojęciowego. To, co ostatecznie jest dla Kanta pewną słabością, w oczach Warburga staje się podstawowym dla relacji człowieka do świata narzędziem integracji władz poznawczych i napięć emocjonalnych za pośrednictwem obrazowego symbolu. W atlasie *Mnemosyne* obrazy musiałyby więc objaśniać się nawzajem, lecz wbrew utartym poglądom obrazy były tam nie tyle „zestawiane” ze sobą na zasadzie montażu i zaskoczenia wywołanego wyrwaniem ich z potocznego kontekstu, ale porządkowane w symboliczno-historycznej przestrzeni ewolucji oddziaływania formuł pierwotnych: inwentarz, porównanie, synchronia i obieg obrazów są tutaj kwestiami kluczowymi. We *Wprowadzeniu* do atlasu *Mnemosyne* czytamy: „Celem atlasu *Mnemosyne* jest zilustrowanie za pomocą materiałów obrazowych procesu, który można określić jako próbę przyswojenia wytloczonych w psychice wartości ekspresyjnych poprzez tworzenie wizerunków”. I dalej: „Jeśli więc odpowiednio ujmniemy proces stylotwórczy w kategoriach problemu wymiany podobnych wartości ekspresyjnych, nieuchronnie pojawi się postulat, by dynamikę tego procesu zbadać w odniesieniu do techniki jego środków obiegu” – cyt. za: Warburg 2011: 110, 113.

odwieczny paradoks tragedii i paradoks fikcji – o ile tylko wyjdziemy poza wąsko estetyczny, narzucony przez XVIII-wieczną teorię piękna, wymiar owego paradoksu. Można by zasugerować, że Waltona „plays of make-believe”, oparte na zasadzie, której chyba wolno nadać miano imaginatywnego przeświadczenia, zmierzają właśnie w takim kierunku. Ale psychologia Waltona nie jest psychologią „formuł patosu”. Fundamentalna, ponad i pozaestetyczna rola ekspresji symbolicznej uwidacznia się w tworzeniu historii, i tak chyba miało to wyglądać w atlasie *Mnemosyne*. Atlas *Mnemosyne*, gdyby ująć jego cele w lakonicznym skrócie, z założenia miał pełnić funkcje propedeutyczną, anamnetyczną i terapeutyczną – pominiemy tutaj aspekt osobowościowy Warburga. Te trzy funkcje w sposób oczywisty przywodzą na myśl odwieczne role, realizowane przez dzieła sztuki pojmowane jako symbole wizualne, nakierowane na kształcenie i wychowanie człowieka. W tym znaczeniu budowę atlasu *Mnemosyne* można w sposób uprawniony rozpatrywać na tle pewnych tendencji w sztuce XX wieku, których zasadą formalną stawała się technika i idea montażu, kolażu – co już dawno zresztą zauważył Willem Heckscher (Heckscher 1967: 268–273), a co dziś chętnie eksponują badacze, analizujący działania Warburga w kontekście nowoczesnej fotografii czy filmu. Niewątpliwie jednak postawa hamburskiego uczonego nie była postawą artysty¹⁵ – jej kreatywny aspekt kieruje raczej naszą uwagę w stronę laboratorium przedmiotów i funkcji wizualnych, aniżeli tworzenia dzieła, którego istotą byłaby sama prezentacja formy i procesu jej kształtowania. Wydaje się, że legenda atlasu *Mnemosyne*, spotęgowana jeszcze świadomością, że jest to dzieło późne – ze wszystkimi konotacjami, z tak ulubioną przez postromantyczną filozofię sztuki ideą późnej twórczości – oraz dzieło niedokończone, przerwane w pół drogi, zawierające nieprzewidywane możliwości, niczym niedokończona *Die Kunst der Fuge* Bacha (a metafory muzyczne – symfonicznego bogactwa, zestroju czy permutacji obrazów – nierzadko odnoszono do tego dzieła Warburga), nie powinna przesłaniać faktu, iż był on próbą zmierzającą w kierunku obiektywizacji i zarazem uchronienia myślenia obrazowo-metaforycznego w świecie coraz bardziej zdominowanym przez grę naukowej wyobraźni, której podstawą jest wszak pragnienie analitycznego, maksymalnie wyabstrahowanego uproszczenia, a nie wzbogacania znaczeń formy poprzez nieustanny, nieprzerwany dialog z tradycją antycznych matryc wyrazowych. „It is in and through *Symbols* that man, consciously or unconsciously, lives, works, and has his being [...]”, zauważa Carlyle. Świadomość symbolicznej egzysten-

¹⁵ Por. bardzo ważne argumenty Benjamina Buchloha: 2011: 184–194.

cji człowieka, także w odniesieniu do jego własnej biografii, towarzyszyła Warburgowi nieustannie. Aktywność jego samego, jak również promieniowanie jego biblioteki spowodowały, że nie sposób zrozumieć złożoności oraz atrakcyjności badań nad symbolem takich uczonych jak Cassirer, Panofsky czy Wind¹⁶. Ale to byłby temat na odrębną rozprawę.

Bibliografia:

- /// Antoni C. 1950. *Vom Historismus zum Soziologie, übersetzt von Walter Goetz*, K.F. Koehler, Stuttgart.
- /// Buchloh B. 2011. Atlas Gerbarda Richtera. *Archivum anomiczne*, tłum. K. Bojarska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3, s. 184–195.
- /// Carlyle T. 1882. *Sartor Resartus. Życie i zdania Pana Teufelsdröckha*, tłum. S. Wiśniowski, Lewental, Warszawa.
- /// Ferretti S. 1989. *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History*, tłum. R. Pierce, New Haven, London.
- /// Gombrich E.H. 1986. *Aby Warburg. An Intellectual Biography. With a Memoir on the History of the Library by Fritz Saxl*, Phaidon, Oxford.
- /// Heckscher W.S. 1985. *The Genesis of Iconology*, [w:] tegoż, *Art and Literature. Studies in Relationship*, Duke University Press, Durham.
- /// Jaźwierski J. 2011. *Ekspresja i tradycja artystycznych zapożyczeń. Warburg – Gombrich – Reynolds*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3, s. 222–229.
- /// Kany R. 1989. *Die religionsgeschichtliche Forschung an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, „Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung”, 19.
- /// Kivy P. 1959. *Charles Darwin on Music*, „Journal of the American Musicological Society”, vol. 12, nr 1.

¹⁶ Por. o tym np.: Ferretti 1989.

- /// Jedlicki. J. 2000. *Świat zmyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- /// Johnson Ch.D. 2012. *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca.
- /// „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”. 2011, nr 2–3.
- /// Olechnowicz E. 2011. *Pośmiertne życie antyku. Medycejskie intermezja z 1589 roku*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 2–3, s. 216–221.
- /// Pfothenauer H. 1985. *Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche*, „Nietzsche-Studien”, nr 14.
- /// Pochat G. 1983. *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, DuMont Reiseverlag, Köln.
- /// Rampley M. 2011. *Zur Vischer-Rezeption bei Warburg*, [w:] *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werke – Wirkung*, red. B. Potthast, A. Reck, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, s. 299–320. http://www.academia.edu/4872580/Zur_Vischer-Rezeption_bei_Warburg; dostęp: 23.11.2015.
- /// Warburg A. 2011a. *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, tłum. K. Pijarski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3, s. 110–115.
- /// Warburg A. 2011b. *Śniadanie na trawie Maneta. Wzorcotwórcza funkcja pogańskich bóstw elementarnych dla nowoczesnego odczucia natury*, tłum. K. Pijarski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3, s. 116–119.
- /// Watkin D. 1977. *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Clarendon Press, Oxford.
- /// Wind E. 1996. *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, [w:] *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, red. E. Kaemmerling, DuMont Buchverlag, Köln.
- /// Wind E. 2001. *Das Experiment und die Metaphysik*, red. B. Buschendorf, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, s. 235–253.
- /// Zumbusch C. 2004. *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Menomosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werke*, Akademie Verlag, Berlin.

/// Abstrakt

W interpretacji obrazów przez Aby Warburga kluczową rolę, jak wiadomo, odgrywała koncepcja symbolu. Warburg rozwijał swoją koncepcję symbolu zarówno w opozycji do czysto formalnej historii życia form artystycznych, jak i do idei „ruchu estetycznego”, postrzegającego renesans jako ekspresję harmonijnego ideału piękna. Dla Warburga renesans był epoką wewnętrznych napięć, rywalizujących ze sobą nurtów artystycznych i duchowych, których wyjaśnienie, w kontekście powrotu do antyku, musi sięgać do samych antropologicznych reguł ekspresji ludzkiej jako obrazowego i symbolicznego opanowywania „pierwotnego lęku”. Odcisnięte w zbiorowej pamięci obrazy – dynamogramy, będące ekspresją podstawowych emocji ludzkich, zachowują swoją ważność jako „punkt orientacji” w procesie nieustannego zmagania się ze spuścizną antyku. Niniejszy tekst jest próbą analizy źródeł idei symbolu Warburga w perspektywie narzędzia, jakim musi posługiwać się nowoczesna historia sztuki, poszukująca związków pomiędzy obrazowaniem artystycznym i innymi sferami aktywności kulturowej. Z drugiej strony, analiza symbolu wyznaczała cel poszukiwań Warburga jako klucza do uchwycenia najważniejszych mechanizmów interpretacji miejsca człowieka w świecie („Orientierung”) i oscylowania świadomości ludzkiej pomiędzy magicznym wizerunkiem, zniewalającym człowieka, a abstrakcyjnym znakiem, będącym świadectwem władzy sprawowanej nad naturą, ale jednocześnie sygnalizującym możliwy zanik kreatywnej wyobraźni.

Słowa kluczowe:

Aby Warburg, symbol, obraz, styl, pamięć, teorie pamięci – tradycja klasyczna, modele rozwoju stylowego, historia sztuki, geneza form artystycznych, formuły patosu, psychologia wyrazu, zanik przestrzeni do namysłu, atlas *Mnemosyne*

/// Abstract

It is commonly known that in Warburg's interpretation of images a key role was played by concept of symbol. Warburg developed his concept of symbol in opposition to purely formal history of life of artistic forms as well as to ideas of the „aesthetic movement” which perceived the epoch of the Renaissance as a expression of harmonious ideal of beauty. According to Warburg the Renaissance was a period of internal clashes, a period of

rivaling artistic and intellectual trends that should be explained, in the context of return to antiquity, by reaching to the very anthropological principles of human expression as a means of commanding over „primeval fear”. Images coined in the collective memory, images – dynamograms – which are expressive of fundamental human emotions, remain valid as „points of orientation” in the process of incessant wrestling with the heritage of ancient culture. This paper endeavors to analyze sources of the Warburg’s idea of symbol as a tool that must be used by modern history of art seeking for connections between artistic imagery and other areas of human cultural activity. On the other side the analysis of symbol determined the aim of Warburg’s reflections as a key to grasp the most important mechanisms of description of man’s situation in the world („Orientierung”) and of oscillating of human awareness between magical images which enslaved a man and abstract signs which bore testimony to his command over nature but signaling at the same time the plausibility of atrophy of creative imagination.

Keywords:

Aby Warburg, symbol, image, style, memory, theories of cultural memory – classical tradition, models of stylistic development, art history, genesis of artistic forms, Pathosformeln, psychology of expression, Denkraumverlust, *Mnemosyne* atlas

**HISTORIA SZTUKI
JAKO NAUKA O SYMBOLACH**

WYMOWNOŚĆ SYMBOLI¹

Edgar Wind

Pewien znany pisarz, który twierdził, że nie lubi posługiwać się symbolami, miał zapytać: „Co to jest symbol? Mówisz jedno, a masz na myśli drugie. Czemu nie powiedzieć tego wprost?”. Otóż dlatego, że pewne zjawiska giną, gdy podejść do nich bezceremonialnie. Wywalić „kawę na lawę” to świetny zwyczaj, ale przecież nie rozprawiamy wyłącznie o naturze „kawy” czy „lawy”. Świętość, groza, wzniosłość, wdzięk, komizm, litość (żeby wymienić tylko kilka przykładów) – to nieuchwytnie obiekty naszej mowy, które gubią się, gdy wypowiadamy je wprost. Tymczasem symbol przemawia aluzyjnie, stwierdza jedno, a znaczy coś innego, i właśnie dlatego zachowuje to, co bezpośrednio określenie by zniszczyło. „We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep” [„Jesteśmy jak materia, z której wyrabia się marzenia senne, a niewielkie to życie nasze sen spowija wokół”]² (Szekspir 1980, 2012: 4, 1). Przełożenie tego magicznego zdania na język dosłowny będzie trudniejsze, niż wydawałoby się na pierwszy rzut oka. Niektóre z obrazów – „sen”, „spowijanie wokół”, „marzenie senne” – poddają się stosunkowo rzeczowemu przekładowi na „śmierć”, „zakończenie”, „iluzję”; lecz gdy przychodzi do połączenia słowa „materia” [stuff] z marzeniami sennymi, próby tej trzeba z pewnością poniechać. W sercu każdego trafnego symbolu kryje się nieprzejrzysty rdzeń, który nie poddaje się racjonalnej analizie, choć wokół tego rdzenia mogą się grupować przejrzyste obrazy, czerpiące z niego swą moc i gęstość.

Choć dobrze byłoby wierzyć, że wypowiedź bezpośrednia zawsze jest zwięźlejsza, łatwiej zapadająca w pamięć i bardziej precyzyjna niż wypowiedź zapośredniczona, to jednak sędzę, że trafny symbol dowodzi czegoś przeciwnego. Dzięki swej niebezpośredniości symbol zachowuje te podteksty, które w określeniu bezpośrednim wymykają się lub rozmywają. Z tego

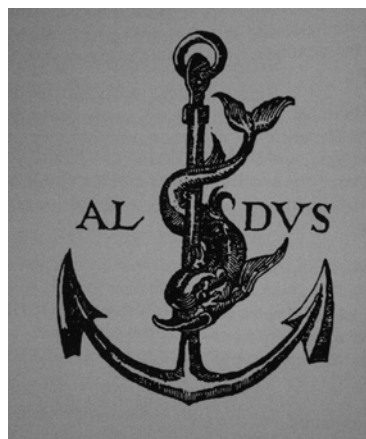
¹ Tekst ukazał się w „The Burlington Magazine” w 1950 roku [jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza].

² Tłum. na podstawie wersji Stanisława Barańczaka i Macieja Słomczyńskiego.

właśnie względu określenie metaforyczne często okazuje się najbardziej precyzyjne. Jest ono także najbardziej zwarte, gdyż metafora kondensuje i skraca tam, gdzie stwierdzenie dosłowne z konieczności musi rozwlekać. Wreszcie, metaforę jest łatwiej zapamiętać, gdyż przemawia ona do wyobraźni.

Można by tu zaoponować, że wszystkie dotychczasowe uwagi w ogóle nie odnoszą się do symboli, a jedynie do metafor. Jednak w sztukach wizualnych symbole odgrywają dokładnie tę samą rolę, co metafory w języku: podstawiają jedną rzecz w miejsce drugiej i przemawiają za pomocą aluzji. Oliver Goldsmith w eseju o metaforach zauważył, że „sama namiętność jest bardzo figuratywna” (Goldshmit 1761)³, i w tym właśnie upatrywał niektórych z ich forteli i zagrożeń. Jeśli metafora rodzi się ze swego rodzaju natchnionego szaleństwa, jak to ma miejsce w przypadku głębi mowy wieszczey, może stać się tak mętna, że nikt jej nie zrozumie; z drugiej strony, z nadmiernej klarowności i świadomej kontroli może stać się tak przejrzysta, że zostaje sprowadzona do banału. Sztuka symbolizowania polega na unikaniu obu skrajności poprzez połączenie zrozumiałego z zaskakującym. Wymowny symbol ma coś, co schlebia naszemu pragnieniu głębi, nie uwłaczając naszemu zmysłowi spójności. Przy dużym stopniu jasności symbol potrafi pozostać tajemniczym. Jego moc poetycka pochodzi z połączenia przejrzystości i nieprzejrzystości.

Pewien drukarz humanista – Aldus Manucjusz – posługiwał się emblematem, który łączył w sobie delfina z kotwicą. Dzieje tego emblematu, zapożyczonego z monety cesarza Tytusa, nakreślił Erazm z Rotterdamu w swoich *Adagiach* (1973: 103). Owijając delfina – „najszybsze ze wszystkich stworzeń, i to nie tylko [wśród] żyjących w wodzie” (Erazm z Rotterdamu 1973: 107) – wokół twardej i stabilnej kotwicy (il. 1), Aldus chciał przekazać moralne pouczenie, że w naszym działaniu winniśmy łączyć śmiałość z cierpliwością, szybkość ze stałością



Il. 1. Aldus Manucjusz, emblemat: *Festina lente.*

³ Goldsmith 1761: „Passion itself is very figurative, and often bursts out into metaphors”. Esej *O metaforach* opublikowany został anonimowo, a następnie omyłkowo przypisany Oliverowi Goldsmithowi oraz włączony do tomu jego dzieł zebranych.

(*festina lente*). Dopiero kiedy pozna się tę myśl [*argument*], odsłania się wytrawna elegancja i precyzja rysunku, w którym została zawarta. Sens symboliczny nadaje mu wyrazistości.

Edward Morgan Forster twierdził, że dzieło sztuki, które chlubi się przede wszystkim pierwiastkiem tajemniczości, nie jest dziełem sztuki: „nie jest nieśmiertelną muzą, lecz Sfinksem, który umiera z chwilą, gdy odgadnie się jego zagadki” (Forster 1948: 26). Bez wątpienia istnieją symbole, do których jak ulal pasuje ten świetny opis. Dzieła te niepokoją nas, dopóki ich nie rozumiemy, a nudzą, jak tylko pojmiemy ich przekaz. Bo ich przepowiednia to banal w przebraniu. Jednakże wielki symbol to dokładne przeciwieństwo Sfinksa – po rozwiązaniu jego zagadki żyje jeszcze pełniej. Chciałbym zilustrować to trzema przykładami obrazów z londyńskiej Gallerii Narodowej.

Na obrazie Sandro Botticellego *Mars i Wenus* Mars śpi smacznie, rozebrany, rozluźniony, całkowicie nieświadomy tego, co dzieje się wokół niego. Mali satyrzy bawią się jego zbroją. Naprzeciw siedzi całkowicie przytomna, pięknie odziana Wenus o twarzy czujnej i pełnej determinacji. Co ma znaczyć to osobliwe zestawienie opanowanej Wenus ze zmorzonym snem Marsem, z którego naśmiewają się dziecinni satyrzy? W odrodzeniu Mars symbolizuje walkę i zniszczenie, natomiast Wenus to bogini miłości, zgody i harmonii. Tłumaczono, że Mars poddaje się Wenus, bo miłość silniejsza jest od walki. Mars odłożył swą broń i zapadł w sen, Wenus zaś jawi się jako *Venus Victrix*, Wenus Zwycięska, rozbijając boga zniszczenia, groźną jego broń zamieniając w bawidło. Nastroj obrazu to zabawna idylla, ale z podtekstem wyrażającym moralistyczne przesłanie [*argument*], którego znajomość wzmacnia nasze widzenie: „Et se sempre Marte fussi sottoposto a Venere, cioè la contrarietà de principii componenti a loro debiti tempera-



Il. 2. Sandro Botticelli, *Wenus i Mars* (1485), National Gallery, Londyn.

menti, nessuna cosa mai si corromperebbe” [„Gdyby Mars zawsze poddany był Wenerze, wbrew zasadom, z których złożone są ich temperamenty, to nic nigdy nie uległoby zniszczeniu”]⁴.

Obraz Giovanniego Belliniego *Madonna na łące* zdaje się nie wymagać najmniejszego wsparcia ze strony ikonografii, tak czysty i oczywisty jest liryzm tego płótna. Artysta umieścił Maryję Pannę ze śpiącym Dzieciątkiem na kolanach na tle zimnego, jasnego, świetlistego pejzażu, w którym pasie się bydło, biały ptak napada na ogromnego węża, a obok klasycznego ołtarza stoi kozioł. Jednakże obraz nabiera dodatkowej wymowy, gdy rozpoznamy w nim aluzję do *Georgik* Wergiliusza. Poeta pisał, że najlep-



Il. 3. Giovanni Bellini, *Madonna na łące* (1505), National Gallery, Londyn.

sza pora na sadzenie winnych latorośli to chłodny dzień wczesną wiosną, „kiedy wraca ptak srebrnopióry, wrogi dla długiego węża”, lub też „pierwszy chłód jesieni, zanim ogniste słońce dotknie zimy, choć lato minęło” (Wergiliusz 1956: II, 319 i nast.). W passusie tym mowa jest także o stadach i o ołtarzu przygotowanym na ofiarę z kozła, co daje poecie asumpt do uwagi o genezie tragedii (1956: II, 381). Jednak to, co najmocniej przekonu-

⁴ Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone de amore*, II, 6 [przyp. autora].

je mnie do wiary w istotność tych wersetów, to fakt, że na obrazie ukazany został „srebrnopióry ptak, wróg długiego węża”. Nie są to bynajmniej jakieś rodzajowe scenki z gatunku tych, które dla kaprysu umieszcza się w tle religijnego wizerunku. Tu wspierają one główny temat obrazu, określane przez postać śpiącego Dzieciątka, a jest nim Eucharystia.

Na koniec chciałbym omówić *Sen rycerza*, a ściślej mówiąc *Sen Scypiona* Rafaela. Widzimy tu młodego Scypiona, który leży u stóp drzewa laurowego, zapewne śniąc o swej sławie. Zbliżają się do niego dwie kobiety. Ta o surowszym wyglądzie niesie mu miecz i księgę; łagodniejsza przynosi kwiat. Te trzy atrybuty: księga, miecz i kwiat, oznaczają trzy władze duszy człowieka: inteligencję, siłę i zmysłowość, albo jak je określił Platon: umysł, męstwo i pożądanie. W tym platońskim schemacie trójdzielnego życia (który przywołuje Makrobiusz w swym komentarzu do *Somnium Scipionis* Cycerona) dwa dary, intelektualny i moralny, odnoszą się do ducha,



Il. 4. Rafael,
Sen rycerza [Scypiona]
(1504–1505),
National Gallery,
Londyn.

a dar trzeci, kwiat, odnosi się do zmysłów. To dlatego dary te są nierównomiernie rozmieszczone na obrazie. Widnieją w proporcji 2:1 i podobny podział, choć z inaczej rozmieszczonymi akcentami, powraca w Rafaelowskich *Trzech Gracjach* (obecnie w Chantilly) (il. 4) – obrazie, który niegdyś stanowił *pendant* do *Snu Rycerza*, a który również stanowi aluzję do trójdziel-

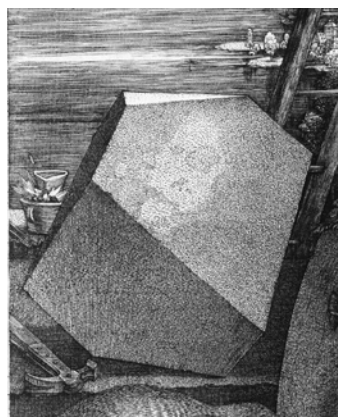


Il. 5. Rafael,
Trzy Gracje
(1504–1505),
Musée Condé,
Chantilly.

nego życia duszy. Znajomość tej doktryny wzmacnia nasze odczucie aury tajemniczości, która spowija oba te wizerunki mówiące o inicjacji.

Gdy bada się symbole, często nie sposób przewidzieć, czy obraz, który na początku wydawał się zagadkowy, nie sprowadza się do banалу. Choć i wtedy nasze badanie nie pójdzie na marne, o ile – by posłużyć się wyrażeniem Forstera – przysłużyło się do zglądzenia Sfinksa. Jednak zdecydowanie cenniejszy rezultat zdarza się uzyskać wówczas, gdy dzięki usunięciu przesłaniającej mętności niespodziewanie uwalnia się wymowność jakiegoś symbolu. Zapomniane lub częściowo tylko rozumiane sensory to największa przeszkoda w naszej percepcji, toteż głównym celem ikonografii winno być oczyszczanie.

Gdybym miał wskazać jakąś figurę, która mogłaby posłużyć za emblemat szans i zagrożeń wiążących się z badaniem symboli, byłaby to nieregularna bryła przedstawiona w *Melancholii* Dürera (il. 6). Powierzchnia tego niezgrabnego bloku – ściętego rombościanu – zbudowana jest głównie z nieregularnych pięciokątów.



Il. 6. Dürer, *Melancholia* (1514),
fragment.

Jest to obraz chaosu. Konfigurację bloku, całkowicie nieregularnego na zewnątrz, od wewnątrz jednakże wyznaczają ją dwa idealne trójkąty równoboczne. Pico della Mirandola uważał, że na tym właśnie polega istota chaosu: zbiór nieregularnych kształtów, wewnątrz których kryją się kształty idealnie regularne. Jest to bezład bardzo sokratejski, przypominający Alkibiadesowego Sylena, który zachęca widza, by z pomieszania wydobył, jeśli zdoła, ukryte kształty: „perché Chaos non significa altro che la materia piena di tutte le forme, ma confusa et imperfetta”⁵ [„albowiem chaos to nic innego jak materia wypełniona wszystkimi kształtami, lecz bezładna i niedoskonała”].

Przełożył: Robert Pawlik

Bibliografia:

/// Erazm z Rotterdamu. 1973. *Adagia*, tłum. M. Cytowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

/// Forster E.M. 1948. *The Raison d’Etre of Criticism in the Arts*, [w:] *Music and Criticism. A Symposium*, red. R.F. French, Harvard University Press, Cambridge.

/// Goldsmith O. 1761. *On Metaphors*, „The British Magazine”.

/// Szekspir W. 1980. *Burza*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

/// Szekspir W. 2012. *Burza*, tłum. S. Barańczak, Znak, Kraków.

/// Wergiliusz. 1956. *Georgiki*, tłum. A.L. Czerny, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

/// Wind E. 1950. *The Eloquence of Symbols*, „The Burlington Magazine”, nr XCII.

⁵ Pico della Mirandola, *Commento II*, 12 [przyp. autora].

OBRAZ I TEKST¹

Edgar Wind

Zasada pierwsza i najważniejsza brzmi następująco: obraz i tekst, choć w obrębie własnego medium jeden i drugi są nośnikami sensu, to między nimi prawie nigdy nie zachodzi stosunek jeden do jednego. Jeśli tak się dzieje, to jest to przypadek „dosłownej ilustracji”, który nie nastęrcza żadnych specjalnych problemów. Uderzające jest jednak, jak niewiele z wielkich renesansowych obrazów o tematyce pogańskiej² można zaliczyć do kategorii dosłownych ilustracji.

Znakomitą większość stanowi to, co odrodzenie nazywało *poésie* lub *fantasie* – układy wymyślone po to, aby przekazać pewną ideę, a jednocześnie tak skomponowane, aby tę myśl [*argument*] dało się namalować. Jest oczywiste, że zalety myśli [*argument*] dobrze nadającej się do namalowania niekoniecznie pokrywają się z jej walorami intelektualnymi, można bowiem świetnie namalować myśl trywialną, jak i marnie przedstawić ideę głęboką. W obu tych wypadkach jedynym rozsądnym podejściem okazuje się postawa amatora, który w pierwszym przypadku ma skłonność do ignorowania idei, w drugim – obrazu. Gdyby dało się całą sztukę odrodzenia podzielić na te dwie kategorie, to studia nad ikonografią renesansową byłyby zajęciem bezpiecznym³. Jednak zadziwiająco niewiele z renesansowych „inwencji pogańskich” podpada pod którąś z tych kategorii.

Przeciwnie, w obrazach tych [z epoki renesansu] nieustająco stykamy się z przenikliwym talentem do wizualizacji idei. Zdolność ta ściśle rzecz biorąc nie przynależy ani do dziedziny rozumowania, ani do dziedziny postrzegania, lecz stanowi pewną sprawność wyobraźni sytuującą się pomię-

¹ Pierwotna wersja wstępu do pierwszego wydania *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Ostatecznie autor zastąpił go rozdziałem *An Observation on Method*, który zamieścił na końcu książki. Tłumaczenie za: Wind 2000: 191–193 [wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza].

² Tematem *Pagan Mysteries in the Renaissance* jest teologiczne tło renesansowych obrazów o tematyce mitologicznej. Dotychczas po polsku ukazały się cztery rozdziały tej pracy: *Język misterion i Teologia poetycka*, (Wind 1997a: 96–111) oraz *Odarcie Marsjasza i Misterium Bachiczne według Michala Aniola* (Wind 1997b: 73–79).

³ Aluzja do tytułu programowej pracy Erwina Panofskiego, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*.

dzy nimi. Najlepiej można określić ją jako zdolność osądu co do tego, jaki rodzaj rozumowania daje się namalować i jaka forma malarska jest w stanie wyrażać rozumowanie. Zdolności tej zwykle towarzyszy silne pragnienie dogłębnego wypróbowania obu tych możliwości. Jeśli teraz nie odzyskamy czegoś z tej zdolności, nasze wysiłki interpretacyjne pozbawione będą metody. Tutaj właśnie studia nad ikonografią renesansową okazują się sprawą nader ryzykowną i niezwykle ważną. Jesteśmy dzisiaj wyjątkowo źle przygotowani do tego zadania, gdyż kult czystej nauki i czystej wrażliwości – „odmóżdżone malarstwo” (*cette peinture décérébrée*), jak je nazwał André Gide, czy *misplaced concreteness* w rozumieniu Alfreda Whiteheada – wspólnie przyczyniły się do atrofii owej władzy wyobraźni, która zdolna jest wizualizować myśl [*argument*]. Z impasu, w jakim się znaleźliśmy, zdiagnozowanego przez Gide’a w *L’Enseignement du Poussin*, sztuka i retoryka naszych czasów usiłują się wydobyć nader zawilými sposobami (Gide 1945: 1–12).

Artysta renesansowy był w szczęśliwszym położeniu przez to, że nie był skazany na wysyłanie swojej mózgowicy [*cerebrate*] w pojedynkę. Jego pomysł na obraz powstawał w naradach, a często bojach z wykształconym zleceniodawcą. Debaty, w których dyskutowano te sprawy i podejmowano decyzje, mają niewiele bezpośrednich odpowiedników w sztuce nowoczesnej. Może za wyjątkiem architektury, gdzie sztuka odgadywania i kształtowania życzeń zleceniodawcy nadal stanowi część procesu twórczego. Charakterystyczne dla takich zmagania bojowych jest to, że ich decydujące etapy mają charakter nieformalny. Gdy ich wynik przybiera postać zlecenia, mówi się w nim obszernie o szczegółach technicznych, rzadko jednak wspomina, dlaczego się na nie zgodzono. Ten sam brak cechuje większość renesansowych zleceń. Dokumenty takie wyszczególniają, ile postaci ma się znaleźć na grobowcu lub obrazie, niekiedy mogą nawet wspomnieć ich imiona, ale zupełnie wyjątkowo zawierają jakąś wskazówkę dotyczącą tego, co te postaci oznaczają. Podstawową wadą korespondencji jest to, że pisze się listy wyłącznie wtedy, gdy ludzie są z dala od siebie, tymczasem decydująca wymiana myśli dokonuje się między nimi wówczas, gdy są razem. Tylko drugorzędni artyści, cierpiący na ambicję literacką, duplikowali programy swych dzieł na piśmie. Vasari i Zucchi to typowe przykłady. W XV wieku jedyny w pełni opisany program znajduje się w zleceniu na malowidło Perugina, które okazało się porażką. Nieraz już stwierdzano z zaskoczeniem i żalem, że nie zachował się spisany program dla żadnego z wielkich arcydzieł odrodzenia: ani dla Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła, ani dla Stanza della Segnatura Rafaela, ani dla Camera di San Paolo Correggia czy dla *Amor Sacro e Profano* Tycjana.

Fakt, że zachowane dokumenty tak często odmawiają odpowiedzi na nasze pytania, sugeruje, że może samo pytanie formułujemy błędnie. Gdyby ówczesne listy mówiły więcej o tych artystycznych programach lub gdyby zlecenia zawierały więcej informacji albo gdyby humanista taki jak Angelo Poliziano choćby raz swą sztukę *ekphrasis* zastosował do istniejącego, zamiast wymyślanego obrazu, to przypuszczalnie posługivalibyśmy się tymi dokumentami jako „tekstami” i odczytywalibyśmy obrazy jako tych tekstów „dosłowną ilustrację”. W ten sposób ponownie popadlibyśmy w poszukiwanie stosunków jeden do jednego. Ale przeszkadzają nam w tym same dokumenty. Stanowią one (żeby posłużyć się słowami pewnego angielskiego nadwornego astronoma z późniejszej epoki) „spisek celem niedopuszczenia, byśmy ujrzeli coś, czego nie ma”.

Z chwilą gdy wyzbędziemy się przesądu, że najlepszym dokumentem dla interpretacji obrazu jest ten, który powtarza słowami dany obraz, wówczas dokumenty, które zdawały się uchylać od odpowiedzi, stają się zadziwiająco wymowne. Te same listy, które nie ujawniają znaczenia programu dzieła, odkrywają nam tożsamość ludzi, którzy ten program współtworzyli, i wtedy już niewielki wysiłek wystarczy, aby dowiedzieć się, co ci ludzie pisali, co czytali, z kim rozmawiali itd. Pod tym względem renesansowe *epistolaria* są tak wielomówne, jak zbiory XVIII-wiecznej korespondencji. Dostarczają wielu dowodów pośrednich dla odtworzenia intelektualnego środowiska malarza i z reguły nie jest trudno określić, jakie starożytne czy współczesne teksty mogły natchnąć jego uczoną kompozycję. Wystarczy przeczytać te teksty tak, jak je czytano w tamtych czasach. Ale jak je wtedy czytano? W tym sęk.

Wskazane jest nie zaczynać lektury od indeksu. Ten nieelegancki zwyczaj, który stał się znakiem firmowym przemysłu ikonograficznego, sprowadza lekturę książki do loterii, w której losuje się jakiś ułamek myśli albo frazy, który cudownym trafem „pasuje” do danego obrazu. W lepieniu układanki z takich fragmentów przejawia się w najbardziej groteskowej postaci dawna zabawa w poszukiwanie stosunków jeden do jednego – bo oto przebogata i dobrze zachowaną literaturę traktuje się, jakby przetrwała na strzępkach papirusu. Im bardziej pozwolimy bogactwu tej literatury przyciągać nas i pochłaniać, tym mniejsza będzie pokusa szukania na jej powierzchni znaczenia dla obrazu. Wybór cytatów – rzecz zawsze ryzykowna – należy w każdym wypadku zostawić na koniec. Nasza lektura musi zaprowadzić nas bardzo daleko od obrazu, po to żeby poprawnie przywieść do niego z powrotem. Ikonografia jest przede wszystkim tym, co Henri Focillon z żalem określił jako *un détour* – drogę okrężną. Należy zwracać

uwagę na rozbieżności, a zbieżnościom nie ufać, dopóki nie narzucą się nam wbrew naszym przewidywaniom. Kiedy zajmujemy się jakimś tekstem filozoficznym może się zdarzyć, że szczególnie trudny ciąg argumentacji nagle stanie się jasny i przejrzysty w chwili, gdy przypomni się nam obraz będący odzwierciedleniem tej myśli. Gdy znajdziemy się już na tym etapie, kiedy obraz pomaga nam właściwie rozłożyć akcenty w jakimś tekście, a tekst – umieścić właściwe akcenty w pewnym obrazie, wtedy i tekst, i obraz nabiorą nowej jasności – i do tego tylko powinniśmy dążyć. Lecz dopiero kiedy takie doświadczenie zacznie się poszerzać, gdy kolejne teksty i kolejne obrazy wzmocnią w nas to odczucie, będziemy mogli mu zaufać.

Do przekazania tego doświadczenia potrzebne jest dowodzenie radykalnie odmienne od dowodzenia matematycznego. W miejsce logiki linearnej, w której każde twierdzenie wyprowadza się ze ściśle zdefiniowanych przesłanek, trzeba nam logiki konfiguracywnej, w której przygodne racje wzajemnie się splatają. Jak to ujął Charles Sanders Peirce, w tego rodzaju badaniach podstawowym wyznacznikiem jest to, by nasze rozumowanie „nie stanowiło łańcucha, który jest zaledwie tak mocny jak jego najsłabsze ogniwo, lecz by było linią, której włókna mogą być nawet najcieńsze, byle tylko wystarczająco liczne i ściśle złączone” (Peirce 1934: 157).

Przełożył: Robert Pawlik

Bibliografia:

/// Gide A. 1945. *L'enseignement de Poussin*, Au Divan, Paris.

/// Panofsky E. 1939. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford.

/// Peirce Ch.S. 1934. *Some Consequences of Four Incapacities*, [w:] tegoż, *Collected Papers*, red. C. Hartshorne, P. Weiss, t. V, Harvard University Press, Cambridge.

/// Peirce Ch.S. 2009. *Niektóre konsekwencje braku czterech zdolności*, [w:] tegoż, *O nieskończonej wspólnocie badaczy*, tłum. A. Hensoldt, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.

/// Wind E. 1958. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, W. W. Norton & Company, London.

/// Wind E. 1997a. *Odarcie Marsjasza i Misterium Bachiczne według Michała Anioła*, tłum. T. Żukowski, „Konteksty”, t. 51, z. 3–4, s. 75-79.

/// Wind E. 1997b. *Język misteriów i Teologia poetycka*, tłum. E. Wolicka, „Znak”, nr 5, s. 96–111.

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

OSTATNIA WIECZERZA¹

Edgar Wind

Gdy mówimy o *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci, dobrze pamiętać, że zadajemy się ze zjawą. Zachowany w Mediolanie obraz zaledwie przypomina to, czym był pierwotnie. Upływ czasu dokonał ogromnych zniszczeń, a co mu się oparło, prawdopodobnie jeszcze poważniej uszkodzili restauratorzy. W obliczu takiej ruiny powstaje pytanie: dlaczego w ogóle o nim mówić? Otóż dlatego, że ten szczególny obraz stał się prawdziwą obsesją w myśli zachodniej. Wszyscy od najmłodszych lat o nim słyszymy i oglądaliśmy go na niezliczonych marnych reprodukcjach. Stałe przypomnianie, że jest to wybitne dzieło sztuki, w połączeniu z naocznym doświadczeniem tego niepotwierdzającym, wywołuje w nas zakłopotanie, które nie chce nas opuścić. Jak dobrze wiadomo, najgorszym sposobem poradzenia sobie ze zjawą jest udawać, że jej nie ma, dlatego może lepiej postąpimy, jeśli w nią wnिकniemy i zobaczymy, na ile można zjawę egzorcyzmować tym, że się ją zrozumie i odtworzy, czym była za życia.

W celu odtworzenia tego obrazu próbowano najrozmaitszych metod. Do najskuteczniejszych bez wątpienia należało przebadanie rysunków Leonarda z Windsoru, pozwalających zobaczyć, jak np. twarze Judasza czy św. Filipa wyglądały na jego własnych szkicach czy jak cudowne były skróty perspektywiczne, a także jak subtelne wyrazy twarzy, widoczne na rysunkach, zniknęły na dzisiejszym obrazie. Innym sposobem skorygowania wrażenia, jakie *Ostatnia Wieczera* obecnie wywiera², jest przebadanie jej współczesnych kopii, zwłaszcza rysunków ze Strasburga i Weimaru, na których przetrwało wiele ze skrótów perspektywicznych niezachowanych na oryginale.

¹ Transkrypcja wystąpienia radiowego Winda zarejestrowanego w dniu 24 marca 1952 roku dla radia BBC i wyemitowanego w dniu 17 kwietnia 1952 roku. Wersja opublikowana w tygodniku „The Listener” z 8 maja 1952 roku (s. 747–748) – bez wiedzy i zgody autora – zawiera szereg błędów. Tłumaczenie na podstawie maszynopisu z odręcznymi poprawkami Edgara Winda [Archiwum Edgara Winda] [wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza].

² Edgar Wind wypowiada te słowa w 1952 roku. Od tamtej pory obraz przeszedł dwie kolejne restauracje. Pierwsza zakończyła się w 1954 roku, druga w 1999 roku.



Il. 1. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza* (ok. 1492/94–1498), Santa Maria delle Grazie, Mediolan.

Metoda, którą się posłuży, jest zupełnie inna – zamiast próbować odtworzać wygląd obrazu, postaram się ustalić jego przesłanie [*argument*]. Bo, rzecz jasna, obraz ten niesie pewne przesłanie [*argument*] i zawsze przyjmowano, że jest ono dość proste. Na przykład Goethe, opisując i komentując *Ostatnią Wieczerzę*, zasugerował, że Chrystus wypowiada tam słowa: „Jeden z was mnie zdradzi”, a gesty apostołów wyrażają ich reakcję na to stwierdzenie (Goethe 1817). Chodziłoby zatem o ukazanie prostego, dramatycznego momentu, w którym odmienne temperamenty dwunastu uczniów wyrażają się w ich reakcjach na to jedno stwierdzenie Chrystusa.

Temat ten niewątpliwie jest w obrazie obecny, choć – jak sądzę – jedynie jako głos podporządkowany, tak jak na przykład w trójczłonowej grupie bezpośrednio po lewej stronie Chrystusa, gdzie św. Jan ze św. Piotrem i Judaszem ukazani są razem. Św. Piotr, znajdujący się w środku, przychylił się do św. Jana, dotyka jego ramienia i coś mu szeptem do ucha (il. 2). Oczywiście inspiracją był tu *passus* z Ewangelii św. Łukasza (Łk 22,21–23, J 13,23–25)³, w którym Ewangelista opisuje, jak Piotr zwrócił się do Jana, ukochanego ucznia, by skłonić go do pytania Chrystusa, kto jest zdrajcą. Tutaj więc rzeczywiście mamy do czynienia z fenomenem reakcji na wypowiedź Chrystusa, a gest św. Piotra, gest pytający, zostaje powtórzony w następnej grupie po lewej, gdzie raz jeszcze postać centralna [Jakub] w podobnym geście dotyka ramienia Piotra (il. 3). Jest to zatem ten rodzaj reakcji, który opisuje Goethe. Reakcję na słowa: „Jeden z was mnie zdradzi”, można rozpoznać również w przesadnej pozie św. Andrzeja, wznoszącego obie ręce z wyrazem przerażenia i zaskoczenia.

Przyglądając się jednak grupie po prawej stronie Chrystusa, bardzo trudno byłoby utrzymać ten pogląd. Św. Tomasz tuż obok, po prawicy Chrystusa, podnosi rękę w geście wskazującym niebo, czego nie sposób wytłumaczyć jako reakcję na tego rodzaju stwierdzenie (il. 4). Jeszcze dalej na prawo główna postać ostatniej grupy – św. Mateusz – wyciąga przed siebie ramiona, niejako w geście przyjmowania bądź też geście wielkiej szczodrości, który i tym razem zostaje powtórzony przez ostatnią postać na obrazie [Szymona].

Odnosnie do tych dwóch gestów – wyciągniętych przed siebie rąk św. Mateusza na prawym skraju obrazu i zdecydowanego wskazywania w górę przez św. Tomasza, znajdującego się tuż obok Chrystusa – dysponujemy komentarzem Rafała w jego obrazie *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* (il. 5). Na obrazie tym Najświętszy Sakrament został ukazany raz na ołtarzu, a drugi raz w niebiosach, w postaci Chrystusa w Chwale. Ze

³ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego pochodzą z Biblii Tysiąclecia.



Il. 2. Św. Piotr, Judasz, św. Jan.
Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*, fragment, Mediolan.



Il. 3. Św. Bartłomiej, św. Jakub Mniejszy, św. Andrzej.
Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*, fragment, Mediolan.



Il. 4. Jezus, św. Tomasz, św. Jakub Większy, św. Filip.
Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*, fragment, Mediolan.



Il. 5. Rafael, *Dysputa o Najświętszym sakramencie*, fragment, Stanza della Segnatura, Watykan.

współczesnego dokumentu wiadomo, że obraz ten przedstawia konkretne teologiczne twierdzenie: „Corpus Christi sacramentaliter est in altare, sed realiter in coelo” – „ciało Chrystusa jako sakrament znajduje się na ołtarzu, lecz w rzeczywistości jest ono w niebie”. Ową zgodność teologii praktycznej z mistyczną – teologii skoncentrowanej na sakramencie ofiarowanym do spożycia oraz teologii dotyczącej sakramentu, który przebywa w niebie jako misterium – czy też zgodność rytuału z teologią mistyczną, Kościoła na ziemi z Kościołem w niebie, obrazują na fresku Rafaela dwie męskie postaci po obu stronach ołtarza. Jedna z nich otwartym gestem szczodrości wskazuje na ołtarz, tj. na znajdujący się tam Najświętszy Sakrament. Druga postać wskazuje na niebo. Oba te gesty – wskazania na niebo oraz równocześnie wskazywania na źródło zbawienia dane na ziemi – zostały skopiowane z *Ostatniej Wieczery* Leonarda, gdzie wykonują je dwie główne postaci po prawej stronie obrazu (il. 6).

Możemy zatem dość bezpiecznie przyjąć, że obie grupy przedstawione po prawej stronie obrazu ilustrują różne postawy wobec sakramentu ofiarowanego wraz z ustanowieniem Eucharystii, dokonanym w słowach Chrystusa: „bierzcie i jedzcie, to jest bowiem Ciało moje” oraz „to jest bowiem kielich Krwi mojej nowego i wiecznego przymierza”. Grupa najbliższej Chrystusa dar ten rozumie i interpretuje w sensie ekstatycznym czy też mistycznym. Stąd wskazujący w górę gest św. Tomasza, stąd także ekstatyczny, zadziwiony wyrazy twarzy dwóch otaczających go apostołów; stąd wreszcie gest przyjęcia z otwartymi ramionami na prawym skraju stołu, mówiący: „Jedzcie, pijcie, przyjmujcie ten ofiarowany wam sakrament!”.

Gdy przyrzeć się samemu Chrystusowi, widzimy, że Jego ręce wykonują dwie przeciwstawne i sprzeczne czynności (il. 3). Od strony tych, którzy zrozumieli Jego stwierdzenie w sensie mistycznym i rytualnym, tj. którzy uznają je za misterium w niebie oraz ofiarę na ziemi – od tej strony dłoń Chrystusa jest otwarta, jakby w ofiarowaniu. Dłoń druga, po lewej stronie obrazu, wykonuje gest chwywania czy ujmowania, jak gdyby Chrystus jedną ręką wyrażał: „Jestem wam ofiarowany, jestem wam dany na pokarm zbawienia”, a druga: „będę wam zabrany, jeden z was mnie zdradzi”. Na obrazie można wyróżnić dwa aspekty: negatywny i pozytywny – tak samo zresztą jak w samej ofierze Chrystusa; z jednej strony zostaje zabrany, z drugiej jest ofiarowany.

Jeśli przyjrzymy się teraz aspektowi „negatywnemu”, tj. lewej stronie obrazu, to oczywiście właśnie po tej stronie ukazany został Judasz. Do najbardziej natchnionych pomysłów Leonarda należało rozwiązanie, które pojawiło się na dość późnym etapie ewolucji kompozycji, ażeby Judasza



Il. 6. Św. Mateusz, św. Tadeusz, św. Szymon.
Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*, fragment, Mediolan.

włączyć do reszty uczniów. Tradycyjnie bowiem przedstawiano go osobno, a nawet zachował się szereg rysunków Leonarda, które sugerują takie właśnie oddzielenie. Ostatecznie jednak Leonardo zdecydował włączyć go do trójki, w której św. Jan (ukochany uczeń Chrystusa) i św. Piotr (opoka, na której stanął Kościół) złączeni zostali ze zdrajcą.

W tej grupie Judasz powtarza gest Chrystusa, tj. gest tej Jego ręki, która wyraża postawę negatywną: „Jeden z was mnie zdradzi”, albo, by dokładnie zacytować: „Ten, który ze mną rękę zanurza w misie, on mnie zdradzi” (Mt 26,23). Gest ten jest powtórzony przez Judasza, wobec czego ich ręce ze sobą w pewien sposób współgrają, co stanowi wskazówkę, że to on jest zdrajcą (il. 2). Zestawienie Judasza zdrajcy ze św. Piotrem i św. Janem sugeruje, że ci trzej apostołowie reagują na słowa, że Chrystus będzie im zabrany; że ofiara oznacza utratę. Św. Jan reaguje na to najgłębszym smutkiem, a liryzm tego smutku kontrastuje z żywiołowością przestraszonego św. Piotra i ze wstrząsem zaskoczonego Judasza. Mamy tu do czynienia z trzema przejawami przywiązania do Chrystusa lub Jego odrzucenia. Św. Jan jest całkowicie Chrystusowi oddany, Judasz zaś jest tym, który Go zdradził. Pomiędzy nimi znajduje się św. Piotr – będąc opoką, na której stanął Kościół – jest on także miłującym i zdrajcą jednocześnie, gdyż zaparł się Pana i okazał skruchę. Toteż w tej trójosobowej melancholijnej grupie ukazane są trzy przejawy reakcji na negatywne stwierdzenie, że Chrystus zostanie zabity.

Jeśli przyjrzeć się ostatniej grupie po lewej, „negatywnej” stronie, to spostrzeżemy, że wszystkie trzy postaci reagują częściowo przerażeniem,

a częściowo gniewem (il. 3). Przerażenie św. Andrzeja wyrażone zostało wzniesieniem obu rąk, z dłońmi skierowanymi przed siebie. Na skraju stołu św. Bartłomiej – na oryginale obrazu jedna z najbardziej zniekształconych postaci, o której wyglądzie możemy jednak wyrobić sobie niezłe pojęcie dzięki rysunkowi z Windsoru oraz kopiom *Ostatniej Wieczerzy* z Weimaru i Strasburga – został przedstawiony w stanie gniewu. Gniewnie marszczy czoło i wraz ze św. Andrzejem wyraża gwałtownością reakcję na to, co usłyszał.

Po „negatywnej” stronie mamy zatem reakcję melancholijną oraz gwałtowną, a po stronie „pozytywnej” – reakcję entuzjastyczną, to znaczy ekstatyczną oraz akceptującą.

Jedna z kardynalnych zasad egzegezy teologicznej polegała na tym, że każde zapowiedziane w Biblii wydarzenie można było rozumieć na cztery sposoby: literalny, moralny, mistyczny i anagogiczny. Rozumienie literalne danego wydarzenia oznacza, że przyjmuje się je dosłownie, zgodnie z literą. W interpretacji moralnej zakłada się, że wydarzenie to jest egzemplifikacją pewnego moralnego prawa. W znaczeniu mistycznym wydarzenie interpretowane jest profetycznie – jako obietnica. Ostatnia, anagogiczna interpretacja zakłada, że wydarzenie to jest drogą do misterium zbawienia, abyśmy mogli w nim uczestniczyć, zapewniając sobie Niebo. Otóż, w moim odbiorze, jeśli spojrzy się na cztery grupy rozmieszczone po obu stronach Chrystusa, z których każda składa się z trzech osób, to swymi gestami wyrażają one nader prosto i wymownie te cztery sposoby egzegezy: sposób anagogiczny, prowadzący do przyjęcia chleba i wina przez skrajną grupę po prawej stronie obrazu; sposób mistyczny, w ekstatycznej, podnieconej reakcji grupy sąsiedniej. Obie grupy znajdują się po tej stronie, gdzie dłoń Chrystusa jest otwarta, ofiarowująca. Natomiast po stronie lewej, „negatywnej”, gdzie dłoń Chrystusa jest przykurczona i wpełzanknięta, widzimy reakcję melancholijną tych, co dosłownie przyjęli słowa: „Będę wam zabrany; jeden z was mnie zdradzi”, oraz reakcję moralną na lewym skraju stołu, w gwałtowności, z jaką św. Andrzej i św. Bartłomiej odpowiadają na to stwierdzenie. Pierwiastek gniewu w tej ostatniej grupie kontrastuje z melancholią grupy sąsiedniej. Rozumienie dosłowne zapowiedzi – że Chrystus zostanie zabity – wywołuje melancholię; rozumienie moralne wywołuje wybuch gniewu. Tymczasem po przeciwnej stronie stołu wykładnia mistyczna prowadzi do postawy sangwicznej, toteż także postaci są tu – z temperamentu i wyglądu – sangwiczne. Ostatnia z grup natomiast wyraża pełną spokoju akceptację. Do każdej grupy artysta wprowadził jednak pierwiastek kontrastu: w melancholijnej grupie ze św. Janem i Judaszem jest to postać nieco rozgniewanego św. Piotra, melancholijny

zaś św. Jakub Mniejszy znajduje się pomiędzy rozgniewanymi postaciami św. Andrzeja i św. Bartłomieja.

W ten sposób czworaka wykładnia sakramentu Eucharystii (literalna, moralna, mistyczna i anagogiczna) została połączona z czworaką klasyfikacją temperamentów, gdyż w dosłownym odbiorze utrata wywołuje melancholię; moralne rozumienie wywołuje gniew; interpretacja mistyczna pobudza do sangwinicznego oczekiwania i ekscytacji, a wreszcie anagogiczna wykładnia rodzi ufną akceptację. Nie należy jednak temu przypisywać nadmiernego znaczenia, bowiem wygląd wszystkich postaci wynika nie tylko z ich charakterów, lecz został także dramaturgicznie spleciony z ich reakcją na misterium Eucharystii. Ostatecznie wszystkie postaci niejako zbiegają się w Chrystusie i w gestach Jego obu rąk, wyrażających opozycję: utraty i ofiarowania, wielkiego daru i wielkiego poświęcenia; opozycję, która została ucieleśniona w Eucharystii. Toteż te dwanaście postaci odsłania dwanaście sposobów reakcji na misterium ucieleśnione w samym Chrystusie.

Jeden z najbardziej osobliwych, a zarazem najgłębszych i wzruszających pomysłów *Ostatniej Wieczerzy* polega na włączeniu Judasza do grupy melancholików. Rysunek z Windsoru potwierdza, że melancholia Judasza rzeczywiście była w zamyśle Leonarda. Przez bliskość z wiernym uczniem – Janem, i uczniem, który okazał skrucę – Piotrem, Judasz reprezentuje niejako ostateczne misterium zdrady, jest on bowiem sprawcą sakramentu Eucharystii, sam będąc poniekąd ofiarą. Jeśli więc spojrzymy na ten obraz jako całość, to jedność Chrystusa ujawnia się w tych dwunastu postaciach, które nawzajem odbijają się w sobie i ze sobą kontrastują, rzutując na Niego, niczym na jednoczącą barwę białą, wszystkie zachodzące między nimi rozszczepienia.

Jeśli to, co powiedziałem, wyda się przesadnie naciągniętą konstrukcją, to zaznaczam, że miał to być zaledwie szkielet obrazu, jako że szkieletem jest wszystko, co do dzisiaj z niego się zachowało – ale może okaże się pomocny w jego zrozumieniu. Natomiast ci, którzy odnoszą się sceptycznie do tego rodzaju intelektualnych, logicznych analiz malarstwa, powinni przeczytać uwagi teologa współczesnego Leonardowi. Fra Pietro da Novellara opisuje obraz Leonarda przedstawiający św. Annę⁴, w którym

⁴ Fra Pietro da Novellara w liście do Izabelli d'Este z 3 kwietnia 1501 roku opisuje zaginiony dziś karton Leonarda, którego kompozycja zbliżona była do tej, którą znamy z obrazu *Św. Anna Samotrzejca* z Luvru (il. 7). Da Novellara pisze m.in.: „Od kiedy Leonardo przybył do Florencji, wykonał tylko jeden szkic na kartonie; przedstawia on dzieciątko Jezus w wieku około roku, które niemal wrywa się z objąć matki, ażeby schwycić baranka, którego zdaje się ścisnąć. Matka, na wpół powstała z kolan św. Anny, chwytając dzieciątko, by je odciągnąć od baranka (zwierzęcia ofiarnego), symbolizującego mękę. Św. Anna, lekko unosząc się z miejsca, chce powstrzymać córkę, żeby nie rozdzielała Dzieciątka z barankiem, możliwe, że wyobraża ona Kościół, który nie chciałby, żeby za-



Il. 7. Leonardo da Vinci, *Święta Anna Samotrzęcia*, Luwr, Paryż.



Il. 8. Frères Brescianino (Raffaello Piccinelli?) *Maryja Panna z Dzieciątkiem i św. Anna*, Prado, Madryt.

to samo misterium sakramentu Eucharystii zostaje wyrażone za pośrednictwem baranka i postaw głównych postaci w kategoriach jednoczesnego ofiarowywania i wycofywania – dokładnie tych samych, jakie tu przed momentem zastosowałem. Jest to osobliwa dialektyka, w której coś się daje i odbiera – dają i odbierają te same postaci, wyrażając owe misteria za pomocą kontrapostu.

Przełożył: *Robert Pawlik*

Bibliografia:

/// Biblia Tysiąclecia. 1991-2002. Pallottinum, Poznań.

/// Delieuvin V., red. 2012. *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, Louvre éditions, Paris.

/// Goethe J.W. 1817. *Joseph Bossi über Leonardo da Vinci Abendmahl zu Mailand*, [w:] tegoż, *Über Kunst und Alterthum*, III, Weimar.

pobiegać męce Chrystusa” (Delieuvin 2012: 77). Dokładniejsze wyobrażenie o zaginionym kartonie daje obraz Frères Brescianina (Raffaella Piccinellogo?) *Dziewica z Dzieciątkiem i św. Anna* (il. 8).

MOWA SYMBOLI I MOWA FORM. EDGAR WIND I LEO STEINBERG PRZECIWI ZEŚWIECCZANIU *OSTATNIEJ WIECZERZY* LEONARDA DA VINCI

Robert Pawlik

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Pamięci Margaret Wind

And so it comes to pass that though he handles sacred subjects continually, he is the most profane of painters.

Walter Pater o Leonardzie da Vinci (1869)

Czytając rozważania Edgara Winda na temat *Ostatniej Wieczery*, warto pamiętać, że mamy do czynienia z radiową pogadanką. Wiosną 1952 roku niemiecki historyk zarejestrował dla radia BBC trzy audycje poświęcone Leonardowi da Vinci. Ich transkrypcja, ogłoszona bez zgody autora w piśmie słuchaczy „The Listener” (Wind 1952a: 705–706, 1952b: 747–748, 1952c: 787–788), to jedyna zachowana wypowiedź Winda na temat artysty, któremu poświęcił wiele naukowej uwagi, ale żadnej publikacji¹. Znaczenie drugiej z tych audycji, dotyczącej malowidła z dominikańskiego refektarza przy kościele Santa Maria delle Grazie w Mediolanie, polega na tym, że w krótkiej wypowiedzi autor zakwestionował dominującą wykładnię tego dzieła, jaka obowiązywała w studiach nad nim od początku XIX wieku. Ten „najpopularniejszy obraz w całej włoskiej sztuce” (Wölfflin 1931: 23) czy „bodaj największe arcydzieło sztuki malarskiej, jakie kiedykolwiek powstało” (Burckhardt 1939: 115) miało ukazywać moment, w którym Chrystus w Wieczerniku wypowiedział słowa: „Jeden z was mnie zdradzi”, oraz psychologiczny wstrząs, jaki słowa te wywołały w zgromadzonych uczniach. Wind zaproponował interpretację, w świetle której symbolika obrazu jawi-

¹ Twórczość Leonarda da Vinci była wielokrotnie przedmiotem wykładów Edgara Winda. Wiadomo, że w 1941 roku wygłosił on prelekcję o *Ostatniej Wieczery* na uniwersytecie w Yale (por. Sears 2000: XXVIII). Poświadczono są sześciowykładowe kursy o Leonardzie prowadzone w okresie pracy Winda na Uniwersytecie w Oksfordzie w latach 1956, 1959, 1962 i 1966. W roku 1960 historyk mówił o Leonardzie również w ramach Royal Institution Lecture w Londynie (por. Archiwum Edgara Winda w Oksfordzie).

ła się jako znacznie bardziej złożona i wiązała się nie tylko z psychologią, ale przede wszystkim z teologią.

W niniejszym szkicu chciałbym prześledzić jeden wątek z ogromnej dyskusji, która toczyła się wokół symboliki *Ostatniej Wieczerzy*. Bezpośrednim celem będzie osadzenie stosunkowo mało znanego odczytania zaproponowanego przez Edgara Winda w szerszym kontekście dziejów interpretacji mediolańskiego obrazu. Dla uwypuklenia specyfiki tego odczytania, wiążącego się z Windowską koncepcją symbolu i zadań historii sztuki, zestawiam je z wyrastającą z odmienniej metodologii, lecz prowadzącą do podobnych wniosków, lekturą zaproponowaną przez Leo Steinberga (która ze swej strony stanowi rozwinięcie pracy polskiego badacza – Jana Boloza-Antoniewicza). Głównym celem mego szkicu jest pokazanie na konkretnym przykładzie tendencji sekularyzacyjnej w odczytywaniu dzieła Leonarda oraz – czemu poświęcona jest ostatnia część pracy – wysiłków zmierzających do przywrócenia symbolice teologicznej miejsca w studiach nad sztuką odrodzeniową.

/// Goethe: świecki dramat zdrady

Umiejętność ukazywania ludzkich uczuć, przedstawiania postaci, których emocje łatwo dają się odczytać, zawsze uchodziła za wyróżnik sztuki Leonarda. Jednak tłumaczenie mediolańskiego *Cenacolo* wyłącznie w kategoriach psychologicznych, tj. jako ilustracji „duchowego szoku” spowodowanego słowami Jezusa o zdradzie, wydaje się stosunkowo świeżej daty². Najprawdopodobniej po raz pierwszy zaproponował je włoski malarz Giuseppe Bossi, któremu na początku XIX wieku powierzono zadanie sporządzenia olejnej kopii mediolańskiego dzieła i który przy tej okazji przygotował jego nowatorską monografię. W studium *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci* dowodził on, iż wypowiedziana zapowiedź zdrady podczas ostatniego spotkania Chrystusa z uczniami stała się dla artysty pretekstem do namalowania dzieła nie tyle obliczonego na „zdobycie uznania u ludzi religijnych”, ile przeznaczonego dla „ludzi zdolnych odczuwać emocje, niezależnie od czasu i wyznania” (Bossi 1810, por. Steinberg 2001: 198).

Interpretacja Bossiego zyskała ogromną popularność dzięki temu, że kilkanaście lat później, w 1817 roku podjął ją i rozwinął Johann Wolfgang

² Obwieszczenie zdrady na obrazie Leonarda dostrzegł już Luca Pacioli we wstępie do traktatu *De divina proportione* z 1498 roku: „Niepodobna wyobrazić sobie większego skupienia niż to, z jakim apostołowie przyjmują obwieszczenie prawdy niesłychanej; *Unus vestrum me traditurus est*. Z ich zachowania i gestów wynika, że mówią między sobą, jeden do drugiego, a ten do trzeciego, wielce poruszeni i zdumieni” (cyt. za Nicholl 2006: 366).

von Goethe. Esej *Joseph Bossi über Leonardo da Vinci Abendmahl zu Mailand* – jeden z najbardziej poczytnych szkiców o sztuce, jakie wyszły spod pióra niemieckiego poety – przez ponad stulecie był podstawowym punktem odniesienia dla wszystkich zabierających głos na temat Leonardowego malowidła. W istocie szkic ten stanowił omówienie książki Bossiego, przy czym kunszt prozy Goethego wydatnie wzmocnił perswazyjność argumentów malarza.

Goethego, wielkiego admiratora sztuki Leonarda (Goethe 1817: 49–84)³, w *Ostatniej Wieczerzy* zachwyca przede wszystkim zdolność ukazywania gwałtownych uczuć:

Przenieśmy się w to miejsce, pomyślmy o pełnym powagi, niczym niezakłóconym spokoju panującym w monastycznym refektarzu, wówczas będziemy podziwiać artystę, który potrafił tchnąć w swój obraz potężne emocje, pelen namiętności ruch, czym zbliżył się do natury najbardziej, jak to możliwe, wprowadzając zarazem kontrast między rozgrywającą się sceną a otaczającymi ją realiami. Środkiem pobudzającym, którym artysta zburzył sakralny spokój wieczornego posiłku, są słowa Mistrza: „Jeden z was mnie zdradzi!”. Ich wypowiedzenie wtrąca wszystkich biesiadników w stan głębokiego poruszenia; on zaś tylko skłania głowę i opuszcza wzrok; cała postawa, ruch ramion, ręce, wszystko powtarza z niebiańską rezygnacją nieszczęsne słowa, które dodatkowo wzmocnia milczenie: Tak jest, nie inaczej! Pośród was jest ten, który mnie zdradzi. [...] Doskonały zabieg, którym w dużej mierze Leonardo ożywił swój obraz, to ruch rąk; tylko Włoch był w stanie to wymyślić. W jego narodzie całe ciało jest naznaczone życiem, wszystkie członki uczestniczą w wyrażaniu uczuć, namiętności, a nawet myśli. Różnorodnym ułożeniem i ruchem rąk potrafi on wyrazić: Co mnie to obchodzi! – Podejdź! – To jest lotr, uważaj na niego! – Nie pożyje już długo! – Tu tkwi sedno! Na to, moi słuchacze, zwróćcie baczną uwagę! Ta narodowa specyfika nie mogła ująć uwagi Leonarda, w najwyższym stopniu wyczulonego na wszystko, co charakterystyczne; w tym właśnie obraz Leonarda jest wyjątkowy i można te ruchy rąk kontemplować w nieskończoność. Wygląd postaci oraz ich ruchy doskonale sobie odpowiadają, a łatwo uchwytny dla oka

³ „Wieczorem wybrałem się na spacer z jednym rodakiem i spieraliśmy się, komu przyznać pierwszeństwo: Michałowi Aniołowi czy Rafałowi. Ja trzymałem stronę pierwszego, on drugiego. Pogodziliśmy się, chwalać zgodnie Leonarda da Vinci” – 31 lipca 1787 roku (Goethe 1980: 330).

zgodności i przeciwstawienia członków ciała zasługują na najwyższą pochwałę (Goethe 1939: 54).

W innym miejscu tego szkicu Goethe dodaje:

[...] na obrazie Leonardo przedstawił trzynaście postaci, od młodeńca po starca: jedną w cichej rezygnacji, jedną przerażoną, jedenaście pobudzonych i zbulwersowanych myślą o zdradzie w rodzinnym kręgu. Widać tutaj zachowania najłagodniejsze i najbardziej stosowne, aż po najgwałtowniejsze i rozamiętnione (Goethe 1939: 75).

Krótko mówiąc, zdaniem Goethego mediolański obraz przedstawia dwanaście różnych reakcji czy też „odpowiedzi” na przepowiednię Jezusa. Reakcje te wypowiedziane są głównie w typowym dla Włochów języku gestów i składają się na bogaty repertuar możliwych konfiguracji, ale także katalog emocji: od gwałtowności i namiętności po rezygnację. W swym eseju Goethe wyraźnie przykłada do analizowanej sceny kategorie zaczerpnięte z poetyki dramatu – dostrzega w niej klasyczną jedność czasu, miejsca i akcji. Kunszt Leonarda objawia się zatem w umiejętności zredukowania złożonej opowieści ewangelicznej do jednego momentu kulminacyjnego, chwili najwyższego psychologicznego napięcia, co stawia florenckiego artystę w jednym rzędzie z dramaturgiem takim jak Szekspir⁴. Prowadzi to Goethego do wniosku, że religijne malowidło z Mediolanu przedstawia w gruncie rzeczy całkowicie świecką tragedię zdrady.

Za równie ważne dokonanie Leonarda poeta uznaje przesunięcie akcentu z wydarzeń zewnętrznych – tego wszystkiego, co zdarzyło się podczas pożegnalnego posiłku uczniów z Chrystusem – na to, co dokonywało się we wnętrzu każdego z biesiadników. Obserwowane gesty stanowią oznakę bogactwa życia wewnętrznego prezentowanych postaci. Różnorodność ekspresji ciała, twarzy i rąk świadczyła o rozpiętości i złożoności duchowego życia człowieka. Prawdziwym celem florenckiego malarza i pretekstem do namalowania tego obrazu okazuje się więc chęć uzewnętrznienia w medium plastycznym „stanów duszy” czy życia psychicznego.

Wykładnię tę historycy sztuki i komentatorzy powtarzali i powtarzają mniej lub bardziej dosłownie, niekiedy tylko radykalizując retorykę lub

⁴ Na podobieństwo Leonarda i Szekspira wskazywano wielokrotnie (np. Pater 1998: 89, Dvořák 1974: 395).

wnioski⁵. Na przykład Bernard Berenson „czuł odrazę do *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci” właśnie z powodu roznamietnienia tej sceny. Jego zdaniem owa wybijająca i dobitna mowa gestów pasowałaby bardziej do rozgorączkowanej cizby na targowisku w Neapolu niż do uroczystości-religijnej⁶. Natomiast Georg Simmel w szkicu z 1905 roku jeszcze mocniej uwypuklił fakt zindywidualizowania postaci oraz oddania głębi życia wewnętrznego. Podkreślał on, że *Cenacolo* to pierwszy obraz w tradycji scen zbiorowych, w którym każda z postaci wyróżnia się wyglądem, zachowaniem i charakterem – z tego powodu zbędne stały się tu nie tylko podpisy, ale nawet typowe atrybuty, które wcześniej malarze dodawali dla ułatwienia identyfikacji poszczególnych apostołów. Jednak dla niemieckiego socjologa interpretacja mediolańskiego obrazu wznosi się na wyższe piętro: chodzi w nim o przedstawienie pełni osobowości i wolności. Fakt, że zaledwie jedno wypowiedziane zdanie, tj. jeden zewnętrzny bodziec, mógł przelozżyć się na tak wiele różnych reakcji – czyli został odebrany przez każdego z uczniów indywidualnie – potraktował Simmel jako jawny dowód swobody ludzkiej *psyche* wobec świata zewnętrznego. Jednym słowem *Ostatnia Wieczera* okazuje się celebrazją autonomii ludzkiego ducha, której odkrycie stanowi główne dokonanie nowoczesności: „Po raz pierwszy w grupowym obrazie osiągnięto tu ową pełną wewnętrzną wolność osobowości, która była zwycięstwem renesansu nad skrępowaniem człowieka średniowiecznego i dała hasło czasom nowożytnym – wolność, dla której cały świat i jego dzieje są tylko środkiem i podniętą, dzięki której Ja staje się sobą” (Simmel 2006: 151).

⁵ Z wielu przykładów wybieram cztery reprezentatywne: „Leonardo ogranicza się do pokazania psychologicznego momentu wzburzenia, które wywołane zostało słowami Chrystusa. Jakby grom uderzył. I właśnie sposób, w jaki zareagowali wierni oraz zdrajca, jest właściwym tematem przedstawienia” (Dvořák 1974: 392). „Zbawiciel sam jest spokojny, ze spuszczonej oczyma, a w milczeniu jego tkwi jakby powtórzenie: tak jest, jeden jest między wami, który mię zdradzi. [...] Słowa mistrza uderzyły jak piorun. Burza uczuć rozpętała się wokół” (Wölfflin 1931: 23–26). „Ostatnia Wieczera Leonarda [...] jest przede wszystkim wielkim dramatem psychologicznym. Chrystus powiedział przed chwilą «jeden spośród was Mnie zdradzi» i słowa te wywołały gwałtowne poruszenie wśród Jego uczniów [...]. Subtelnie zróżnicowane reakcje psychiczne poszczególnych apostołów – zdziwienie, zdumienie, przerażenie, cichy smutek, wątpliwości, ciekawość, gniew, oburzenie – znajdują wyraz w mimice dwunastu twarzy i w gestach dwudziestu czterech rąk. [...] Jedynie Chrystus, choć z pewnością silnie poruszony wewnątrz, na zewnątrz jest całkowicie spokojny. Dłonie rozłożył szeroko, jakby potwierdzając w ten sposób wypowiedziane przed chwilą słowa” (Wallis 1961: 11). „To pewnie najbardziej dramatyczny moment w całej Ewangelii [...]. Wypowiadając to swoje: «jeden z was mnie zdradzi», Jezus wrzuca granat do wody [...]. Odpala dwunastojęzyczny, dwudziestoczwororęki wybuch: «Chyba nie ja?»” (Mikołajewski 2014: 16).

⁶ „As a boy I felt repulsion for Leonardo's *Last Supper*. The faces were uncanny, their expressions forced, their agitation alarmed me. They were the faces of people whose existence made the world less pleasant and certainly less safe” (Berenson 1916: 1). Zob. także Kasperowicz 1997.

Na wizerunek Leonarda – prekursora „ery jednostki”, w której indywidualium uwalnia się od średniowiecznego dyktatu ducha grupowego – nałożyło się wyobrażenie Leonarda jako artysty-naukowca, który antycypuje narodziny nowoczesnej nauki i techniki. W ten sposób *Ostatnia Wieczerza*, owa „perła sztuki nowoczesnej” (Burckhardt 1992: 115), była nieustająco opisywana w kategoriach konstytutywnych dla nowoczesnej samoświadomości: indywidualizmu, wewnętrzności, osobowości, wolności, a także świeckości⁷.

/// Edgar Wind: wymowność symboli

Edgar Wind w swoim wystąpieniu wyraźnie stawia sobie za cel skorygowanie psychologizującego podejścia do mediolańskiego obrazu, które jednoznacznie kojarzy on z Goethem (Wind 2015a: 84). Jest przekonany, że akcent w malowidle z przykościelnego refektarza pada nie tylko na tajemnicę ludzkiej *psyche*, ale przede wszystkim na religijne misterium ofiary. Punktem wyjścia swej analizy czyni postać Chrystusa, w której Goethe dojrzał jedynie „cichą rezygnację”, a przez to osobę stosunkowo niewiele wnoszącą do dramaturgii sceny. Tymczasem dla Winda odgrywa On na obrazie rolę kluczową, ponieważ „ostatecznie wszystkie postaci niejako zbiegają się w Chrystusie, i gestach Jego obu rąk” (Wind 2015a: 90)

Decydujące dla tego odczytania są – całkowicie pominięte przez Goethego – rozłożone na stole dłonie Chrystusa, które wykonują „dwie przeciwstawne, a nawet sprzeczne czynności”. Wind dostrzega w nich symbol ofiary czy dialektyki daru eucharystycznego. Dłoń po prawej stronie otwarta jest jakby w geście dawania, dłoń po lewej „wykonuje gest chwytania czy ujmowania” (Wind 2015a: 87). Obie ręce wyznaczają dwie strony obrazu: prawą „pozytywną”, stronę daru, i lewą „negatywną”, stronę utraty. Otwarta dłoń komunikuje ideę daru, w myśl tego, że podczas Ostatniej Wieczerzy Chrystus ofiarował siebie jako „pokarm zbawienia”. Otwartej dłoni Jezusa odpowiadają postawy i gesty rąk uczniów znajdujących się po prawicy Chrystusa: ekstatyczna reakcja św. Jakuba i Tomasza na dar zbawienia oraz pozy i dłonie św. Mateusza, Tadeusza i Szymona, ułożone w geście przyj-

⁷ Zob. także: *Leonardo the Harbinger of Modernity* (Turner 1993: 100–131). W pierwszej z audycji – *Mathematics and Sensibility* – Wind polemicznie wobec tego wyobrażenia przypomina, że wynalazki florenckiego artysty były przede wszystkim maszynami wymyślonymi na użytek spektakli uświetniających dworskie uroczystości, reprezentowany zaś przez Leonarda: „typ myślenia nie był w ścisłym słowa znaczeniu nowoczesny i zawierał w sobie wyraźne pierwiastki średniowieczne”. Wyobrażnie Leonarda zestawia on z wyobraźnią Bernarda z Clairvaux (Wind 1952c: 706).

mowania lub dawania⁸. W ten sposób ewidentnie reagują oni nie tyle na słowa „jeden z was mnie zdradzi”, ile na wezwanie „bierzcie i jedzcie z tego wszyscy” (por. Mt 26,26)⁹.

Lewa strona obrazu dotyczy negatywnego aspektu daru. Warunkiem otrzymania pokarmu wiecznego życia okazuje się śmierć Chrystusa („Dla każdego jest jasne, że baranka nie można spożyć, jeśli przed spożyciem nie zostanie zabity” – powiada Grzegorz z Nyssy). Pokarm życia jest tu więc zarazem ofiarą. Wind dopatruje się w chwytającej dłoni Chrystusa prefiguracji wszystkich wydarzeń, które prowadzą do Jego śmierci, w tym zdrady i pojmania. Uczniowie po tej stronie reagują przede wszystkim smutkiem (św. Jan) lub gniewem. Zauważmy, że Wind nie twierdzi, iż motyw zdrady jest na obrazie zupełnie nieobecny, lecz przypisuje mu inną niż Goethe rangę – nie jest on głosem głównym, lecz podporządkowanym¹⁰. Wind nie pomija warstwy psychologicznej, lecz wpisuje ją w szerszy kadr – wygląd postaci oraz ich zachowanie tłumaczy obowiązującą w odrodzeniu teorią czterech temperamentów, wskazując, że każda z grup przedstawionych na obrazie reprezentuje jeden z nich. Autor podtrzymuje jednocześnie twierdzenie o prymacie teologii – wygląd i zachowanie poszczególnych uczniów podyktowane zostały przede wszystkim stosunkiem każdego z apostołów do ofiary Chrystusa: „wygląd każdej postaci wynika nie tylko z jej charakteru, lecz został także dramaturgicznie spleciony z jej reakcją na misterium Eucharystii” (Wind 2015: 90). Toteż reakcje uczniów dodatkowo typologizuje on zgodnie z podstawową w epoce odrodzenia zasadą egzegetyczną, czyli według czterech sensów: dosłownego, moralnego, mistycznego i anagogicznego.

Podsumowując, zdaniem Winda tym, co pobudziło uczniów do żywiołowej reakcji, nie była zapowiedź zdrady, lecz paradoksalna natura Eucharystii, w której dar pokarmu życia wiecznego otrzymuje się za cenę śmierci Chrystusa¹¹:

⁸ W ważnym dla Winda eseju Vischera na temat symbolu („Stan Rzeczy” 2015, nr 8, s. 17–34) autor tłumaczy, że eucharystyczne jedzenie i picie to symbole „przyjmowania” czy „przyswajania” sobie działania zbawczej śmierci ofiarnej, z której wypływa nowe życie. Komunia symbolizuje „przyswojenie”, tak jak pokarm i napój zostają całkowicie przyswojone przez ciało, przeobrażając się w jego substancję i krew.

⁹ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego pochodzą z Biblii Tysiąclecia.

¹⁰ Wind podkreśla, że po tej samej stronie zostały zilustrowane także inne epizody z Ostatniej Wieczerzy. Odpowiadające sobie ręce Jezusa i Judasza, sięgające do tej samej misy, ilustrują słowa „Ten, który ze mną rękę zanurza w misie, on mnie zdradzi” (Mt 26,23).

¹¹ Dialektyka śmierci i życia to jedno z „misteriów” analizowanych przez Winda w *Pagan Mysteries in the Renaissance*. W pracy tej Wind zaznacza, że dla artystów odrodzenia chrześcijańskie i pogańskie misteria były wymienne – „nie widzieli żadnej trudności w zamianie poetyki pogańskiej na chrześcijańską” (Wind 1997c: 77). Książkę Winda można potraktować jako opowieść o renesansowej

/// 3. Leo Steinberg: wymowność form

Dwadzieścia lat po radiowym wystąpieniu Edgara Winda obszerną rozprawę *Ostatniej Wieczerzy* poświęcił Leo Steinberg¹². Amerykański badacz jeszcze wyraźniej niż Wind wyartykułował chęć przeciwstawienia się *opinio communis* panującej niemal niepodzielnie od czasów Goethego, postawiwszy sobie za cel wykazanie, że obraz jest „zarówno mniej świecki i mniej prosty”, niż się powszechnie uważa (Steinberg 2001: 13). Swoją lekturę obrazu Steinberg osadził na szerokim tle dziejów jego interpretacji, traktując jako interpretacje również jego kopie i niektóre adaptacje. Wśród garstki tych, którzy wylamali się z chóru wtórującego Goetheańskiej formule „świeckiej psychodramy”, Steinberg wspomina Edgara Winda, jednak za swego prawdziwego sojusznika uznaje polskiego historyka sztuki – Jana Boloza-Antoniewicza i jego wykład na temat *Ostatniej Wieczerzy* z 1904 roku¹³.

Steinberg przytacza kardynalne spostrzeżenie Boloza, że Goethe w swym esejju wcale nie opisywał obrazu z refektarza kościoła Santa Maria delle Grazie. Wprawdzie widział go, przejeżdżając przez Mediolan w 1788 roku, jednak przygotowując swój słynny szkic trzydzieści lat później, miał przed oczami popularny sztych Rafaela Morghena (il. 1) i to on stał się przedmiotem jego interpretacji. Problem w tym, że na sztychu Morghena „zatarte zostało wszystko to, co nacechowane znaczeniem i co niezbędne dla interpretacji dzieła Leonarda” (Boloza-Antoniewicz 2013: 176).

Dla Boloza centralną postacią obrazu jest Chrystus. W ten sposób zaprzeczył on twierdzeniu Goethego, że został On ukazany jako postać „wycofana”, która swym milczeniem zaledwie przytakuje wypowiedzianym wcześniej słowom o zdradzie. Skazując Chrystusa na bierność, Goethe przesunął ciężar narracji na uczniów, a tymczasem zgodnie z poglądami teoretycznymi samego malarza oraz zgodnie z narracją mediolańskiego obrazu tematem kompozycji malarskiej jest zawsze działanie, którego podmiotem jest postać centralna: „Chrystusa nie cechuje [...] martwota czy pasywność, ale stanowi On rzucający się w oczy, organicznie ożywiony punkt

konkordancji czy „utajonym powinowactwie między pogańskim i biblijnym objawieniem” (Wind 1997a: 109).

¹² Por. Steinberg 1973: 297–410. Rozszerzona wersja książkowa *Leonardo's Incessant Last Supper* ukazała się w 2001 roku. Po raz pierwszy swoje poglądy na temat *Ostatniej Wieczerzy* Steinberg przedstawił w wykładzie w 1966 roku.

¹³ Streszczenie tego wykładu wygłoszonego na posiedzeniu krakowskiej Akademii Umiejętności pt. *Das Abendmahl Lionardos* opublikował „Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie”, juin 1904, s. 53–66. Steinberg przedrukował je w swojej pracy wraz z angielskim przekładem (Steinberg 2001: 200–216). Przekład polski *Ostatnia Wieczerza Leonarda da Vinci*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XXIII, 2013, s. 175–186. Na temat Boloza zob. m.in. Bryl 2011, Rzepińska 1972.



Il. 1. Rafael Morghen, sztych według *Ostatniej Wieczery* Leonarda.

skierowaną w dół, z rozczapierzonymi, pająkowatymi palcami, gotowa do uchwycenia lub ujęcia jakiegoś przedmiotu. Oczy, spoglądając w kierunku wskazanym przez lewicę, dosięgają przedmiotu znajdującego się na linii spojrzenia” (Boloż-Antoniewicz 2013: 177). Mówiąc najkrócej, Chrystus zdaniem Boloża jedną ręką wskazuje na leżący na stole chleb, drugą sięga po stojące na stole wino. Obecność symboli eucharystycznych ma dla tej wykładni znaczenie podstawowe, toteż wśród wielu mankamentów sztychu Morghena polski historyk wymienia pominięcie kielicha z winem, po który na obrazie Leonarda sięga Chrystus (il. 2).

Steinberg podejmuje tę interpretację, która – choć rzadko przywoływana w literaturze przedmiotu – w jego mniemaniu zasługuje na miano jednego z „najśmielszych aktów rewizjonizmu w dziejach historii sztuki” (Steinberg 2001: 200–201). Rewizjonizm Boloża polegał nie tylko na buncie wobec autorytetu słowa poety, ale przede wszystkim na afirmacji autorytetu samego wizerunku. Za przelomową w wykładni Boloża Steinberg uznaje przyjętą przezeń metodologię, a mianowicie to, że podjął on „pionierską próbę ulokowania znaczenia tego dzieła w jego strukturze formalnej” (Steinberg 2001: 203). Istotnie, swój wniosek na temat zarówno aktywnej postawy Leonardowego Chrystusa, jak i znaczenia obrazu jako całości Boloż wyprowadził z analizy sposobu padania światła i struktury przestrzennej obrazu. To one są w jego oczach głównymi środkami komunikacji znaczenia – to one, a nie znajomość odrodzeniowych teorii egzegezy biblijnej czy dawnych teorii psychologicznych, doprowadziły polskiego historyka do

całego obrazu. Chrystus na tym wyjątkowym obrazie nie jest milczącym, mimicznym refleksem własnych słów, ale determinującym organizatorem całości, także tutaj jest On «źródłem życia»” (Boloż-Antoniewicz 2013: 178).

Działanie Chrystusa wyraża się m.in. w układzie Jego rąk: „Obie ręce rozchodzą się wyraźnie zaznaczonymi liniami, niczym dwaj gońcy posłani w różnych kierunkach; lewa ręka jest dość napięta i wyciągnięta, lewa dłoń otwiera się pełną powierzchnią wyraźnie coś wskazującym, «mówiącym» ruchem; natomiast prawa dłoń wysuwa się do przodu, z powierzchnią

wniosku, że Jezus Leonarda już wcześniej musiał wypowiedzieć słowa „jeden z was mnie zdradzi”, a malowidło przedstawia kolejny epizod z ewangelicznej narracji, a mianowicie ten, w którym sięgając po wino, miał On wypowiedzieć słowa: „bierzcie i pijcie z niego wszyscy”. To w strukturze formalnej obrazu zakodowany jest komunikat, że tematem kompozycji jest ustanowienie Eucharystii (Bołoz-Antoniewicz 1904: 66).

Także Steinberg poszukuje znaczenia *Ostatniej Wieczerzy* w strukturze formalnej dzieła. Jeszcze obszerniej i dokładniej niż Bołoz rekonstruuje „wymowność form”¹⁴ – właściwy język, jakim przemawiają obrazy. Jednocześnie świadomie odcina się od tradycji ikonologicznej, która do głębokich znaczeń obrazu chce docierać drogą analizy jego kulturowego kontekstu, zwłaszcza źródeł pisanych, których obraz mógłby być ilustracją. W oczach Steinberga takie podejście równa się nieuprawnionemu podporządkowaniu obrazów tekstom.

W jednej z wcześniejszych prac Steinberg stwierdza, że za porażkę uznałby, „gdyby ktoś chciał potraktować [...] dzieła [sztuki] jako ilustracje jakichś tekstów lub *argumentów* [podkr. RP] teologicznych. Wręcz przeciwnie: obrazy ukazują coś, czego zapewne nikt nigdy nie wyraził słowami. One same pełnią funkcję tekstów źródłowych” (Steinberg 2013: 26). W stwierdzeniu tym daje jasno do zrozumienia, że odrzuca metodę ikonologiczną, zarówno w wersji zaproponowanej przez Erwina Panofskiego, jak i tej, której zwolennikiem był Edgar Wind. Ten drugi powtarzał bowiem, że wbrew potocznym wyobrażeniom metoda ikonologiczna nie polega na poszukiwaniu passusów, które „pasują” do danego obrazu czy których obraz miałby być dosłowną ilustracją (por. Wind 2015b: 77–81), lecz na objaśnianiu ucieleśnionych w obrazie idei. Tłumaczył, że punktem wyjścia ikonologii jest historyczny fakt, że dzieła sztuki renesansowej były zamawiane przez zleceniodawców, ażeby komunikować pewne treści czy idee¹⁵. Renesansowi artyści odznaczeni się przenikliwym talentem do ich wizualizacji, jednak nie wymyślali tych koncepcji samodzielnie. Program obrazu powstawał w rozmowach ze zleceniodawcami, a gdy zleceniodawcą była strona kościelna, artysta miał niekiedy teologicznego doradcę. Renesansowy artysta musiał dobrze rozumieć idee, które miał przedstawić, jednak niekoniecznie poznawał je dzięki lekturze uczonych dzieł: dla

¹⁴ Kategorię „wymowności form” Steinberg stosuje już w swojej pracy doktorskiej na temat koncepcji architektonicznej Il Carlino Borrominiego (*Il Carlino Borromini's San Carlo Alle Quattro Fontane. A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism*) z 1960 roku, w której podejmuje próbę wyczytania z form budynku jego przesłania teologicznego.

¹⁵ Wbrew współczesnej pogardzie dla sztuki dydaktycznej – dawniej taka była bardzo często jej główna funkcja, zob. także Wind 1963: 48–52.

ówczesnych artystów głównym kanałem transmisji wiedzy były z reguły „uczone rozmowy”¹⁶.

Wind upatruje zadania historyka sztuki w rekonstrukcji treści obrazów, a konkretnie w odsłanianiu sensu zapomnianych czy częściowo zrozumiałych symboli. Celem ikonologii winno być ich „oczyszczenie”, sprawiające, żeby owe symbole ponownie przemówiły. W tym celu ikonolog potrzebuje tekstów. Szuka w nich jednak nie konkretnych passusów, lecz obiegowych teorii teologicznych, filozoficznych czy politycznych pozwalających zrozumieć symbole i ich przesłanie. Oddala się on zatem od obrazu, ale po to, aby móc się do obrazu lepiej zbliżyć. „Nasza lektura – powiada Wind – musi zaprowadzić nas bardzo daleko od obrazu, po to żeby poprawnie przywieść do niego z powrotem” (Wind 2015b: 79). Chce przez to powiedzieć, że droga okrężna ikonologii jest jedyną, która gwarantuje rzeczywiste zbliżenie się do obrazu.

Bliższy stanowisku formalistów¹⁷ Steinberg opowiada się za bezpośrednim podejściem do obrazu, tj. bez zapośredniczenia w tekstach pisanych, tłumacząc, że obraz sam w sobie jest „tekstem źródłowym”. Należy do interpretatorów, którzy proponują skupić całą uwagę na tym, „co dzieło sztuki samo przez się wydobywa na jaw” (Bätschmann, cyt. za Bryl 2008: 435), tymczasem źródła pisane tę uwagę skutecznie odwracają. W postawie ikonologów dostrzega dziedzictwo dawnej i głęboko zakorzonionej nieufności wobec wizerunków, których istotową słabość próbują przewycięzać, udzielając im „zewnątrznego” wsparcia w postaci tekstów, dzięki którym wizerunki zyskują brakującą im jednoznaczność. Nieufność ta miała ujawnić się we wczesnej nowoczesności wraz z rosnącą dostępnością źródeł pisanych wynikającą z rozpowszechnienia się druku. Wówczas za ideal została uznana jasność, dosłowność i jednoznaczność, natomiast ambi-

¹⁶ Wind wielokrotnie powtarzał, że zadaniem ikonologii (sam używał raczej określenia „ikonografia”) jest „wychwycenie treści rozmów” – tej królewskiej drogi poznania, która była dla odrodziny artystów podstawowym kanałem transmisji wiedzy (por. Wind 1997a: 114).

¹⁷ Steinberg analizuje „wymowę form”, Wind – „wymowę symboli”, za czym stoją odmienne preferencje metodologiczne obu autorów. Różnicy tej nie można jednak utożsamiać z opozycją między formalizmem a podejściem treściowym. Steinberg nie był bowiem formalistą, a nawet formalizm krytykował, jak tego dowodzi jego wielokrotna polemika z Clementem Greenbergiem, zob. także Hill 2014. Głosił on, że reprezentacja jest centralną estetyczną funkcją wszelkiej sztuki, także tej abstrakcyjnej (Steinberg 1953: 196). Sprawy dodatkowo komplikuje fakt, że dla niektórych historyków sztuki Steinberg przynależał do tradycji ikonologicznej. Charles Dempsey (1984) nazywa *Seksualność Chrystusa* „a conventional iconographic study, on the pattern of Erwin Panofsky or Edgar Wind”. Podobnie czyni Anne D’Alleva (2005: 29). Gdyby chcieć dokładniej określać przynależność metodologiczną Steinberga, to prawdopodobnie należałoby go zaliczyć do tzw. paradygmatu hermeneutycznego, który kształtował się w opozycji zarówno wobec „formalizmu”, jak i wobec ikonologii. Do paradygmatu hermeneutycznego pracę Boloza-Antoniewiczza *Ostatnia Wieczerza* zalicza Mariusz Bryl (2013: 174) – polski tłumacz i komentator tej rozprawy.

walencja obrazów jawiła się jako wada i zagrożenie. Nieufność tę Steinberg nazywa „tekstyzmem”, który określa jako „wrogość wobec wszelkiej interpretacji, która zdaje się pochodzić znikąd, z tej racji, że pochodzi z obrazów” (Steinberg 2013: 239)¹⁸.

Edgar Wind natomiast wielokrotnie zgłaszał zastrzeżenia wobec estetyzującej i formalistycznie zorientowanej historii sztuki, odcinającej wizerunki od ich kulturowego kontekstu, zawężającej ich badanie do problemu „znawstwa” (Wind 1976) czy analiz stylistycznych, ślepych na rangę i sens omawianych dzieł¹⁹. Sam Wind konsekwentnie niewiele uwagi poświęcał formalnej stronie omawianych wizerunków. Niekiedy stawiano mu zarzut, że zapomina, iż obrazy to także specyficzna organizacja barw i form. W swym głównym dziele – *Misteriach pogańskich w dobie Odrodzenia* – zaledwie raz zdarzyło się mu odnieść do kwestii chromatyki, i to w celu lepszego uchwycenia sensu tego, co przedstawione (Hadot 1992: 33–34). Można przypuszczać, że w oczach swych krytyków pozostał filozofem, który w dziełach sztuki dostrzega jedynie wehikuł dla pewnych idei, a historię sztuki degraduje do rangi subdyscypliny na usługach historii myśli²⁰.

/// 4. Wind i Steinberg: ani prosty, ani jednoznaczny

Wbrew istotnym różnicom w podejściach Winda i Steinberga odczytania *Ostatniej Wieczerzy* wydają się zaskakująco zbieżne²¹. Natomiast – wbrew metodologicznemu pokrewieństwu – Steinberg odrzucił konkluzję Bóloza, że mediolański obraz przedstawia „moment” ustanowienia Eucharystii, podobnie jak założenie, że jest on „prosty i jednoznaczny” – stwierdzeniem

¹⁸ Warto dodać, że w tym samym czasie z analogicznym zjawiskiem mamy do czynienia na gruncie języka nauki i filozofii. Projekt radykalnego upojeciwienia i ideal ścisłości wiązał się z zachętą do eliminowania z języka elementów figuratywnych (metafor). „A metaphoris autem abstinendum philosopho” powiada George Berkeley (*De motu*, 3). Dopiero XIX-wieczne bankructwo projektu ścisłego upojeciwienia w filozofii pozwoliło na rehabilitację retoryki i metafor, w których dostrzeżono nieredukowalny i konstytutywny element naszego myślenia – także myślenia naukowego i filozoficznego. W tym samym czasie przychylniej zaczyna być postrzegana również wieloznaczność wizerunków. W ich ambiwalencji dostrzega się część tej siły, dzięki której są one w stanie wyrażać to, czego nie można powiedzieć w żaden inny sposób.

¹⁹ Dla ilustracji takiego podejścia Wind przytaczał często stwierdzenie Wölfliina, że „istota stylu gotyckiego uwidacznia się równie wyraźnie w spiczastym trzewiku, jak i w katedrze” (Wind 1963: 22).

²⁰ Jeden z najsurowszych krytyków ikonologii – Otto Pächt – widzi w niej redukowanie sztuki do roli „środka propagandy” (Pächt 1999: 72).

²¹ Zbieżności między Windem i Steinbergiem wykraczają daleko poza interpretację *Ostatniej Wieczerzy*. Obaj zajmowali się głównie sztuką odrodzeniową. Dla obu ulubionym artystą był Michał Anioł. Obu intrygował teologiczny kontekst jego dzieł oraz jego predylekcja do dwuznaczności. Obaj miłoścy do Renesansu dzielili z zainteresowaniem sztuką współczesną, np. Picassem. Podobieństwa te można by mnożyć.

tym Boloz otwiera i kończy swoje rozważania na temat *Ostatniej Wieczerzy* (Boloz-Antoniewicz 2013: 176, 185).

Dla Winda najbardziej charakterystyczną cechą mediolańskiego dzieła jest jego podwójność – rozziew między stroną prawą i lewą, między darem a utratą i poświęceniem²². Steinberg rozziew ten interpretuje szerzej – jako fundamentalną „niejednoznaczność”, przenikającą zarówno całość dzieła, jak i wszystkie jego elementy. W swej pracy amerykański historyk wskazuje na kolejne przykłady tej ambiwalencji, która w rezultacie urasta do rangi podstawowej strategii artystycznej florenckiego mistrza. Rzecz jasna, musi ona dotyczyć również figury samego Chrystusa oraz jego gestów. To też Steinberg zwraca uwagę, że Jego opuszczone ramiona, które w oczach Goethego wydawały się pozą rezygnacji, układają się zarazem w geometryczny trójkąt. W ten sposób w centrum malowidła znajduje się nie tylko Chrystus, ale także symbol Trójcy Świętej (Steinberg 2001: 140–141). Gdy Boloz podkreśla, że jedna dłoń Chrystusa wskazuje na chleb, a druga sięga po kielich z winem, Steinberg precyzuje, że chleb i wino widnieją przy obu dłoniach Chrystusa (Steinberg 2001: 141, przyp. 4). Ponadto Steinberg zauważa, że siedzący Chrystus równy jest wzrostem św. Bartłomiejowi i Mateuszowi (apostolom, którzy na obrazie zostali przedstawieni w pozycji stojącej) – przewyższa On zatem wielkością wszystkich pozostałych biesiadników, tak jak ma to miejsce w malarstwie średniowiecznym. Nacechowana niejednoznacznością jest wreszcie sama przestrzeń rozgrywającej się sceny. Stół, przy którym ulokowani są biesiadnicy, jest zbyt duży jak na pomieszczenie, w którym się znajduje, a zarazem zbyt mały, by mógł pomieścić trzynaście postaci²³.

Równie ważne jest dla Steinberga to, co Wind zaledwie sugeruje, a mianowicie że obraz nie przedstawia jednego „momentu”, lecz jednocześnie ukazuje szereg epizodów z ewangelicznej opowieści, a nawet zapowiada czy prefiguruje wiele wydarzeń spoza narracji o Ostatniej Wieczerzy. Przykładowo, nóż w ręce św. Piotra każe myśleć o scenie z Ogrójca, w której apostoł odciął ucho słudze arcykapłana; załamane ręce św. Jana przypo-

²² Dla porządku dodajmy, że Boloz również wyraźnie rozróżnia w obrazie stronę lewą i prawą (2013: 184), co pozwala Steinbergowi zestawić go z Windem (Steinberg 2001: 45). W 1919 roku – w czterechsetną rocznicę śmierci artysty – Boloz wygłosił prelekcję *Leonardo da Vinci* (1919: 12), w której powiada: *Ostatnia Wieczerza* to „najwyższy jak dotąd wyraz obcowania bóstwa z człowiekiem oraz boskiej miłości [...] z motywem podwójnym – jednym przebrzmiewającej już zapowiedzi zdrady i drugim nie mniej jasnym i niedwuznacznym ustanowienia sakramentu ołtarza, z tak widocznie przedstawionym gestem ręki, wyciągniętej ku chlebowi: «Oto ciało moje»”.

²³ Wrażenie to było jedną z przyczyn awersji Berensona do *Ostatniej Wieczerzy*, który o postaciach na obrazie napisał: „I remember feeling that they were too big, and there were too many of them in the room” (Berenson 1916: 1).

minają gest, z którym tradycyjnie wyobrażano umiłowanego ucznia Chrystusa pod krzyżem. Wszystko to czyni narrację obrazu wysoce nieliniową, stanowiącą monumentalną sumę wielu epizodów wydarzeń wielkanocnych skondensowaną w jednym obrazie. Prostota i klarowność to zatem ostatnie rzeczy, jakie można by o nim orzec.

Znaczenie jednoczesności dla obrazu Leonarda Steinberg wywodzi z rozważań teoretycznych samego artysty. W *Paragone* Leonardo dostrzega wyższość malarstwa nad poezją i innymi sztukami właśnie w tym, że potrafi ono jednocześnie ukazać to, co poezja musi mozolnie opisywać krok po kroku²⁴. Natomiast dla głównej ambiwalencji dzieła, jaką jest to, że można je odczytywać zarazem w kluczu daru Eucharystii, jak i w kluczu zdrady i śmierci, Steinberg podaje uzasadnienie teologiczne. Odpowiada za nie „niejednoznaczność” postaci samego Chrystusa, który zgodnie z nauką chrześcijańską ma podwójną naturę: ludzką i boską. Owa „podwójna natura zostaje wyrażona w postaci dwóch wydarzeń tamtej nocy: ogłoszenia zdrady, które zapowiada Jego śmierć, i ustanowienia Eucharystii, które wywodzi się z Jego boskości” (Steinberg 2001: 57).

/// 5. Wind i Steinberg: nie świecki

Steinberg nie krył, że obszerna panorama dziejów recepcji mediolańskiego obrazu miała służyć wskazaniu ogólniejszych prawidłowości. Jedną z nich była nowoczesna skłonność do fetyszyzowania jednoznaczności oraz wypieranie przez symbole werbalne bardziej wieloznacznych symboli wizualnych. Inną pokazanie na konkretnym przykładzie zjawiska eliminowania z interpretacji sztuki renesansowej konotacji religijnych. Pomijanie symboliki eucharystycznej i skupianie się wyłącznie na dramacie zdrady czy przeoczenie przez kopistów obrazu stojącego przed Jezusem kielicha z winem to przykłady „zubożenia treści”, które jest „dziedzictwem wieku Oświecenia” (Steinberg 2001: 31). Czyniono tak w przekonaniu że „powołaniem doskonałej sztuki jest objawiać wyłącznie ludzkie prawdy, a pośrednictwo religii może od prawd tych jedynie odwodzić lub je wypaczać” (Steinberg 2001: 13).

²⁴ W słynnym fragmencie *Paragone* Leonardo pisał: „Twoje pióro wyczerpie się, zanim opiszesz w pełni to, co malarz za pomocą swej umiejętności przedstawi ci bezpośrednio. I język twój będzie zmorzony pragnieniem, a ciało sennością i głodem pierwej, zanim przedstawiś słowami to, co malarz przedstawi ci w jednej chwili. [...] Jak długie i niezmiernie nużące byłoby w poezji opowiadanie o wszystkich ruchach uczestników, [...] o wszystkim, co z wielką zwięzłością i prawdą ukazuje ci malarstwo” (da Vinci 1953: 15).

Steinberg dostrzega wyraźny związek między fetyszyzowaniem jednoznaczności a sekularyzującym zubożeniem treści. To w ramach ideału jednoznaczności trzeba było pominąć bosko-ludzką ambiwalencję Chrystusa, a wraz z nią wykluczyć możliwość, żeby doskonała sztuka objawiała ludzkie prawdy również za pośrednictwem tematów religijnych. W ostatecznym rachunku Steinberg twierdzi, że nowoczesne ujednoznaczenie i wiążący się z nim sekularyzm głęboko utrudniły dostęp nie tylko do mediolańskiego obrazu Leonarda, ale do sztuki odrodzeniowej w ogóle.

Nie jest to u Steinberga konkluzja nowa. Jeszcze dobitniej amerykański badacz artykułuje ją w swej wcześniejszej pracy *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, której tematem była zmiana w sposobie przedstawiania Chrystusa w sztuce Renesansu²⁵. O ile w tradycji bizantyńskiej i w średniowiecznej sztuce włoskiej dzieciątko Jezus przedstawiano w luźnych szatach, o tyle począwszy od wieku XIV zaczęto Je coraz powszechniej wyobrażać jako częściowo lub całkowicie nagie. W nagości tej zazwyczaj dopatrywano się przejawu renesansowego naturalizmu, zrodzonego z naśladowania wzorów antycznych, a także zapowiedzi nowoczesnej świeckości. Steinberg przeczy, by tak fundamentalna zmiana konwencji mogła być podyktowana wyłącznie względami estetycznymi, i sugeruje, że musiała ona mieć związek z teologią, a dokładnie z ważnym przesunięciem akcentów, które dokonało się na gruncie odrodzeniowej myśli teologicznej. Odrodzeniowa teologia mianowicie zdecydowanie większe niż dotychczas znaczenie przypisała faktowi Wcielenia. Głosiła pogląd, że ludzkość nie została zbawiona dopiero wraz ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa, ale potencjalnie została ona odkupiona już w momencie przyjęcia przez Boga ludzkiego ciała. Innymi słowy, Wcielenie odczytano wówczas jako fundamentalną nobilitację człowieka oraz jego cielesności, jako wyniesienie ludzkiej natury (Steinberg 2013: 14–15, por. Kalinowski 1997: 118).

Przed sztuką odrodzeniową stanęło zadanie wyrażenia nowej teologicznej intuicji, różniącej się od tej, która przyświecała sztuce chrześcijańskiej poprzednich epok – akcentującej przede wszystkim boskość Chrystusa (czemu miało służyć m.in. ukazywanie Chrystusa w formach hieratycznych, bardzo często zapożyczonych z wzorów cesarskich)²⁶. Toteż sednem teologii artystów Odrodzenia stało się ucłowieczenie Boga. Sztuka odrodzeniowa celebrowa-

²⁵ Po raz pierwszy opublikowana jako tom pisma „October”, nr 25, 1983. Wydanie rozszerzone: Chicago 1996. Tłum. polskie: *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013.

²⁶ Na temat trudności, z jakimi borykała się sztuka chrześcijańska w wyrażeniu podwójności natury Chrystusa, oraz o inspiracji, jaką przy tej okazji czerpała z cesarskich form wizualnych, zob. także Kantorowicz 1947.

la fakt Wcielenia, ukazując zwykle ludzkie ciało Chrystusa, przedstawiając Go jako niemowlę, w scenach karmienia czy eksponując Jego płciowość. Steinberg dochodzi do wniosku, że powszechnie znane odrodzeniowe zainteresowanie ludzkim ciałem nie wynikało z zaniku wiary religijnej czy imitacji antycznych wzorców, lecz było konsekwencją przesłania teologicznego. Sztuce tej udało się mianowicie trafnie wyartykułować chrześcijańską naukę o cieleśnym uczłowieczeniu Boga, przez co zasługuje ona na miano „pierwszej i ostatniej fazy sztuki chrześcijańskiej, która może twierdzić, iż odpowiada chrześcijańskiej ortodoksji” (Steinberg 2013: 79)²⁷.

Wraz z nowoczesną tendencją do ujednoznaczniania sensu owa podwójność natury Chrystusa uległa zapomnieniu. Steinberg formułuje wręcz oskarżenie pod adresem nowoczesności i jej amnezji²⁸, rozdzielającej boskość i ludzkość oraz deprecjonującej człowieczeństwo Chrystusa, co m.in. znajdowało wyraz w zakrywaniu Jego nagości. Swoje zadanie w tej pracy Steinberg definiuje jako przywrócenie pamięci i odzyskanie jednoczesności tego, co boskie i ludzkie. W tym celu postuluje nowy sposób patrzenia lub raczej rekonstrukcję tego punktu widzenia, z którego ówczesny widz oglądał odrodzeniowe obrazy. Tylko w ten sposób możemy dotrzeć do prawdziwej natury sztuki odrodzeniowej (Steinberg 2013). W podobny sposób Steinberg formułuje swój cel w odniesieniu do *Ostatniej Wieczerzy*: „Naszym zadaniem jest obwieścić, jak dzieło to wygląda w epoce, która nie upiera się już przy traktowaniu Odrodzenia jako tryumfalnego pochodu sekularyzmu” (Steinberg 2001: 14). Ambicją badacza jest zatem dojść do postsekularnego spojrzenia na dzieło Leonarda, które na powrót uwzględni jednoczesność obu perspektyw.

Bez wątplenia prawdziwym sojusznikiem Steinberga w dziele przywracania znaczenia renesansowej teologii dla odbioru sztuki odrodzeniowej był Edgar Wind. W związku z pracami nad twórczością Michała Anioła, już w latach 30. ubiegłego stulecia, Wind prowadził intensywne studia nad – całkowicie niezbadaną w tamtym czasie – odrodzeniową myślą teologiczną, upatrując w niej jednego z podstawowych kontekstów twórczości florenckiego artysty. W ogłoszonej w 1944 roku rozprawie *Sante Pagnini and Michelangelo. A Study of the Succession of Savonarola*, poświęconej programowi fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, Wind stwierdza, że największa przeszkoda

²⁷ „Hieratyczne wizerunki Chrystusa znane ze sztuki bizantyńskiej lepiej pasują do gnostycznych herezji aniżeli do teologii Wcielenia” (Steinberg 2013: 77).

²⁸ Atakowana przez Steinberga kwestia „nowoczesnego zapomnienia” pojawia się już w samym tytule dzieła: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Motyw ten gubi się w polskim przekładzie: *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, który sugeruje raczej, że chodzi o pewne renesansowe *curiosum*. Tymczasem nowoczesna amnezja dotyczy seksualności Chrystusa jako emblematu nobilitującej ludzką cielesność teologii Wcielenia.

w zrozumieniu tego programu tkwi w nieznajomości renesansowej teologii: „opracowania na temat katolickiej doktryny z reguły urywają się pod koniec Średniowiecza, w najlepszym razie zaś w połowie wieku XV, i podejmowane są na nowo dopiero po tym, jak rewolucje protestanckie dostarczyły nowego przedmiotu kontrowersji. *Terra incognita* pozostaje zwłaszcza myśl teologiczna z początków XVI wieku – epoki mylnie uważanej za pozabawioną teologii, choć wydała dwa najznakomitsze pomniki renesansowej teologii, jakimi są Kaplica Sykstyńska i *Dysputa*” (Wind 1944: 211)²⁹. Jego studia nad symboliką religijną Michała Anioła³⁰ zawierają zarazem prekursorskie dociekania na temat specyfiki renesansowej teologii, która doczekała się systematycznego opracowania dopiero trzydzieści lat później. Ich beneficjentem był już Leo Steinberg.

Wind zwracał uwagę, że teologia ta, nawiązując do tradycji Ojców Kościoła, zwłaszcza Orygenes, świadomie dystansowała się od arystotelesowskiej scholastyki (Wind 1954) i rozwijała się nie tyle w uczonych summach czy traktatach, ile w homiliach. Nie ma też wątpliwości, że kres jej rozwojowi położyła reformacja, a jednym ze skutków było odrzucenie klasycznej doktryny czterech sensów Biblii na rzecz znaczenia dosłownego. W 1938 roku Wind pisze: „wraz ze wzrastającym naciskiem kładzionym przez protestantów na dosłowne rozumienie Biblii luterkańscy doktorzy uznali wykładnię alegoryczną, moralną i anagogiczną za niedopuszczalne urojenie wyobraźni” (Wind 1938: 64). Krok ten prawdopodobnie nie pozostał bez wpływu na przyszłe cenzurowanie języka figuratywnego również na gruncie filozofii.

Wind nie feruje oskarżeń pod adresem nowoczesności i w odróżnieniu od Steinberga nie nadaje się na herolda postmodernizmu. Jednak i on podkreśla „nieustającą potrzebę odzyskiwania utraconych sposobów percepcji” (Wind 1963: 61). Dystans czasowy dzielący nas od arcydzieł Renesansu oraz zawilość symboli, jakimi częstokroć się one posługują, sprawia, że dla ich zrozumienia nie wystarcza samo wczytywanie się w język form. „Jeśli dzieła, których «tematy» popadły w zapomnienie, mają odzyskać estetyczny blask, potrzeba rewindykować ogromne połacie faktograficznej erudy-

²⁹ Interdyscyplinarne podejście Winda, w którym na równych prawach omawiał on również zagadnienia teologiczne, nierzadko spotykało się z silnym oporem. W jednym z listów wspomina, że po wykładach na temat sztuki renesansowej na Uniwersytecie w Chicago na początku lat 40. „publicznie został nazwany obskurantem” (cyt. za Sears 2000: XXXIX, przyp. 52). W rezultacie zrezygnował z pracy na tym uniwersytecie.

³⁰ Studia te zostały zebrane w wydanym pośmiertnie tomie *The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*, red. E. Sears, Oxford 2000. Zbiór poprzedzony jest wstępem znawcy teologii odrodzeniowej Johna O'Malleya, który jest również autorem ważnej wypowiedzi na temat *Seksualności Chrystusa* Steinberga. Wypowiedź O'Malleya Steinberg włączył jako *postscriptum* do drugiego wydania swojej pracy (2013: 230–234).

cji uzyskiwanej drogą złożonych studiów historycznych” (Wind 1963: 61). Innymi słowy, żeby dzieła te przemówiły do dzisiejszego odbiorcy, trzeba podejść do nich drogą okrężną, wiodącą przez meandry dawnych doktryn filozoficznych, teologicznych, literackich i politycznych.

Skąd jednak bierze się ta potrzeba przywracania im wymowności? Otóż Wind nie zgadza się z opinią, jakoby „każde arcydzieło było bezpieczne w swojej nieśmiertelności” (Wind 1963: 62). Historia zna wystarczająco wiele przykładów nietrwałości tego, co w minionej epoce uchodziło za „arcydzieło”. Co ważniejsze, nie jest „bezpieczna w swej nieśmiertelności” sama sztuka. Niemiecki historyk nader poważnie potraktował opinię Hegla z *Wykładów o estetyce*:

Duch naszego dzisiejszego świata [...] przekracza już i przewyższa szczybel, na którym sztuka stanowi najwyższy sposób uświadomienia sobie absolutu. Swoista forma, jaką stanowi twórczość artystyczna i jej dzieła, nie zaspokajają już naszych najwyższych potrzeb. Wyrósłiśmy już z tego, byśmy mogli dziełom sztuki oddawać cześć boską i modlić się do nich. [...] Myśl i refleksja prześcignęły sztukę piękną. [...] Dlatego nasza obecna epoka w całokształcie swych stosunków nie jest okresem sprzyjającym sztuce (Hegel 1964: 19–20).

oraz

można wprawdzie żywić nadzieję, że sztuka będzie coraz wyżej wznosić się i doskonalić, ale forma jej przestała już być najwyższą potrzebą ducha. Chociażbyśmy nawet figury bogów greckich uważali za szczyt doskonałości, a obrazom Boga Ojca, Chrystusa, Marii przyznawali największą wzniosłość, na nic się to nie zda, nie zginamy już dziś kolan przed nimi (tamże: 174)³¹.

Hegel sugeruje tu, że choć sztuka w naszych czasach nadal zdaje się bujnie rozwijać, to od dawna czyni to na obrzeżach nowoczesnego życia, jako że centralne miejsce przypadło w nim nauce. Proces ten uwidacznia się np. w tym, że sztuka przestała być dzisiaj „groźna” i mało kto odczuwa przed nią ów „zbożny lęk”, który kiedyś skłonił Platona do sformułowania

³¹ Wind cytuje ten passus Hegla już w swojej wczesnej pracy *Theios Phobos: Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” XXVI, 1932, s. 396. Powołuje się na niego w szkicu *Traditional Religion and Modern Art* z roku 1952 (przedruk w: Wind 1983: 96), a wreszcie omawia go w wykładach z roku 1960, ogłoszonych drukiem jako *Art and Anarchy* (1963: 9–10 oraz s. 100 przyp. 17).

postulatu objęcia jej surową cenzurą. Dzisiejszej sztuce pozostało co najwyżej bycie „interesującą” (Wind 1963: 10). Przemieszczanie się sztuki na margines współczesnej kultury jest po części niezawinione, gdyż wynika ze zmian strukturalnych. Po części jednak wiąże się z tendencjami występującymi w samej sztuce, zwłaszcza z jej aspiracją do pełnej autonomii, „czystej percepcji”, wyrażania jedynie samej siebie. W procesie tym sekundowała jej historia sztuki, która dążąc do suwerenności dyscypliny, faworyzowała podejście formalistyczne.

Teraz wyraźniej widać, z czego wynika Windowska awersja do formalizmu, jak również jego teologiczna predylekcja. Losy sztuki w dobie Odrodzenia dostarczają wymownego przykładu, jak jej zależność mogła iść w parze z wysoką rangą kulturową, podczas gdy współczesna autonomia sztuki wiąże się z postępującą utratą znaczenia. Słabość ukierunkowanych estetycznie badań nad sztuką wynika nie tylko stąd, że te nie oddają sprawiedliwości sztuce odrodzeniowej, ale także z tego, że nie są w stanie przeciwstawić się dzisiejszemu jej dryfowaniu na coraz odleglejszy margines. Gdy w *Misteriach pogańskich w dobie Odrodzenia* Wind deklaruje, że jego celem będzie „naświetlenie pewnej liczby wielkich dzieł sztuki Odrodzenia” (Wind 1997a: 104), kiedy obiecuje usuwać zasłonę niejasności spowijającą nieczytelne dziś malarskie symbole, to czyni to w przekonaniu, że pogłębione rozumienie tych dzieł wspomaga ich odbiór i chroni ich współczesną doniosłość. Skoro „nasze oko widzi to, co czyta umysł” (Wind 1963: 60), to wiedza ta nie tylko nie przekreśla wrażliwości estetycznej, lecz stanowi warunek wszelkiego sensownego widzenia. Trawestując powiedzenie Edwar-da Morgana Forstera, Wind wielokrotnie powtarzał, że wielki symbol czy dzieło sztuki jest przeciwieństwem Sfinksa – ożywa dopiero, gdy rozwikła się jego zagadkę (por. Wind 1950: 350, Wind 1958: 235). Wszystkie uczone dekryptaże symboli w ostatecznym rachunku służą pogłębieniu naszych doznań estetycznych. „Istnieje jeden – i tylko jeden – sprawdzian artystycznej wartości wszelkiej interpretacji: musi ona wyostrzyć nasz odbiór dzieła i w ten sposób zwiększać naszą estetyczną przyjemność” (Wind 1963: 62, Wind 1997a: 105). W wydobywaniu teologicznego rdzenia *Ostatniej Wieczery* gra toczy się o siłę estetycznego wrażenia, jakie obraz ten może nadal wywierać.

/// 6. Zakończenie

Edgar Wind i Leo Steinberg – dwaj badacze sztuki – odmiennymi drogami doszli do zaskakująco komplementarnego odczytania *Ostatniej Wieczery*

rzy Leonarda da Vinci, w jej centrum odnajdując główne misterium chrześcijańskiego kultu. Prawdziwym motywem tego antysekularnego frontu, jaki zawiązał się między nimi, nie była jednak religia, lecz obrona wiary w sztukę.

Bibliografia:

/// Berenson B. 1916. *The Study and Criticism of Italian Art*, Bell, London.

/// Bółoz-Antoniewicz J. 1904. *Das Abendmahl Lionardos*, „Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie”, nr 6, s. 53–66. (Tłum. polskie: *Ostatnia wieczerza Leonarda da Vinci*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2013, nr XXIV, s. 175–186.)

/// Bółoz-Antoniewicz J. 1919. *Leonardo da Vinci w czterechsetną rocznicę śmierci artysty*, Lwów.

/// Bossi G. 1810. *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, Milano [reprint].

/// Bryl M. 2008. *Suverenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.

/// Bryl M. 2011. *Jan Bółoz-Antoniewicz (1858–1922)*, „Rocznik Historii Sztuki”, nr XXXVI, s. 7–20.

/// Bryl M. 2013. *Bółoz – Leonardo – Ikonika. Uwagi tłumacza*, „Artium Quaestiones”, nr XXIV, s. 173–174.

/// Burckhardt J. 1992. *On Leonardo's Last Supper*, „Achademia Leonardi Vinci”, nr 5, s. 114–116.

/// Clark K. 1964. *Leonardo da Vinci*, tłum. K. Jurasz-Dąbska, Arkady, Warszawa.

/// Creighton G. 1984. *Edgar Wind as Man and Thinker*, „The New Criterion”, nr 7, s. 36–41.

/// D'Allea A. 2008. *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. Jedlińska, J. Jedliński, Universitas, Kraków.

/// Dempsey Ch. 1984. *Christ Made Male*, „The New Criterion”, nr 3, s. 71–76.

/// Dvořák M. 1974. *Późniejsze dzieła Leonarda*, [w:] tegoż, *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, tłum. L. Kalinowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 382–409.

/// Goethe J.W. 1817. *Joseph Bossi über Leonards da Vinci Abendmahl zu Mailand*, [w:] L. Mazzucchetti, *Goethe e il Cenacolo di Leonardo*, Milano 1939, s. 49–84.

/// Goethe J.W. 1980. *Podróż włoska*, tłum. Z. Herz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

/// Gombrich E.H. 1993. *Paper given on the Occasion of the Dedication of The Last Supper (after Leonardo)*, „Magdalen College Occasional Paper”, nr 1, s. 7–19.

/// Hadot P. 1992. *Métaphysique et Images*, „Préfaces”, s. 33–37.

/// Hegel G.W.F. 1964. *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

/// Hill M. 2014. *Leo Steinberg vs Clement Greenberg, 1952–72*, „Australian and New Zealand Journal of Art”, nr 1, s. 21–29.

/// Kalinowski L. 1997. *Jeszcze do odkrycia*, „Znak”, nr 5, s. 116–119.

/// Kantorowicz E.H. 1947. *The Quinity of Winchester*, „The Art Bulletin”, nr 1, s. 73–85.

/// Kasperowicz R. 1997. *Czy Leonardo da Vinci był złym malarzem?*, „Znak”, nr 5, s. 69–83.

/// Koerner J.L. 2004. *Leonardo's Incessant Last Supper*, „The Art Bulletin”, vol. 86, no. 4, s. 777–783.

/// Leonardo da Vinci. 1953. *Paragone*, tłum. M. Rzepińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

/// Levi-Strauss D. 1997. *Rescuing Art From Modern Oblivion*, „The Wilson Quarterly”, nr 3, s. 34–49.

/// Mikołajewski J. 2014. *Tajemnice Ostatniej Wieczerzy*, „Gazeta Wyborcza”, nr 19/04/2014.

/// Nicholl C. 2006. *Leonardo da Vinci. Lot nyoobraźni*, tłum. M. i A. Grabowscy, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

/// O'Malley J.W. 2000. *The Religions and Theological Culture of Michelangelo's Rome, 1508-1512*, [w:] E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, red. E. Sears, Oxford University Press, Oxford, s. XLI–LII.

- /// O'Malley J.W. 2013. *Postscriptum*, [w:] L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. M. Salwa, Universitas, Kraków s. 230–234.
- /// Pater W. 1998. *Leonardo da Vinci*, [w:] tegoż, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, tłum. P. Kopszak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, s. 109–114.
- /// Pächt O. 1999. *The Practice of Art History. Reflections on Method*, Brepols Publishers, London.
- /// Phillips D. 2011. *Leo Steinberg's Artistic Vision*, „The First Things”, December, s. 35–39.
- /// Rurner A.R. 1994. *Inventing Leonardo*, University of California Press, New York.
- /// Rzepińska M. 1972. *Znajomość Leonarda w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 34, s. 222–226.
- /// Séailles G. 2007. *Leonardo da Vinci*, tłum. M. Czekanowska, Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk, Ostrów Mazowiecka.
- /// Sears E. 2000. *Edgar Wind on Michelangelo*, [w:] E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, red. E. Sears, Oxford University Press, Oxford, s. XVII–XL.
- /// Simmel G. 2006. *Ostatnia wieczerza Leonarda da Vinci*, [w:] tegoż, *Most i drzewi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa [pierwsze wydanie 1905].
- /// Steinberg L. 1953. *The Eye Is Part of the Mind*, „Partisan Review”, nr 70, s. 194–212.
- /// Steinberg L. 1973. *Leonardo's Last Supper*, „Art Quarterly”, nr XXXVI.
- /// Steinberg L. 1977. *Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane. A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, Garland Publishing, New York, London.
- /// Steinberg L. 2001. *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone Books, New York.
- /// Steinberg L. 2013, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. M. Salwa, Universitas, Kraków.

/// Thomas B. 2015. *A Short Biography of Edgar Wind*, „Stan Rzeczy”, nr 8, s. 117–137.

/// Vischer F.Th. 2015. *Symbol*, „Stan Rzeczy”, nr 8, s. 17–34 [pierwsze wydanie *Philosophische Aufsätze. Edmund Zeller zuseinsem fünfzig-jährigen Doctor-Jubiläumgewidmet*, Leipzig 1887, s. 151–193].

/// Wallis M. 1961. *Malarze i miasta. Studia i szkice*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

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

/// Wind E. 1932. *Theios Phobos. Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft”, nr XXVI, s. 349–373.

/// Wind E. 1938. *A Mediaeval Formula in Kant*, „Journal of the Warburg Institute”, nr I, s. 64.

/// Wind E. 1944. *Sante Pagnini and Michelangelo. A study of the Succession of Savonarola*, „Gazette des Beaux Arts”, 26, s. 211–246 [przedruk: Wind 2000: 1–22].

/// Wind E. 1950. *The Eloquence of Symbols*, „The Burlington Magazine”, XCII, s. 349–350.

/// Wind E. 1952a. *Mathematics and Sensibility*, „The Listener”, 1 maja 1952, s. 705–706.

/// Wind E. 1952b. *The Last Supper*, „The Listener”, 8 maja 1952, s. 747–748.

/// Wind E. 1952c. *Leonardo as a Physiognomist*, „The Listener”, 15 maja 1952, s. 787–788.

/// Wind E. 1953. *Traditional Religion and Modern Art. Rouault and Matisse*, „Art News” 1953, nr LII, s. 18–22 [przedruk: Wind 1983: 95–102].

/// Wind E. 1954. *The Revival of Origen*, [w:] *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, red. D. Miner, Princeton University Press, Princeton, s. 413–416 [przedruk: Wind 1983: 42–55].

/// Wind E. 1958. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, W. W. Norton & Company, London.

- /// Wind E. 1963. *Art and Anarchy*, Northwestern University Press, London.
- /// Wind E. 1976. *Krytyka znanstwa*, tłum. M. Klukowa, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 170–192 [rozdział trzeci: Wind 1963: 30–46].
- /// Wind E. 1983. *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, red. J. Anderson, Oxford University Press, Oxford.
- /// Wind E. 1997a. *Język misteriów i teologia poetycka*, tłum. E. Wolicka, „Znak”, nr 5, s. 96–111 [fragment: Wind 1958: 1–25].
- /// Wind E. 1997b. *Odarcie Maryjasza*, tłum. T. Żukowski, „Konteksty”, nr 3–4, s. 73–74. [fragment: Wind 1958: 171–176].
- /// Wind E. 1997c. *Misterium Bachiczące według Michała Anioła*, tłum. T. Żukowski, „Konteksty”, nr 3–4, s. 75–79 [fragment: Wind 1958: 177–190].
- /// Wind E. 2000a. *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, red. E. Sears, Oxford University Press, Oxford.
- /// Wind E. 2000b. *Picture and Text*, [w:] Wind 2000a, s. 191–193.
- /// Wind E. 2015a. „Ostatnia Wieczerza”, „Stan Rzeczy”, nr 8, s. 82–91.
- /// Wind E. 2015b. *Obraz i tekst*, „Stan Rzeczy”, nr 8, s. 77–81.
- /// Wind E. 2015c. *Wymowność symboli*, „Stan Rzeczy”, nr 8, s. 70–76.
- /// Wölfflin H. 1931. *Sztuka klasyczna*, tłum. J. Muczkowski, Fundusz Kultury Narodowej, Warszawa.

/// **Abstrakt**

Wiosną 1952 roku Edgar Wind wygłosił dla radia BBC dwudziestominutową pogadankę na temat *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci („The Listener”, 8 May 1952). Dwadzieścia lat później obszerną rozprawę na ten sam temat opublikował Leo Steinberg („Art Quarterly” XXXVI, 1973). Każdy z autorów skonstruował swoją analizę obrazu zgodnie z przyjmowanym przez siebie rozumieniem zadań historii sztuki. Dla Edgara Winda było nim badanie symboli – odsłanianie zapomnianej lub dziś nieoczywistej ich wymowy. Leo Steinberg skupiał się przede wszystkim na wyjaśnianiu przesłania wyrażonego w języku form. Pomimo różnic podejścia w kilku

kwestiach Wind i Steinberg byli zaskakująco zgodni: obaj odrzucili pokutujące od czasów Goethego oświeceniowe przekonanie, że w scenie *Ostatniej Wieczery* religijny temat jest zaledwie pretekstem do ukazania świeckiego w swej istocie dramatu zdrady. Obaj dostrzegli w malowidle Leonarda wyszukaną wizualną sumę chrześcijańskiej doktryny Zbawienia. Obaj starali się zrekonstruować teologiczny składnik odrodzeniowego sposobu percepcji wizerunków. Dla obu wreszcie rzeczywistym celem zwrotu ku teologii była chęć obrony godności sztuki w dobie postępującej jej marginalizacji.

Słowa kluczowe:

Edgar Wind, Leo Steinberg, Jan Boloż-Antoniewicz, Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczera*, sekularyzacja

/// Abstract

In the spring of 1952 Edgar Wind gave a 20 minutes talk for radio BBC on the subject of Leonardo's *Last Supper* („The Listener”, 8 May 1952). Twenty years later Leo Steinberg published a sizable paper on the same topic („Art Quarterly” XXXVI, 1973). Each of the authors based his analysis of the picture according to his personal understanding of the aims of history of art. For Edgar Wind it was the examination of symbols in order to reveal their forgotten or now no longer obvious meanings. Leo Steinberg concentrated above all on clarifying the message conveyed in the language of forms. In spite of the difference of approach both authors in several important points remained surprisingly unanimous. They rejected the Enlightenment conviction, lingering since the times of Goethe, that in the scene of *Last Supper* the religious theme is merely a pretext to display a basically secular drama of treachery. Both perceived Leonardo's painting as an elaborate visual epitome of Christian doctrine of Salvation. Both took pains to reconstruct the theological component of Renaissance mode of perceiving images in general. And finally for both the real objective of their turn to theology was the desire to defend the importance of art at the time of its increasing marginalization.

Keywords:

Edgar Wind, Leo Steinberg, Jan Boloż-Antoniewicz, Leonardo da Vinci, *Last Supper*, secularization

EDGAR WIND. A SHORT BIOGRAPHY

Ben Thomas
University of Kent

Edgar Marcel Wind (1900–1971), philosopher and art historian, was born at 5 Passauerstrasse, Charlottenburg, Berlin on 14 May 1900, one of two children of Maurice Delmar Wind (d. 1914) and his Romanian wife Laura Szilard (d. 1947). Wind's father was a wealthy Argentinean merchant of Russian Jewish extraction who exported optical instruments to South America. Wind grew up in a cosmopolitan and polyglot environment, attending the Kaiser-Friedrich-Schule in Charlottenburg (1906–1918), and also benefiting from his father's excellent library. In 1918 he commenced studies at the University of Berlin in classics, philosophy and art history, supervised by Adolph Goldschmidt. The following year he attended the lectures of Edmund Husserl and Martin Heidegger in Freiburg, and those of Max Dvorak, Julius von Schlosser and Josef Strzygowski in Vienna. Unimpressed, however, with the „reigning sovereigns”, Wind turned to Hamburg University where he became Erwin Panofsky's first pupil, and engaged with the Neo-Kantianism of Ernst Cassirer.

In his doctoral thesis of 1922 *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, examined by Erwin Panofsky and Ernst Cassirer, Wind rejected romantic and formalist approaches to the appreciation of art which emphasized aesthetic response over historical analysis (Wind 1924, Wind 2011, Wind 1925: 438–486). Wind's concern in his dissertation was to explore the methodological paradox that the art historian's attempts at rational scientific analysis were grounded on aesthetic judgments that were intrinsically irrational: an insoluble contradiction. He was concerned to analyze Kantian concepts of aesthetic judgment, and how the object of aesthetic judgement is transformed into an object of historical analysis through emphasizing the role of style¹. In a related article published in 1925, Wind demonstrated how, distinguishing between aesthetics and art theory, the art critic and art

¹ For Wind's doctoral dissertation and his early philosophical work on art historical methodology see: Ferretti 1991: 346–357.

historian were both engaged in critical analysis and judged the artist's performance according to a hypothetical rather than categorical imperative, the first as solutions to artistic problems, the second as historical events (Wind 1925c: 350–359). Wind would later summarize his approach as one which demonstrated that the intellect aided, rather than thwarted, the imagination in producing great works of art: „I have tried to develop a method of interpreting pictures which shows how ideas are translated into images, and images sustained by ideas”². Wind would also later recall how he accidentally met Panofsky on the way to the examination of his doctorate on 29 July 1922 – an intriguing anecdote that suggests the mutual respect and influence that existed between these two scholars at this time. While they were walking in the street Wind and Panofsky had „a long and funny conversation”, but then as they approached the university Panofsky felt „our intimacy might be regarded as unbecoming in official quarters’ and suggested that Wind go in first while he walked around the building. „On his arrival he greeted me as if he had never seen me in his life” (Heckscher 1969: 12–13).

At the height of the German depression in 1924, Wind left for the United States. After briefly teaching French and Mathematics in New York High Schools, he was appointed Lecturer in Philosophy at the University of North Carolina at Chapel Hill, where he encountered and was profoundly influenced by the pragmatism of Charles Sanders Peirce. Wind always acknowledged Peirce, along with Aby Warburg, as one of the two fundamental influences on his thought. A sense of Wind's philosophical range, acute insight, and shifting position can be glimpsed in a series of reviews written at this time for the *Journal of Philosophy*, notably the 1925 summary report on contemporary trends in German philosophy which ranges from the Marburg School Neo-Kantianism of Hermann Cohen to the phenomenological approach of Edmund Husserl (Wind 1925a: 477–493). The bulk of this article involves a respectful account of Ernst Cassirer's development of Neo-Kantianism in a more cultural direction and a critique of Heinrich Rickert's philosophy. It was during this first American period of Wind's life that he met his first wife Ruth Hatch, to whom he was married from 1926 until 1934.

On his return to Hamburg in 1927, Wind met Aby Warburg, becoming his personal research assistant at the *Bibliothek Warburg*, the extraordinary private research institute and library created by Aby Warburg and dedicated to the cultural historical study of the afterlife of classical cultures. Warburg's example had a decisive impact on Wind's development as a scholar,

² Wind Archive, Special Collections, Bodleian Library, Oxford (hereafter Wind Archive), I, 9, VI: application for a Guggenheim grant, 1950.

encouraging him – previously a philosopher and theoretician concerned with the methodological problems of art history – to concentrate on significant historical detail and its creative transformation into cultural imagery. Warburg, in turn, was impressed by Wind, remarking „Ich vergesse immer daß Sie eingeschulter Kunsthistoriker sind. Sie haben es ja so nett mit dem Denken”³. In 1930, after Warburg’s death, Wind delivered an important lecture on „Warburg’s Concept of Kulturwissenschaft” which gave a lucid explanation of the theory of the polarity of the symbol, and distanced Warburg’s method from the formalist art historical approaches of Alois Riegl and Heinrich Wölfflin (Wind 1931: 163–179)⁴. The intellectual closeness of Wind and Warburg during this period was acknowledged by other members of the Warburg circle like Fritz Saxl and Gertrud Bing, and from the evidence of a letter written to Jean Seznec in 1954 it seems that Wind felt continually haunted by the burden of responsibility, towards his library and ideas, that Warburg’s personal trust in him implied⁵.

Wind became a Privatdozent at Hamburg University in 1930 following the completion of his Habilitationsschrift *Das Experiment und die Metaphysik* (Wind 1934)⁶. This remarkable philosophical work tackled the problem of circular argument in both the sciences and humanities, advanced a theory of the experiment based on „internal delimitation” as an empirical method for testing hypotheses, and proposed ways in which Kant’s four cosmological antinomies could be resolved through a critique of their underlying Newtonian assumptions regarding space and time in the light of scientific advances such as the theory of relativity and quantum mechanics. Fundamental here is Wind’s notion of „embodiment” – the conceptual link between a pragmatist revision of Kant and a Warburgian understanding of the symbol. Unfortunately, Wind’s philosophical masterpiece fell victim to the political changes occurring in Germany (it was only published in 1934), and it had very few readers. One of these was Cassirer, who saw it as a lapse into empiricism. Wind later recalled: „I am sorry to say it made that amiable man extremely angry” (Wind 1958: 297)⁷.

³ Buschendorf 1993: 85 („I always forget that you are a trained art historian. You know how to think so nicely”).

⁴ Reprinted in translation in the posthumous collection of essays: Wind 2009: 20–35. See also: Wind 2009: 83–111.

⁵ Letter to J. Seznec (Wind Archive, I, 5, IV): the dying Warburg had confided in Wind that “«C’est simple. J’aurais toujours peur de mourir et vous savez pourquoi. Mais Depuis que vous êtes dans cette bibliothèque, je n’ai plus peur; je sais que tout ira bien quand je serai parti». Il est mort un mois plus tard”.

⁶ Second German edition: Wind 2001a; English translation: Wind 2001b.

⁷ See also: Engel 2012: 369–392.

It was at this time that Wind also produced his first major art historical work (although one profoundly shaped by philosophical issues): a study associating the different portrait styles of the eighteenth-century English painters Joshua Reynolds and Thomas Gainsborough with James Beattie, Edmund Burke and Samuel Johnson on the one hand, and with David Hume on the other (Wind 1932: 156–229)⁸. To treat English painting of the Enlightenment period as the object of serious critical analysis, as Wind did here, was very innovative at a time when British art was certainly not thought to be capable of sustaining the type of critical analysis usually reserved for Renaissance masterpieces, and he therefore deserves to be remembered as one of the pioneers of the study of British art.

Wind was dismissed from his post at Hamburg shortly after Hitler's rise to power in 1933. At a conference on Science and Freedom held in Hamburg in 1953, Wind paid tribute to the actions at this time of his friend, the classicist Bruno Snell, who tried to organize a resistance to the political alignment of German universities to the Nazi party under the „Gleichschaltung“. Snell's initiative failed because older academics at Hamburg saw it as „an empty gesture“ and refused to support his objections to the new authorities imposed on the university. Wind's bitter disillusionment with the tradition of German Idealist philosophy stems from this failure, as can be seen from two highly critical paragraphs deleted from the published version of the preface to *Experiment and Metaphysics* (Wind 2001b: 2–3)⁹. Wind wrote in these deleted passages:

Is it not here, in philosophy itself, that the guilt of those most prominent representatives of that “Idealism” which is today condemned as “liberal” lies? Possessing and enjoying a philosophy which they thought to be adequately anchored in a glorious tradition, at the critical moment they proved neither willing nor able to fulfil their logical obligations. Challenged to battle, they had the choice of weapons, but they preferred to behold from on high the development in which they ought to have intervened, to woo the enemy through tokens of their favour, and, despite all their wisdom, to pin their hopes on the illusion that they might be able to make their peace even with this enemy¹⁰.

⁸ Reprinted in translation in the posthumous collection *Hume and the Heroic Portrait* (Wind E. 1986: 1–52). See also: Busch 1998: 33–48.

⁹ For Wind's Hamburg speech see: Wind 1954: 280–81.

¹⁰ Wind 2001b: 2, 3, note 2 – Nigel Palmer here discusses how far this criticism of „idealist“ philosophers extends: „the criticism is certainly directed at Henrich Rickert in Heidelberg... but it may also extend to others such as Bruno Bauch and the Hamburg professors who declined to stand by Bruno Snell in his protest against the National Socialist regime“.

Similarly, Wind argued that the philosophical opponents of an idealistic conception of freedom that had become „vacuous and shallow in its impotent universality” had simply withdrawn into a „gloomy Innerlichkeit” with their own refusal to intervene – and here Wind had in mind Karl Jaspers and Martin Heidegger whose work he saw as defining the „current tenor of philosophy”¹¹. Whether idealistic or „existential” in its justification, the failure to resist the „Gleichschaltung” was an „ethical error” according to Wind’s concept of freedom as defined in *Experiment and Metaphysics*. By contrast Snell’s conduct confirmed Peirce’s view that theory and practice could not be divorced and that, as Wind went on to argue in his Hamburg speech in 1953, „if you want to know a man’s beliefs with regard to a given proposition, there is no better test than to observe his behaviour” („...wenn man den Glaubeneines Menschen mit Bezug auf einen gegebenen Satz untersuchen will, es kein besseres Mittel gibt, als seine Handlungsweise zu beobachten”) (Wind 1954: 280–281)¹². A further comment from Wind on the relationship between philosophy and the rise of Nazism can be found in the memoirs of the dancer Agnes de Mille, with whom Wind had a love affair in London in 1934: „He understood European politics and prayed that some nation, France or Great Britain, would call Hitler’s bluff... He asked me, «Have you read Mein Kampf?» Of course, I hadn’t. Wind knew the philosophers and writers who had influenced Hitler and he was alarmed” (de Mille 1973: 314).

Nazi anti-semitism endangered the Bibliothek Warburg, and Wind played a decisive role in negotiating the transfer of Warburg’s library to London. Fritz Saxl had succeeded in finding a second home for the library in Leiden, but not the funding to effect the transfer. Wind, however, was introduced in London by his distant relative the Hon. Mrs Ernest Franklin to a network of supportive figures including Sir Philip Hartog, Dr. C. S. Gibson, W. G. Constable (Director of the Courtauld Institute of Art) and Sir Denison Ross (Director of the School of Oriental Studies). With the financial backing of Samuel Courtauld it was possible to move the library to Thames House in London just before decisions regarding emigration were centralized in Berlin. Shortly afterwards Wind’s introduction to the *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*,

¹¹ Heidegger, of course, actively embraced National Socialism in his tenure of the rectorship of the University of Freiburg. See, for example: Safranski 1998: 225–263, Ott 1993: 133–260, Faye 2011.

¹² For the source in Peirce see, for example, Peirce 1955: 30: „Thus, we come down to what is tangible and conceivably practical, as the root of every real distinction of thought, no matter how subtle it may be; and there is no distinction of meaning so fine as to consist in anything but a possible difference of practice”.

published by the Bibliothek Warburg, was attacked as a critique of Geistesgeschichte in Goebbels' newspaper the *Völkischer Beobachter* (Lloyd Jones 1983: XIX)¹³. From 1934 Wind was Deputy Director of the Warburg Institute, and in 1937 became founding editor with Rudolf Wittkower of the *Journal of the Warburg Institute* in which he published his first iconographical studies of Renaissance works of art. In lectures given in London at this time he advanced interpretations of the works of Michelangelo and Raphael with which he was absorbed for the rest of his life.

At the outbreak of the Second World War in 1939 Wind found himself on sabbatical leave in America at St. John's College Annapolis, at the invitation of Scott Buchanan and Stringfellow Barr, two scholars whose reforming approach to education he sympathised with and had participated in at The Cooper Union in New York during the 1920s. After the fall of France, Wind's Warburg colleagues sent him a telegram requesting that he stay in the USA „in the common interest”¹⁴. During 1940 Wind succeeded in securing an offer from the Library of Congress, the National Gallery and the Dumbarton Oaks Research Library to jointly give the Warburg library and staff a home. Through these talks Wind became acquainted with the poet Archibald MacLeish who had been appointed Librarian of Congress in 1939 by President Roosevelt. MacLeish's controversial 1940 essay *The Irresponsibles*, in which he urged intellectuals to wake up to their responsibility to fight against fascism in the cultural arena, resonated with Wind as an exiled Jewish academic (MacLeish 1940). Although it proved too dangerous at this time to transfer the Warburg Institute's collection of rare books to America, Wind's work in Washington strengthened the hand of the Institute's Director Fritz Saxl in negotiating the Warburg Institute's incorporation into the University of London during 1943–1944.

Wind then embarked on an extraordinary peripatetic tour across America giving successful lectures that were widely regarded „as expositions of the method to which the Warburg Institute in London was committed”¹⁵. Leading institutions at which Wind lectured included Harvard, Yale, Columbia, Princeton, the Metropolitan Museum of Art, the Pierpont Morgan Library, the Frick Collection, but also at universities across the Southern and Mid-Western States and along the West Coast. Particularly noteworthy was the lecture series „The Tradition of Symbols in Modern Art” given at the Museum of Modern Art in New York in 1942, where Wind applied

¹³ See also: Buschendorf 1993: 85–128.

¹⁴ Wind Archive, I, 5, I: telegram, 21 May 1940.

¹⁵ Wind Archive, I, 5, I: Edgar Wind, report to Fritz Saxl on his American activities, 1945.

his historical method to twentieth-century art, including the works of his friend the Russian painter Pavel Tchelitchew whose famous *Hide and Seek* (1940–1942) he saw as a „magic picture” (Tyler 1967: 118–119). In 1940 Wind met Margaret Kellner, the daughter of the physicist G. A. Hermann Kellner. She became his research assistant, and they married in 1942. As his literary executor after 1971, she was the driving force behind the posthumous publication of his papers¹⁶.

Wind held the temporary post of Lecturer at the Institute of Fine Arts, New York University from 1940 during this period of frenetic activity. In 1942, tired of the relentless travelling and uncertainty that this state of affairs involved, Wind accepted a post at the University of Chicago – a move that his colleagues at the Warburg Institute interpreted somewhat despairingly as a desertion. For example, Gertrud Bing, the Deputy Director of the Warburg Institute, wrote to Wind: „I cannot imagine the future of the Institute to be quite as satisfactory as we had all hoped without your presence”¹⁷. Wind made it clear, however, that it was his intention to resign his post and return to London as soon as the war ended. At Chicago, Wind assisted the Chancellor of the University, Robert Hutchins, in developing experimental inter-disciplinary approaches to teaching as part of the newly-founded Committee on Social Thought (which introduced the so-called Great Books programme). Wind described the „atmosphere of martial violence” created at Chicago in reaction to Hutchins’ ideas, with which he was closely associated, with events coming to a head when opponents of the reforms attempted to use a committee on policy to prevent Wind from speaking in public on humanities subjects¹⁸. It was with some relief that Wind left Chicago to take up the temporary position of Neilson Research Professor at Smith College, Northampton MA, in 1944.

At the end of the war, Wind chose to remain at Smith as Professor of Philosophy and Art, and he became an American citizen in 1948. This surprising decision, when his possessions were already in storage ready for shipping to London, resulted from a difficult visit by Saxl to Smith College in 1945 when it became clear that his views on the future direction of the Warburg Institute had diverged markedly from Wind’s. The two scholars disagreed over academic projects, staffing policy and the hierarchical

¹⁶ Notably with the posthumous collections *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art* (Wind 1983) and *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery* (Wind 1986), both edited by Jaynie Anderson, and *The Religious Symbolism of Michelangelo* (Wind 2001c) edited by Elizabeth Sears.

¹⁷ Gertrud Bing to Edgar Wind, 27 April 1942. Wind Archive, I, 5, II.

¹⁸ Edgar Wind, report to Fritz Saxl on his American activities, 1945. Wind Archive, I, 5, I.

structure that the Warburg Institute had adopted after its incorporation into the University of London. Ultimately, however, Wind was motivated by an ethical concern to stay true to Warburg's ideas and methods. Correspondence with Kenneth Clark at the time of Saxl's death in 1948, reveals shared concerns that the Warburg Institute would inevitably become „an ordinary learned body”, while „Warburg himself used to feel that certain phases of his work might not be at their best if they became codified in an orthodox fashion”¹⁹. Wind felt certain that his decision to stay true to the idea of Kulturwissenschaft by resigning from the Institute would have had Warburg's approval, relying on his own sense of their particular closeness in approach and understanding.

At Smith Wind continued to develop his research into Renaissance art, publishing studies of the iconography of the Sistine Chapel ceiling (1947) and Giovanni Bellini's Feast of the Gods (1948) (Wind 1947: 211–246, Wind 1948a). He also continued to practice an innovative approach to teaching, for example developing the Sophomore course Humanities 292a „The Traditional Conflict between Reason and Myth” where „the work of every week is planned on the basis of the confusions which the lecture of the week before aroused, so that the whole, as I see it, is not an orientation course but a disorientation course, whose purpose is to break up prejudices. And when new ideas are bred, these in turn create new prejudices which I hastily try to break up again. It is a slightly explosive process”²⁰. Wind's teaching at Smith also focused on „The Platonic Tradition”, exploring in depth Neoplatonism from Plotinus and Proclus to such Renaissance figures as Marsilio Ficino and Pico della Mirandola: a field where Wind's superb knowledge has been praised by leading historians of philosophy like Pierre Hadot²¹. An affectionate and insightful remembrance of Wind as a teacher at Smith is provided by Clare Goldfarb: „The first words I heard from the mouth of Edgar Wind, Professor of Philosophy and Art at Smith College, were «Does God have a beard?»... Leaning forward on his elbows, fingers laced together, he would start with a question that seemed to bear no resemblance to anything we had read for him. Somehow by the end of the class we were talking about those readings – and wrestling with one of his questions. This was a class with no small talk, no attempts at making us «comfortable»... None of that stuff mattered because we all knew – even

¹⁹ Wind Archive, I, 5, II: Kenneth Clark to Edgar Wind, 16 June 1948.

²⁰ Wind Archive, Box 12, I, 9, II: *Smith Alumnae Quarterly*, May 1953, p. 136.

²¹ See: Krois 1998: 181–205, particularly: 202–205, Klibansky 1992: 28–32, Hadot 1992, German translation: Hadot 1998: 251–257.

as we were sweating it out – that the course was one of the important experiences of our college lives” (Goldfarb 1999: 125–134).

In 1952 Wind advanced a sophisticated interpretation of Leonardo da Vinci as a Heraclitan magus in a series of radio broadcasts for the BBC’s Third Programme, transcripts of which were published in *The Listener* without his knowledge or approval (Wind 1952a: 705–706, Wind 1952b: 748, Wind 1952c: 788). Although these transcripts are littered with mistakes, they provide precious evidence of Wind’s lecturing style, as he always lectured without a text, and also of the argument of the book on Leonardo he intended to write but never started. According to Wind, Leonardo’s „exact lyricism” arose from an artistic sensibility founded on mathematical understanding. Plato’s *Timaeus*, known to Leonardo through friends at the Milanese court of Ludovico Sforza like the mathematician Luca Pacioli, described a cosmos in flux but based on geometrical regularity: the so-called „Platonic” regular solids representing the elements of fire, water, earth and air, which constantly recombine to form the semi-regular solids that temporarily hold together violently opposing natural forces. Man as a microcosm was also subject to emotional and physical change evident in each individual’s physiognomy, and which could be broadly categorized according to the theory of the four humours (choleric, sanguine, phlegmatic and melancholic). Leonardo brought to bear these profound insights in his *Last Supper* where the disciples react to Christ’s announcement of his betrayal on one side of the table with dismay, while on the other side Christ’s institution of the Eucharist is accepted ecstatically. The great mural represents, therefore, a multi-layered statement of a profound mystery, intended to sustain richly nuanced readings and not simply represent a moment in time, and thereby to achieve – a typical Renaissance theme for Wind – the reconciliation of opposites to produce harmony.

Wind also engaged in debates about contemporary art and ideas: a visit by Jean-Paul Sartre to Smith College in 1946 provoked an impassioned statement against existentialism as a revival of Heidegger’s „thoroughly evil” philosophy²²; while in 1947 he clashed with E. M. Forster over the moral purpose of art in a debate on the subject of *Music and Criticism* at Harvard University (Wind 1948b: 55–72). Wind’s forcefully expressed views on art, its potentially disruptive power (following Plato), and its marginality in contemporary society in relation to science (adapting Hegel), brought him recognition as a leading critic – but were also sometimes misunderstood as advocating censorship. In fact he was calling for a more engaged

²² Wind 1946a: 1–4, reprinted as Wind 1946b: 54–7. See now: Bredekamp 1998: 207–26.

patronage of the arts guided by morally informed criticism. Wind pithily summarized his complex views on the relationship between art and society in his *Art and Anarchy* lectures, using the image of the temple: „When we treat art as sacrosanct we clearly refer to the temple and to nothing else: there the artist is necessarily alone with his genius. But in the forecourt he should not be left alone. And yet we leave him alone there as well, because we mistakenly extend to the porch the same veneration as belongs to the sanctuary” (Wind 1985: 78).

In 1952 Wind was invited by the composer Nicolas Nabakov to participate in the Masterpieces of the Twentieth Century arts festival that he was organizing in Paris. This initiated a brief period in which Wind participated in the activities of the Congress for Cultural Freedom, a prominent anti-communist organization promoting the cultural advantages of democratic freedom and which, controversially, was covertly funded by the CIA. In addition to participating in the Paris festival, Wind spoke at the Hamburg conference on Science and Freedom and participated in the Alpbach seminar organized by the CCF in 1953. As a friend of figures like Isaiah Berlin and Sidney Hook who had close links with diplomatic and political circles, Wind’s involvement in the CCF was certainly not naïve or opportunistic but consistent with a liberalism rooted in the Enlightenment (Wind was registered as a Democrat voter in the USA). Through this organization Wind associated with some of the leading intellectuals, critics and artists of the day – debating in Paris, for example, with Herbert Read and Lionello Venturi, and meeting the writers Albert Camus and W.H. Auden. It was in this Cold War context that he developed many of the themes that would later inform the writing of *Art and Anarchy*.

Wind’s commitment to intellectual integrity was again demonstrated in 1953 when he organized and contributed to a symposium on Art and Morals at Smith College, where the participants included Archibald MacLeish, W. H. Auden, the architect Philip Johnson, and the artist Ben Shahn: one consequence of these lively debates was the dedication to Wind of W. H. Auden’s poem „The Truest Poetry Is the Most Feigning”. The Art and Morals symposium occurred at a time of political tension at Smith College at the height of Senator Joseph McCarthy’s influence (Buschendorf 1998: 117–134)²³. Following the testimony of a colleague, the literary critic Robert Gorham Davis, to the House Committee on Un-American Activities, Wind had assumed the position of a „very effective, subtle and formidable leader of the opposition” to attempts to purge Smith of suspected com-

²³ See also: Zorach 2007: 190–224.

munists²⁴. At this time Wind's political position diverged from that of his friend the pragmatist philosopher Sidney Hook, who argued in *Heresy, Yes – Conspiracy, No* (1953) that while a liberal society should support dissenting opinions, it could not allow active conspiracies to overthrow the democracy that allowed such dissent, and that because membership of the Communist Party effectively meant participation in such a conspiracy, communist teachers and professors should be dismissed from their posts²⁵. Arguably Wind took the more pragmatist approach in arguing that academics and teachers „should be judged by performances only”²⁶.

The idea of creating a chair in the History of Art at Oxford University had been promoted for some time by scholars who had known Wind since the 1930s, including Richard Livingstone, Ernest Jacob, Maurice Bowra and Isaiah Berlin. In 1954 Wind was invited to give the Chichele lectures at All Souls College and chose as his subject „Art and Scholarship under Julius II”. When the chair was created in 1955, Wind was appointed to it, becoming a Professorial Fellow at Trinity College. Wind faced the difficult task of establishing a new discipline in an ancient institution. In order to promote a cultural historical approach to the study of art, as distinct from the curatorial interests of the Ashmolean Museum, Wind argued for the creation of a new department with its own research library. He amassed a noteworthy collection of books, including many early editions, which together with his own personal library, subsequently became the Wind Reading Room in the Sackler Library.

It is, above all, as a brilliant and charismatic lecturer that Wind is remembered at Oxford. He spoke without notes, showing only one black and white slide at a time. The popularity of his lectures made it necessary for the Playhouse Theatre, the largest auditorium in Oxford at the time, to be used as a venue; the long queues for his series of lectures on Modern Art were even reported in the *Oxford Times*. In his 1957 Inaugural Lecture on „The Fallacy of Pure Art”, Wind argued that the art historian should make observations which are „aesthetically relevant without being aesthetic observations”²⁷. The list of subjects to which Wind applied this maxim in his regular lectures demonstrates the wide scope of his learning. In particular, he gave classes with other scholars to promote inter-disciplinary research on subjects as diverse as Kant and Hegel, Manet and Mallarmé, Renaissance

²⁴ Isaiah Berlin to Anna Kallin, 15 October 1953 in Berlin 2011: 393–394. See also Wind's own letter to Anna Kallin of 17 July 1954: Wind Archive, III, 6, IV.

²⁵ See the discussion in Hook's memoir: Hook 1987: 498–508.

²⁶ Margaret Wind to Edgar Wind, July 1953. Wind Archive, I, 12, II.

²⁷ Wind Archive, I, 15, II.

ce medals, and Renaissance poems and their visual counterparts (with Stuart Hampshire, Austin Gill, Humphrey Sutherland and John Sparrow). The artist R. B. Kitaj, who studied at the Ruskin School of Drawing and Fine Arts from 1958 to 1961, was one of those who attended and was inspired by Wind's lectures in Oxford. Kitaj showed Wind his drawings and was in turn introduced by him to Warburg's serpent ritual lecture – the artist acknowledged the „very great influence” that Wind had on his development at the time of his 1994 Tate Gallery retrospective²⁸.

It was while he was Professor of the History of Art at Oxford that Wind published the two works for which he is now best known: *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958, revised edition 1967) and *Art and Anarchy* (originally given as the 1960 BBC Reith lectures). The former is a brilliant scholarly work in which Wind elucidated the obscure Neo-Platonic mysteries which inspired some of the greatest works of the Renaissance. Wind anticipated the criticism that he attributed to artists like Botticelli a depth of learning which they never possessed. He argued that the historian has to be more erudite than the artists he studies because „we no longer enjoy the advantages of Renaissance conversation” (Wind 1967: 15). In *Art and Anarchy*, Wind explored the causes and effects of the marginalization, mechanization, and mass distribution of art in contemporary society. He examined the polarities of „art for art's sake” and art engagé, deplored the dissociation of the artist from the educated and informed patron, the ever-widening gap among modern artists between imagination and learning, and the transformation of the work of art into an object of „interest”. All these trends, he argued, have served to tame the anarchic energies of art and dilute the imaginative forces of both artists and their audience.

Wind retired from the Chair at Oxford in 1967. He had been suffering from leukaemia since 1965 but, despite ill health, he continued to work on his book on Michelangelo's theological sources. A shorter work on Giorgione's *Tempesta* was published in 1969, offering an ingeniously simple explanation for the famously enigmatic work (Wind 1969). Wind's presence was imposing, even magisterial: he dressed formally and spoke a very elegant English, tinged with a German accent. The high standards of scholarship which he maintained, and expected from others, could seem daunting; but those who came to him for advice, whether students, colleagues or friends, were treated with kindness, patience and understanding. Edgar Wind died in London on 12 September 1971.

²⁸ R.B. Kitaj to Margaret Wind, November 1993 Wind Archive, III, 6, VII. See: Chaney 2013.

In a critical review of the posthumously published collection of essays *The Eloquence of Symbols*, Creighton Gilbert remarked that Wind was remembered by fellow art historians for a combination of „abstruse erudition” and „scintillating talk” but that his career amounted to „a classic, even a heroic, tragedy”. He had failed to deliver the major study of Michelangelo that had been his life’s work, and his few and short books were in effect „sets of lectures” (Gilbert 1984: 36–42). This analysis is partially true: Wind was overshadowed by Erwin Panofsky in the USA and by Ernst Gombrich in the UK as exponents of the iconographical method he had done so much to introduce to both countries, and the fame of those two great scholars eclipsed Wind’s arguably closer relationship and intellectual affinity with Aby Warburg. This fact goes some way to explaining the ferocity of Wind’s unfairly critical review of Gombrich’s biography of Warburg in 1971²⁹.

Gilbert, however, underestimated Wind’s enduring influence, even while admitting that *Art and Anarchy* had been translated into six languages (now nine, while *Pagan Mysteries in the Renaissance* has been translated into six). Whenever a major Renaissance painting like Botticelli’s *Primavera* is reassessed, then the interpretation originally advanced by Wind often holds up as the most subtle, formative and enduring³⁰. The leading Hogarth scholar Ronald Paulson has admitted to a sense of „unease” on reading the collection of essays *Hume and the Heroic Portrait*, because „I had forgotten some of my own indebtedness, long since absorbed beyond footnoting, and sometimes, I fear, attributed to a later scholar when it should have been to Wind”. Wind’s influence, although fundamental, had been forgotten because „Wind, unlike Warburg, Panofsky, and Gombrich, has always been, for me, a series of discrete essays and books and not a unified theory”. Also, while praising original insights that shaped the terrain of art historical research into eighteenth-century British art, Paulson was critical of Wind’s tendency to force generalizations about painting and philosophy to merge – mapping too neatly, for example, Hume’s scepticism with Gainsborough’s painterly style, when Hogarth’s theoretical views are better documented as being closer to Gainsborough (Paulson 1987: 472–475). Similarly, Leo Steinberg credited Wind for his perceptively „premature” recognition of the ambiguities in Leonardo da Vinci’s *Last Supper* that allowed a Eucharistic reading to complicate the then traditional interpretation (following Goethe) of the work as a secular psycho-

²⁹ Review of E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (Gombrich 1971: 735–736). See also: On a recent Biography of Warburg (Wind 1983: 106–113).

³⁰ See, for example, Dempsey 1997.

drama of betrayal, but he also criticised Wind for the „extravagant” claim that „the four groups of Apostles symbolize the four modes of scriptural exegesis and the four Temperaments” (Steinberg 2001: 45).

Wind was fond of quoting William James on the „knights of the razor”: those philosophers and scholars who misuse Occam’s law of parsimony by taking interpretive short cuts, preferring not to „wrestle with the angel” of art by actively participating in its meaning because it „takes too long; it is uneconomical; and one is likely to get one’s thigh out of joint” (Wind 1985: 87). By contrast, Wind frequently cited Peirce’s maxim that our „reasoning should not form a chain which is no stronger than its weakest link, but a cable whose fibres may be ever so slender, provided they are sufficiently numerous and intimately connected” (Peirce 1934: 157). Discovering and then braiding together these elusive fibres involved extensive reading, prolonged reflection and judicious inference. This is because, as we have already seen Wind explaining in the introduction to *Pagan Mysteries in the Renaissance*, the historian cannot travel „a royal road to knowledge”, as the artist did, by benefiting from „the advantages of Renaissance conversation”. The iconographical approach practiced by Wind – eschewing simplistic one-to-one connections between texts and images – was necessarily „as Focillon observed with regret, un détour, an unavoidably round-about approach to art” (Wind 1967: 15)³¹. Recovering the full significance of Wind’s complex body of works – fragmented, dispersed and often unfinished as they are – could be described as a detour around a detour. Yet the patient work of research, editing and interpretation since Wind’s death, initiated and guided by Margaret Wind, and more recently led by German scholars like Bernhard Buschendorf, Horst Bredekamp and John Michael Krois, has yielded remarkable results.

The publication of *The Religious Symbolism of Michelangelo* in 2000, for example, has allowed for a more considered evaluation of the importance of Wind’s scholarship on Michelangelo than Gilbert was able to provide in 1984. Robert Gaston, for example, noted the contrast between the complex richness of Wind’s reading and the minimalist interpretation of the Sistine Ceiling advanced by Gombrich in an interview with Didier Eribon: „[Michelangelo] said he had been left free to paint whatever he liked. And what he liked was to follow tradition. There is no reason to believe that the Sistine Ceiling has more meanings than what we see” (Gombrich, Eribon 1993: 154, Gaston 2003: 797–798). While not every detail of Wind’s theological interpretation holds up, drawing as it does on complex readings

³¹ See also: *Picture and Text* (Wind 2001c: 192).

of obscure sources like Sante Pagnini's *Isagoge* – and this fact no doubt prevented full publication of Wind's studies during his lifetime – the idea that the Sistine Ceiling functions like a magnificent concordance resonating with multiple, mystical meanings is surely more persuasive than the notion that the artist was given free rein to paint whatever he liked in the Pope's chapel. An admiring review by Paul Barolsky foresaw a „vital role” for Wind's posthumously published writings on Michelangelo in bringing about a revived and balanced intellectual history, thereby providing the means for recovering nuanced works of art from reductive readings stressing the circumstances of patronage or economic and political contexts as solely determining their meaning (Barolsky 2003: 477–478). Equally, John O'Malley has praised Wind's „pioneering instincts, his erudition and his theological precision” in insisting on the importance of religious symbolism in interpreting the Sistine Ceiling, placing him in the vanguard of scholarship that has discovered Renaissance Rome as „perhaps the most theologically interesting and diverse centre in Europe”, thus contributing to reversing the received wisdom concerning the early Sixteenth Century in the history of theology (O'Malley 2001: XLI).

Of equal significance to recent reappraisals of the mature Wind's analysis of Renaissance religious symbolism is the renewed interest in his early philosophical work. At the time of its publication in 1934, Wind complained – echoing Hume – that his remarkable philosophical masterpiece *Das Experiment und die Metaphysik* „fell dead-born from the Press” (Lloyd-Jones 1993: XVII). Today, however, Wind's concern to ground the practice of art history on secure philosophical foundations, and to seek out the points of contact between the humanities and the sciences, seem as timely and foresighted as his insistence on the importance of the neglected theological culture of the Renaissance. Here the key to understanding how Wind the philosopher and Wind the art historian are related is probably the significant concept of „embodiment”, although much patient work remains to be done in developing Wind's insights towards a greater interweaving of the sciences and humanities. Finally, there was always something vital at stake in the „experimentum crucis” of Wind's work as a philosopher and art historian: an urgent concern for an endangered conception of humanity. Perhaps Wind's most important lesson to us now in our threatened world is to keep alive a sense of „holy fear”: „we must remain mindful of Plato's warning that we can be prepared for the divine madness only in so far as we keep the divine fear vigilant within us”³².

³² *On Plato's Philosophy of Art* (Wind 1983: 19).

Note on Sources:

Much of the biographical information presented here is derived from the documents in the Wind Archive in Special Collections in the Bodleian Library in Oxford. This can currently only be navigated using the manuscript catalogue created by Margaret Wind. However, a digitisation project is currently under way which should make this important archive more accessible to scholars.

I am most grateful to Robert Pawlik for his valuable help in writing this piece, his exemplary editing, and stimulating conversation. Any errors that remain are my own.

Bibliography:

/// Barolsky P. 2003. *Review of „The Religious Symbolism of Michelangelo”, „Renaissance Quarterly”, 56, 2, s. 477–478.*

/// Berlin I. 2011. *Enlightening. Letters 1946-1960*, red. H. Hardy, J. Holmes, Pimlico, London.

/// Bredekamp H. 1998. *Falsche Skischwünge. Winds Kritik an Heidegger und Sartre*, [w:] *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, red. H. Bredekamp, B. Buschendorf, F. Hartung, J. M. Krois, Akademie Verlag, Berlin, s. 207–226.

/// Busch W. 1998. *Heroisierte Porträts? Edgar Wind und das englische Bildnis des 18. Jahrhunderts*, [w:] *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, red. H. Bredekamp, B. Buschendorf, F. Hartung, J. M. Krois, Akademie Verlag, Berlin, s. 33–48.

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

/// Buschendorf B. 1993. *Auf dem Weg nach England – Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg*, [w:] *Porträt aus Büchern*, red. M. Diers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg, s. 85–128.

/// 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, F. Hartung, J. M. Krois, Akademie Verlag, Berlin, s. 227–248.

/// Buschendorf B. 2001. *Das Prinzip der inneren Grenzsetzung und seine methodologische Bedeutung für di Kulturwissenschaften*, [w:] Edgar Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Suhrkamp, Frankfurt, s. 270–326.

/// Buschendorf Ch. 1998. *Kunst als Kritik. Edgar Wind und das Symposium Art and Morals*, [w:] *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, red. H. Bredekamp, B. Buschendorf, F. Hartung, J. M. Krois, AkademieVerlag, Berlin, s. 117–134.

/// Chaney E. 2013. R. B. Kitaj (1932–2007). *Warburgian Artist*, „emaj”, issue 7.1, November.

/// de Mille A. 1973. *Speak to Me, Dance with Me*, Popular Library, New York.

/// Dempsey Ch. 1997. *The Portrayal of Love. Botticelli's 'Primavera' and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton University Press, Princeton.

/// Engel F. 2012. „In einem sehr geläuterten Sinne sind sie doch eigentliche in Empirist”. *Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit um di Verkörperung von Symbolen*, [w:] *Et in imagine ego: Facetten von Bildakt und Verkörperung*, red. U. Feist, M. Rath, Walter de Gruyter, Berlin, s. 369–392.

/// Engel F. 2014. *Though This Be Madness. Edgar Wind and the Warburg Tradition*, [w:] *Bildakt at the Warburg Institute*, red. Sabine Marienberg, Jürgen Trabant, De Gruyter, Berlin, s. 87–116.

/// Faye E. 2011. *Heidegger. The Introduction of Nazism into Philosophy*, tłum. M.B. Smith, Yale University Press, New Haven and London.

/// Ferretti S. 1991. *Edgar Wind: dalla filosofia alla storia dell'arte*, „La Cultura”, s. 346–357.

/// Gaston R. 2003. *Review of „The Religious Symbolism of Michelangelo”*, „The Burlington Magazine”, 145, 1208, s. 797–798.

/// Gilbert C. 1984. *Edgar Wind as Man and Thinker*, „New Criterion”, 3, October, s. 36–42.

/// Goldfarb C.R. 1999. *Edgar Wind and the World Famous Komodo Dragon*, „The Centennial Review”, 43, 1, s. 125–134.

/// Gombrich E.H. 1971. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, „The Times Literary Supplement”, 25 June, s. 735–736.

/// Gombrich E.H., Eribon D. 1993. *Looking for Answers. Conversations on Art and Science*, Harry Abrams, New York.

/// Hadot P. 1992. *Métaphysique et images*, „Préfaces”, s. 33–37.

/// Hadot P. 1998. *Metaphysik und Bilder. Ein Gespräch mit Pierre Hadot*, [w:] *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, red. H. Bredekamp, B. Buschendorf, F. Hartung, J. M. Krois, AkademieVerlag, Berlin, s. 251–257.

/// Heckscher W.S. 1969. *Erwin Panofsky. A Curriculum Vitae*, „Record of the Art Museum, Princeton University”, 28, 1, s. 12–13.

/// Hook S. 1987. *Out of Step. An Unquiet Life in the 20th Century*, Harper & Row, New York, s. 498–508.

/// Klibansky R. 1992. *Edgar Wind. Itinéraire d'un philosophe historien de l'art. Entretien avec Raymond Klibansky*, „Préfaces”, s. 28–32.

/// Krois J.M. 1998. *Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung*, [w:] *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, red. H. Bredekamp, B. Buschendorf, F. Hartung, J. M. Krois, AkademieVerlag, Berlin, s. 181–205.

/// Krois J.M. 2009. *Einleitung*, [w:] *Edgar Wind, Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, red. J. M. Krois, R. Ohrt, Philo Fine Arts, Hamburg, s. 9–40.

/// Latella C. 2009. *Wind and Riegl. The Meaning of a Problematical Grammar*, „Journal of Art Historiography”, 1, s. 1–47.

/// Lloyd Jones H. 1983. *A Biographical Memoir*, [w:] *Edgar Wind, The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, red. Jaynie Anderson, Oxford University Press, Oxford.

/// Lloyd Jones H. 1993. *A Biographical Memoir*, [w:] *Edgar Wind, The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, red. Jaynie Anderson, Clarendon Press, Oxford.

/// MacLeish A. 1940. *The Irresponsibles. A Declaration*, Duell, Sloan & Pearce, New York.

/// Ohrt R. 2009. ... *ein Umweg. Nachwort*, [w:] *Edgar Wind, Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, red. J. M. Krois, R. Ohrt, Philo Fine Arts, Hamburg, s. 395–425.

- /// O'Malley J.W. 2001. *The Religious and Theological Culture of Michelangelo's Rome, 1508–1512*, [w:] Edgar Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, red. Elizabeth Sears, Oxford University Press, Oxford.
- /// Ott H. 1993. *Martin Heidegger. A Political Life*, tłum. A. Blunden, Basic Books, London, s. 133–260.
- /// Paulson R. 1987. *Review of „Hume and the Heroic Portrait”, „Eighteenth-Century Studies”, 20, 4, s. 472–475.*
- /// Peirce Ch.S. 1934. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, red. Charles Hartshorne, Paul Weiss, t. V, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- /// Peirce Ch.S. 1955. *How to Make Our Ideas Clear*, [w:] tegoż, *Philosophical Writings of Peirce*, red. Justus Buchler, Dover, New York.
- /// Safranski R. 1998. *Martin Heidegger. Between Good and Evil*, tłum. E. Osers, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, s. 225–263.
- /// Schneider P. 2009. *Begriffliches Denken – verkörpertes Sehen. Edgar Wind (1900–71)*, [w:] *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, red. Jörg Probst, Jost Philipp Klenner, Suhrkamp, Sinzheim, s. 53–73.
- /// Schneider P. 2011. *Die Aufgabe is gestellt. Nachwort*, [w:] Edgar Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, red. P. Schneider, Philo Fine Arts, Hamburg, s. 357–378.
- /// Steinberg L. 2001. *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone Books, New York.
- /// Thomas B. [wkrótce]. *In Defence of Marginal Anarchy. Edgar Wind and the Congress for Cultural Freedom*, [w:] *Art History and the Cold War*, red. Grant Pooke, Ben Thomas, Ashgate, Farnham.
- /// Tyler P. 1967. *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew*, Weidenfeld and Nicolson, London
- /// Wind Archive, Special Collections, Bodleian Library, Oxford.
- /// Wind E. 1924. *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*. Auszug der Inaugural-Dissertation, Universität Hamburg.

/// Wind E. 1925a, *Contemporary German Philosophy*, „Journal of Philosophy”, 22, 18, s. 477–493.

/// Wind E. 1925b. *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XVIII, s. 438–486.

/// Wind E. 1925c. *Theory of Art versus Aesthetics*, „The Philosophical Review” 34, s. 350–359.

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

/// Wind E. 1932. *Humanitäts idee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts*, [w:] tegoż, *England und die Antike, Vorträge der Bibliothek Warburg 1930–1931*, Teubner, Leipzig and Berlin, s. 156–229.

/// Wind E. 1934. *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, J. C. B. Mohr, Tübingen.

/// Wind E. 1946a. *Jean-Paul Sartre. A French Heidegger*, „The Smith College Associated News”, March, s. 1–4.

/// Wind E. 1946b. *Blood Iron and Intuition*, „Polemic”, 5, September–October, s. 54–57.

/// Wind E. 1947. *Sante Pagnini and Michelangelo. A Study of the Succession of Savonarola*, „Mélanges Henri Focillon, Gazette des Beaux-Arts”, 6, XXVI, s. 211–246.

/// Wind E. 1948a. *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

/// Wind E. 1948b. *The Critical Nature of the Work of Art*, [w:] *Music and Criticism. A Symposium*, red. R. French, Harvard University Press, Cambridge, Mass., s. 55–72.

/// Wind E. 1952a. *Mathematics and Sensibility*, „The Listener”, 1 May, s. 705–706.

/// Wind E. 1952b. *The Last Supper*, „The Listener”, 8 May, s. 748.

/// Wind E. 1952c. *Leonardo as a Physiognomist*, „The Listener”, 15 May, s. 788.

- /// Wind E. 1954. [Hamburg Speech], [w:] *Wissenschaft Und Freiheit. Internationale Tagung Hamburg, 23.-26. Juli 1953*, Grunewald Verlag, Berlin, s. 280–281.
- /// Wind E. 1958. *Microcosm and Memory. Letter to the Editor*, „*The Times Literary Supplement*”, 30 May 1958.
- /// Wind E. 1967. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Penguin, Harmondsworth.
- /// Wind E. 1969. *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford University Press, Oxford.
- /// Wind E. 1983. *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, red. Jaynie Anderson, Oxford University Press, Oxford.
- /// Wind E. 1985. *Art and Anarchy*, przedm. John Bayley, Duckworth, London.
- /// Wind E. 1986. *Hume and the Heroic Portrait*, [w:] tegoż, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, red. Jaynie Anderson, Clarendon Press, Oxford, s. 1–52.
- /// Wind E. 2001a. *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, red. B. Buschendorf, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- /// Wind E. 2001b. *Experiment and Metaphysics. Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, tłum. C. Edwards, przedm. M. Rampley, Legenda, Oxford.
- /// Wind E. 2001c. *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, red. Elizabeth Sears, Oxford University Press, Oxford.
- /// Wind E. 2009. *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, red. J. M. Krois, R. Ohrt, Philo Fine Arts, Hamburg.
- /// Wind E. 2011. *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, red. P. Schneider, Philo Fine Arts, Hamburg.
- /// Zorach R. 2007. *Love, Truth, Orthodoxy, Reticence: or, What Edgar Wind Didn't See in Botticelli's Primavera*, „*Critical Inquiry*”, 34, 1, s. 190–224.

MANET I NARODZINY PODMIOTU

Anna Szylar

Uniwersytet Warszawski

/// Wstęp

Źródłem przemian, jakie nadeszły wraz z początkiem XIX wieku, upatruje się przede wszystkim w dynamicznym rozwoju systemu kapitalistycznego oraz przemysłu. Nowe przedmioty organizujące ludzką codzienność, maszyny przemysłowe, których obsługa wymagała wypracowania odpowiednich umiejętności, intensyfikacja relacji społecznych wymuszona przez handel czy zwiększona dostępność różnorodnych form rozrywki spowodowały, że to właśnie uwaga stała się wówczas nowym, cennym zasobem, któremu zaczęto podporządkowywać coraz więcej obszarów życia (Crary 2009: 14). Problem ten został szeroko omówiony w licznych opracowaniach naukowych poświęconych procesowi modernizacji społeczeństw u progu XIX wieku. Trudno jednak mówić o nowoczesności bez uwzględnienia szerszego kontekstu kulturowego, w którym się ona rozwijała. Licznych przykładów dostarcza powstająca w tamtym czasie literatura piękna czy sztuka. Odwołać się można w tym miejscu chociażby do prozy Gustava Flauberta, który nie tylko zaczął pisać z dystansem do ówczesnych realiów i relacji społecznych, ale też przyjął zupełnie nowy sposób konstrukcji bohatera i styl prowadzenia narracji¹. Podobne mechanizmy można zaobserwować, przyglądając się sposobom obrazowania, jakie wprowadził Édouard Manet. Tworzący w drugiej połowie XIX wieku impresjonista wiele miejsca poświęcił portretowaniu scen nowoczesnego życia. Czuć w nich nastrój „hausmannizowanego” Paryża, widać nowe wzorce zachowań zmieniające charakter sfery publicznej, dostrzec można konstytuujące się wówczas hierarchie klasowe (Clark 1986: 30–78). Należy jednak zaznaczyć, że Manet nie tylko „archiwizował” przejawy nowoczesności, lecz także był prekursorem zupełnie nowego nurtu w malarstwie. Nurtu, który w centrum uwagi stawia widza. Prace Maneta stanowiły przedmiot zain-

¹ Więcej na ten temat zob. Bourdieu 2001.

interesowania wielu historyków sztuki, filozofów oraz socjologów². W niniejszym artykule chciałabym jednak skupić się na rzadko przytaczanym sposobie ich odczytania, a mianowicie na perspektywie zaproponowanej przez Michela Foucaulta. Interesować mnie będzie zatem, jak poszczególne techniki i zabiegi stylistyczne stosowane przez malarza przyczyniły się do defragmentacji uwagi publiczności, czym w konsekwencji doprowadziły do powstania nowego sposobu percepcji dzieła sztuki i nowej podmiotowości widza. Za Foucaultem postaram się pokazać, że obraz, stanowiąc element dyskursu, bierze udział w procesie kształtowania dyscyplinarnego porządku uważności. Dyscyplinę będę tu rozumieć po foucaultowsku, czyli jako środek, dzięki któremu jednostka zyskuje możliwość doświadczenia własnej podmiotowości. Podmiotowość ta rodzi się po pierwsze za sprawą zastosowanych przez Maneta technik malarskich i zabiegów kompozycyjnych, które wymagają od widza precyzyjnego skupienia uwagi na poszczególnych elementach obrazu i na odrzuceniu dotychczasowego sposobu percepcji dzieła sztuki. Po drugie, co szczególnie istotne w twórczości francuskiego impresjonisty, zburzona zostaje dobrze rozpoznana triada widz-autor-portretowany obiekt. Nowoczesna podmiotowość widza rodzi się z niepokoju wywołanego nieustannym poszukiwaniem odpowiedniego dla siebie miejsca w tej trójstronnej relacji. Szerzej omówię te kwestie w dalszej części artykułu.

Analizę stanowiska Foucaulta poprzedzę krótkim omówieniem procesu wyłaniania się ruchu impresjonistycznego, wskazując jednocześnie na główne inspiracje tego nurtu oraz mechanizmy, za pośrednictwem których stopniowo autonomizował się on względem Akademii. Następnie przybliżę motywacje, którymi filozof się kierował, gdy postanowił zająć się twórczością francuskiego impresjonisty. Umieszczenie okresu „studium nad Manetem” w określonym momencie kariery intelektualnej Foucaulta pozwoli na lepsze zrozumienie aparatu pojęciowego i narzędzi, za pośrednictwem których starał się on analizować kolejne praktyki dyskursywne przejawiające się w poszczególnych obrazach artysty. W ostatniej części, trzymając się porządku zaproponowanego przez autora *Słów i rzeczy*³, przejdę do omówienia konkretnych obrazów z uwzględnieniem kluczowych technik i zabiegów stylistycznych, które za sprawą stopniowej dekompozycji uwagi widza miały ukształtować jego wspomnianą wyżej nową podmiotowość.

² Do najbardziej znanej, socjologicznej analizy twórczości Maneta należy książka Pierre’a Bourdieu *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*, Seuil, Paryż 2013.

³ Będę bazować na wykładzie, który Foucault wygłosił podczas swojego pobytu na Uniwersytecie w Tunisie w 1971 roku. Jego zapis stanowi książka *Manet and the Object of Painting* (Foucault 2013).

Szczególnie istotne dla niniejszego tekstu, choć być może nie zawsze wypowiedane wprost, będą dwie kategorie – kategoria symbolu i znaku. Symbol jest w obrazach Maneta środkiem, dzięki któremu malarz sukcesywnie negocjuje swoją pozycję w polu artystycznym. Symbole, którymi dotąd operowała sztuka akademicka, stają się dla Maneta narzędziem – umiejscowienie ich w określonym kontekście, wypowiedzenie przy użyciu nowoczesnych technik malarskich pozwala otworzyć je na nowe interpretacje. Znak ściśle wiąże się w tym odczytaniu właśnie z symbolem. Foucault w *Słowach i rzeczach* zauważa, że już w XVII wieku znak przestaje „wiązać solidne i sekretne więzy odwzorowania i pokrewieństwa z tym, co oznacza” (2006: 64). Nie oczekuje on dłużej w milczeniu na „pojawienie się kogoś, kto go rozpozna – odtąd ustanawiany jest w samym akcie poznania” (tamże). Wykorzystywane przez Maneta sposoby przedstawienia i operowania symbolem są rewolucyjne właśnie z tego powodu, że uwalniają znak od jego dotychczasowego znaczenia.

/// Manet i „nowa psychologia współżycia widza z obrazem”

W Europie drugiej połowy XIX wieku, kiedy przemysł rozrywkowy praktycznie nie istniał, organizowane z wielkim rozmachem cykliczne Wystawy Powszechno-światowe stanowiły długo wyczekiwaną okazję do świętowania i zabawy. Brali w nich udział zarówno kupcy oraz marszandzi, jak i zwykli ludzie szukający momentu wytchnienia od nużącej codzienności. Wystawę 1855 roku można uznać za przelomową z dwóch względów. Przede wszystkim zgodnie z dyspozycją wydaną przez Napoleona III zdecydowano, że po raz pierwszy w historii w ramach Wystawy Powszechnej zorganizowana zostanie również międzynarodowa wystawa malarstwa. Podejmowano takie próby przy okazji wcześniejszej Wystawy w Londynie (1851), jednak pomimo przychylności ze strony Rządu Francuskiego do wydarzenia nie doszło⁴. Tym razem w jednym z budynków przy Champs-Élysées zaprezentowane miały zostać wybrane przez Akademię obrazy. Należy podkreślić, że od połowy XVII wieku Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby dysponowała niemal nieograniczoną władzą decydowania o tym, które nazwiska będą prezentowane na Salonie (Mainardi 1985: 13). Władza ta była

⁴ Francji zależało na tym, żeby przy okazji Wystawy zaprezentować również dzieła największych rodzimych malarzy. Wielka Brytania jednak zaoferowała pomoc w pokryciu kosztów transportu jedynie towarów przemysłowych, koszt transportu obrazów leżał po stronie Francji. Rząd francuski zrezygnował więc z pomysłu własnej wystawy sztuk pięknych, poprzestając na prezentacji towarów przemysłowych. To spuścizna II Republiki, w której – zamiast arystokracji – dominujący głos miała burżuazja, darząca większym uznaniem postępowy przemysł niż oglądającą się w przeszłość sztukę (por. Mainardi 1987: 29–30).

o tyle znacząca, że wykroczyła daleko poza kwestie estetyki – jakkolwiek akt sprzeciwu wobec wyznaczonych przez nią kanonów traktowany był jako gest polityczny. I choć, co prawda, w połowie XIX wieku jej wpływ polityczny znacznie osłabł, to nadal uważano wskazane przez jej członków dzieła sztuki za najlepsze w swoim czasie. Napoleon III, świadom tego układu sił, zdecydował się na „gest przychylności” wobec artystów, zapraszając wybranych z nich do zorganizowania własnych wystaw retrospektywnych. Chciał tym samym zyskać większe poparcie społeczne i nawiązać do idei postępu, otwartości i eklektyzmu, jakie w jego przekonaniu uosabiała II Cesarstwo. Propozycję zorganizowania własnej wystawy otrzymał między innymi Gustave Courbet. Malarz jednak, nie chcąc być narzędziem w rękach króla, ostatecznie odmówił, a swoje dzieła zaprezentował w niezależnym względem Wystawy Pawilonie Realizmu (tamże). Pawilon okazał się niestety porażką. Podczas gdy prawdziwi koneserzy sztuki byli zachwyceni możliwością przeglądu dotychczasowego dorobku artysty, pozostała publiczność nie rozumiała, dlaczego miałyby płacić za oglądanie starych obrazów (Mainardi 1987: 60). Courbet, zawiedziony obrotem spraw, musiał ponownie starać się o przychylność Akademii. Nie wiedział jednak, że jego – nie w pełni jeszcze dojrzały – gest sprzeciwu posłuży całemu polu artystycznemu jako zachęta do podjęcia kolejnych prób autonomizacji wobec Akademii. Prób, które już niedługo kontynuować mieli impresjoniści.

Wystawa 1855 roku była wyjątkowa również dlatego, że zaprezentowano na niej nowe osiągnięcie techniki, jakim była fotografia. Doniosłości tego wydarzenia miał dopełnić obszerny artykuł opublikowany w tamtym czasie przez belgijskiego malarza i grafika, Antoine’a Josepha Wiertza (Hershberger 2013). Postulował w nim, aby to właśnie fotografia dokonała filozoficznego i formalnego oświecenia malarstwa. Oświecenie to rozumiał w kategoriach politycznych – jako pozbawienie malarstwa monopolu na obrazowanie rzeczywistości. Okazało się, że rola fotografii wykroczyła daleko poza postulaty Wiertza. Przede wszystkim posłużyła impresjonistom za istotne narzędzie pracy – wiele klasycznych już dziś obrazów, jak się okazało, wzorowanych było na portretach ludzi czy zdjęciach krajobrazów (Scharf 1974)⁵. Malarstwo zapośredniczone przez fotografię redefiniowało klasyczne założenia kompozycyjne, do

⁵ Poglębionej analizy na temat relacji fotografii i sztuki dostarcza książka Aarona Scharfa *Art And Photography*. Autor wskazuje na problematyczny charakter tej relacji. Jako przykład podaje historię francuskiego malarza Adolphe’a Yvona, który zlecił wykonanie zdjęć przed namalowaniem obrazu, polecił natychmiast zniszczyć wszystkie kopie. Obawiał się, że w przeciwnym razie jasne stanie się, że obraz nie był produktem jego wyobraźni czy artystycznej wrażliwości, a jedynie prostym odwzorowaniem rzeczywistego krajobrazu (Scharf 1974).

których przyzwyczajone było ludzkie oko (Kępiński 1982: 21). Ponieważ zdjęcia były robione zazwyczaj z pulapu zbliżonego do wzrostu człowieka, obrazy wzorowane na fotografiach wyróżniało charakterystyczne pole kompozycyjne – wyraźnie ograniczone od góry, zawężone w perspektywie, niekiedy nawet „ciasne”. Świeżość ujęcia impresjonistycznego wynikała więc z zaakceptowania „estetycznej specyfiki zdjęć robionych bez intencji kompozycyjnych” (tamże). Właśnie ta „przypadkowość” czy ulotna „impresja” stała się cechą rozpoznawczą nowego nurtu. Wracając jednak do Wystawy Powszechnej 1855 roku – zdjęcia zostały tam zaprezentowane w sekcji poświęconej sztukom przemysłowym. Fotografie potraktowano wtedy jako osiągnięcie techniczne, a nie jako nową dziedzinę sztuki. Największe uznanie zyskał Félix Nadar i jego seria poświęcona sławnemu mimowi – Jeanowi-Charles’owi Debureau. To ciekawe, że właśnie taką rzeczywistość chciała oglądać XIX-wieczna Europa.

Dwa omówione powyżej wydarzenia – rewolucyjny gest artysty i pojawianie się fotografii – umożliwiły dalszy rozwój impresjonizmu. Od tego momentu możemy mówić o początkach autonomizowania się pola artystycznego (Bourdieu 2001), które należałoby przede wszystkim rozumieć jako zerwanie z symboliką zaproponowaną przez sztukę akademicką. Strukturę sztuki akademickiej można określić mianem powtórzeniowej, ponieważ powtarzała uznane przez pole artystyczne symbole i kano-ny (Zaluski 2012: 254). Rewolucja, jakiej – idąc drogą wyznaczoną najpierw przez realistów, a następnie przez wczesnych impresjonistów – dokonał Manet, polegała w pierwszej kolejności na zerwaniu z tradycją powtórzenia, a następnie na stopniowej „instytucjonalizacji anomii” (tamże), dopuszczającej wielość perspektyw lub „tendencji współzawodniczących o monopol na prawomocność artystyczną”



Il. 1. Félix Nadar, *Pierrot*, 1854.

(tamże: 255)⁶. Zrozumienie logiki pola artystycznego, czyli uświadomienie sobie układu sił pomiędzy poszczególnymi aktorami („konserwatystami”, „nowatorami”) oraz osadzenie jej w kontekście wydarzeń tamtego okresu, jakimi było pojawienie się nowych technik komunikacji wizualnej (dagerotyp, fotografia), przedwiośnie ruchu impresjonistycznego (postulaty i pierwsze samodzielne wystawy realistów) oraz szczególny układ polityczny (liberalna polityka Napoleona III), pozwoli lepiej wytłumaczyć sytuację, jaka miała miejsce w trakcie Salonu 1863 roku. Na kolejnej zorganizowanej przez Akademię wystawie znalazły się tradycyjnie już uznane nazwiska, jednak na ponad 4000 płócien umieszczono wówczas literę R (*rejeté*), co oznaczało decyzję o odrzuceniu z grona wystawców (Kepiński 1986: 38). W imieniu tej właśnie grupy znany drzeworytnik Gustave Doré i Édouard Manet złożyli w ministerstwie petycję protestacyjną. Napoleon III, obejrzawszy wszystkie obrazy, wydał rozkaz urządzenia osobnej, ale pełnej wystawy odrzuconych prac. Wystawa nazwana Salonem Dodatkowym odbyć się miała 15 dni po oficjalnym Salonie. Publiczność szybko podzieliła się na dwa obozy – konserwatywnych krytyków artystycznej nonszalancji i tych, którzy ze zdziwieniem odnieśli się do decyzji Akademii (tamże: 39). Salon Dodatkowy (nazwany później Salonem Odrzuconych) przerodził się szybko w wydarzenie, które przyciągnęło zainteresowanie szerokiej publiczności, stając się „potężną dźwignią nastrojów w obozach dążących do niezależności twórczej” (tamże: 40). Z czasem sukces skandalu był dla najbardziej radykalnych twórców cenniejszy niż znalezienie się w obrębie „sztuki oficjalnej”. I chociaż przeważająca większość komentarzy dotyczących tamtych wydarzeń skupiła się na analizie nowatorskich technik malarzkich (szeroki sposób prowadzenia farby, oszczędne akcentowanie detali w tle, modelowanie form plamą z jednoczesną rezygnacją z wyrazistych linii), to w istocie spór toczył się o znacznie większą stawkę – mianowicie o „nową psychologię współżycia widza z obrazem” (tamże: 41). Wystawione wtedy *Śniadanie na trawie* Maneta wyprzedza epokę impresjonizmu właśnie na płaszczyźnie tej nowej psychologii obrazu. Odchodzi on od co-urbetowskiego, nieco patetycznego angażowania się w realia obrazowe, na

⁶ Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na pewną dwuznaczność, jaką niesie za sobą zerwanie Maneta z tradycją powtórzenia. W wielu swoich obrazach malarz „powtarza” bowiem sytuacje czy symbole, jakie obserwować możemy w dziełach malarzy takich jak Giorgione, Tycjan czy Velázquez. Bourdieu określa ten zabieg „zerwaniem w kontynuacji” lub „kontynuacją w zerwaniu” (Bourdieu 2001), czyli taką sytuacją, w której rewolucja dokonuje się w ramach „powrotu do źródeł”, z poszanowaniem dokonań minionych pokoleń (tamże: 159). Ponadto chodzi o jeszcze jedną cechę powtórzeniowości Maneta: malarz często sam powtarza własne figury stylistyczne. Można to czytać jako chęć podkreślenia własnej artystycznej podmiotowości oraz tego, że podobnie jak dawniej sztuka akademicka, tak teraz suwerenny artysta wyznaczać może estetyczne kanony.



Il. 2. Édouard Manet, *Śniadanie na trawie* (1863).

rzecz subwersywnej gry rozpoznanymi alegoriami (często pojawiający się motyw nagiej, symbolizującej tradycyjną sztukę akademicką modelki) i kolorami (ciemne połacie tła, gęsta struktura kontrastów, jasno oświetlone sylwetki). Od czasu Salonu Odrzuconych obok Courbета to Manet staje się forpcztą nowego sposobu patrzenia i nowego sposobu obrazowania XIX-wiecznej rzeczywistości.

/// Foucault i okres „studium nad Manetem”

Strukturalizm był jednym z szerzej dyskutowanych tematów we Francji na początku lat 60. XX wieku (Eribon 2005: 216). *Antropologia strukturalna* Lévi-Straussa (1959) odbiła się szerokim echem w środowisku intelektualnym tamtych lat. Perspektywa zaproponowana przez francuskiego antropologa swoje źródła czerpała z teorii językoznawstwa Romana Jakobsona, postulując badanie kultury takimi narzędziami, jakich używano do badania struktur językowych. Podobnie jak język został pomyślany i uzgodniony przez człowieka, tak rzeczywistość społeczna – spajająca ją tradycja, wydarzenia historyczne, treści kultury – są czymś więcej niż pro-

stą sekwencją zdarzeń. Znaczenie przypisane poszczególnym składowym kultury jest wynikiem wzajemnych relacji i negocjacji danej zbiorowości – relacji rozciągniętych w czasie i możliwych do opisanego z uwzględnieniem przemian, jakim podlegały na przestrzeni lat. Uwagę krytyki zwróciło nowatorstwo Lévi-Straussa polegające na połączeniu analizy historycznej z antropologią społeczną. Jak czytamy we wstępie do *Antropologii strukturalnej*: „należy zrezygnować ze «rozumienia historii» i uczynić z badania kultury synchroniczną analizę stosunków zachodzących w teraźniejszości między konstytuującymi ją elementami” (Lévi-Strauss 2008: 63). Historia społeczna to nie kolejne fakty następujące po sobie. To proces wytwarzania struktur, za pomocą których dana epoka określa samą siebie. Program antropologii strukturalnej przedstawiony przez Lévi-Straussa wywołał poruszenie w kręgach akademickich również dlatego, że kwestionował wcześniejsze ujęcia genealogii jednostki, które zdobyły już ugruntowaną pozycję w polu akademickim. Do takich ujęć należał w szczególności egzystencjalizm Jeana-Paula Sartre’a. Dyskusje z uniwersyteckich kuluarów szybko przeniosły się na łamy najpoczytniejszych czasopism naukowych. Do polemik w *La Quinzaine littéraire* dołącza również Foucault (Eribon 2005: 216). Filozof powoli zaczyna zdawać sobie sprawę, że coraz dalej mu do tez głoszonych przez strukturalistów. Decyduje się wypracować własny język, własne narzędzia, za pomocą których będzie mógł prześledzić genezę kluczowych dla rozwoju nowoczesnego społeczeństwa procesów zachodzących na styku języka, władzy i nauki. To właśnie ich współdziałanie umożliwiło zdaniem Foucaulta powstanie poszczególnych instytucji i ideologii, pozwoliło uczynić człowieka obiektem zarządzania i stawką w politycznej grze.

W 1966 roku Michel Foucault wyjeżdża do Tunisu, aby objąć tam stanowisko profesora filozofii. I choć w okresie najbardziej burzliwych wydarzeń maja ’68 znajduje się poza granicami Francji, to jak się niedługo okaże, czas spędzony na Uniwersytecie w Tunisie (1966–1968) będzie należał do przełomowych w jego intelektualnej karierze. Dwie rzeczy zajmują wtedy szczególnie jego uwagę. Po pierwsze, praca nad nową książką *Archeologia wiedzy*. Po drugie, intensywne studia nad historią sztuki od renesansu aż po XIX wiek⁷. Te dwa pozornie odległe od siebie tematy okazały się jednak pozostawać w ścisłym związku. Cechą charakterystyczną wypracowanej w tamtym czasie przez filozofa metody socjoanalizy była próba prześledzenia rozwoju poszczególnych form wypowiedzi, które trwając równo-

⁷ Poświęcił temu cykl wykładów, jakie dawał we wtorki wieczorem na Uniwersytecie w Tunisie. Jeden z ostatnich dotyczył właśnie rewolucji Maneta.

legle obok siebie, pozwoliły na wyłonienie się kolejnych dyskursów (jak np. historia naturalna, ekonomia polityczna czy medycyna kliniczna). Jak pisze we wstępie do *Archeologii wiedzy* Jerzy Topolski, „autor dowodzi konieczności wprowadzenia do analiz takich pojęć, jak nieciągłość, cięcie, próg, granica, transformacja, i wyzwolenia się od innej ich sieci, a więc od takich pojęć, jak tradycja, wpływ, rozwój, ewolucja, mentalność czy «duch» epoki, dających «gotowe syntezę»” (Topolski 1977: 21). Foucaulta interesowały zatem nie ciągłość i trwanie, lecz raczej zerwanie i rozłam⁸. Metodę tę szczególnie wyraźnie widać w jego tekstach poświęconych sztuce czy malarstwu. Ujmując sposoby obrazowania i przedstawienia jako elementy dyskursu, Foucault doszukiwał się w nich emanacji zmiany paradygmatu myślenia. Ponadto w pracach Foucaulta nieustannie powraca pytanie o miejsce podmiotu w procesie stawania się społeczeństwa. O to, w jaki sposób czyniono z niego przedmiot władzy, podporządkowania, stawkę w politycznej grze. Zgodnie z powyższym odczytaniem autonomizacja pola artystycznego miała wymiar przede wszystkim symboliczny. Niezależność wobec Akademii umożliwiała artystom nie tylko budowanie samodzielnej narracji czy proponowanie własnych metod przedstawienia. Była przelomowa przede wszystkim dlatego, że zrywała z całą dotychczasową symboliką i tradycją, na której ufundowane zostało całe zachodnie malarstwo. I tak jak Foucault stara się stopniowo obnażyć idee, które doprowadziły do powstania poszczególnych instytucji czy wytworzenia konkretnych praktyk, tak Manet, odbierając swoim obrazom szereg stylistycznych środków maskujących ich materialne ograniczenia, sprawia, że działo sztuki przestaje imitować rzeczywistość, a staje się niczym więcej, jak tylko fizycznym obiektem. Obiektem, wobec którego widz będzie zmuszony określić się na nowo.

Foucault kończy pisanie *Archeologii wiedzy* w 1969 roku. Książka powoduje poruszenie w kręgach intelektualnych porównywalne z tym, jakie kilka lat wcześniej wywołała *Antropologia strukturalna*. Kluczowa dla filozofa była bowiem próba określenia porządku wyłaniania się poszczególnych dyskursów z jednoczesnym uwzględnieniem ich historycznej nieciągłości i chaotyczności. Malarstwo było w tym ujęciu szczególnym polem wypowiedzi, przestrzenią, na której materializowała się wspomniana dyskursywna nieciągłość.

⁸ To było główną przyczyną, dla której Foucault tak wyraźnie odciął się od strukturalistów.

/// Foucault i pytanie o źródła podmiotowości

W czasie, kiedy Foucault zaczął zajmować się malarstwem, temat ten stanowił już przedmiot zainteresowania wielu filozofów (Shapiro 2003: 195). Sartre poświęcił kilka esejów Giacomettiemu (1954) i Tintoretcie (1957), Merleau-Ponty rozwijał paralele pomiędzy fenomenologią a malarstwem w takich pracach jak *Cézanne's Doubt* (1945) czy *Eye and Mind* (1960). André Malraux w *The Voices of Silence* (1952) zastanawiał się z kolei nad językiem wypowiedzi artystycznej. I choć Foucault również podzielał zainteresowanie sztuką, to – jak się wydaje – szukał innego aparatu pojęciowego, innego klucza, którym mógłby o niej opowiedzieć. Rozumiał malarstwo przede wszystkim jako element dyskursu, jako część składową procesu wytwarzania wiedzy. Mówił o nim jako o praktyce dyskursywnej, „która ucieleśnia się w pewnych technikach i efektach” (Foucault 1977: 234). W tym sensie malowanie nie było dla niego jedynie „wizją przekładaną następnie na materialność przestrzeni; [...] nagim aktem, którego nieme i w nieskończonej próżni tkwiące znaczenia miałyby być uwalniane przez późniejsze interpretacje” (tamże). Wręcz przeciwnie – twierdzi Foucault – jest ono „w całości przeniknięte [...] pozytywnością jakiejś wiedzy” (tamże). Tym, na co zwracał uwagę Foucault, był fakt, że przemiany w polu sztuki (rozumiane jako sposób przedstawiania, tematyka pojawiająca się na obrazach czy „układ sił” pomiędzy artystami i instytucjami) zachodzą równoległe do zmian w innych obszarach życia społecznego, takich jak polityka czy władza. Podobnie jak literatura, tak malarstwo stanowiło dla filozofa narzędzie demaskowania ukrytych znaczeń, papierek lakmusowy, z którego odczytywał dyskursy nowoczesności zakodowane w języku wypowiedzi artystycznej.

Książka dotycząca Maneta, którą zamówiło u Foucaulta paryskie wydawnictwo, miała nosić tytuł *Le noir et la surface* (Bourriaud 2013: 10). I choć ostatecznie nigdy jej nie ukończył, to poświęcił temu zagadnieniu znaczną część swojej pracy naukowej podczas pobytu w Tunisie w latach 1966–1968 (Eribon 2005: 231). Manet interesował filozofa przede wszystkim jako ten, od którego początek bierze nowoczesne malarstwo. Od czasu *quattrocento*, mówi Foucault, obraz próbował ukryć wszystko to, co było związane z jego materialną warstwą. Misterne operowanie kolorami i perspektywą miało uczynić z obrazu „okno na świat” (Shapiro 2003: 305). Nowatorstwo Maneta – twierdzi Foucault – polegało na wyeksponowaniu tych właściwości obrazu, które dotychczas próbowano za wszelką cenę ukryć. Na pokazaniu tych jego elementów (kształt i faktura płótna, oświetlenie), które wcześniej za pomocą technik malarskich usilnie maskowano. Od czasów

Maneta obraz przestaje udawać, że nie jest obrazem. A skoro pojawia się obraz jako materialny obiekt, pojawić się musi również skonfrontowany z tym nowym obiektem widz (Bourriaud 2013: 16). Jego zadanie polegać będzie na znalezieniu sobie w tej relacji odpowiedniego miejsca. Proces „upodmiotowienia” widza zachodzi, zdaniem Foucaulta, przy pomocy trzech kluczowych narzędzi: materialnych właściwości płótna, oświetlenia oraz umiejscowienia widza (Foucault 2013: 31–32).

/// Materialne właściwości obrazu

Foucault zwraca uwagę na kilka technik, za pomocą których Manet akcentuje materialne właściwości płótna. Po pierwsze, malarz często wykorzystuje w swoich obrazach motyw poziomej i pionowej linii. Dobrym przykładem może tu być *Bal maskowy w Operze* (il. 3). Widzimy, że balkon tworzy dwie wyraźne linie, które niejako tną przestrzeń, zawężając perspektywę, na której widz skupia swoją uwagę. Przestrzeń robi się ciasna, można nawet powiedzieć – duszna. Widzowi udziela się wrażenie ogrom-



Il. 3. Édouard Manet, *Bal maskowy w operze* (1873-1874), National Gallery of Art, Washington DC.

nego ścisku, który spotęgowany zostaje przez powtarzającą się czerń męskich kapeluszy. Można przez to odnieść wrażenie, że obraz jest płaski, jednowymiarowy, jakby nie było w nim żadnej głębi. Dzieje się tak również za sprawą masywnej ściany umieszczonej tuż za tłumem gości przybyłych na bal. Widz wie, że choćby chcieli, trudno będzie im znaleźć wygodniejsze miejsce. Dwa filary i balkon powodują, że oglądać możemy obraz w obrazie. Tym samym malarz bierze przedstawioną scenę w nawias, jakby próbował przypomnieć nam, że to, co oglądamy, jest niczym więcej, jak tylko przedstawieniem.

Przestrzeń zostaje dodatkowo określona za pomocą dwóch kolorów – czerni i bieli. Z tyłu zamyka ją ściana, z przodu natomiast – czarne kolory sukienek i garniturów. Tam, gdzie „jest czym oddychać” – czyli w obrębie balkonu i po lewej stronie obrazu, jakby naprzeciw kobiety w niebieskich pończochach i sukience – widzimy kolor biały (Foucault 2013: 36). Foucault zwraca uwagę na fragment „światła”, który zostaje wpuszczony z góry w oglądaną przez nas scenę. Są nim nogi nieznanego postaci, swobodnie zwisające z jasnego balkonu. To motyw zaczerpnięty z namalowanego ponad dziesięć lat wcześniej *Koncertu w ogrodzie Tuileries* (il. 4). Tam z kolei zieloną połąkę gęsto usłaną liśćmi łamał niewielki fragment niebieskiego nieba (tamże: 38).



Il. 4. Édouard Manet, *Koncert w ogrodzie Tuileries* (1862), National Gallery, London.

Manet często „zamyka” swoje postaci na ograniczonej przestrzeni (Shapiro 2003: 308). Próbuje dzięki temu pozbawić obraz głębi, uczynić go możliwie jednowymiarowym. Widać to także na płótnie *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* (il. 5), gdzie skazańcy zostali umieszczeni na tle dużej ściany – znowu – dublującej płaską powierzchnię obrazu. Z przodu ogranicza ich pluton egzekucyjny, z tyłu wysoki mur. Powtarza się też motyw poziomych i pionowych linii podkreślających prostokątny kształt obrazu: tym razem są nimi w pierwszej kolejności płaszczyzna karabinów, a w drugiej – mocno wyprostowane sylwetki żołnierzy (Foucault 2013: 39). Można dostrzec tu również podobieństwo do poprzedniego obrazu (*Bal maskowy w operze*, il. 3). Znowu mamy scenę, która rozgrywa się niejako na dwóch poziomach – dolnym (egzekucja) i górnym (obserwujący gapie) (tamże: 38). Podobnych przykładów można by wymienić więcej. Chodzi o to, jak mówi Foucault, żeby zwrócić uwagę na powtarzający się schemat. Ludzie malowani przez Maneta stają się w rękach malarza elementem zabiegu artystycznego – zabiegu powtórzenia. Po co – można by zapytać –



Il. 5. Édouard Manet, *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* (1868), Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.



Il. 6. Édouard Manet,
Kelmerka (1879),
National Gallery,
Londyn.

malarz posługuje się tym powracającym środkiem? Co chce tym pokazać? Zgodnie z interpretacją filozofa gest powtórzenia pełni w tym przypadku podwójną funkcję – po pierwsze, naśladuje tradycyjny zabieg, zgodnie z którym operowanie rozpoznanymi symbolami podtrzymywało istnienie sztuki akademickiej (Zaluski 2012). Po drugie, odnosi gest powtarzania do samego siebie, powodując, że staje się on elementem szerszej całości, jaką jest widowisko przedstawienia.

Powtarzanie pionowych i poziomych linii odtwarzających kontury płótna to jeden ze sposobów Maneta na akcentowanie fizycznych cech obrazu. Foucault wskazuje na jeszcze jeden zabieg, który tym razem ma na celu nie tyle zwrócenie uwagi na kształt obrazu, ile na jego dwustronność – przód i tył. Można to najlepiej pokazać na przykładzie *Kelmerki* (il. 6). Widzimy tam kobietę, tytułową kelnerkę, uchwyconą w trakcie pracy. Obraz wygląda jak fotografia – kobieta zajęta obsługiwaniem gości jakby nagle spostrzegła, że ktoś się jej przygląda. W jednym ręku niesie już pełne kufle piwa, od których dopiero co oderwała wzrok (głowę ma skierowaną w stronę baru). Jej ciało już jest z kolei zwrócone w stronę sali, jakby miała

ruszyć w stronę gości. Postać malarza (albo fotografa) wyraźnie ją jednak zastanowiła – widać, że jej zawieszenie trwa już dłuższą chwilę. To przeciągłe spojrzenie jasno zarysowuje front obrazu, jego przednią warstwę. Gdy jednak widz już się do niego przyzwyczai, swoją uwagę kieruje na dwie postaci – kobietę i mężczyznę – siedzące przy stole z lewej strony. Oboje patrzą w tym samym kierunku, jak gdyby chcieli przeniknąć wzrokiem poza obręb obrazu. Nie wiadomo jednak, co się tam dzieje. Można jedynie snuć domysły podsycane obecnością kobiecej dłoni i fragmentem sukienki (tamże: 50). Manet ponownie wykorzystuje swoje postaci, a mówiąc dokładniej ich wzrok, żeby zaznaczyć kolejną właściwość płótna, jego dwie strony – *recto* i *verso*. Tego typu przedstawienie jest, jak podkreśla Foucault, nowością. W klasycznym malarstwie jeżeli już pojawi się element czy wydarzenie, które przyciąga wzrok bohaterów, to najczęściej wiemy, czym ono jest (jako przykład filozof podaje obraz Massachia *Grosz czynszowy*). Tu przeciwnie – zmuszeni jesteśmy albo do końca pozostać w niepewności, albo będziemy bezskutecznie zmieniać pozycję, patrzeć na obraz z różnych stron, jakby miało to przynieść odpowiedź na pytanie o źródło zainteresowania obecnych na nim postaci.

/// Oświetlenie

Rodzaj i natężenie oświetlenia jest zdaniem Foucaulta kolejnym środkiem, za pomocą którego Manet łamie dotychczasowe konwencje obcowania widza z obrazem. Tak dzieje się chociażby w przypadku obrazu *Fleciста* (il. 7). Malarz zdecydował się na zupełne usunięcie tła, chłopiec stoi jakby zawieszony w pustej przestrzeni. Jedyny ślad rzeczywistości, jaki możemy dostrzec, to dwa cienie – pierwszy rzucony na prawą rękę flecisty przez instrument, a drugi znajdujący się pod jego lewą stopą. Zdaniem Foucaulta malarz podkreślił tym samym miejsca, w których pojawia się muzyka – prawa ręka gra, lewa stopa wystukuje rytm (tamże: 57). Ponadto dzięki tak pomyślanej kompozycji dowiadujemy się, że nie zastosowano żadnego innego oświetlenia niż to, które pada spoza samego obrazu. Jak gdyby obraz miał być powieszony na ścianie naprzeciw dużego, słonecznego okna (tamże: 59). To konwencja zupełnie odmienna od tej, do której przyzwyczaiło się oko widza obcującego z malarstwem ubiegłych wieków. Tam źródło światła było ulokowane w jakimś konkretnym miejscu – albo na obrazie (snop światła wpadający przez okno lub drzwi), albo poza nim (refleks światła skierowany w dane miejsce na płótnie). Dzięki temu malarze mogli swobodnie operować cieniem, nadając swoim postaciom głębi podob-



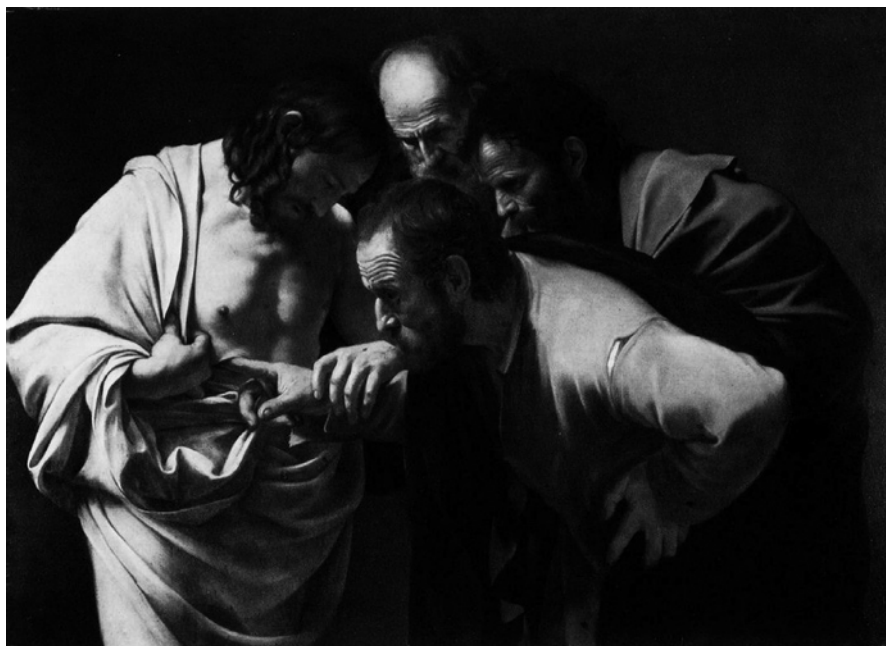
Il. 7. Édouard Manet, *Fleecista* (1866),
Luwr, Paryż.

czasie tak duży skandal. Nie była to przecież nagość, ta od wieków pojawiała się na płótnach. Nie szokowało również to, że Manet podjął dialog z powstałą trzy wieki wcześniej *Wenus z Urbino*. Zgodnie z ustaleniami Timothy'ego Jamesa Clarka z około siedemdziesięciu recenzji z Salonu 1865 tylko w dwóch pojawiła się wzmianka o źródle inspiracji malarza (Clark 1986: 94). Podobna sytuacja zresztą miała miejsce, gdy w 1863 roku na Salonie Odrzuconych wystawiono *Śniadanie na trawie*. Krytyka wytknęła wtedy Manetowi nieudolną próbę nawiązania do *Koncertu wiejskiego* Tycjana⁹, naśmiewano się z jego warsztatu i kompozycji, nie traktowano go w żadnym wypadku poważnie. Teraz do takiej dyskusji nawet nie doszło. Krytyka lekceważącym milczeniem pominęła oczywiste nawiązanie do dzieła poprzednika, jakby *Olimpia* była na tyle „przemalowana”, na tyle od niego odległa, że salonowi recenzenci postanowili nie zestawiać tych dwóch obrazów w jednym, równoległym porządku. Było jednak coś więcej, co tak oburzyło publiczność. Jak wiemy, *Olimpia* przedstawiała XIX-wieczną kurtyzanę. I to może też nie byłoby samo w sobie szokujące, gdyby nie fakt, że

⁹ W XIX wieku autorstwo obrazu przypisywano Giorgione'owi (Clark 1986: 94).

nej do tej, którą obserwować można w rzeczywistości (por. Caravaggio, *Niewierny Tomasz*, il. 8). W przypadku *Fleecisty* mamy do czynienia z sytuacją zupełnie odwrotną. Światło pada prostopadłe na obraz jednym, szerokim strumieniem. Nie rozkłada się miękko na ciele chłopca, ale przeciwnie – doświetla całą jego sylwetkę równomiernie. To właśnie przez brak cienia, przez owo równomierne oświetlenie obraz traci głębię, staje się płaski i jednowymiarowy (Foucault 2013: 58). Jakby Manet znów chciał powiedzieć: to tylko obraz, nic więcej.

Podążając porządkiem zaproponowanym przez Foucaulta, przejdźmy do kolejnego obrazu – będzie nim *Olimpia* z 1865 roku. Można by zastanawiać się nad powodami, dla których wywołała w tamtym



Il. 8. Caravaggio, *Niewierny Tomasz* (1595–1596), Pałac Sanssouci, Poczdam.

pojawiły się głosy, jakoby była to kurtyzana z klasy robotniczej – jak o niej mówiono – „żona stolarza” albo „Olimpia z Rue Mouffetard” (tamże: 87). W tamtym czasie kobiety lekkich obyczajów skupiały się głównie w dwóch miejscach – w Quartier Bréda (dla klientów z klas wyższych, głównie artystów) i właśnie przy Rue Mouffetard, gdzie przychodzili mężczyźni z niższych warstw społecznych (tamże: 86–87). Skąd jednak wysnuto podobne wnioski? Co tak odmiennego było w namalowanej przez Maneta kobiecie? Zgodnie z interpretacją Foucaulta stało się tak między innymi za sprawą oświetlenia. Nie mamy tu bowiem do czynienia z figurą delikatnej, łagodnej i przystępnej kobiety. Widzimy kobietę o zdecydowanych, wręcz androgenicznych rysach (tamże: 132). Poprzez nadmierne oświetlenie jej skóra sprawia wrażenie białej, budzącej rezerwę i chłód. Można odnieść wrażenie, że wspomniane światło, które przez swoją bezpośredniość budzi w widzu onieśmienie i zmieszanie, Olimpii sprawia przyjemność (Foucault 2013: 65). Foucault zwraca również uwagę na wzrok kobiety – beznamiętny i obojętny. Widz może czuć się zdezorientowany. Z jednej strony, patrząc na nagą kurtyzanę, wie, czego może od niej oczekiwać. Po chwili jednak okazuje się, że kobieta wydaje się zupełnie niewzruszona. Składa obietnicę, od początku wiedząc, że nigdy jej nie spełni.



Il. 9. Édouard Manet, *Bar w Folies-Bergère* (1881–1882).

/// Umieszczenie widza

Ostatnim zagadnieniem, któremu w swoim studium o Manecie poświęca uwagę Foucault, jest pozycja widza. Żeby ją omówić, skupia się tylko na jednym obrazie – *Bar w Folies-Bergère*. Została na nim sportretowana znajoma malarza, barmanka Suzon. Za nią znajduje się duże, pokrywające całą powierzchnię ściany lustro. Mamy do czynienia z podobnym zabiegiem, jaki oglądać mogliśmy na wcześniej omawianych obrazach – *Rozstrzeleniu cesarza Maksymiliana* (il. 5) i *Barze maskowym w operze* (il. 3). Przestrzeń za główną postacią jest ograniczona przez ścianę, ale tym razem złudzenie głębi ma zostać osiągnięte poprzez umiejscowienie na niej lustra (tamże: 74). Jeżeli jednak uważnie przyjrzymy się odbijającym się w nim przedmiotom, to łatwo dostrzeżemy, że w istocie nie odbija ono tego, co naprawdę znajduje się po drugiej stronie baru. Butelki stoją w innym porządku, postać barmanki odbija się po niewłaściwej stronie, a obok niej pojawia się osoba, której obecności nie jesteśmy pewni. Z jednej strony więc nie wiemy, co kryje się za barmanką, z drugiej – mamy wątpliwość, czy to, co widzimy w lustrze, istnieje w rzeczywistości. W miejsce pozornej głębi otrzymujemy więc podwójne jej zaprzeczenie (tamże: 74). Zastanawiające jest również

umieszczenie kobiety względem własnego odbicia i względem mężczyzny, którego obserwować możemy w lustrze. Żeby patrzeć na plecy Suzon od strony, z jakiej zostały przedstawione na obrazie, musielibyśmy przemieścić się w prawą stronę. Ale artysta, aby móc precyzyjnie namalować jej tył i lewy profil, musiałby zająć jeszcze inne miejsce. Jesteśmy prowokowani, żeby wcielać się w różne osoby, żeby zmieniać swoją pozycję, modyfikować kąt patrzenia. Każda zmiana wydaje się jednak nieodpowiednia, niesie ze sobą coraz większy niepokój (tamże: 76). Niepokój wzmagają tu też oświetlenie. Wydaje się, że mężczyzna stoi bardzo blisko kelnerki, że ich rozmowa jest niemal intymna. Tymczasem na twarzy i szyi kobiety nie ma żadnego cienia, nie widzimy ani śladu bliskości, którą zapowiada odbicie w lustrze (tamże: 76). Można się więc zastanawiać, czy postać mężczyzny nie jest tylko fantazją malarza, który sam siebie umieścił na obrazie naprzeciw Suzon. Może on sam chciałby znaleźć się tego wieczoru w Folies-Bergère. Ta gra pozorów, jaką operuje Manet, każe widzowi podać w wątpliwość coś, czemu najbardziej ufa – swój własny wzrok, swoje zmysły. Nakazuje zdystansować się wobec własnych sądów na temat rzeczywistości, zmusza do sceptycyzmu względem swojej percepcji. To pytania, do których malarstwo nigdy wcześniej nie prowokowało. Wyznaczając malarzowi i widzowi jasno sprecyzowane miejsce (tamże: 78), stawiało sobie za zadanie przede wszystkim zachwycić, oczarować, odegrać spektakl. Od impresjonistów począwszy, zadaniem malarstwa będzie również prowokowanie do wątpienia, wprowadzenie w niepokój, w ruch.

/// Zakończenie

Można by zadać pytanie, co w istocie wyróżnia perspektywę Foucaulta spośród wszystkich pozostałych, które za przedmiot zainteresowania obrały sobie twórczość Édouarda Maneta? Po pierwsze – jak starałam się pokazać – zainteresowanie Foucaulta sztuką przypadło na okres, w którym filozof intensywnie pracował nad stworzeniem własnego modelu socjogenezy (Soussloff 2010: 79). Jego teksty poświęcone malarstwu stanowią zatem część historycznych rozważań na temat kolejnych „momentów pęknięcia” czy wydarzeń, za sprawą których doszło do zmian paradygmatu zarówno w myśleniu o samym podmiocie, jak również o poszczególnych praktykach, które były jego udziałem. Pole artystyczne stanowiło istotny obszar, w którym filozof doszukiwał się rozmaitych przejawów tych zmian. Nie bez przyczyny wiele miejsca poświęcił twórczości takich artystów jak Manet, Magritte (1973) czy Fromanger (1974). Sztuka interesowała Foucaulta

nie tyle jako praktyka estetyczna, ile jako przestrzeń wytwarzania wiedzy, jako język znaków, którego znajomość umożliwiała głębsze zrozumienie procesów zachodzących na innych poziomach dyskursu.

We wstępie do *Słów i rzeczy* Foucault wyczerpująco przedstawił zalety płynące ze stosowania historycznie zorientowanej, wieloaspektowej metody analizy społeczeństwa. Nazywając ją „pozytywną nieświadomością wiedzy” (Foucault 2006), szukał w dyskursie naukowym tych luk, tych przestrzeni, które umożliwiały „wzięcie w nawias” istniejących przekonań na temat ludzkiej jednostki. Interesowało go więc nie tyle to, co było widoczne, ile to, co z różnych przyczyn nadal pozostawało ukryte (Soussloff 2010: 83). Foucault pisał więc o malarstwie nie jako historyk czy historyk sztuki, nie jako filozof czy socjolog, ale jako uważny obserwator procesów, które nałożywszy się na siebie, warunkowały kształt nowoczesnego społeczeństwa. Przyjmując tę perspektywę, należy zwrócić uwagę, że każdy z jego czterech esejów poświęconych sztuce stanowi komentarz do rozmaitych niepokojów, jakie niosła ze sobą nadchodząca nowoczesność. W eseju poświęconym Magritte’owi filozof zastanawia się nad relacjami łączącymi słowa z rzeczywistością – dokładniej nad rozdźwiękiem, do jakiego między nimi dochodzi. Z tekstu dotyczącego twórczości Fromangera, który Foucault napisał wraz z Deleuzem, wyczytać możemy zarówno pytanie o miejsce fotografii jako narzędzia pisania historii społeczeństw, jak i próbę refleksji nad możliwością symbiozy tradycji i nowoczesności (podstawowym elementem prac artysty były zdjęcia, które malował za pomocą klasycznych technik malarskich). Wreszcie w studium poświęconym Manetowi Foucault próbuje pokazać dwie rzeczy. Przede wszystkim zwraca uwagę na to, w jaki sposób malarstwo francuskiego impresjonisty zrywa z dotychczas obowiązującym paradygmatem przedstawienia. Tradycyjny sposób przedstawienia opierał się zarówno na próbie odwzorowania rzeczywistości, na imitacji otaczającego świata, jak i na silnej, dobrze rozpoznanej relacji wiążącej widza z treścią obrazu. Filozof uzasadnia taki stan rzeczy przemianami, jakim w dobie klasycznej uległ znak. Wcześniej obowiązująca teoria znaków zakładała istnienie trzech odrębnych elementów: „oznaczanego, oznaczającego i czegoś, co pozwalało uważać jedno za oznakę drugiego” (Foucault 2006: 68). Tym trzecim elementem było odwzorowanie – znak znaczył tylko wówczas, gdy był prawie tożsamy z tym, co dezygnował. Pojawiający się w XVII wieku binarny rozkład znaku zakładał, że miejscem spotkania się *signifiant* i *signifié* nie jest już ten trzeci element odwzorowania, a założenie, że znak może być reprezentacją podwojoną o siebie samego. Jak argumentuje Foucault, „(i)dea bywa znakiem innej idei

nie tylko dlatego, że ustala się między nimi związek przedstawienia, ale również dlatego, że to przedstawienie zawsze będzie można przedstawić wewnątrz idei, która przedstawia” (tamże: 69). Uznając obraz za system znaków, Foucault stara się pokazać, że Manet ustala nowy system reprezentacji, zgodnie z którym znaki pojawiające się na płótnie za pomocą symboli i technik malarskich nie miały za zadanie już dłużej imitować rzeczywistości, ale zaczęły odnosić się same do siebie, wskazując, że są niczym innym jak tylko czystym przedstawieniem. Po drugie, malarz stara się uchwycić moment, w którym za sprawą rozwijającego się przemysłu, którego nieodłącznym elementem była intensyfikacja życia publicznego, a wraz z nim nowe niepokoje, nowe normy regulujące relacje społeczne, zachwianiu ulega dotychczas obowiązujący sposób percepcji. Nowoczesność, jaką z obrazów Maneta odczytuje filozof, manifestuje się głównie w podkreślonej przez niego często niepewności – niepewności wobec odbicia w lustrze, niepewności wobec źródła zainteresowania gości na koncercie, niepewności wobec intencji nagiej kobiety czy w końcu niepewności wobec własnej tożsamości skonfrontowanej z sytuacjami uwiecznionymi na obrazie. Zarówno w swoich tekstach filozoficznych, jak i w pracach poświęconych praktykom zachodzącym w polu artystycznym Foucault zwraca uwagę właśnie na te „momenty pęknięcia”, które rodząc niepewność i niepokój, zwiastują nadejście nowego porządku w myśleniu o podmiocie. I podobnie jak widz przechadzający się przed obrazem w poszukiwaniu odpowiedniej perspektywy, tak na nowo „upodmiotowiona” jednostka będzie musiała nieustannie szukać swojego miejsca w zmieniającej się rzeczywistości. A gdy wydawać jej się będzie, że już je odnalazła, może być pewna, że to pierwszy symptom zwiastujący nadejście nowej *episteme*.

Bibliografia:

/// Bourdieu P. 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.

/// Bourdieu P. 2013. *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*, Seuil, Paryż.

/// Bourriaud N. 2013. *Michel Foucault. Manet and the birth of the viewer*, [w:] M. Faucault, *Manet and the Object of Painting*, Tate Publishing, London.

/// Clark T.J. 1986. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton.

- /// Crary J. 2009. *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- /// Eribon D. 2005. *Michel Foucault. Biografia*, tłum. J. Levin, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- /// Foucault M. 1977. *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- /// Foucault M. 2006. *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Słowo/Obraz Terytoria, Warszawa.
- /// Foucault M. 2013. *Manet and the object of Painting*, Tate Publishing, London.
- /// Hershberger A., red. 2013. *Photographic Theory. An Historical Anthology*, Wiley & Blackwell, New Jersey.
- /// Kępiński Z. 1982. *Impresjonizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- /// Lévi-Strauss C. 2009. *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- /// Mainardi P. 1985. *The Political Origins of Modernism*, „Art Journal”, vol. 45, nr 1, s. 11–17.
- /// Mainardi P. 1987. *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven, London.
- /// Scharf A. 1974. *Art and Photography*, The Penguin Press, London.
- /// Shapiro G. 2003. *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, The University of Chicago Press, Chicago.
- /// Soussloff C. 2010. *Michel Foucault and the Point of Painting*, [w:] *Art history. Contemporary Perspectives on Method*, red. D. Arnold, Wiley & Blackwell, Singapore.
- /// Załuski T. 2012. *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków.

/// Abstrakt

Twórczość Édouarda Maneta była przedmiotem licznych analiz zarówno na gruncie historii sztuki, jak i filozofii czy socjologii. Podkreśla się w nich rolę, jaką Manet odegrał w procesie autonomizacji pola artystycznego, wskazując jednocześnie na niespotykaną na tle ówczesnej sztuki zdolność artykulacji doświadczenia rodzącej się nowoczesności. Do najszerzej znanych socjologicznych interpretacji twórczości francuskiego impresjonisty należą publikacje Pierre'a Bourdieu, który szeroko odnosi się do kwestii takich jak relacja pomiędzy „heretykami” a instytucją sztuki akademickiej, dezaktualizacja efektu dzieł konsekrowanych czy instytucjonalizacja anonii. W tym kontekście rzadko zwraca się jednak uwagę na zagadnienia, jakie przy okazji dyskusji na temat rewolucji Maneta porusza Michel Foucault. Celem artykułu jest prześledzenie trzech kluczowych kwestii, jakie pojawiają się w socjologicznej analizie twórczości Maneta dokonanej na przełomie lat 1966–1971 przez Foucaulta. Po pierwsze, będzie to operowanie fizycznymi właściwościami obrazu (plótno, rozmiar, kształt, relacja dzieła sztuki z przestrzenią wystawienniczą), po drugie wykorzystanie oświetlenia (od oświetlenia wykreowanego za pomocą warsztatu malarskiego do oświetlenia naturalnego) i po trzecie – co najważniejsze – podjęta zostanie refleksja na temat nowej relacji, która rodzi się w tamtym czasie pomiędzy dziełem sztuki a odbiorcą. Autorka podejmuje w artykule zarówno kwestie przemian, jakim w drugiej połowie XIX wieku ulega ludzka percepcja, jak i uwikłania samej sztuki w relacje władzy, a więc aktywnego aktora zmiany społecznej.

Słowa kluczowe:

Manet, impresjonizm, Foucault, percepcja, symbol

/// Abstract

The painting of Édouard Manet has often been analyzed by art historians, philosophers and sociologists. What mainly stays in the scope of that analysis is Manet's role in autonomization of the art field, his ability to portray the experience of blossoming modernity and his groundbreaking ability to depict XIXth century social relations. The most recognized analysis of Manet's heritage is the one of Pierre Bourdieu. The sociologist raises questions such as relation between „heretics” and academic art, the

process of destabilizing the power of consecrated art or finally the process of institutionalization of autonomy. At the same time, Michel Foucault's view on Manet's revolution is barely recognized. The aim of this article is to follow three main issues which appear in Foucault's research on Manet undertaken between 1966–1968 in Tunis. First of all it is playing with the physical properties of the painting (canvas, size, shape, relation between the art work and the exhibition space). Second of all it is the way of using light (starting from the natural lighting to the lighting created by the painter). What is most important, the question of yet emerging relation between the viewer and the XIXth century art work will be undertaken. On the one hand the author discusses the changes in humans' perception of that time. On the other hand she elaborates the problem of involving art in disciplinary processes. In that context the article also tries to reflect on possible ways of analyzing issues such as power or discipline.

Keywords:

Manet, impressionism, Foucault, perception, symbol

**SOCJOLOGIA
JAKO NAUKA O SYMBOLACH**

O SPOŁECZNEJ NATURZE SYMBOLI¹

Pierre Bourdieu

Architektura gotycka i scholastyka to bez wątpienia jedno z najpiękniejszych wyzwień, jakie kiedykolwiek rzucono pozytywizmowi. Głosząc pogląd, że summę i gotycką katedrę można ze sobą porównywać jako racjonalne całości skonstruowane wedle identycznej metody i odznaczające się, poza innymi cechami, ścisłym podziałem na części, doskonałą przejrzystością formalnych hierarchii oraz harmonijnym godzeniem przeciwieństw, tak naprawdę możemy otrzymać w najlepszym razie ostrożną i kurtuazyjną pochwałę za „piękną wizję ducha”².

Idea, że między różnymi aspektami historycznej całości istnieje, mówiąc językiem Maksa Webera, powinowactwo z wyboru (*Wahlverwandtschaft*) albo, jak ujmują to językoznawcy, strukturalne pokrewieństwo, nie jest nowa. Poszukiwanie geometrycznego punktu, w którym zbiegają się wszystkie symboliczne formy ekspresji właściwe danemu społeczeństwu czy epoce, wynikało jednak zwykle z pobudek metafizycznych bądź mistycznych i nie miało charakteru naukowego we właściwym sensie. Nie przypadkiem też gotycka architektura od dawna jest jednym z ulubionych przedmiotów zainteresowania każdego zapalonego intuicjonisty. By użyć jednego tylko spośród wielu przykładów dociekań na temat „duchowej struktury” gotyckiej katedry: Hans Sedlmayr uwiedziony czarem „katedry idealnej” przeciwstawia systematycznemu badaniu elementów architektonicznych oraz metodycznej analizie technicznych właściwości i wizualnych cech katedry własną „fenomenologię”, która reinterpretuje konkretne cechy form pod kątem ich rzekomych „znaczeń” i postrzega gotycką architekturę oraz powiązane z nią gałęzie sztuki jako obrazową postać pewnej

¹ Tytuł nadany przez redakcję. Posłowie z książki Erwina Panofskiego *Architecture gothique et pensée scholastique*. Większość odniesień bibliograficznych została włączona do tekstu głównego.

² Por. różne recenzje książki Panofskiego: Grodecki 1952: 134–136, Gall 1953: 42–49, Bony 1953: 111–112; zob. także Branner: 1957: 372 i nast. oraz anonimową recenzję w „The Times Literary Supplement” z 24 stycznia 1958 roku (te informacje bibliograficzne zawdzięczam Erwinowi Panofskiemu).

liturgii czy też oryginalnego, „augustyńskiego” sposobu rozumienia tradycyjnej liturgii (Sedlmayr 1950; por. Grodecki 1952: 847–857, 1955: 23–35). Skoro jednak takiemu rozszyfrowywaniu „zniczeń” zawsze grozi to, że będzie jedynie „sprawdzianem projekcyjnym”, a krytycy słusznie wskazują, że analizy w rodzaju tych podejmowanych przez Sedlmayra łatwo mogą popaść w błędne koło z uwagi na fakt, iż interpretowane zjawiska – czy to będzie „zasada baldachimu”, czy „transparencja” ścian, czy też „zawieszenie form” (*das Schweben*) – mogą odpowiadać znaczeniom odkrytym przez badacza tylko dlatego, że zostały ustanowione i nazwane właśnie za sprawą tychże znaczeń (Grodecki 1952: 856) – to czy z tej racji należy w imię pozytywistycznej definicji faktu i dowodu naukowego odrzucić wszelkie próby interpretacji, która odmawia trzymania się samej tylko powierzchni zjawisk?

Tak naprawdę postulat porównywalności różnych poziomów rzeczywistości społecznej nie miałby sensu, jeśli jednocześnie nie określilibyśmy warunków, pod jakimi porównanie jest możliwe i uprawnione. „Dążąc do ustalenia, w jaki sposób mentalny nawyk wytworzony przez pierwotną i klasyczną scholastykę mógł wpływać na pierwotną i klasyczną architekturę gotyku, należy *wziąć w nawias* pojęciową zawartość doktryny i skupić się na jej *modus operandi*”. Aby dokonać porównania, unikając jednocześnie owej dziwacznej mieszanki dogmatyzmu i empiryzmu, mistycyzmu i pozytywizmu, jaka cechuje intuicjonizm³, należy zatem zrezygnować z szukania wśród intuicyjnych danych jednoczącej je realnie zasady i potraktować porównywane rzeczywistości w sposób, który uczyni je jednakowo dostępnymi porównaniu. Przedmioty, o których porównywanie nam chodzi, nie są dane w czystym empirycznym i intuicyjnym postrzeżeniu rzeczywistości, lecz muszą zostać zdobyte na przekór bezpośrednim wrażeniom i skonstruowane poprzez metodyczną analizę i pracę abstrakcji. Jedynie gdy nie damy się zwieść powierzchownym analogiom – czysto formalnym, a niekiedy przypadkowym – możemy z konkretnych rzeczywistości, wyrażających je i zarazem skrywających, wywieść struktury, pomiędzy którymi będzie możliwe przeprowadzenie porównania, mającego na celu odkrycie cech wspólnych.

Erwin Panofsky pokazał już gdzie indziej, że dzieło sztuki może dostarczać znaczeń sytuujących się na różnych poziomach w zależności od

³ Pragnąc jak najszybciej dotrzeć do zasady jednoczącej różne aspekty społecznej całości, intuicjonista pomija pewne etapy i – obojętnie, czy chodzi o porównywanie różnych społeczeństw, czy podsystemów tego samego społeczeństwa – sprawia wrażenie, jakby jednym skokiem mógł osiągnąć ów geometryczny punkt spotkania rozmaitych struktur, oszczędzając sobie wstępnego wysiłku wyodrębnienia struktur należących do różnych obszarów.

interpretacyjnej siatki, którą do niego przyłożymy, oraz że znaczenia z niższego poziomu, czyli najbardziej powierzchowne, pozostają fragmentaryczne i ułamne – a więc także błędne – tak długo, jak długo nie mamy dostępu do znaczeń z poziomu wyższego, zamykających te pierwsze w swoich ramach i je przekształcających. Doświadczenie najbardziej naiwne napotyka najpierw „pierwotną warstwę znaczeń, którą możemy przeniknąć, bazując na własnym doświadczeniu egzystencjalnym”, czy też, inaczej mówiąc, „znaczenie zjawiskowe, które może dzielić się na znaczenie rzeczy i znaczenie wyrażen” (albo, wedle nowszego sformułowania, na znaczenie „przedmiotowe” i „wyrazowe”, definiowane jako „pierwotne lub naturalne znaczenia” form (Panofsky 1932: 103–119, 1955: 28))⁴. Przy ich postrzeganiu wykorzystywane są „pojęcia demonstratywne”, które – jak wskazuje Panofsky – opisują jedynie i ujmują albo zmysłowe własności dzieła (np. gdy opisuje się śliwkę jako miękką i aksamitną albo koronkę jako lekką i zwiewną), albo emocjonalny odzew, jaki owe własności wzbudzają u widza (gdy mówimy o barwach surowych albo radosnych (Panofsky 1925: 129–161)). Chcąc dotrzeć do „wyższej warstwy znaczenia, którą rozszyfrować można jedynie przy użyciu wiedzy przekazywanej w formie pisanej”, i którą można nazwać „obszarem znaczenia *znaczzonego [signifié]*” (Panofsky 1932), trzeba dysponować „pojęciami we właściwym sensie charakteryzującymi”, które sięgają poza proste określanie zmysłowych cech i ujmują własności stylistyczne dzieła sztuki, tworząc jego prawdziwą „interpretację” (Panofsky 1925). W obrębie tej drugiej warstwy Panofsky rozróżnia, z jednej strony, „temat wtórny czy umowny”, a więc „motywy bądź pojęcia ujawniające się w obrazach, historiach czy alegoriach” (gdy np. grupa osób siedzących wokół stołu wedle określonego porządku przedstawia Ostatnią Wieczere), których rozszyfrowanie przypada w udziale ikonografii, z drugiej zaś strony, „znaczenie czy treść wewnętrzna”. Tę ostatnią ująć można w interpretacji ikonologicznej – będącej dla ikonografii tym, czym etnologia jest dla etnografii – jedynie pod warunkiem, że traktuje się ikonograficzne znaczenia i metody kompozycji jako „symbole” kulturowe, artykulacje kultury danego narodu, epoki czy klasy społecznej, a także próbuje wyodrębnić „podstawowe zasady, które leżą u podstaw wyboru i obrazowania motywów, jak również tworzenia i interpretacji obrazów, opowieści i alegorii, i które nadają znaczenie nawet układom formalnym i użytym środkom technicznym” poprzez odniesienie „wewnętrznego znaczenia dzieła do

⁴ Wydanie polskie Panofsky 1955: *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybór i opr. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971; wszystkie kolejne cytaty według tego wydania [przyp. tłum].

możliwie jak największej liczby kulturowych świadectw historycznie powiązanych z tym dziełem czy grupą dzieł” (1955: 19). Nawet nie wchodząc w szczególności analizy, widzimy, że rozumienie oparte na właściwościach ekspresywnych – czy, jeśli można tak powiedzieć, na „fizjonomii” dzieła sztuki, stanowiące, wedle pewnego romantycznego wyobrażenia, całość rozumienia – jest jedynie niższą i ułomną formą doświadczenia estetycznego, o ile nie wspomaga jej i nie koryguje historia stylu, typów i „objawów kulturowych”. Niższe czynności rozszyfrowujące różnią się zasadniczo w zależności od tego, czy stanowią całość doświadczenia estetycznego, czy też zostają włączone w jednolite postrzeżenie (sztucznie rozbijane w analizie), ponieważ w tym ostatnim przypadku uzyskują swoje pełne znaczenie za sprawą działania sytuującego się na wyższym poziomie, które je obejmuje i poza nie wykracza jako interpretacja bardziej adekwatna i specyficzna. Jedynie dzięki takiej interpretacji ikonologicznej formalne układy i środki techniczne – a za ich pośrednictwem także właściwości formalne i ekspresywne – zyskują własny *sens*, a zarazem może dojść do ujawnienia braków interpretacji pre-ikonograficznej i pre-ikonologicznej: „W wieku XIV i XV np. tradycyjny typ Narodzenia z Marią Panną spoczywającą w łożu lub na posłaniu ustępuje coraz częściej miejsca nowemu typowi, ukazującemu Najświętszą Pannę klęczącą w adoracji przed Dzieciąciem. Gdy bierzemy pod uwagę kompozycję, zmiana ta oznacza mniej więcej tyle, co zastąpienie schematu prostokątnego trójkątnym; z ikonograficznego punktu widzenia oznacza to wprowadzenie nowego tematu, sformułowanego w pismach takich autorów jak Pseudo-Bonaventura i św. Brygida. Lecz równocześnie zmiana ta odsłania nową postawę uczuciową właściwą późniejszym fazom średniowiecza. W pełni wyczerpująca interpretacja znaczenia wewnętrznego lub treści może nawet dowieść, że także postępowanie techniczne, charakterystyczne dla pewnego kraju, okresu historycznego lub artysty, np. upodobanie Michała Anioła do rzeźby w kamieniu, a nie w brązie, lub swoisty sposób używania kreski w jego szkicach, są symptomatyczne dla tej samej zasadniczej postawy, którą można wyróżnić we wszystkich innych właściwościach specyficznych dla jego stylu” (1955: 14). W ten sposób różne poziomy znaczenia *artykułują się* na podobieństwo poziomów języka w systemie zhierarchizowanym, w którym to, co podporządkowuje, samo z kolei jest podporządkowywane, a znaczone staje się znaczącym; analiza przemierza ów system wstępująco bądź zstępująco.

Jeśli prawdą jest, że dzieło zawiera w sobie znaczenia z różnych poziomów wedle klucza, który do niego zastosujemy, to widać, iż ułomne przedstawienie owego klucza skazuje nas na ułomną deszyfrację. Nie wy-

starczy zatem uznać za Émilem Mâlem, że „sztuka średniowieczna jest zasadniczo symboliczna”, aby odkryć całą prawdę średniowiecznego symbolizmu: „Artyści, pisze Mâle, byli tak samo zręczni jak teologowie w dziele uduchawiania materii. Wielkiemu świecznikowi w Aix-la-Chapelle nadali na przykład formę miasta strzeżonego przez wieże. Co to za miasto światła? Inskrypcja poucza, że chodzi o Jerozolimę niebiańską. Szczęście duszy obiecane wybranym przedstawione jest między flankami, w pobliżu wizerunków apostołów i proroków, którzy władają świętym miastem. Czyż nie jest to wspaniały sposób spełnienia wizji świętego Jana? Artysta, który umieszczał nad kadzidłem obraz trzech młodych Hebrajczyków w piecu, potrafił zobrazować piękną myśl. Zapach unoszący się z rozżarzonych węgli wydawał się modlitwą męczenników. Ci pobożni budowniczości wkładali w swoje dzieła całą wrażliwość duszy” (1960: 53). Można poprzestać na odkryciu ikonograficznego znaczenia tych przedstawień – i nie uznawać go jedynie za przedstawienie czegoś innego, w czym znaczone staje się z kolei znaczącym – ale jedynie pod warunkiem uznania, że nawet w czysto ikonograficzne badanie zaangażowana jest w obiektywny sposób pewna filozofia artystycznej kreacji i epistemologia nauki o przedmiotach kultury. Intencja dzieła pojmowanego nie jako symbol, lecz prosta alegoria, zmysłowe przedstawienie pojęcia czy „programu ikonograficznego” ograniczałaby się jedynie do świadomego zamiaru twórcy: dzieło nie miałoby do powiedzenia nic ponad to, co sam autor miał na myśli i co pragnął bezpośrednio wyrazić za jego pośrednictwem. Znaczenie wyczerpywałoby się zatem w momencie, gdy ujawniłby się inspirujący wpływ, ikonograficzny model w rodzaju miniatur z *Apokalipsy* Beatusa czy jakiegoś wschodniego płótna, literackiego dokumentu takiego jak *Zwierciadła* Wincentego z Beauvais bądź estetycznych i filozoficznych idei głoszonych przez ważną postać w rodzaju opata Sugera. Takie przedstawienie dzieła sztuki i procesu jego tworzenia ujawniało się do niedawna bezpośrednio albo w pochwałach alegorii (tamże: 218–222), albo w takich oto zachwytach nad twórczą indywidualnością: „Chętnie przyznajemy, że wielka sztuka średniowieczna jest dziełem zbiorowym; w tej koncepcji tkwi, trzeba przyznać, spora doza prawdy, jako że sztuka wyraża ówczesnie myśl Kościoła. Sama ta myśl jednak znajduje ucieleśnienie w ludziach wybitnych. To nie masy tworzą, lecz jednostki” (tamże: 17). Przeciwwstawianie jednostki i zbiorowości po to tylko, by tym lepiej chronić pozycję twórczej indywidualności i tajemnice jednostkowej kreacji, oznacza jednak, że tracimy szansę odkrycia zbiorowości tkwiącej w samym sercu jednostkowości pod postacią kultury – w subiektywnym sensie *kultury* bądź *Bildung* – albo, używając języka stosowanego przez

Panofskiego, pod postacią *habitusu*, dzięki któremu twórca jest częścią zbiorowości i swojej epoki i który nadaje kierunek jego z pozoru najbardziej niepowtarzalnym działaniom artystycznym, choć sam twórca nie zdaje sobie z tego sprawy.

To zatem również „program artystyczny”, którego śladów na próżno jednak poszukiwałby historyk pozytywista, ponieważ z zasady program ten umyka świadomości twórcy, jak i wszystkich tych, którzy są uczestnikami tej samej kultury. Nie ma bowiem potrzeby, by ktokolwiek otwarcie go wyrażał, jako że i tak *wyraża się* on sam z siebie i to bez jednoczesnego artykułowania świadomej i jednostkowej woli ekspresji (wbrew temu, co sugerują niektóre psychologistyczne interpretacje niejasnego pojęcia *Kunstwollen*). „Gdy chcemy uchwycić podstawowe zasady, które leżą u podstaw wyboru i obrazowania motywów, jak również tworzenia i interpretacji obrazów, opowieści i alegorii, i które nadają znaczenie nawet układom formalnym i użytym środkom technicznym – nie możemy spodziewać się, że znajdziemy jakiś szczególny tekst, który by przystawał do tych podstawowych zasad, tak jak tekst Ewangelii św. Jana XIII, 21 przystaje do ikonografii Ostatniej Wieczerzy. Do uchwycenia tych zasad potrzebna nam jest pewna zdolność intelektualna, porównywalna do umiejętności diagnosty – zdolność, którą nie sposób lepiej określić, jak używając dość zdyskredytowanego terminu «intuicja syntetyczna»” (1955: 19). Znaczący to tyle, że epistemologicznie ugruntowana intuicja ikonologii stanowi rezultat metodycznego podejścia i nie ma nic wspólnego z intuicją pospieszną i niekontrolowaną, o jaką chodzi intuicjonizmowi; oznacza to też, że ikonologia jako nauka powinna wyrzec się nadziei ukazania konkretnych i namacalnych dowodów swoich odkryć. O ile ikonografia swobodnie realizuje metodologiczny ideał pozytywizmu, ponieważ zdarza się, że same rzeczy – tak jak wspomniany wcześniej świecznik z Aix-la-Chapelle – dostarczają jej klucza, zgodnie z którym mogą zostać rozszyfrowane, o tyle ikonologia z zasady skazana jest na *koło metodologiczne*, które aż nazbyt łatwo można sprowadzić do błędnego koła. Analiza ikonologiczna, zmuszona przez własną metodę do ujmowania każdego pojedynczego przedmiotu w jego relacjach z innymi przedmiotami należącymi do tej samej klasy, do „korygowania”, jak ujmuje to Panofsky, interpretacji pojedynczego dzieła przy użyciu całej „historii stylu”, którą da się stworzyć jedynie w oparciu o pojedyncze dzieła, jak każda nauka strukturalna, nie może oczekiwać innych dowodów prawdziwości swoich odkryć poza prawdami, do których odkrycia te pozwalają jej dotrzeć. „Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia ze zjawiskami historycznymi, czy przyrodniczymi, jednostkowa obserwacja przybiera charakter «faktu» tylko wówczas, gdy

można ją powiązać z innymi analogicznymi obserwacjami w taki sposób, by całość była «sensowna». «Sens» ten zatem daje się w pełni zastosować jako sprawdzian do interpretacji nowej, jednostkowej obserwacji w obrębie tego samego rzędu zjawisk. Jeśli jednak ta nowa obserwacja zupełnie nie daje się zinterpretować zgodnie z owym «sensem» całości, błąd zaś jest wykluczony, wówczas «sens» całości należy sformułować powtórnie w taki sposób, by objął tę nową obserwację jednostkową. To «koło metodyczne» stosuje się oczywiście nie tylko do powiązań między interpretacją tematów i historią stylu, lecz także w przypadku powiązań między interpretacją obrazów, opowieści czy alegorii i historią typów, jak również powiązań między interpretacją wewnętrznych znaczeń i ogólną historią kulturowych objawów” (tamże: 29–30). Tam gdzie pozytywizm pragnie dostrzec jedynie lekkomyślną śmiałość podejścia pozbawionego rygoru, Panofsky ukazuje nam nadmiar wymagań wymuszonych przez wzrost ścisłości: nie mogąc, jak czyni to interpretacja pozytywistyczna, schronić się za rosnącą w nieskończoność górą drobnych i prawdziwych obserwacji, interpretacja strukturalna wykorzystuje całą zdobytą prawdę przy zdobywaniu każdej kolejnej prawdy, ponieważ cała prawda tkwi w prawdzie całości.

Łatwo ocenić tu odwagę badawczego przedsięwzięcia, w którym, rozstając się na mocy metodycznej decyzji z najbardziej zjawiskowym poziomem sensu, pozbawiamy się na pierwszy rzut oka wszelkich odwołań do namacalnych, empirycznych dowodów, którymi zadowolą się pozytywiści, owi „przyjaciele Ziemi” (dokumenty bowiem mogą zaświadczyć o prawdziwości interpretacji jedynie o tyle, o ile dadzą się interpretować wedle tych samych zasad co to, o czym mają zaświadczać). Ponadto wystawiamy się też w każdym momencie na ryzyko stronniczych i szczegółowych pytań wynikających z fałszywego pozytywistycznego „rygoru badawczego”. Panofsky ze skromnością żywo kontrastującą z *certitudo sui* pozytywisty („Jak dowiadujemy się z inskrypcji...”) przedstawia coś, co sam nazywa „elementem dowodu”: scenę *inter se disputando* ze *Szkicownika* Villarda de Honnecourta. W istocie dowód ten, doskonale odpowiadający pozytywistycznemu ideałowi historiografii ikonograficznej, może okazać się naprawdę zadowalający jedynie pod warunkiem, że zgodzimy się podjąć grę interpretacji strukturalnej jako systemu, który sam dla siebie jest jedynym dowodem własnej prawdziwości; nic też, zgodnie z ową metodą, nie upoważnia do odróżniania jednego konkretnego dowodu od całego systemu dowodów przedstawianych w książce, których ważność sprowadza się do wzajemnej spójności. Można jednak zrozumieć, dlaczego Panofsky przyznaje mu uprzywilejowane miejsce: w tym przypadku bowiem „sens całości” nie tyl-

ko może „objąć nową obserwację”, ale po prostu konstytuuje ją jako taką, literalnie *tworzy* ją, od samego początku będąc dla niej podstawą – na co pozytywizm pozbawiony schematów interpretacyjnych pozostawał ślepy⁵. Ponieważ jednak pozytywista ocenia ten dowód ze spójności całego systemu poprzez odniesienie go do definicji doświadczenia jako odpowiedzi „tak” lub „nie” na oddzielne, pojedyncze pytanie, w dalszym ciągu może uznawać systematyczną konstrukcję faktów za rezultat manipulowania nimi, wynikającego z „ducha systemu” i opartego ostatecznie na *petitio principii*. I pójdzie mu doskonale, jako że uczony zrywający z pozytywistyczną koncepcją faktu i dowodu musi zrezygnować również z pozytywistycznej nadziei, że podmioty albo dokumenty przez nie pozostawione będą mogły zaświadczyć o prawdziwości interpretacji ich własnych zachowań i dzieł, interpretacji, której zawsze pozostawały nieświadome i którą można użyć jedynie pośrednio, stawiając hipotezę o ich nieświadomości.

Panofsky radykalnie zmienia więc *sformułowanie* problemu, a nie sam ten problem, który – jak przyznaje – został postawiony wcześniej. Intuicja – wyartykułowana tak naprawdę już przez Gottfrieda Sempera (który sztukę gotycką postrzegał jako „po prostu oddanie w kamieniu filozofii scholastycznej” (Semper 1860: 19)) i przez Dehio („*Gotthik ist eine steinerne Scholastik*”) – głosząca, że istnieje relacja między sztukami plastycznymi a teologią, skłoniła specjalistów do poszukiwania bezpośrednich i, by tak rzec, namacalnych „wpływów”, które za pośrednictwem „programów ikonograficznych” (zdaniem E. Mâle’a) czy symboliki (wedle J. Sauera⁶) powinny pozwolić zdać sprawę z zaobserwowanych paraleli między rozwojem gotyku i scholastyki. Jeśli Panofsky przypomina te zbieżności w pierwszym rozdziale, pokazując przy tej okazji, że zarówno we wczesnej, jak i późnej epoce rozwoju (których potem już osobno nie analizuje) ujawniają one pewną znaczącą jedność, to czyni tak po to, by postawić całkowicie oryginalnie

⁵ Istotne wydaje się w tym kontekście to, że Ernest Gall i Robert Branner w swojej recenzji (por. dz. cyt.) poświęcają sporo miejsca „krytyce” tego dowodu. Gall traktuje fakt, że inskrypcję dodano do sceny później (por. Hahnloser 1935) – na co Panofsky zresztą zwraca uwagę w przypisie na s. 61, kładąc nacisk na wielce znaczący element całej sytuacji, polegający na tym, że wyrażenie to zostało wybrane zamiast znacznie częściej spotykanego *inter se colloquendo* i że używa go architekt w odniesieniu do innych architektów – jako podważenie podstawowej tezy książki, dochodząc do wniosku, że budowniczowie katedr nie mogli mieć jasnej świadomości własnych poczynań. Panofsky poprzestaje jednak wyłącznie na twierdzeniu, że „niektórzy XIII-wieczni architekci francuscy działali i myśleli zgodnie ze ściśle scholastyczną logiką”, co w żadnym razie nie implikuje, iż mieli refleksyjną świadomość wzorców myślenia i działania określających tę logikę.

⁶ W swoim dziele *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters* (1924) Sauer starał się ustalić znaczenia liturgiczne i ikonologiczne różnych części gotyckiego kościoła, opierając się na dziełach Honoriusza z Autun, Sicarda z Cremony czy Duranda z Mende.

nalną kwestię: zbieżności chronologiczne stają się istotne i nabierają znaczenia, tylko jeśli wskazują na korespondencje logiczne albo, jeszcze lepiej, ikonologiczne, z których można zdać sprawę na poziomie sensu i których przyczyny można ujawnić. W tym sensie środkowy okres rozwoju sztuki gotyckiej i scholastyki stanowi przypadek uprzywilejowany (stąd też szczególne miejsce, jakie zajmuje w książce), ponieważ można w nim nie tylko odnaleźć nieredukowalne homologie strukturalne obecne w poszczególnych typach dosłownego (a więc dokonywanego świadomie) przekładu języka teologicznego na język architektury – które ujmowali już E. Mâle czy J. Sauer – ale i odkryć czynnik determinujący w postaci instytucji szkolnej traktowanej jako „siła kształtująca nawyki”. Oto zatem problem i rozwiązanie, które mają znaczenie wykraczające daleko poza szczególny (choć zarazem szczególnie znaczący) przypadek sformułowany przez Panofskiego. O ile metoda strukturalna zadowala się ogólnie ustaleniem (rzecz skądinąd niebłaha) homologii powstających między strukturami różnych systemów symbolicznych danego społeczeństwa i epoki a formalnymi zasadami konwersji, pozwalającymi na przejście od jednego do drugiego – przy czym każdy system rozpatrywany jest w sobie i dla siebie jako względnie autonomiczny – o tyle Panofsky usiłuje odkryć „konkretny związek”, który konkretnie i w sposób kompletny zdaje sprawę z logiki i samego istnienia tych homologii. Mając to na uwadze, nie zadowala się ani przywoływaniem „unitarnej wizji świata” albo „ducha czasów” i podawaniem w ten sposób jako wyjaśnienia tego, co należy dopiero wyjaśnić, ani nawet przywołaniem konkretnej jednostki – w tym wypadku takiego lub innego architekta – jako „miejsca” spotkania czy współlistnienia struktur, co w podobnych sytuacjach bywa zwykle schronieniem dla niewiedzy. Proponuje za to wyjaśnienie, które z pozoru wydaje się najbardziej naiwne (być może dlatego, że odbiera korespondencjom część ich tajemniczości): w społeczeństwie, gdzie przekaz kultury został zmonopolizowany przez szkołę, głębokie powinowactwa, łączące ludzkie dzieła (a także, rzecz jasna, zachowania i myśli) swoją zasadę odnajdują w instytucji szkoły, której powierzono funkcję świadomego – a po części także nieświadomego – przekazywania dalej zbiorowej nieświadomości albo, ujmując rzecz dokładniej, kształtowania jednostek wyposażonych w system nieświadomych (bądź głęboko ukrytych) wzorców, które stanowią ich kulturę czy lepiej – ich *habitus*. Krótko mówiąc, powierzono jej funkcję przetwarzania zbiorowego dziedzictwa w indywidualną bądź zbiorową nieświadomość. Odnoszenie dzieł danej

⁷ Ernst Gall w swojej recenzji (dz. cyt.) chciałby mimo to przejść z powrotem od *modus operandi* do *ducha czasów*.

epoki do praktyk szkolnych oznacza zatem zdobycie sposobu wyjaśnienia nie tylko tego, co dzieła owe *wyrażają*, ale także tego, co *ujawniają*, uczestnicząc w symbolice tej epoki czy społeczeństwa.

Naiwnością byłoby bez wątpienia zamknięcie w tym miejscu naszych poszukiwań wyjaśnienia: tak jakby szkoła była swego rodzaju państwem w państwie, jakby kultura napotykała w niej swój absolutny początek; nie mniej naiwne byłoby jednak ignorowanie tego, że na mocy samej logiki własnego funkcjonowania szkoła określa bądź modyfikuje treść i ducha przekazywanej przez siebie kultury. Nigdy nie było to bardziej prawdziwe niż w przypadku scholastyki, myśli „szkolnej”, która swoje najważniejsze cechy zawdzięcza właśnie szkołom myślenia, gdzie się ukształtowała⁸. Jeśli prawdą jest, jak zauważa Martin Grabmann, że nawet te dzieła Tomasa z Akwinu, które jak *Summa* nie „zrodziły się bezpośrednio za sprawą szkoły i w jej obrębie”, są niemniej „tworzone w znacznej mierze z myślą o szkole” (1925: 13), to wynika z tego, że metoda wykładu i myślenia, której tak wspaniałym potwierdzeniem jest *Summa*, swoje najbardziej charakterystyczne cechy zawdzięcza bez wątpienia organizacji i tradycjom trzynastowiecznego Uniwersytetu Paryskiego, a także funkcjom pedagogicznym, które Tomasz bezpośrednio przypisywał swojej metodzie. I tak na przykład, trudno nie uznać zasady objaśniania za transpozycję właściwego imperatywu pedagogicznego, który musiał narzucać się ze szczególnym rygiorem w przypadku nauczania mającego na celu przede wszystkim *jednoznaczne wyłożenie* sensu przekazywanego przez „autorytety”. „*Modus dicendi compendiosus, apertus et facilis*”⁹ – by użyć sformułowania, jakim Guillaume de Tocco opisuje ustne nauczanie Tomasa (Grabmann 1925: 86) – jest sposobem wykładania, który „nadaje się do wprowadzania początkujących” (*congruit ad eruditionem incipientum*), jak mówi sam Tomasz w prologu do *Summy*. W istocie, w miejsce bezładnego i chaotycznego „mnożenia pytań, artykułów i niepotrzebnych argumentów”, cechującego wykład w formie dyskusji, pragnie on wprowadzić za cenę stałego upraszczania jasny plan „właściwy porządkowi dyscypliny”, plan, który w jakiś sposób uwidacznia się w samym dziele i wyklucza zarówno leniwe dłużyzny, jak i powtórzenia wytwarzające „nudę i zmieszanie w umysłach słuchaczy”. Poza wagą przywiązywaną do planu, która wyraża się w woli uczynienia go jasnym i widocznym, sama struktura wykładu zdradza wpływ schematu charakterystycznego dla praktyki szkolnej za sprawą obecnego w nim szkolnego

⁸ „Wiek XIII – pisze Gordon Leff – jest stuleciem rywalizujących ze sobą szkół. Najbardziej znamięni myśliciele mogli być związani z augustianami, arystotelikami albo awerroistami” (Leff 1958: 170)

⁹ „Sposób mówienia prosty, otwarty i łatwy” [przyp. tłum.].

ćwiczenia, jakim jest *questio* traktowana niczym „protokół” z *disputatio*. Wydaje się, że ten sposób myślenia trzeba traktować jako „wynalazek” związany z rozwojem szkół katedralnych i uniwersytetów, rozwojem blisko związanym z pewnym typem życia miejskiego.

Między X a XII wiekiem dokonuje się przemieszczenie głównego ośrodka wiedzy i szkolnictwa, z czym związana jest głęboka zmiana zainteresowań i stylu życia umysłowego. Kultura wychodzi z klasztorów, które pozostawały w izolacji na wsi, podczas gdy nowa szkoła organizuje się wokół biskupstw i w centrach miejskich, odpowiadając na nowe potrzeby, angażując się w nowe spory i tym samym odzwierciedlając w swej organizacji i działalności wszystkie cechy miejskich wspólnot (por. Paré, Brunet, Tremblay 1933: 21). Wielka szkoła Bec w Normandii i szkoła Abelarda u świętej Genowefy, choć bardzo bliskie sobie w czasie, stanowią dwa różne światy. Z jednej strony szkoła klasztorna z rygorystycznie zorganizowanym nauczaniem, podporządkowanym jednolitej regule i zdominowanym przez wartości związane z pobożnością, w którego centrum znajduje się *lectio* rozumiane jako lektura, komentarz i medytacja nad świętymi tekstami, z drugiej zaś strony pierwsza postać paryskiego uniwersytetu, w której opozycja między wyspecjalizowanymi, konkurencyjnymi i rywalizującymi ze sobą szkołami nadaje *disputatio* i dialektyce funkcję podstawową. Czy należy się zatem dziwić, że tym tak różnym sytuacjom odpowiadają do głębi różne zainteresowania intelektualne, metody myślenia i wytwory ducha? *Monachi non est docere, sed lugere*¹⁰. Mistycznej i antydialektycznej tradycji klasztorów przeciwstawia się scholastyczna tendencja do racjonalizacji wiary, nieodmiennie związana, jak pokazał to Max Weber, z rutynizacją tradycyjnej wiedzy i metod jej przekazywania. Myśl scholastyczna mogła zatem zapożyczyć pewną liczbę swoich cech z logiki charakterystycznej dla sposobu funkcjonowania szkoły, przez którą i dla której została stworzona, a być może nawet charakterystycznej dla instytucji szkoły jako takiej. To, że jej zaczątkiem była procedura *sic et non*, którą Pierre Abelard za kanonistami wprowadził do praktyki uniwersyteckiej, albo pisma arystotelesowskie, zwłaszcza *Topiki* (Grabmann 1911: 219 i nast.), wskazuje, że *disputatio* jako metoda mająca na celu godzenie przeciwieństw jest bez wątpienia najbardziej typowym wytworem instytucji szkoły, która, od momentu swego ukonstytuowania się z właściwymi funkcjami i wyspecjalizowanym ciałem pedagogicznym, musiała zaproponować spójny korpus doktrynalny, choćby za cenę fikcyjnego godzenia przeciwstawnych stanowisk: takiego, na

¹⁰ „Mnich nie powinien się uczyć, lecz oplakiwać” (wyrażenie z jednego z listów św. Bernarda) [przyp. tłum.].

przykład, jakie umożliwia owa typowo profesorska synteza filozofii i historii filozofii, czyli *philosophia perennis*.

Aby właściwie ocenić zasięg tej analizy – a Panofsky otwiera drogę dla jej rozszerzenia, wskazując, że „umysłowe nawyki” analogiczne do tych, jakie cechowały myślicieli scholastycznych i gotyckich architektów, funkcjonują w każdej kulturze i cywilizacji – należy najpierw zauważyć, że schematy organizujące myślenie ludzi wykształconych w społeczeństwach wyposażonych w instytucje szkolne (np. zasady organizacji dyskursu w traktatach retorycznych nazywane figurami słownymi i figurami myślowymi) spełniają bez wątpienia tę samą funkcję, co nieświadome schematy odkrywane przez etnologa dzięki analizie takich wytworów, jak rytzy czy mity w społeczeństwach nieposiadających podobnych instytucji, tę samą funkcję, co owe „pierwotne formy klasyfikacji”, mówiąc językiem Durkheima i Maussa, których nie da się świadomie ująć ani przekazać *explicite* i w sposób metodyczny. Ponadto, używając dla opisu kultury wpajanej przez szkołę scholastycznego terminu *habitus*, Panofsky pozwala dostrzec, że kultura nie jest tylko wspólnym kodem, repertuarem odpowiedzi na wspólne problemy ani nawet losowym zestawem konkretnych i spartykularyzowanych schematów myślowych, lecz raczej zespołem z góry przyswojonych fundamentalnych wzorców, na bazie których za pośrednictwem inwencji podobnej do tej, z jaką mamy do czynienia w przypadku zapisu muzycznego, powstaje nieskończona liczba konkretnych schematów stosowanych bezpośrednio w konkretnych sytuacjach. Ten *habitus* można by zdefiniować – przez analogię do „gramatyki generatywnej” Noama Chomskiego – jako system zinterioryzowanych wzorców, które umożliwiają wytwarzanie wszelkich myśli, postrzeżeń i działań właściwych danej kulturze – i tylko ich. Panofsky stara się z wydobyć z konkretnych i jednostkowych dyskursów, którymi są zarówno gotyckie katedry, jak i summy, ową „wewnętrzną formę”, mówiąc językiem Wilhelma von Humboldta, czyli pewien *modus operandi*, mogący równie dobrze wytwarzać myśl teologa i schematy architekta, i nadający jedność kulturze XIII stulecia.

Jest zatem czymś naturalnym, że w dziedzinach całkowicie różniących się od siebie na poziomie zjawisk, można zaobserwować przejawy tej ogólnej dyspozycji, wytwarzającej konkretne schematy, które następnie stosowane są w różnych obszarach myślenia i działania. I tak Robert Marichal, odnosząc się bezpośrednio do interpretacji architektury gotyckiej, którą proponuje Panofsky, ustala cały zbiór interesujących związków podobieństwa między gotyckim pismem i architekturą (il. 1 i 2 oraz 3 i 4) oraz właściwymi dla każdej z tych dziedzin ścieżkami rozwoju.

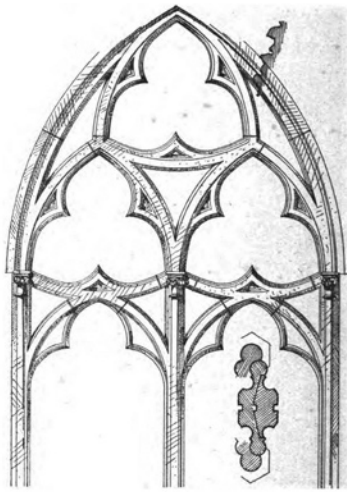
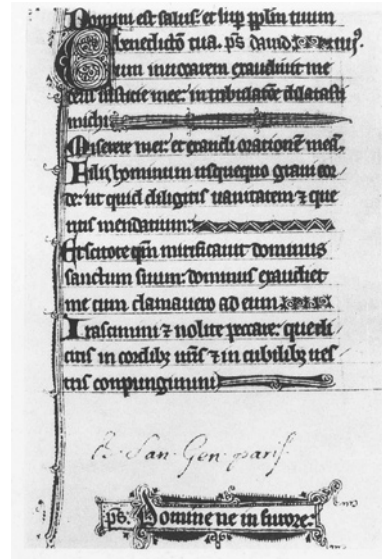


FIG. 111. — Fenêtre de style gothique rayonnant.
(Dessin de MM. Paul Lafolye et Clément Miroux.)

Il. 1. Okno w stylu gotyku dojrzałego („promienistego”).



Il. 2. Psalterz, połowa XIII wieku, Sainte Geneviève, Paryż..

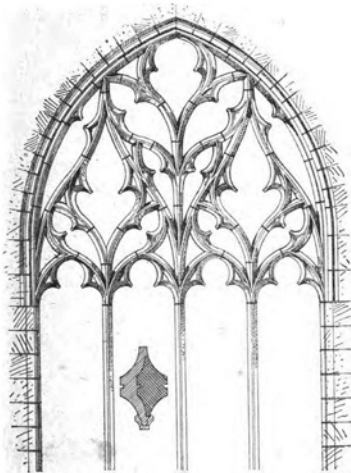
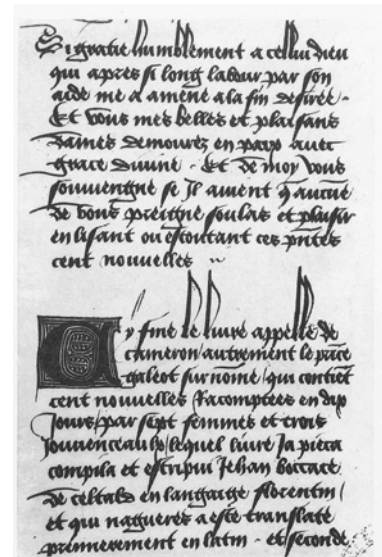


FIG. 113. — Fenêtre de style gothique flamboyant.
(Dessin de MM. Paul Lafolye et Clément Miroux.)

Il. 3. Okno w stylu gotyku płomienistego.



Il. 4. Giovanni Boccaccio, Dekameron, krój pisma: batarda (ok. 1432), Paryż, Arsenal.

„Załamane ostrołuku widać bardzo wcześnie, bo już w XI wieku – ostrołuk pojawił się na Zachodzie około 1075 roku. W Anglii i na terenie Księstwa Normandii archeolodzy odkryli pierwsze przykłady skrzyżowania ostrołukowego, a w Ile-de-France «określało ono styl». W Anglii i Księstwie Normandii załamanie można zaobserwować po raz pierwszy [...], a w Ile-de-France i Pikardii, jak się wydaje, powstał ścisły kanon pisma gotyckiego” (Marichal: 232–233). *Modus operandi* widoczny zdaniem Panofskiego w konstrukcji gotyckiej katedry rządzi także graficzną kompozycją rękopisów: „Wystarczyło w dowolnym momencie otworzyć jakąkolwiek sumę, by dojść do wniosku, że jej autor zawsze przykłada ogromną wagę do tego, by prowadzić czytelników od twierdzenia do twierdzenia, i by zawsze mieli oni w pamięci porządek jego rozumowania. Święty Tomasz na początku swojej *Summy* wylicza części, z jakich się ona składa. Każda strona, każdy traktat i każda kwestia poprzedzone są streszczeniem. Każdy artykuł ma w tytule pytanie rozpoczynające się od *utrum*, zaczyna się zaś od przedstawienia obiekcji: pierwszą z nich zapowiada formuła *videtur quod non*, a każdą następną *praeterea*. Później, po stereotypowej formule *sed contra*, następuje przeciwny argument, zwykle pojedynczy, zawierający odpowiedź na pytanie, którą wyjaśnia i uzasadnia *corpus articuli* umieszczony w samym centrum całości i wprowadzany za pomocą równie stereotypowej formuły *respondeo dicendum*. Po nim w końcu następują numerowane *ad primum*, *ad secundum* itd. odpowiedzi na obiekcje przedstawione na początku. Kiedy skryba skopiował ten schemat dziesięć tysięcy razy, to czy sam w końcu nie zaczynał prowadzić myśli w podobny sposób – i to bez względu na własne roztargnienie albo ograniczoność?

Jeśli jednak nieuprzedzony czytelnik porówna rękopis z IX, X i XI wieku – rzecz jasna odpowiednio piękny rękopis dzieła pisanego prozą (il. 5) – z równie starannym rękopisem *Summy teologicznej* (il. 6), odniesie, jak sądzę, wrażenie, że ten pierwszy jest jaśniejszy i mniej repetytywny niż drugi. Jeśli jednak przyjrzy się im obu bliżej, zauważy, że drugi pozwala znacznie łatwiej śledzić myśl autora.

W rękopisach z IX, X i XI wieku (il. 5) odnajdzie już to pełną stronę, już to dwie kolumny wciśnięte obok siebie bez żadnych przerw. Nie ma tu podziałów, a interpunkcja pozostaje wtopiona w tekst; wielkie litery pojawiają się nader dyskretnie, nie zatrzymując spojrzenia – nawet jeśli w przypadku nader nielicznych ważnych podziałów tekstu lekko wychodzą na margines. Krótko mówiąc, strona zachwyca swoją regularnością i gęstością, przyciągając zarazem wzrok czytelnika i sprawiając wrażenie lekkości dzięki szerokim interliniom i misternej elegancji pisma, w którym każda

Expofit miterib: nauel erde nocte brun-
ditu acetate remittunt: ut relique legi
equitate transportari pollent. Huic
officio ppos te erat fufius calen legum
quedertate intranspofandis legomb
adhiberi: fed ferui. an. p. purely nauel
neq: uls noctua aita. inredeundo offen-
dor: bibulul erit coyere certior fact
de adueneri acetate. fperant. ilicute para
ouulteru nauu occurrere polle inanib
occurrit: & acet arcu. xev. meas
dulgentis fup. adoloris ifaunda
erupit. omiq: incendit. codoq: igne
nauel dominolq: nauu mtefe. magni
tudine pene. reliquos erit fperant.

Hoc efecito negotio. abfons ad conapeo-
rum. ftationes letorif. q: omia longe-
lecta. adhib. occupant. cultonib: du-
ligentia difpofuit. ipfo graulima. hy-
em: in nauib: occidant. neq: ullu labore
aut muu deficiant: neq: subsidu expellunt
fimeritri coptexi uenire polle. difceffu
liberitatu certituro. in octauu cubit quif
habebat: nauib: fatonalpuent. lbionata
tis dal mris reliquit: barbaris in fclm
acetate amictu. auerit e uentufaloni-
cu neq: pollitatonib: neq: demunitatione
peratit pmouere polle. oppidu oppug-
nare mltant. Et. ut oppidu & locinax
pa. & colle muniti: fed celera cauf: R-
ugnet effeclit trib. hifefele muner. & ai
certi mifim ad pofitendū. ppe pauertate
hominu crebris confecta uulnerib: ad ex-
tremu auxilium defcendit: feruofq: omif

dehuc que dunt ipō per qm ad ptem quoz-
quidam dū de ipō hūmāne ipm ad ptem
pura quod em a bōmō q ipm omno q ei
mūdoō mīmōm. quōdam iū dū. m dū
pōmū: ē m m dūm pte ad ipm. pura hūp
em ad opmū. t quod em pte hūm
qōndōm em de hūmāne ē ad ptem (ho de
em dūmōm. Et erō de emē ipm hūm
ē. Erō de ad opmē amē dū. Erō
to de emē pte mōm. Erō p m m q m m
m. p mō mōm ipō hūmāne pē. Et dū
hū hūmāne hū ipm. a. a. a. a. a. a. a.

Ad p m hū pte hū. hū q nō hū dū hū
hū hūmāne pte hūmāne. hūmāne hūmāne hūmāne
Erō de ad opmē amē dū. Erō
to de emē pte mōm. Erō p m m q m m
m. p mō mōm ipō hūmāne pē. Et dū
hū hūmāne hū ipm. a. a. a. a. a. a. a.

Il. 5. Rękopis z XI wieku, Cezar, *De bello gallico*.

Il. 6. Rękopis uniwersytecki z XIII wieku, św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*.

litera stoi osobno. Ta strona tchnie zimną elegancją, podobną do pięknego wystroju wielkich ślepych arkad dzwonnicy Abbaye-aux-hommes w Caen albo «lombardzkich pasów» na fasadzie Marmoutier. Jest ona, jeśli można tak powiedzieć, «nieprzejrzystą przestrzenią» romańskiej budowli i nie przedstawia w żaden sposób porządku dyskursu.

Niektóre, nieliczne zresztą, rękopisy książek «technicznych», takich jak choćby *Partitiones* Cyserona, niekiedy utrzymanych w formie dialogu, jak *De oratore* tegoż Cyserona, zawierają rzecz jasna, podobnie jak dzisiejsze książki, strony podzielone na małe akapity, w których ostatnia linijka pozostaje mniej lub bardziej pusta. Ułatwia to wprowadzić lekturę, a nawet przeskakiwanie dzieła, jednak, pomijając już fakt, że cięcia zwykle są arbitralne, wszystkie akapity pozostają na tym samym poziomie: logiczny wyraz myśli czy podporządkowanie jednych części drugim są niewidoczne... nie bez przyczyny zresztą, ponieważ niektóre rękopisy, na przykład Pliniusza (por. *Hist. nat.* z Bibliothèque Nationale, ręk. nr 6796), stanowią jedynie ciąg odrębnych notatek, w innych zaś troska o literacką formę skłaniała autora raczej do ukrywania niż ujawniania swojego planu.

Scholastyczny rękopis gotycki jest nie mniej gęsty niż rękopisy z IX, X czy XI wieku – wręcz przeciwnie, kopiści jeszcze bardziej boją się tu pustych miejsc: jeśli linijkę kończy słowo zbyt krótkie, aby wypełnić przestrzeń do marginesu, zapelniają lukę jedną lub kilkoma dowolnymi literami, które zostały anulowane, czyli odkreślone znakami interpunkcyjnymi. Jeżeli przez przypadek po zakończeniu kopiowania tekstu na arkuszu pozostały niezapełnione linie, przekopiuwują tam jeszcze raz ostatnie poprzedzające linijki oddzielając je słowem *va....cat*, które oznacza ich anulowanie; interlinie są ograniczane, a pismo jest bardziej ściśnięte. Kopistom udało się, podobnie jak filozofom, pogodzić dwa sprzeczne, narzucające się im wymagania, *pro* i *contra*: zamięłowanie do zwartości i konieczność przechodzenia *partes extra partes*, od jednej części do drugiej, które uporządkowane są hierarchicznie. Weźmy rękopis (Bibliothèque Nationale lat. 15783) *Summary teologicznej* (il. 6): każda «kwestia» zaczyna się tu od wielkiej niebiesko-czerwonej ozdobnej litery o dość skomplikowanej fakturze, a każdy artykuł od A – *Ad primum*, *Ad secundum* itd. – na przemian czerwonego i niebieskiego, które jest mniejsze i ma fakturę prostszą niż wielka litera «kwestii». Aby wyraźnie odznaczyć wszelkie podziały wewnątrz artykułów, księgarze wymyślili pogrubione oznaczenie paragrafu (¶), pisane na przemian czerwonym i niebieskim kolorem. W tekście poszczególne «kwestie» nie są numerowane, ale numeracja znajduje się na górze strony, w tytule na stronie i oczywiście w spisie

treści. Jedno spojrzenie wystarczy, by uważny czytelnik zorientował się, w którym miejscu książki się znajduje” (tamże: 236–240).

W systemie interpretacji zaproponowanym przez Erwina Panofskiego zawiera się zatem cały system ekspresji należący przy tym do zupełnie innego porządku. Ponadto analiza Marichala uwidacznia nie tylko to, jak w codziennej działalności kopisty tworzy się *habitus* określony przez interioryzację zasad wyjaśniania i godzenia przeciwieństw, ale także jak ów *habitus* aktualizuje się w specyficznej logice danej praktyki: „Można przypuszczać, że «mistrzowie» wspólnie z księgarzami-wydawcami opracowywali architekturę książek, która tak przejrzyście «wrażała» tok ich myśli, jednak to księgarze i ich kopiści postępowali wedle wpojonych metod: w obrębie zdania wprowadzali podziały schodzące na poziom najmniejszej logicznie wyobrażalnej jednostki, rozdzielając definitywnie jedno słowo od drugiego [...] i dochodząc niemal do odtwarzania prawdziwych ideogramów. Co więcej, nieodmiennie trzymając się *habitusu*, ujawniali pewne nieredukowalne elementy: gotyckie załamanie, «tworząc» literę, w istocie równocześnie ją «dzieli» – zastąpienie półokręgu jednym bądź kilkoma kątami oznacza «dekompozycję» ruchu ciągłego na elementarne «momenty», tak jak czynią to wojskowe reguły posługiwania się bronią – przy czym mało prawdopodobne jest, by «mistrzowie» uczestniczyli w ustalaniu tych drobnych technicznych detali. Tak więc, za sprawą osobliwej koincydencji, podobnie jak zarodkiem rozwoju sztuki gotyckiej jest skrzyżowanie ostrołuków – to «osadzenie» łuku żebrowego – tak samo nie tyle może powstanie, co systematyczny użytek czyniony z załamań wydaje mi się wynikać, a przynajmniej zawdzięczać swoje funkcjonowanie obecności szeryfów u podstawy. Wprowadzając kąty w literze, dokonując dekompozycji prostych linii, szeryfy na mocy symetrii pociągnęły za sobą analogiczną dekompozycję górnych krzywizn, którą wcześniej uruchomił przypadek, czyli szczególnie rozmiar końcówki pióra. Wskazówką trafności tej interpretacji – choć nie można tu mówić o dowodzie – byłby fakt, że gotyckie pismo włoskie, które, by tak rzec, nie posiada «załamań», nigdy też nie miało szeryfów; w każdym razie jest pewne, że to właśnie one pozwoliły definitywnie rozdzielać słowa” (tamże: 240–241).

W ten sposób posłuszeństwo pewnym regułom, które określały podejście właściwe myśli teologicznej albo zarządzanie przestrzenią architektoniczną, powoduje wprowadzanie rozwiązań i realizację działań zarazem oryginalnych i podporządkowanych ogólniejszym schematom. Zastosowanie do pisma zasad rządzących wszelką produkcją dzieł kultury oznacza ponadto podporządkowanie się zasadzie, której, w przeciwieństwie do

innych reguł, scholastycy nie mogli nazwać, ponieważ w pewnym sensie określa ona podporządkowanie się wszelkim zasadom, głosząc, że motorem działań konstytutywnych dla *habitusu* jest nieokreślone podwojenie, którego przykłady znajdujemy także w architekturze gotyckiej i które dociera do samych granic tego, co możliwe – tak jakby *habitus*, owa gramatyka generatywna zachowań, mógł wytwarzać wszelkie pojedyncze frazy, których możliwość w sobie zawiera, i których zarazem żaden świadomy program, zwłaszcza narzucony z zewnątrz, nie może w całości przewidzieć.

Rozumiemy już, w jaki sposób Erwin Panofsky mógł w scholastycznym *habitusie* odnaleźć zasadę umożliwiającą nie tylko wyjaśnienie stanu architektury gotyckiej, ale także jej rozwoju „pozornie chaotycznego, a w istocie niezwykle spójnego”, jak ukazuje to drobniagzowa analiza dostarczanych kolejno rozwiązań dla trzech podstawowych *quaestiones* architektonicznych. Kiedy w kontekście rozwoju organizacji ścian nawy Harry Bober podważa istotność „dialektycznego” schematu zaproponowanego przez Panofskiego i w zamian proponuje, by traktować różne etapy wspomnianego rozwoju jako „ciąg rozwiązań indywidualnych, wprawdzie przemysłnych i oryginalnych, ale jednak niezależnych od siebie” (Bober 1953: 310–312), to po prostu fałszywie rozumie logikę, której podporządkowana jest aktualizacja *modus operandi*. Tak naprawdę nie ulega wątpliwości, że rozwiązania Piotra de Montereau czy Hugona Libergiera są aktami inwencji czy kreacji i w tym sensie ich pomysłowość i oryginalność nie podlegają dyskusji; mimo to jednak można tu odkryć zasadę, pozwalającą wyjaśnić wszystko to, co wydaje się nieprzewidywalną nowością. Wystarczy zauważyć, że każda z owych *quaestiones* albo każda z postaci, którą kolejno przybierały one w trakcie swego rozwoju (np. opozycja między poszukiwaniem jasności i troską o zapełnienie karty rękopisu) jako taka mogła zaistnieć tylko dla umysłów już „wyposażonych” w pewną problematykę, czyli pewien zwyczajowy sposób namysłu nad rzeczywistością. Co więcej, każde z kolejnych rozwiązań, które torowały drogę rozwiązaniu ostatecznemu, może być rozumiane przez odniesienie do fundamentalnego wzorca myślowego, dzięki któremu pojawiało się samo pytanie i który jednocześnie nadawał orientację poszukiwaniom rozwiązania wykraczającego poza jego granice i przez to nieprzewidywalnego (podobnie jak, na innym poziomie, dzieje się to w przypadku każdego najmniejszego aktu mowy), a jednak zgodnego *a posteriori* z regułami „gramatyki”. Rozumiemy przez to, że *modus operandi* może ujawniać się w *opus operatum* i tylko tam.

W tę samą stronę bez wątpienia powinny zmierzać wysiłki przeciężenia opozycji między tezą „funkcjonalistyczną” a „iluzjonistyczną”. Weźmy przykład podobieństwa między skrzyżowaniem ostrołuków i załamanym pismem gotyckim: nie istnieje żaden związek między tymi dwoma wynalazkami technicznymi i tylko przez przypadek oba pozwalają załamanemu lukowi zatriumfować nad pełnym półkołem. „Czystym przypadkiem byloby zatem to, że angielscy skrybowie ostrzyli swoje pióra na skos, podczas gdy równocześnie murarze formowali swoje sklepienia w kształt skrzyżowanych ostrołuków; nie ma już jednak nic przypadkowego w tym, że te dwa sposoby działania zaczęły cieszyć się popularnością i przyczyniły się do narodzin stylu: oba stanowiły reakcję na pewne zamięłowanie do form kanciastych, do wyciągania wszystkiego w górę i być może jeszcze do małowniczych efektów perspektywy, gier światła i cienia, które równie dobrze mogły pojawiać się w nawach czy zakamarkach katedr, jak i na stronach rękopisów” (Marichal: 233). Prawda kryjąca się za stylem nie jest potencjalnie zawarta w pierwotnej inspiracji, ale podlega ciąglemu definiowaniu i redefiniowaniu z racji rozwoju znaczenia, które tworzy się w zgodzie z nią i w reakcji wobec niej; to w nieustannie dokonującej się wymianie między pytaniami, które istnieją tylko dla umysłu wyposażonego w pewien określony typ mniej lub bardziej nowatorskich schematów i rozwiązań – uzyskiwanych dzięki zastosowaniu tychże schematów, ale mogących zarazem zmieniać schemat wyjściowy – powstaje owa jedność stylu i sensu, która później może się wydawać pierwotna wobec dzieł przedstawiających sobą ostateczny sukces danego działania i która przekształca różne momenty temporalnej serii w zwykle przygotowawcze szkice. Jeżeli ewolucja stylu nie przedstawia się ani jako niezależny rozwój unikalnej i zawsze zgodnej z samą sobą istoty, ani jako ciągle tworzenie nieprzewidywalnych nowości, lecz jako droga, która nie wyklucza skoków naprzód bądź cofania się, to *habitus* twórcy rozumiany jako system schematów w sposób stały nadaje kierunek wyborom, które choć nie są przemyślane, posiadają jednak cechę systematyczności i mimo że nie są uporządkowane czy odniesione bezpośrednio do ostatecznego celu, mają w sobie pewną celowość ukazującą się jedynie *post festum*. To samodzielne tworzenie się systemu dzieł połączonych zespołem relacji znaczeniowych dokonuje się w obrębie i za sprawą związku pomiędzy przygodnością i sensem, który bez przerwy tworzy się, rozpada i tworzy na nowo – zgodnie z zasadami tym bardziej trwałymi, im bardziej pozostają one poza świadomością – poprzez ciągłą przemianę, która wprowadza historyczną przypadkowość rozwoju technik w obręb historii stylu, wynosząc owe techniki na poziom sensu, oraz poprzez wynaj-

dywanie przeszkód czy trudności, które ożywia się w imię samych zasad ich przewycięzania i których niecelowość na krótką metę może skrywać celowość znacznie bardziej dalekosiężną.

Erwin Panofsky pokazuje takie powstawanie znaczenia z przypadku – który może stać się *źródłem* procesu zorientowanego na ostateczny sens jedynie dlatego, że jest zauważany, analizowany i opanowywany zgodnie z logiką pewnego systemu wzorów myślenia, percepcji i działania – kiedy zauważa, że ostrołukowe sklepienia z Caen i Durham zaczynały mówić, zanim zaczęły działać, odwrotnie niż przypory, natomiast inne elementy budowli nigdy nie przestawały mówić i działać jednocześnie. Wytwory człowieka, jakimi są sklepienia ostrołukowe czy załamane pismo gotyckie, posiadają – by użyć tu języka scholastycznego – wieloznaczną *intencję* (Panofsky 1955b: 11) w tym sensie, że mogą być postrzegane i podziwiane albo za sprawą ich czysto technicznej funkcji, albo „watorów optycznych”, co zakłada „preferencję dla zainteresowania formą” (tamże: 12). Ta obiektywna intencja, która nie sprowadza się nigdy do zamiaru twórcy (Panofsky 1920: 321–339), stanowi funkcję wzorów myślenia, percepcji i działania, które twórca zawdzięcza swej przynależności do społeczeństwa, epoki i klasy¹¹. Z tego z kolei wynika, że kategorie interpretacji przedmiotu, których trafność mierzy się heurystycznym bogactwem i spójnością systemu interpretacyjnego, powinny być wyprowadzane z konkretnego systemu relacji znaczeniowych, który określa ów przedmiot. Jeśli nie będziemy odnosić stylu do jego własnych norm określających doskonałość, to skazujemy się w istocie na jałowe analizy i fikcyjne spory, których doskonałym przykładem jest dyskusja między „funkcjonalistami” i „artefaktualistami”. Jeszcze dokładniej, Erwin Panofsky sugeruje, że francuski zwyczaj nazywania „klasycznym gotykiem” środkowego okresu rozwoju sztuki gotyckiej często skłaniał interpretatorów do stosowania w odniesieniu do gotyku plastycznych norm grecko-rzymskich zamiast definiowania specyficznych norm gotyckiej „klasyczności”. Tę samą analizę można by z pewnością zastosować do pojęcia „racjonalizmu”: „średniowieczny racjonalizm”, o którym mówi Panofsky, jest tym wobec „racjonalizmu” w rozumieniu Viollet-le-Duca czy „iluzjonizmu” w rozumieniu Pol Abrahama, czym „klasyczność” gotycka zdefiniowana wedle własnych kryteriów doskonałości jest wobec pojęcia „klasyczności”, kiedy, świadomie bądź nie, przyznaje się temu pojęciu ponadhistoryczną wartość. Aby zdać sprawę z wewnętrznych podziałów

¹¹ „Klasyczny gust wymagał, by prywatne listy, mowy pretorów i pancerze herosów były «artyściźnie» dopracowane (nawet za cenę tworzenia sztucznego piękna), podczas gdy gust nowoczesny wymaga, by architektura i popielniczki były funkcjonalne (nawet za cenę tworzenia sztucznej «efektywności»)» (Panofsky 1955b: 13).

w architekturze katedry jako hierarchii homologicznych elementów, Viollet-le-Duc proponuje wyjaśnienie ściśle techniczne: powtarzanie tych samych form i użycie tych samych konturów umożliwiło jego zdaniem ograniczenie liczby „szkiców” (czyli wykresów) dawanych robotnikom jako model. Wyjaśnienie Panofskiego wykorzystuje argumentację Viollet-le-Duca: „*nam et sensus ratio quaedam est*”¹² Tomasa z Akwinu jest najbardziej adekwatnym wyrazem „wizualnej logiki” opartej na wewnętrznej wieloznaczności intencji obiektywnej, która jest obecna we wszystkich twórcach kultury XII i XIII wieku.

Czy jednak filozofia historii sztuki, którą implikuje pojęcie *habitusu* traktowanego jako generatywna matryca, nie pasuje dobrze wyłącznie do tych epok, w których styl osiąga właściwą sobie perfekcję, i które raczej wykorzystują do końca (a przez to wyczerpują) możliwości odziedziczonych reguł inwencji, niż wynajdują reguły nowe? I czy z tego względu nie jest to filozofia nazbyt ograniczona? Wszystko wygląda tu w istocie tak, jakby porządek chronologiczny dawał się w pewnym stopniu wywieść z porządku logicznego, a historia była jedynie miejscem, w którym realizuje się tendencja do dopełniania systemu logicznych możliwości, które na przykład określają styl. Co jednak począć z okresami zerwania i kryzysu, w których rodzi się nowa gramatyka generatywna? Czy w zetknięciu z nowatorami, takimi jak opat Suger, którzy zrywają z estetycznymi tradycjami swojej epoki i środowiska, nie należy zdać się na nieredukowalny wymiar twórczej indywidualności?

Tak naprawdę, aby wyjaśnić proces formowania twórczych wzorów i schematów, trzeba zająć się pojedynczym *habitusem* twórcy jako zasadą jednoczącą i wyjaśniającą całość z pozoru nieuporządkowanych zachowań, które konstytuują jednostkową egzystencję. Podobna systematyczna biografia prowadzi na pierwszy rzut oka do odwrócenia relacji, którą tradycyjna ikonografia ustanawia między dziełami i zasadami estetycznymi czy filozoficznymi, jakim hołduje twórca. Lektura ikonograficznych objaśnień – których Suger w obfitości dostarcza historykowi w swoich *Liber de Rebus in Administratione Sua Gestis* czy w *Libellus Alter de Consecratione Ecclesiae Sancti Dionisii* – pozwala dostrzec, że nowator odnalazł w „metafizyce światła” Pseudo-Dionizego i Szkota Eriugeny ideologię, która w cudowny sposób pozwalała uświęcić, a więc nadać teologiczną sankcję, jego własnemu „awangardowemu” zamiłowaniu do estetyki światła i olśniewania. W tym przypadku nie moglibyśmy zatem uznać filozoficznych przedstawień za za-

¹² „Nawet bowiem zmysł jest rodzajem rozumu” (*Summa theologia* I, 26) [przyp. tłum.].

sadę artystycznych produkcji; trzeba by szukać gdzie indziej (albo wyrzec się zupełnie wysiłku wyjaśnienia) korzeni smaku, który równie dobrze wyraża się w stylu pisania, jak i wyborze materiałów, przedmiotów czy form. Aby pokazać siłę analizy, która za cel stawia sobie potraktowanie – i to łącznie – wszystkich aspektów rzeczywistości, wystarczy przypomnieć relację, którą ustanawia ona pomiędzy estetycznymi stanowiskami Sugera i św. Bernarda a różnymi cechami ich biografii. Z jednej strony mamy ascetę, u którego radykalne odrzucenie wszelkiego materialnego piękna przejawia się, przy całej swojej skrajności, raczej w „estetyce negatywnej” niż obojętności wobec sztuki, z drugiej zaś estetę, który daje się ponieść dość ograniczonemu zamilowaniu do wszystkiego, co olśniewa. Z jednej strony dziecko z biednej rodziny, od początku oddane Kościołowi, który kształtuje je całkowicie, z drugiej młody szlachcic, który jako nastolatek wstępuje do klasztoru i narzuca mu swój absolutny rygor. To wszystko wystarczyłoby bez wątpienia, aby zrozumieć systemowe różnice, stawiające Sugera i św. Bernarda na przeciwnych biegunach we wszystkich momentach i dziedzinach (gdy chodzi o styl wiary, obraz życia religijnego, działania doczesne i stosunek do piękna, który jest jedynie jednym z wymiarów bardziej ogólnej postawy wobec egzystencji), gdyby Panofsky nie przywiązywał dodatkowo tak wielkiej wagi do konkretnej natury relacji, jak wiązała Sugera z jego społeczną pozycją (i, w sposób nierozdzielny, także z Kościołem). Odtąd – choć sam Panofsky nigdy nie robi tego *explicite* – można jedynie zestawiać zamilowanie do splendoru i luksusu, które Suger ośmiela się afirmować i narzucać wbrew zdaniu osób wykształconych z jego otoczenia, z innymi cechami, takimi jak jego skłonność do obracania się wśród możnych i nieco pretensjonalna subtelność stylu. Jeśli dodatkowo dorzucimy za Panofskim jeszcze jedną cechę, mianowicie niski wzrost Sugera, możemy w postawie wobec „małości”, fizycznej, ale przede wszystkim społecznej, dostrzec generatywną i unifikującą zasadę tej szczególnej indywidualności, a w konsekwencji także zasadę pozwalającą zrozumieć i wyjaśnić szczególną formę jego nowatorskich działań. Nie ma zatem żadnej sprzeczności w przywoływaniu – w obrębie analizy epoki przejściowej czy epoki zerwania oraz w odniesieniu do głównych wynalazców nowego stylu – innych sił formujących przyzwyczajenia niż ta, która odgrywała uprzywilejowaną rolę w analizie szczytowego okresu rozwoju gotyku. Bez wątpienia też systematyczne biografie twórców epoki klasycznej, architektów albo myślicieli scholastycznych pozwoliłyby całkowicie zdać sprawę z osobliwych wariacji, których nie może wyeliminować żadne szkolne nauczanie określonej doktryny.

Jeśli chcielibyśmy w końcu zrekonstruować całość systemu przyczyn, wyjaśniających historyczny sukces innowacji opata Sugera, należałoby bez wątpienia wziąć na nowo pod uwagę pewne fakty, które Suger przywołuje dla uzasadnienia swego przedsięwzięcia, a które wcześniej trzeba było usuwać z pola widzenia na mocy metodycznej decyzji. I tak na przykład wydaje się nie podlegać dyskusji to, że wraz z rozwojem urbanizacji i wielkich zbiorowisk ludzkich, takich jak rynki, jarmarki czy pielgrzymki, potrzeba budowania większych kościołów mogła jedynie stawać się coraz bardziej paląca. Nie ma ponadto wątpliwości, że pozycja Sugera w hierarchii politycznej i kościelnej oraz szczególne znaczenie jego opactwa nadawały jego inicjatywom szczególnej *prawomocności*, nawet w porządku estetycznym – do tego stopnia, że architekci, przynajmniej w otoczeniu króla, zmuszeni byli, jak zauważa Panofsky, poważnie traktować zasadnicze trudnościami, które po nim odziedziczyli (dotyczące na przykład zachodniej fasady) i które rozwiązywali potem przez kolejne stulecie. Z drugiej strony, należałoby jednak na moment odrzucić jako zwykle racjonalizacje powody podawane przez samego Sugera, czyli zarówno odwołania do „metafizyki światła”, jak i uzasadnienia czerpane z faktu zwiększenia się liczby wiernych w kościele, jako że ustanawiały one relacje prostej i bezpośredniej zależności tam, gdzie istniały, mówiąc językiem Cournota, „niezależne serie przyczyn w porządku przyczynowości”, których „połączenie albo spotkanie” wytwarza ów szczęśliwy przypadek, jakim był styl gotycki.

W obliczu takich popisów metodologicznej wirtuozerii trudno nie przywołać zdania z *Ikonografii i ikonologii*: „Historyk sztuki tym różni się od widza «naiwnego», że jest świadomy tego, co robi” (Panofsky 1955: 31). Podobnie pisał de Saussure: należałoby „pokazać językoznawcy to, co sam czyni”, a więc, zgodnie z komentarzem Émile’a Benveniste’a, ukazać, „jakię poprzedzające działania podejmuje nieświadomie, gdy bierze na warsztat fakty językowe” (Benveniste 1966: 38). Tym lepiej zapewne, że w teoretycznych pismach, do których się tu odwołaliśmy, by uzasadnić naszą analizę epistemologicznych założeń leżących u podstaw tej książki, Erwin Panofsky pokazuje w spektakularny sposób, że może robić to, co robi, jedynie pod warunkiem, że w każdym momencie wie nie tylko, co robi, ale też co oznacza fakt, że to robi, ponieważ zarówno najskromniejsze, jak i najszlachetniejsze czynności w nauce zachowują wartość tylko ze względu na teoretyczną i epistemologiczną świadomość, jaką im towarzyszy.

Przełożył: *Michał Warchala*

Bibliografia:

/// Anonimowa recenzja z książki Erwina Panofskiego, *Gothic Architecture and Scholasticism*. 1958. „The Times Literary Supplement”, 24/01/1958.

/// Benveniste E. *Saussure après un demi-siècle*, [w:] *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.

/// Bober H. 1953. Recenzja z książki Erwina Panofskiego, *Gothic Architecture and Scholasticism*, „Art Bulletin”, t. 35, s. 310–312.

/// Bony J. 1953. Recenzja z książki Erwina Panofskiego, *Gothic Architecture and Scholasticism*, „Burlington Magazine”, t. 95, s. 111–112.

/// Branner R. 1957. *A Note on Gothic Architects and Scholars*, [w:] „Burlington Magazine”, t. 99, s. 372–375.

/// Gall E. 1953. Recenzja z książki Erwina Panofskiego, *Gothic Architecture and Scholasticism*, „Kunstchronik”, t. 6, s. 42–49.

/// Grabmann M. 1911. *Geschichte der scholastischen Methode*, t. II, Fryburg.

/// Grabmann M. 1925. *La somme théologique de saint Thomas d'Aquin*, tłum. E. Vansteenberghé, Nouvelle Librairie Nationale, Paris.

/// Grodecki L. 1952a. *Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism*, „Diogene”, t. 1, s. 134–136.

/// Grodecki L. 1952b. *L'interprétation de l'art gothique*, „Critique”, 10/1952, s. 847–857.

/// Grodecki L. 1955. *Architecture gothique et société médiévale*, „Critique”, 01/1955, s. 23–35.

/// Hahnloser H.R. 1935. *Villard de Honnecourt*, Wien.

/// Leff G. 1958. *Medieval Thought*, Penguin, Harmondsworth [drugie wydanie 1962].

/// Mâle E. 1960. *L'Art religieux du XII et XIII siècles*, Club du libraire, Paris, s. 53 [pierwsze wydanie: 1896].

/// Marichal R. *L'écriture latine et la civilisation occidentale du Ier siècle*, [w:] *L'écriture et la psychologie des peuples*, XXII semaine de Synthèse, Armand Colin, Paris.

- /// Panofsky E. 1920. *Der Begriff des Kunstwollens*, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XIV, s. 321–339.
- /// Panofsky E. 1925 *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XVIII, s. 129–161.
- /// Panofsky E. 1932. *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, „Logos”, XXI, s. 103–119.
- /// Panofsky E. 1955. *Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art*, [w:] *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, New York [wyd. polskie: *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971].
- /// Panofsky E. 1955b. *The History of Art as Humanistic Discipline*, [w:] *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, New York.
- /// Paré G., Brunet A., Tremblay P. 1933. *La renaissance du XII siècle, les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa.
- /// Sauer J. 1902. *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg-im-Breisgau.
- /// Sedlmayr H. 1950. *Die Entstehung der Kathedrale*, Atlantis Verlag, Zurich.
- /// Semper G. 1860. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, t. I, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt am Main.
- /// Tocco G. 1931. *Vita s. Thomae Aquinatis*, rozz. XVII, wyd. Prümmera, Saint Maximin.

HABITUS, SZKOŁA I KLASA SPOŁECZNA. BOURDIEU CZYTA PANOFSKIEGO

Tomasz Warczok

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Przygotowane przez Pierre'a Bourdieu posłowie do *Architektury gotyckiej i scholastyki* Ervina Panofskiego to jedna z tych prac, która nie jest tylko dodatkiem, streszczeniem bądź wyjaśnieniem właściwego dzieła, ale stanowi niezależną i niezwykle istotną pracę teoretyczną. W tym klasycznym już tekście z 1967 roku znalazły się pewne kluczowe założenia, zwłaszcza odnoszące się do natury zjawisk symbolicznych oraz sposobów ich badania, które później z powodzeniem rozwinięte zostały w spójną i cieszącą się dziś niebywałą popularnością teorię socjologiczną.

Bourdieu zapożycza więc od Panofskiego specyficzny sposób wyjaśnienia logiki funkcjonowania „form symbolicznych”, w tym przypadku zaskakujących zbieżności formalnych między myślą scholastyczną a architekturą gotycką. Chcąc dociec źródeł owych „powinowactw z wyboru”, nie możemy, powiada, polegać na intuicyjnym i przez to niejasnym założeniu o „duchu epoki” (wspólnej kulturze, wpływie idei itd.). Nie możemy także ufać stanowisku przeciwnemu, pozytywistycznej analizie tego, co dane, co można bezpośrednio zaobserwować. Niezbędna jest „metodyczna praca abstrakcji”, czyli – jak później Bourdieu będzie wielokrotnie powtarzać, konsekwentnie powołując się na Panofskiego (Bourdieu i in. 1968) – rygorystyczne konstruowanie przedmiotu badań, budowanie abstrakcyjnego modelu. Tylko w ten sposób można mieć nadzieję na wejście w niewidzialne związki przyczynowe, struktury kryjące się w mroczkach nieświadomości społecznych działań. U Panofskiego strukturalnym podłożem wspólnoty myśli, zbieżności koncepcyjnych scholastyków i gotyckich architektów jest średniowieczna szkoła, mająca monopol na przekazywanie wiedzy, a raczej nieświadomych podstaw wiedzy, zasadniczych schematów mentalnych, „umysłowych nawyków” określających sposób widzenia i oceny rzeczywistości. Pomimo więc zróżnicowań na poziomie

zjawisk, otwarcie formułowanych sądów i myśli „schemat generatywny” pozostaje identyczny, zapewniając tym samym koherentność kultury danej epoki. Bourdieu, idąc za Panofskim, unaocznia w tym miejscu uniwersalny schemat odpowiedniości struktur symbolicznych, „kategorii widzenia i podziału”, społecznych sposobów pojmowania świata oraz struktur społecznych, społecznego kontekstu, w którym owe kategorie mentalne są wytwarzane. Perspektywę taką nazwać można zsocjologizowanym kantyzmem, a jej ślady obecne są już w często cytowanym przez Bourdieu eseju Émile’a Durkheima i Marcela Maussa (2001), dotyczącym „pierwotnych form klasyfikacji”. Oto kategorie (czasu, przestrzeni, rodzaju, osoby itd.), które u Kanta mają charakter aprioryczny, w wersji socjologicznej stanowią efekt określonej organizacji społecznej, pozostają swoistym odbiciem struktury grupy i kształtu społecznych działań. Fakt, że w tym względzie myślenie Panofskiego jest dość podobne, nie może dziwić, jeżeli pamięta się, że na uniwersytecie w Hamburgu był on współpracownikiem znanego neokantysty Ernsta Cassirera (od którego przejął m.in. pojęcie „form symbolicznych”). Bourdieu będzie później nawiązywać zarówno do jednego, jak i drugiego oraz pokazywać konsekwentnie, że owe „formy symboliczne” stanowią na poziomie działań jednostkowych zinternalizowane struktury społeczne. Kluczowa i, co nie może zaskakiwać, jeszcze istotniejsza niż w średniowieczu okazuje się w tym przypadku szkoła. To system szkolny reprodukuje struktury społeczne poprzez reprodukcję struktur mentalnych – wyposażając klasy wyższe w „kulturę wyższą”, klasyfikując ich członków jako „kulturalnych”, w miękki i niezauważalny sposób wyłącza klasy ludowe z uniwersum kultury. Kategorie mentalne są więc dokładnie tym, na co wskazuje grecki źródłosłów (*katagorein*) – „oskarżeniem publicznym” (por. Bourdieu 2005). Klasy ludowe przyjmują ten szkolny wyrok (mniej inteligentni, mało zdolni lub wręcz głupi) jako oczywisty i niepodlegający dyskusji. Bourdieu wzbogaca zatem myśl Panofskiego o istotny wątek konfliktowy: struktury symboliczne wypracowane w określonych warunkach społecznych są nie tylko nieświadomym narzędziem komunikacji, ale także nieświadomym narzędziem klasyfikacji i hierarchizacji – zgodnie z podstawową strukturą klasową (por. Bourdieu 1967, Bourdieu, Passeron 2006). Wszelako owa paradoksalna funkcja dzielenia i łączenia, komunikacji i walki symbolicznej nigdzie nie jest lepiej widoczna niż w przypadku „wojen pałacowych” (Bourdieu 1989) – ostrych podziałów w polu władzy między różnymi frakcjami elit. Zgodnie z odwiecznym, potencjalnie konfliktowym rozdzieleniem „władzy doczesnej” i „władzy duchowej” reprodukuje się dzisiaj rozgraniczenie między frakcją kapitału ekonomicznego

i kapitału kulturowego, czemu towarzyszą znaturalizowane „nawyki mentalne”, „formy symboliczne”, zinternalizowane przez elity zasadnicze klasyfikacje – pieniądze/sztuka, ekonomia/kultura, męskie/kobiece, twarde/miękkie, przyziemne/wzniosłe, techniczne/humanistyczne. Pomimo tych konfliktowych podziałów, w równej mierze symbolicznych i społecznych, istnieje pewna niewypowiedziana solidarność elit, odtwarzana nie za sprawą zabiegów dyskursywnych, negocjacji i debat, ale wspólnej podstawy tego, co nieświadome i bezpośrednio niezauważalne. To, co łączy frakcje w polu władzy, to wspólny habitus. Bourdieu zapożyczył termin ten wprost od Panofskiego, chociaż stosowany był on także przez innych socjologów i filozofów (Maussa, Webera, Eliasa, ale również św. Tomasza z Akwinu, który z kolei zaczerpnął go od Arystotelesa, dokonując tłumaczenia na łacinę greckiej *hexis*). Pojęcie habitusu – zastosowane przez Bourdieu (1962) po raz pierwszy pięć lat przed publikacją posłowania do *Architektury gotyckiej i scholastyki*, zastępujące mniej adekwatne określenia, takie jak etos – odnosi się do tego, co nie może być bezpośrednio obserwowane i co opisać da się jedynie przez praktyczne manifestacje. Habitus stanowi więc, jak głosi definicja, system trwałych dyspozycji, schematów działania, odczuwania i postrzegania rzeczywistości (Bourdieu 2007), w tym sensie jest logiczną konstrukcją, która mediuje między strukturą społeczną i działaniem.

Intencją Bourdieu jest tu zaakcentowanie samej praktyki, *modus operandi*, i wbrew długiej tradycji analiz kulturowych marginalizację tego, co już wytworzone, *opus operatum* (wszelkich obiektów symbolicznych). Co ciekawe, francuski socjolog występuje w tym miejscu po części wbrew Panofskiemu, którego w późniejszych pracach oskarżać będzie wprost o holdowanie tradycji „intelektualizmu” – choroby ciężącej na intelektualistach, którzy zawodowo zajmując się zdystansowaną refleksją nad światem, nie dostrzegają, że rzeczywistość nie jest spektaklem. „Zwykli” użytkownicy kultury, czy to używając języka, czy oglądając lub nawet tworząc obiekt artystyczny, nie tyle interpretują intelektualnie czy też dekodują świadomie dany „tekst” (zgodnie z semiologicznym trybem traktowania rzeczywistości jako tekstu), ile po prostu działają zgodnie ze swymi habitusowymi, nieświadomymi schematami praktycznymi. Panofsky, zdaniem Bourdieu, dostrzega to jedynie połowicznie: Nie jest sprawą przypadku, że historia sztuki (i w mniejszym stopniu – literatury) [...] stawia na pierwszym miejscu problem *odczytania* [...], a dopiero w dalszej kolejności interesuje się społecznymi warunkami produkcji, reprodukcji i obrotu dzieł. Jedynie wyjątkowo i jakby przez przypadek Panofsky porzuca [...] punkt widzenia interpretatora, który skupiając się raczej na *opus operatum* niż na *modus operandi*, traktuje teorię produkcji ar-

tystycznej, sprowadzonej do pojęcia obiektywnej intencji dzieła, tylko jako jeden z aspektów teorii odczytywania i bezpośredniego rozumienia, która nie wie o tym, że jest odczytywaniem (Bourdieu 2007: 173).

Wszelka analiza jakiegokolwiek symbolizmu wychodzić więc musi od analizy społecznych warunków jego wytwarzania. Uwzględnić przy tym winna również warunki jego odbioru. Badanie samego obiektu, *opus operatum*, jest, jak sugeruje Bourdieu, fałszywą ścieżką nie tylko dlatego, że błędnie projektuje na twórcę „intelektualną” postawę w pełni refleksyjnego, uczonego odbiorcy, zawodowego interpretatora znaczeń, lecz także dlatego, że nie uwzględnia faktu, iż recepcja, choćby najbardziej wnikliwa, dokonuje się z określonego miejsca. Odbiór komunikatu symbolicznego (dzieła artystycznego w muzeum, programu telewizyjnego czy książki) uzależniony jest przecież do typu habitusu, ten zaś wytwarzany jest w zróżnicowanych warunkach strukturalnych, przede wszystkim klasowych. W ten sposób opisywane przez Panofskiego różne poziomy widzenia czy też analizowania dzieła artystycznego – od najbardziej naiwnego, skoncentrowanego na wrażeniach czysto zmysłowych, po głębsze odczytywanie kolejnych warstw znaczeń (co zakłada już znajomość podstawowych pojęć, mogących uchwycić własności stylistyczne) – odpowiadają po prostu różnym sposobom recepcji charakterystycznym dla różnych klas społecznych; odpowiednio klasie niższej (odbiór „naiwny”, dokonywany za pomocą kategorii wziętych z życia codziennego) i klasie wyższej (odbiór „uczony”, „zdystansowany”, na który pozwolić mogą sobie tylko ci, których schematy poznawcze wykuwane są w warunkach zdystansowania wobec codziennej konieczności ekonomicznych) (Bourdieu, Darbel 1966).

Rodzi się pytanie, czy to trzeźwe i rewelatorskie przesunięcie akcentów z narzucającego się samoistnie badaczowi *opus operatum* w kierunku *modus operandi* nie idzie za daleko. Czy nie chcąc popaść w ślepy „intelektualizm” tradycji ikonologicznej, semiotycznej bądź semiologicznej, Bourdieu nie sprowadza sensu wszelkich przedstawień symbolicznych, wszelkich znaczeń do „formuły generatywnej”, habitusu i strukturalnych warunków ich tworzenia (por. Lahire 2012)? Z pewnością pomimo deklaracji nie jest on konsekwentny w swych odrzuceniach intelektualistycznych interpretacji. Wystarczy przywołać wnikliwą i wręcz elegancką w swej wymowie interpretację kabyjskiego domu (Bourdieu 2007), odkrywającą – zupełnie jak w badaniach mitów – kolejne warstwy znaczeń wraz z ich bliższymi i dalszymi konotacjami. Nie inaczej rzecz się ma z piękną i wyważoną analizą dzieł Martina Heideggera (Bourdieu 1988), w której „lektura wewnętrzna”, unaczniająca „podwójną mowę” niemieckiego filozofa, przeplata się

w precyzyjny i logiczny sposób z pogłębionym zarysowaniem kontekstu strukturalnego i habitusowego.

Nade wszystko jednak wątpliwości budzi to, czy model Panofskiego, zastosowany do wyjaśniania szczególnego przypadku w szczególnym czasie, może być, jak uczynił to Bourdieu, zuniwersalizowany i używany do analiz współczesnych późnonowoczesnych społeczeństw. Nawet jeżeli pominiemy prorocтва Anthony'ego Giddensa czy abstrakcyjne dywagacje Ulricha Becka, głoszące kolejną „śmierć klas” i nastanie ery zindywidualizowanych jednostek, to trzeba wziąć pod uwagę fakt, że środowiska socjalizacyjne są dzisiaj wysoce zróżnicowane i nie tak homogeniczne oraz regularne jak w latach 60. i 70. XX wieku, kiedy to Bourdieu przeprowadzał swoje badania struktury klasowej. Jednostka współczesna, nawet jeżeli przynależy do określonej klasy społecznej, porusza się w heterogenicznych kontekstach i korzysta z bardzo różnych zasobów symbolicznych. Mówiąc wprost, członek klasy średniej może odwiedzić operę, ale w domu oglądać filmy klasy B, w weekendy zaś spotykać się ze znajomymi w klubie karaoke. Podobne zróżnicowanie praktyk kulturowych potwierdzone już zostało w badaniach wspomnianego Bernarda Lahire'a (2004). Jednocześnie socjolog ten pokazał zróżnicowanie drugiej strony, kontekstu produkcji kultury (Lahire 2012). Oto pisarze, nie mogąc w większości utrzymać się z pióra, również działają w heterogenicznych środowiskach (praca zarobkowa, praca pisarska). Wszystko to skłania Lahire'a do zakwestionowania całej teorii habitusu. Współczesny podmiot nie może „przenieść” swojego habitusu z kontekstu do kontekstu. Raczej w poszczególnych, wysoce zróżnicowanych obszarach życia społecznego uruchamia nieświadomie określone, zgodne z danym kontekstem dyspozycje (np. zmiana rejestru językowego w zależności od sytuacji – formalnej lub nieformalnej). W takim ujęciu jednostka nie posiada koherentnego habitusu, który generuje spójny zespół praktyk symbolicznych, pozostaje raczej nośnikiem heterogenicznych dyspozycji i schematów poznawczych. Czy to kwestionuje założoną przez Bourdieu, a inspirowaną myślą Panofskiego odpowiedniość struktur symbolicznych i struktur społecznych? Mimo wszystko raczej nie. Potrzebne są rzecz jasna kolejne pogłębione badania empiryczne, jednakże wolno sądzić, że jeżeli istnieją regularności klasowe, regularności praktyk społecznych zgodnych ze strukturami klas społecznych, to pomimo wewnętrznego zróżnicowania stanowią one będą swoiste metastruktury, w ramach których odbywać się będą rozmaite praktyki symboliczne. A zatem ostrożnie przyjąć możemy, że model Panofskiego, rozwinięty przez Bourdieu, pozostaje nadal w mocy i może służyć za inspirację do kolejnych badań i rozważań teoretycznych.

Bibliografia:

/// Bourdieu P. 1962. *Célibat et condition paysanne*, „Etudes rurales” 1962, nr 5–6, s. 32–135.

/// Bourdieu P., Darbel A. 1966. *L'Amour de l'Art. Les musées et leur public*, Minit, Paris.

/// Bourdieu P. 1967. *Système d'enseignement et système de pensée*, „Revue internationale des sciences sociales”, nr XIX, 3, s. 367–388.

/// Bourdieu P., Passeron J.-C., Chamboredon J.-C. 1968. *Le métier de sociologue*, Mouton, Paris.

/// Bourdieu P. 1988. *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Minit, Paris.

/// Bourdieu P. 1989. *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Minit, Paris.

/// Bourdieu P. 2005. *The Political Field, the Social Science Field, and the Journalistic Field*, [w:] *Bourdieu and the Journalistic Field*, red. R.D. Benson, E. Neveu, Polity, Cambridge, s. 29–47.

/// Bourdieu P., Passeron J.-C. 2006. *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Bourdieu P. 2007. *Szkiec teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, tłum. W. Krokier, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty.

/// Durkheim É., Mauss M. 2001. *O niektórych pierwotnych formach klasyfikacji. Fragment planu ogólnej socjologii opisowej*, [w:] M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 515–614.

/// Lahire B. 2004. *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris.

/// Lahire B. 2012. *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*, Seuil, Paris.

/// Panofsky E. 1971. *Ikonoografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

CHRZEŚCIJANIN BEZ BOGA. TEOLOGIA POLITYCZNA PIERRE'A BOURDIEU

Michał Łuczewski
Uniwersytet Warszawski

Były teolog, który został socjologiem, może przy okazji badania środowiska teologów ulec regresowi i zacząć mówić jako teolog albo, co gorsza, posłużyć się socjologią, aby wyrównać swe rachunki teologa.

Pierre Bourdieu

Tym, co daje wyzwolenie, jest wiedza co do tego, kim byliśmy, czym się staliśmy; gdzie byliśmy i gdzie zostaliśmy wrzuceni; dokąd spieszymy, od czego jesteśmy wybawieni; czym są narodziny, a czym odrodzenie.

Szkola Walentyna

Prawie wszystkie istotne pojęcia z zakresu nauki Pierre'a Bourdieu to zsekularyzowane pojęcia teologiczne: symbol, wiara, dar, paradoks, wcielenie, scholastyka, uświęcenie, ortodoksja, kapłan, heretyk, konwersja, teodycea¹. Trudno znaleźć stronę w pismach francuskiego socjologa, na której nie pojawiałyby się religijne odwołania i metafory: ordynacja, transsubstancjacja, cud, łaska, medytacja, mistyka, liturgia, asceza, potępienie, uczona niewiedza, efekt zmartwychwstania itp., itd. Choć Bourdieu nie poświęcił religii wielu studiów, nie sposób wyobrazić sobie bez niej całego gmachu jego teorii (Dianteill 2003, Flanagan 2007: 24–26, Verter 2003: 150, Warczok 2010: 154). Podstawowe dla jego systemu pojęcia „habitus” i „pole” są wynikiem namysłu nad problemami w analizie religii u Webera i Panofskiego (zob. także Dianteill 2003: 529–530, Bourdieu 2015; zob. także Bourdieu 2006: 252). Przez jego prace przebiega fascynacja katolicyzmem, a zwłaszcza jego średniowiecznymi formami. Kieran Flanagan (2007: 28–29) mówi nawet o „katolicyzmie Bourdieu”. Jest to jednak katolicyzm specyficzny (podobnie jak specyficzny był katolicyzm Comte'a)², albowiem

¹ „Prawie”, gdyż teoria Bourdieu korzystała także z nieteologicznych pojęć i metafor, takich jak *habitus*, *illusio*, przemoc, reprodukcja, kapitał, dominacja i *doksja*, które pochodziły z innych dziedzin.

² Jest to kolejny przykład na to, że we Francji nawet sprzeciw wobec katolicyzmu niesie za sobą piętno katolicyzmu (zob. także Peyrefitte 1981).

wykorzystuje on katolickie pojęcia przeciwko katolickiej praktyce, a religijne metafory – przeciwko religijnym przekonaniom. Służą mu do denuncjacji praktyk dyskursywnych, zakrywających stosunki dominacji, których – według Bourdieu – teologia jest modelowym przykładem. W charakterystycznym dla siebie geście we *Wstępie do Medytacji pascaliańskich* (Bourdieu 2006: 10) przy pomocy religijnego języka („W dziedzinie myślenia nie ma [...] niepokalanego poczęcia, ale nie ma też grzechu pierworodnego”) odrzuca „resztki religijnego moralizmu”. Paradoksalnie jednak poprzez konsekwentny sprzeciw wobec religii socjologia Bourdieu sama staje się religijna. Im bardziej Bourdieu próbuje uwolnić się od teologii, tym bardziej jej ulega. Następuje tutaj szczególne podwójne wiązanie (*double bind*).

/// Jedna kryptoteologia

Bourdieu przenosi pojęcia z teologii do nauki o państwie i społeczeństwie – w ten sposób na przykład wszechmocny Bóg staje się wszechmocnym prawodawcą i wszechmocnym obserwatorem. Podobnie jak przed nim Louis de Bonald, Joseph de Maistre czy Auguste Comte Bourdieu przeprowadza przejrzystą, systematyczną analogię pomiędzy teologią a polityką:

Rytuały instytucjonalne dają wyolbrzymiony, bardzo wyraźny obraz skutku oddziaływania instytucji, arbitralnego bytu, który ma władzę odrywania od arbitralności, przyznawania jednej spośród racji bytu, niczym zapewnienia, że przypadkowa, podatna na choroby, kalectwo i śmierć istota jest, podobnie jak porządek społeczny, godna transcendentnej i nieśmiertelnej godności, jaka została jej przyznana. Akty nominacji zaś, poczynawszy od tych najbardziej banalnych ze zwykłej biurokracji, takich jak przyznanie dowodu osobistego lub zaświadczenia o chorobie czy inwalidztwie, aż do najbardziej uroczystych, które uświęcają godnych, prowadzą poprzez pewien rodzaj regresji w nieskończoność, aż do tej realizacji Boga na ziemi, jaką jest Państwo. Zapewnia ono w ostateczności nieskończoną liczbę aktów władzy, które z upoważnienia poświadczają prawomocną ważność świadectwa istnienia (chorego, inwalidy, docenta, proboszcza). Socjologia staje się w ten sposób czymś w rodzaju teologii ostatniej instancji. Państwo, jak sąd Kafki, dysponuje absolutną władzą wiarygodności i twórczej percepcji, które powołuje do istnienia za pomocą mianowania i odróżniania, jest, jak mówi Kant, podobne do boskiego *intuitus originarius*. Widzimy,

że kiedy Durkheim mówił, tak jak mógłby powiedzieć też Kafka, że „społeczeństwo to Bóg”, nie był tak naiwny, jak chce się, abyśmy sądzili (Bourdieu 2006: 349–350).

W oryginale brzmi to jeszcze mocniej, bo tam zdanie, które wieńczy *Medytacje pascaliańskie*, brzmi: „la société, c’est Dieu”. Bourdieu oddaje ostatnie słowo „Bogu”. Nasycenie religijnym językiem jest tutaj niezwykle silne, a zdanie „**socjologia staje się czymś w rodzaju teologii ostatniej instancji**” brzmi szczególnie mocno. Co ma na myśli Bourdieu? W zgodzie z regułami francuskiej nauki nikt, kto chce zdominować jej pole (a tego właśnie pragnął Bourdieu), nie może wypowiadać się w sposób zbyt jasny (zob. także Lamont 1987). Bourdieu uprawia tutaj skomplikowaną intertekstualną grę, nie cytując dzieł, na które się powołuje. Pozostaje on wierny swemu przekonaniu, że socjologia jest **nauką ezoteryczną**, która jedynie z pozoru wydaje się czymś prostym i przystępnym (Bourdieu 1990: 53).

W powyższym fragmencie Bourdieu parafrazuje fragmenty swojego wcześniejszego tekstu *Duchy państwa. Geneza i struktura pola biurokratycznego*, który stanowił podsumowanie trzyletniego cyklu wykładów w Collège de France (Bourdieu 2014). „Kto potwierdza ważność certyfikatu? – pytał retorycznie (Bourdieu 2009: 92). – Ten, kto podpisał tytuł dający licencję do certyfikowania. Lecz kto go z kolei certyfikował? Tutaj wciąga regresja w nieskończoność, którą «trzeba zatrzymać», na przykład, na sposób teologów, postanawiając nazwać państwem ostatnie (lub pierwsze) ogniwo długiego łańcucha oficjalnych aktów konsekracji”. Przypomina to sposób rozumowania św. Tomasza, który dowodził istnienia Boga, wykazując, że każdy skutek musi mieć swoją przyczynę i w związku z tym musi istnieć przyczyna najwyższa. Owa najwyższa przyczyna jest jednocześnie najpotężniejszym źródłem prawomocności i życia. W tym duchu Bourdieu wyjaśniał, że państwowe procedury „mają zdolność **tworzenia** (lub ustanawiania) przez magię oficjalnej nominacji, w publicznych deklaracjach społecznie gwarantowanych społecznych tożsamości [...] czy też prawomocnych związków i grup [...]”. W ten sposób państwo sprawuje „władzę twórczą, niemal boską” (Bourdieu 2009: 93).

Najważniejszym tekstem teologicznym Bourdieu jest króciutki esej *Ostatnia instancja* (1984), który przygotował ku czci Franza Kafki. Właśnie do niego odwołują się jego późne prace, w których teologia staje się coraz ważniejszym punktem odniesienia: *Medytacje pascaliańskie*, *Męska dominacja*, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej* i *Science de la science et réflexivité*. Otóż w *Ostatniej instancji* przeprowadził po raz pierwszy dowód, „że wizja socjologiczna

i teologiczna łączą się mimo pozornego przeciwieństwa” (zob. także Bourdieu 2009: 92). „Ostatnia instancja” to najwyższy, niewidzialny trybunał, który skazał Józefa K. na areszt. Socjologia jest zmuszona poszukiwać „niewidzialnego trybunału” i „ostatniej instancji”, gdyż każda próba odpowiedzi na pytanie o istotę tożsamości społecznej kieruje nas ku „instancjom konsekracji”, które poprzez „werdykty” i „magię prawdy” powołują do istnienia każdą społeczną tożsamość. Nauka rozpoczyna od instancji najniższych (od drugiego człowieka, od instytucji edukacyjnych), a kończy na poszukiwaniu „absolutnego punktu widzenia”, „instancji metafizycznej”, „instancji uprawomocniającej zdolnej do uprawomocnienia instancje uprawomocniające”. „To jedna z przyczyn, dla których socjologia – jeśli nie jesteśmy ostrożni – tak często staje się teologią” (Bourdieu 1984: 270). Socjologia staje się teologią ostatniej instancji, albowiem zajmuje się rzeczą pierwszą i ostatnią: Państwem, które jest „realizacją Boga na ziemi”.

Sięganie do ostatniej instancji wiąże się dla Bourdieu z pewnym niebezpieczeństwem, które polega na tym, że podobnie jak socjolog sztuki religii nie powinien używać języka artystów (czy socjolog, który zajmuje się Bourdieu, powinien używać jego teorii?), tak socjolog państwa nie powinien używać języka państwowego: „myślenie o państwie stwarza ryzyko myślenia państwowego” (Bourdieu 2009: 75). Jest to zagrożenie bardzo poważne, gdyż państwo wytwarza swój własny rozum (*raison d'Etat*; Bourdieu 2004a) i tworzy na swój własny użytek instytucje edukacyjne (Bourdieu 1996). Socjologowie, którzy „myślą państwowo” zamiast wyjaśniać i opisywać państwo, zaczynają je legitymizować i nadawać mu rację bytu (*raison d'Etat*). Nawet ci, którzy z nim walczą, np. reprezentując zdominowane mniejszości, w istocie utwierdzają jego władzę, domagają się bowiem od niego uznania reprezentowanych tożsamości. Również i dla nich „sąd państwa jest sądem ostatecznym” (Bourdieu 2009: 93). Socjologia nie może dać jednak państwu ostatniego słowa. Państwo nie jest dla socjologii „ostatnią instancją”. Ostatnią instancją może być tylko socjologia. Krótko mówiąc: socjologia jest teologią ostatniej instancji, bo to do niej (jak wcześniej do teologii), należy sąd ostateczny.

/// Dwa ciała Bourdieu

Mimo że Bourdieu odwołuje się w przywoływanym fragmencie do Kanta, Durkheima i Kafki, to w istocie jego głównym źródłem inspiracji jest niewymieniony tu Ernst Kantorowicz. Opis realnych efektów rytuałów, które tak go fascynowały i zbliżały do katolicyzmu, Bourdieu (1993:

15) odnalazł najpierw w *Dwóch ciałach króla*, dziele analizującym – jak podsumowywał, używając niemal tych samych słów, co w *Medytacjach* – „społecznie uznane wybiegi, do których odwoływano się, aby utwierdzić istnienie władzy królewskiej transcendującej prawdziwe ciało króla, cierpiącego z powodu niedołęstwa, choroby, słabości i śmierci”.

Przywoływany na początku fragment poprzedzony został akapitem, który – ponownie bez odwołania do Kantorowicza – wprost przywołuje ideę **dwóch ciał**: wiecznego, niewidzialnego, mistycznego ciała społecznego (np. Kościoła, republiki, urzędu, Korony), w którym uczestniczy śmiertelne, widzialne, naturalne ciało człowieka (np. kapłan, obywatel, urzędnik, król). Dzięki temu połączeniu śmierć człowieka nie skutkuje rozwiązaniem funkcji, jaką wypełniał, tak jak śmierć króla nie powoduje śmierci Korony³. Bourdieu przywołuje różne figury ciał społecznych, „które nie umierają nigdy”: *universitas*, *collegium* i *societas*. Każdemu z nich Kantorowicz (2007: 219–250) poświęcił bardzo wnikliwe passusy. Co więcej, francuski socjolog przywołuje tytuły podrozdziałów *Dwóch ciał króla: dignitas non moritur* (Bourdieu 2006: 347, Kantorowicz 2007: 304–355) i – tym razem wprost – *pro Patria mori* (Bourdieu 2006: 209, Kantorowicz 2007: 187–218). Wreszcie w jednym miejscu powołuje się przelotnie na Kantorowicza analizy związku władzy królewskiej i prawa (Bourdieu 2006: 150), które można znaleźć w pozostałych rozdziałach *Dwóch ciał króla* (Kantorowicz 2007: 72–156). W ten sposób przy pomocy dwóch oszczędnych przypisów Bourdieu wykorzystał i wyczerpał całą treść tego dzieła. Jako autor Kantorowicz nie istnieje w wywodach Bourdieu i podobnie jak mistyczne ciało pozostaje niewidzialny, ale Bourdieu niejako w nim partycypuje, produkując jak najbardziej widzialne dzieło⁴.

Paraleli między Bourdieu a Kantorowiczem znajdziemy znacznie więcej i to znacznie głębszych, niż świadczyłyby o tym nieliczne odwołania do *Dwóch ciał króla*. W swoim projekcie rekonstrukcji genezy pól Bourdieu

³ Cytowany przez Kantorowicza (2007: 5–6) Edmund Plowden, prawnik z czasów Elżbiety I, pisał: „Król ma w sobie dwa ciała, a mianowicie ciało naturalne (*body natural*) i Ciało wspólnotowe (*body politic*). Ciało naturalne [...] jest ciałem śmiertelnym, podlegającym wszystkim niemocom [...], podlegającym niedojrzałości, niepełnoletniości albo przypadłościom wieku starczego oraz podobnym skazom, które przydarzają się ciałom naturalnym innych ludzi. Ale jego Ciało wspólnotowe jest Ciałem, którego nie można zobaczyć czy dotknąć, składającym się z polityki i rządu i przeznaczonym do kierowania ludem i zarządzania dobrem publicznym, i to Ciało jest zupełnie pozbawione niemowlęstwa, wieku starczego i innych naturalnych skaz i niedojrzałości”.

⁴ W sprawie specyficznych praktyk cytowania Bourdieu zob. także Wagner 2012. Niewymieniony z nazwiska Kantorowicz jest też ukrytym punktem odniesienia dla *Duchów państwa*, które zajmują się m.in. misteriami państwa, jego specyficzną liturgią, związkami między prawem kanonicznym a biurokracją, „fikcyjnym ciałem” państwa, procesem, w którym prawnicza fikcja, *fictio iuris*, staje się rzeczywistością, która ustanawia porządek polityczny (Bourdieu 2009: 75–111).

wpisywał się bowiem w projekt „konstytucyjnej semantyki” Kantorowicza. Ten ostatni w swych kolejnych pracach pokazywał proces uwalniania się od teologii i jednoczesnego uświęcania państwa i ludu, prawa i prawników, sztuki i artystów, uniwersytetu i profesorów (zob. Kantorowicz 2008, Pawlik 2008). Każdemu z tych procesów – genezie i transformacji pola państwowego (Bourdieu 2004c, Bourdieu 2009: 75–111; 2014), prawniczego (Bourdieu 1986), artystycznego (Bourdieu 2001) i naukowego – Bourdieu (1988), poświęcił swoje najbardziej znane prace. Różnica między nimi polega na tym, że o ile Kantorowicz analizował średniowieczną teologię polityczną, jedynie sugerując, że jego rozważania można odnieść do współczesnego mu „mitu państwa”, o tyle Bourdieu uniwersalizuje te analizy i odnosi je do nowoczesnego państwa jako takiego. O ile Kantorowicz docenia niekiedy rolę sakralizacji ojczyzny, prawa, nauki czy sztuki, o tyle Bourdieu zmierza do całkowitej jej dekonstrukcji⁵.

Powinowactwa między Bourdieu a Kantorowiczem są czytelne, ale dotąd nie stały się przedmiotem pogłębionej analizy. Co więcej, jeśli ktoś zestawia ze sobą tych dwóch autorów, to nie tyle po to, by ukazać zapożyczenia francuskiego socjologa, ile zapóźnienie niemieckiego historyka. Bernhard Jussen (2009: 114) na przykład, dokonując globalnej oceny *Dwóch ciał króla* z perspektywy najnowszej literatury przedmiotu, pisze: „Nie możemy zarzucać Kantorowiczowi tego, że nie odrobił lekcji Bourdieu”. Nie uważa jednak, że Bourdieu bardzo dobrze odrobił lekcję Kantorowicza. To przeoczenie spowodowane jest przede wszystkim tym, że teoretycy operują w ramach „anomicznego podziału pracy” (historycy czytają Kantorowicza, a socjologowie Bourdieu, ale nikt nie czyta ich naraz), a przede wszystkim – mimo ogłaszanego przełomu postsekularnego (zob. także Hałas 2013) – niedocenianiem wątków teologicznych w teorii społecznej. Dzieło Kantorowicza nie dotyczyło bowiem jedynie figury „dwóch ciał”. W miarę pisania jego zamysł znacznie się rozrastał, aż wreszcie autor zrozumiał, że pisze – jak głosi podtytuł – *studium ze średniowiecznej teologii politycznej* (zob. także Kantorowicz 2007: XXX). Paralele między Kantorowiczem i Bourdieu można zauważyć dopiero wtedy, gdy potraktujemy teologię poważnie i odkrywamy, że w swoich pracach Bourdieu tworzy studium z nowoczesnej teologii politycznej.

⁵ Ważnym punktem odniesienia w analizie form symbolicznych zarówno dla Kantorowicza, jak i Bourdieu był Ernst Cassirer. W *Dwóch ciałach króla* Kantorowicz (2007: XXX–XXXI) opowiada się przeciwko różnej maści „teologiom politycznym” i „mitowi państwa”, krytykowanemu przez Cassirera (2006). W słynnym sporze pomiędzy wyrafinowanym Cassirerem a brutalnym Heideggerem, który przywołuje Bourdieu (1991), Kantorowicz staje więc po stronie tego pierwszego.

/// Trzy teologie Schmitta

Żeby zrozumieć projekt teologii politycznej Bourdieu, musimy odwołać się do Carla Schmitta, który wprowadził to pojęcie do światowej humanistyki. Choć Kantorowicz przywołuje „teologię polityczną” w tytule swego *opus magnum*, nazwisko jej twórcy, „koronnego jurysty Trzeciej Rzeszy” ani razu się nie pojawia. Tak wyglądał wkład Kantorowicza do „anonimowej kariery” Carla Schmitta i jego *Teologii politycznej* po II wojnie światowej w USA (zob. także Taubes 2013a: 434).

Za uczniem Schmitta, Ernstem-Wolfgangiem Böckenfördem (2005–2006), wyróżnimy trzy wymiary „teologii politycznej”, z których każdy odnajdziemy u Bourdieu.

1. **Prawna teologia polityczna.** W najwęższym znaczeniu teologia polityczna przybiera dwie formy: genetyczną i strukturalną (zob. także Gierycz 2007). W pierwszym rozumieniu to transfer pojęć teologicznych do sfer nieteologicznych (zadaniem naukowca jest wtedy rekonstrukcja genezy zsekularyzowanych pojęć), a w drugim – powielenie struktury myśli teologicznej w nowym obszarze (zadaniem naukowca jest wówczas rekonstrukcja analogii między pojęciami teologicznymi i zsekularyzowanymi; Schmitt 2000: 60–61). Ponieważ Schmitt skupia się przede wszystkim na transferach pojęć teologicznych w dziedzinę prawa (zob. także Schmitt 2014), Böckenförde mówi w tym kontekście o prawnej teologii politycznej. Wydaje się jednak, że nie ma potrzeby zawężania analiz pojęciowych tylko do sfery prawa. Podobne transfery mogą zachodzić między teologią a nauką (socjologią, psychologią, antropologią, ekonomią itd.). Jest to tym bardziej uzasadnione, gdyż – jak zauważa Schmitt (2000: 62) – w wieku XX socjologia zajęła miejsce prawa naturalnego, a zatem prawna teologia polityczna powinna zostać zastąpiona teologią socjologiczną⁶. Takie mnożenie rozwiązań terminologicznych nie służy jasności. Z tego powodu lepiej mówić po prostu o socjologii teologii i pojęć teologicznych, *Begriffsgeschichte* czy o „semantyce historycznej”, która skupia się z konieczności na sekularyzacji poszczególnych pojęć (Koselleck 2001). Do

⁶ Sam Schmitt pierwsze trzy rozdziały, które później weszły do książkowego wydania *Teologii politycznej*, opublikował początkowo w *Festschriftie* dla Maxa Webera *Główne problemy socjologii* pod tytułem *Socjologia pojęcia suwerenności a teologia polityczna*. Istnieje głęboki związek między wizją nowoczesnego państwa i świata Webera jako „żelaznej skorupy” (w kontekście gnostyckim takie tłumaczenie tej metafory jest znacznie bardziej trafne niż „żelazna klatka”) a wizją Schmitta (Taubes 2013: 175–186, 430–431). Otwiera to pole analiz wcześniejszego transferu między polem socjologicznym a prawnym i teologicznym.

tej dziedziny Kantorowicz wprowadził ważne *novum*, skupiając się nie tylko na pojęciach, ale przede wszystkim na metaforach, oraz podkreślając, że tak jak pojęcia teologiczne są sekularyzowane, tak też pojęcia polityczne bywają teologizowane. Transfer między tymi sferami jest zatem obustronny. Tę intuicję zawdzięczał być może wielkiemu krytykowi Schmitta, Erikowi Petersonowi.

2. **Instytucjonalna teologia polityczna.** Ten rodzaj teologii dotyczy związków między religią a porządkiem politycznym, a w szczególności – między Kościołem a państwem. Należy do niej kwestia religijnej legitymizacji/delegitymizacji polityki i politycznej legitymizacji/delegitymizacji religii. Według Böckenfördego najwybitniejszym dziełem z tego zakresu jest *Państwo Boże* św. Augustyna.
3. **Apelatywna teologia polityczna.** Ostatni rodzaj teologii politycznej dotyczy idealnego ładu politycznego, który wynika z orędzia religijnego. Twórcą tego typu teologii politycznej, w tym wypadku o bardzo silnych skłonnościach lewicowych, jest Johann Baptist Metz (2000).

O ile definicja prawnej teologii politycznej nie budzi wątpliwości, o tyle Böckenförde ma problem z odróżnieniem dwóch pozostałych rodzajów teologii politycznej. *Państwo Boże* nie tylko odnosi się do związków między polityką a Kościołem, ale również rysuje pożądany obraz ładu politycznego. Z kolei prace Metza (2000) nie tylko dotyczą wyobrażeń idealnego ładu, lecz także obracają się wokół Kościoła jako instytucji i jego związków ze społeczeństwem. Trudno zatem dopatrzeć się fundamentalnych różnic w strukturze myśli Augustyna i Metza i trudno traktować reprezentowane przez nich teologie jako fundamentalnie różne. Wynika to zresztą wprost z analiz Böckenfördego (2005–2006: 307), który twierdzi, wbrew Petersonowi, że teologia chrześcijańska zawsze jest teologią polityczną, albowiem musi wypowiadać się o świecie.

Ponieważ teologia instytucjonalna i apelatywna są teologiami chrześcijańskimi, różni je nie to, **co** mówią, ale – **skąd** mówią. Ponieważ rozważania Schmitta zostały poświęcone Weberowi, w poszukiwaniu jasnego *principium divisionis* dobrze będzie powołać się na jego rozróżnienia (kluczowe dla Bourdieu) między czarownikiem, kapłanem i prorokiem. Pierwszy rodzaj teologii politycznej jest teologią czarownika, który zmienia znaczenie słów. Drugi – to teologia kapłanów, ortodoksów, teologia odgórna, która legitymizuje rzeczywistość oficjalnych instytucji (św. Augustyn występuje tutaj jako kapłan). Trzeci wreszcie jest teologią proroków, heretyków, teologią oddolną, która mobilizuje do zmiany rzeczywistości (Johann Baptist

Metz jest w tym sensie prorokiem). Tak uporządkowana typologia pomoże nam w zrozumieniu teoretycznego projektu Bourdieu.

/// Teologia prawna

Autor *Dystynkcji* – jak wcześniej już sugerowałem – uprawia wyrafinowany rodzaj prawnej teologii politycznej (socjologii teologii), śledząc, w jaki sposób pojęcia teologiczne zastępowane są pojęciami sekularnymi, i dochodzi on do tych samych wniosków, co Schmitt i Kantorowicz. W nowych czasach Bóg jako absolut zastępowany jest szeregiem innych podmiotów, które pretendują do statusu absolutnego. Ten proces zachodzi, z jednej strony, w polityce, w której miejsce Boga zajmuje dana klasa społeczna, *freischwebende Intelligenz* (Bourdieu i Wacquant 2001: 101), świat, historia, Społeczeństwo (2006: 163–164, 342) i *last but not least* – Państwo; z drugiej zaś – w filozofii i nauce, które zastępują Boga wrodzonymi ideami (Kartezjusz), podmiotem transcendentnym (Kant), językiem i komunikacją (Habermas), logiką (pozytywizm) i gramatyką (Wittgenstein; Bourdieu 2004c: 1–2). Nie chodzi tutaj jedynie o proces genezy, ale również o homologię. W szczególności Bourdieu odkrywa podobieństwo Absolutu oraz naukowego i politycznego suwerena. Opisując tego ostatniego, czerpie z religijnej retoryki i widzi Państwo jako „stwórce”, „niepójmowalny obiekt”, „punkt widzenia nad innymi punktami widzenia”, „władzę nad władzami” (Bourdieu 2014).

Co ciekawe, Bourdieu przeprowadzając genealogię pojęć, którymi się posługujemy, podchodzi sceptycznie do przeprowadzania genealogii pojęć, którymi sam się posługuje. Analizuje on strukturę i genezę (historia strukturalna) poszczególnych pól, ale na własnym poletku nie życzy sobie, by analizować genezę, lecz jedynie strukturę. Jak przekonuje, „habitus”, „pole”, „kapitał” „nie są wynikiem teoretycznej partenogenezy, ich porównywanie ze sposobami, w jakie były używane wcześniej, niewiele wnosi. Powinny być oceniane w kontekście praktyki badawczej, bo zrodziły je praktyczne problemy przedsięwzięć badawczych” (Bourdieu i Wacquant 2001: 155). Bourdieu instynktownie czuł, że genealogia pojęć teoretycznych odbiera im prawomocność. I tak było w istocie, gdy Raymond Boudon (2003) krytykował pojęcie „habitusu” u Bourdieu jako nieuprawnione uproszczenie pojęcia habitusu u św. Tomasza albo gdy w podobnym kontekście Flanagan (2007: 97–98) dowodził wyższości podejścia Panofskiego. Podobne relatywizujące konsekwencje miałyby metaforologiczna analiza teorii Bourdieu, która mogłaby pokazać, że np. korzystanie z metafor pochodzących z róż-

nych pól: ekonomicznego („kapitał”), religijnego („habitus”) i naukowego („pole”), prowadzi do napięć (zob. także Pawlik 2013).

Aby ustrzec się przed tego typu krytykami, autor *Dystynkcji* dokonuje zabiegu, który znamy z wymiany zdań między Carlem Schmittem a Hansem Blumenbergiem (zob. także Grad 2013, Sosnowska 2013). Blumenberg odrzucał prawną teologię polityczną, gdyż *implicite* zawarte w niej było pojęcie sekularyzacji, ono zaś znów zakładało, że zsekularyzowane pojęcia są pojęciami zafalszowanymi i niepełnymi w stosunku do teologicznych oryginałów. Widział, że przeprowadzenie genealogii pojęć odbiera im **prawomocność** (ta prawnicza kategoria była fundamentalna dla Blumenberga i Schmitta, ale także dla Bourdieu; zob. także Rey 2007). Aby bronić nowoczesnych pojęć przed Schmittowską krytyką, dowodził, że są one odpowiedziami na pytania, które zadaje absolutna rzeczywistość, na które teologia nie mogła udzielić satysfakcjonującej odpowiedzi. Na podobnej zasadzie Bourdieu pragnie nas przekonać, że jego teoria udziela prawidłowej odpowiedzi tam, gdzie poprzednie teorie były bezradne. Przesunięcia znaczeniowe pojęć teoretycznych nie są zatem ważne, ważne jest to, czy owe pojęcia pozwalają odpowiedzieć na pytanie, które badaczowi zadaje rzeczywistość empiryczna. Tak jak Blumenberg głosi, że nowoczesność uprawomocnia się sama, tak u Bourdieu uprawomocnia się sama teoria. O ile jednak Blumenberg delegitymizuje teorie, krytykujące nowoczesność, o tyle Bourdieu odbiera legitymizację rzeczywistości, którą krytykuje jego teoria.

/// Teologia instytucjonalna i apelatywna

Istnieje antyryzymski afekt, którym żywi się niechęć Bourdieu do Kościoła, papieżstwa⁷ i kleru⁸. Ponieważ francuska socjologia narodziła się z ducha antyklerykalizmu, wzmocniła ona – jak samokrytycznie zauważa Bourdieu – jego upośledzenia, które odziedziczył po sekularnej tradycji (Dianteuil 2003: 546). Głosił on wręcz, że socjolog religii nie może być socjologiem religijnym (tamże: 544). Być może właśnie status „republikańska” i antyklerykała jest niezbędny, aby zająć wysokie miejsce we francuskiej nauce, choć wciąż można znaleźć takie wyjątki jak Chantal Delsol czy Alain Besançon. Tak czy inaczej, jeśli francuski badacz odwołuje się

⁷ Bourdieu skarżył się na przykład Wacquantowi, że w czasach Jana Pawła II zaczynają dominować fałszywe filozofie duchowe, idealistyczne i personalistyczne (Bourdieu, Wacquant 2001: 177).

⁸ Bourdieu (2009: 152–160) niezwykle irytował „śmiesz biskupów”, którym przykrywali rzeczywisty wyzysk ekonomiczny świeckich pracowników Kościoła, a także zależność od finansowego wsparcia ze strony państwa, jak podczas pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Francji (s. 129).

do symboliki chrześcijaństwa, to najczęściej dla celów antychrześcijańskich (zob. także Girard 2006: 52).

Krytyka Kościoła przez Bourdieu przypomina jego krytykę państwa, a to z tego powodu, że – jak podkreślał Schmitt (2000: 86) – istnieje daleko posunięta analogia pomiędzy Kościołem a państwem, między uniwersalizmem Kościoła a uniwersalizmem rzymskiego imperium. W tym sensie Kościół jest wyjątkową polityczną instytucją. Bourdieu zgadza się z tą diagnozą, pokazując, że Kościół i państwo łączy to, że dążą one do monopolu na przemoc symboliczną, którą socjologia musi ujawnić. Kwestię instytucjonalnej teologii politycznej Bourdieu rozwiązuje w inny sposób niż opisywani przez Schmitta liberalowie. Nie próbuje on przeprowadzić rozgraniczenia między religią a światem. Nie próbuje przekonać, że roszczenia religii i Kościoła powinny zostać ograniczone do sfery prywatnej. Jego strategia jest inna. Otóż zawiesza on różnicę między religią a światem i pokazuje, że w Kościele obowiązują te same reguły, co w innych polach społecznych, a więc że w ostatecznym rachunku – Kościół jest światem. Ponieważ rządzi nim ta sama logika kapitału, należy traktować go jako przedsiębiorstwo (w tym wypadku przedsiębiorstwo religijne), które bierze pod uwagę interesy klientów (laikatu) oraz pracowników (zatrudnionych w Kościele), a także popyt (w tym wypadku popyt religijny), usługi (ortodoksyjne i heretyckie) oraz podaż (w tym wypadku podaż religijną) (zob. także Bourdieu 2009: 152–160, Rey 2007, Warczok 2010).

Z tego punktu widzenia Bourdieu dokonuje analizy genezy i transformacji pola religijnego i powolnego zdobywania monopolu na zarządzanie kapitałem religijnym przez kapłanów. W jednej ze swoich wczesnych analiz, którą przeprowadził razem z Monique de Saint Martin (1982), zbadał episkopat francuski, rekonstruując jego strukturę klasową i pokazując walki w jego obrębie. Na gruncie polskim podobnie uczynił Tomasz Warczok (2010), sprowadzając spór między tzw. otwartym i zamkniętym Kościołem do gier władzy.

Choć Bourdieu zawiesza roszczenia religii i Kościoła na innej drodze niż liberalowie, to w ostatecznym rachunku idzie on śladem krytyki, jaką opisywał Schmitt (2000: 84–85). Chodzi tu o niechęć do „niedającej się uchwycić politycznej siły rzymskiego katolicyzmu”, „bezgranicznego oportunisty”, „hierarchicznego aparatu administracji o monstualnych rozmiarach, którego głównym celem jest kontrolowanie życia religijnego i który kierowany jest przez ludzi pryncypialnie odmawiających posiadania rodziny”.

Teologia prawna Bourdieu ujawniła ukryte działania „magii prawdy”, którą stosują „czarownicy” władzy, sprawiając, że Bóg staje się absolutnym suwerenem (w polityce) i absolutnym obserwatorem (w nauce). Teologia instytucjonalna Bourdieu pokazała z kolei walkę w obrębie instytucji kościelnych i przemoc symboliczną stosowaną przez kapłanów. Francuski socjolog nie stanął jednak po stronie teologii apelatywnej i proroków, którzy ją głoszą. W walce pomiędzy ortodoksami a heretykami nie staje bowiem po żadnej ze stron, a jedynie opisuje ich strategie: z jednej strony, strukturalny konserwatyzm ortodoksów, a z drugiej – heretyckie odwołania do źródeł, mesjanizmu i ascezy, a więc początkowych zasad, jakie obowiązywały w polu religijnym. W ten sposób Bourdieu wygasza mobilizacyjny potencjał religii, ujawniając jej strukturalne determinanty. Idzie tutaj tą samą drogą, co Durkheim i jego szkoła, która rozpoczęła od analiz religii, aby zneutralizować dominujący wtedy sposób konstruowania rzeczywistości społecznej. Dla Bourdieu (1993: 28) istota socjologii polega na translacji religijnych i metafizycznych problemów w problemy, które mogą być analizowane naukowo i w konsekwencji – politycznie.

Korzystając z prawnej teologii politycznej (socjologii teologii), Bourdieu dekonstruuje instytucjonalną i apelatywną teologię polityczną. Uprawia zatem coś, co można by określić jako **negatywną teologię polityczną**. Pozornie jego teorią rządzi ironiczne traktowanie pojęć religijnych, ale w rzeczywistości układają się one w religijną konstelację. Świat, który przedstawia Bourdieu, jest światem, w którym (dobry) Bóg został zastąpiony przez (złe) Państwo (pokazuje to socjologia teologii). W konsekwencji Państwo nabiera cech „złego Boga”, od którego nie możemy się uwolnić, gdyż dobrego Boga nie ma – nie widzą go ani ortodoksi, ani heretycy (dekonstrukcja teologii instytucjonalnej i apelatywnej). Na poziomie metafor religijnych Bourdieu zbliża się do gnostyckiej wizji świata, w którym panuje zły demiurg i od którego nie zbawi nas daleki Bóg.

Gnostycki światopogląd Bourdieu rezonuje z wizjami bohaterów, na których się powołuje i z którymi dzieli fundamentalne doświadczenie wyobcowania ze społeczeństwa: Kafką i Pascalem⁹. Moglibyśmy dodać tutaj także Kantorowicza i Panofskiego. W trakcie pracy nad *Dwoma ciałami króla*

⁹ Dalsza analiza kryptoteologii Bourdieu wymagałaby także uwzględnienia Sartre’a i Heideggera, myślicieli niezwykle dla niego ważnych, którzy zostali uznani przez Hansa Jonas (1994: 349–357) za czołowych przedstawicieli współczesnej recydywy gnostycyzmu. Podobnie należałoby spojrzeć na Karla Marksa: pojęcie alienacji, które uczynił fundamentem swojej teorii, ma bowiem rodowód gnostycki (zob. także Taubes 2013a: 206). Ważnym punktem odniesienia byłby także św. Augustyn, który z gnozą nieustannie się zmagal i do którego – poprzez Pascala – Bourdieu z konieczności powraca, na własny sposób opisując *civitas terrena* i *civitas Dei*, dochodząc do koncepcji *civitas terrena Dei*. Na inną okazję pozostawiam analizę głębokiego związku między Bourdieu a Girardem, któ-

Kantorowicz spędził upojny wieczór z Erwinem Panofskim. Kiedy opuszczał dom, spojrzal w niebo nad nimi: „Kiedy patrzę na gwiazdy, czuję moją marność”, na co odparł Panofsky: „Wszystko, co czuję, to marność gwiazd” (zob. także Panofsky 1997: 190). Poczucie marności człowieka i jednocześnie poczucie marności kosmosu jest tym, co charakteryzuje gnozę (Jonas 1994: 345). O ile jednak Kantorowiczowi i Panofskiemu dana była jedynie część tego doświadczenia, o tyle Kafka i Pascal odczuwali je w całej grozie.

/// Kafka

Twórczość Kafki była dla Bourdieu przełomowa, albowiem naprowadziła go na homologię między teologią a socjologią. Tylko pozornie największe powieści Kafki nie dotyczą teologii, już bowiem dla pierwszych interpretatorów było jasne, że najbardziej trafne jest ich ezoteryczne, teologiczne odczytanie. Max Brod (1982: 72) twierdził, że jedyną właściwą kategorią do zrozumienia życia i dzieła Kafki jest „świętość”. W kluczu teologicznym odczytywali je także Gershom Scholem i Walter Benjamin (Scholem 2006: 286–311). Ten pierwszy uznał Księgę Hioba za podstawowy punkt odniesienia *Procesu*, w którym ukazany został niesprawiedliwy, niezrozumiały i nieodwołalny wyrok. Ten, który ów wyrok wydał, obecny jest na kartach książki jako „nicość objawienia”. „Objawienie” w tym świecie jest zredukowane do zera (w tym sensie jest nicością), choć dalej nie zanika i trwa jako ślad, puste miejsce (w tym sensie pozostaje objawieniem). Takie objawienie nie pozwala nam wyrwać się z demonicznego świata. Jedyną nadzieją, jaką daje nam Kafka, jest – według Benjamina – słaby mesjanizm, zawarty w kategorii „nawrotu” i „studiowania” (Scholem 2006: 290).

Tropem tych teologicznych odczytań Benjamina i Scholema poszedł w swym klasycznym studium Karl Erich Grözinger (2006: 15), który dowodził istnienia głębokich związków między myślą Kafki a kabałą.

Kabała – pisał – podobnie jak średniowieczny platonizm, pojmuje stopniowanie świata jednocześnie jako hierarchię jakości. Niebiańskie szczeble, które znajdują się bliżej ludzkiego świata, są z tego powodu bliższe jakości życia doczesnego, niż stojące nad nimi stopnie wyższe. I biada modlitwie, biada duszy, które nie prze-

rych łączy swoisty jansenizm (zob. także Flahault 2013) oraz augustyńska antropologia (zob. także Carnevali 2013).

dzierają się wzwyż, bo przydarzy im się to, co przeżyli obydwaj bohaterowie Kafki – Józef K. i geometra K. Jeden ma wprawdzie do czynienia z sądem, drugi z biurokracją zamku, ale to, co tam widzą, nie różni się prawie od ich własnego, nędznego świata. W obydwu tych wielkich powieściach, w *Procesie* i w *Zamku*, autor przedstawia zatem kryzys kabaly, niepowodzenie teurgii, niezdolność człowieka do przedarcia się własnym działaniom ku górze, przed decydującą, najwyższą instancję.

Grözinger (2006: 248) dostrzegał związek kabaly z gnozą. Nie zgadzał się jednak z interpretacją Günthera Andersa, który – widząc w Kafce marcjonistę – dowodził, że wierzy on w Boga, ale w złego Boga, Boga Starego Testamentu, Boga prawa i zła. Tymczasem „w kabale z owych «złych» przejawów Boga nie powstaje zły Bóg. Bóg kabalistów – wyniesiony wysoko ponad niskość świata, *deus absconditus*, [...] może porozumiewać się z brudną rzeczywistością świata jedynie pozbywając się swej wielkości i zbliżając się do nizin”. Na tezę Andersa powołuje się również Taubes (2013b: 206–207): „Prawo i obyczaj stanowią dla Kafki religię. Religia oznacza rytuał, lecz w sytuacji agnostycznej rytuał staje się czymś tyrańskim. Rytuał może trwać po wygaśnięciu prawa i woli jego twórcy, a wykonywanie go jest aktem samoupokorzenia. Przykazania mają sens wyłącznie jako czyjeś nakazy i obowiązują dopóty, dopóki sankcjonuje je ich stwórca. Paradoks Kafki polega na tym, że Bóg umarł, lecz jego przykazania wciąż obowiązują. Kafka jest ateistą, który swój ateizm przekształca w teologię. Wykształconemu w metodzie dialektycznej Andersowi nie udaje się jednak, jak sądzę, przeniknąć do najgłębszej warstwy dialektyki Kafki, do eksperymentu takiej radykalizacji ateizmu, by na jaw wyszła «niezniszczalna» podstawa bytu”.

W opisie brudu rzeczywistości i tyrańskich rytuałów instytucji, które przetrwały po śmierci Boga, Bourdieu powinien się bez trudu odnaleźć. W pewnym sensie był on nawet bardziej konsekwentnym marcjonistą niż Kafka. Przejawy złego świata jak najbardziej kierowały jego uwagę na złego Boga, którym jest Państwo. Państwo było zarazem Bogiem obcym, dalekim, innym, który bynajmniej nas nie zbawia, ale zniewala. Francuskiego socjologa nie zadowoliłaby formuła „nicości objawienia”. Dla niego nie istnieje bowiem żadne inne objawienie poza objawieniem władzy Państwa, jedynej, decydującej, najwyższej, a jednocześnie nieuchwytniej i ostatniej instancji. Ale jednocześnie jego ateizm jest tak zradykalizowany, odbywa się tutaj tak silna praca religijnej metafory, że jego myśl „przekształca się w teologię” i poszukuje „niezniszczalnej podstawy bytu”.

Wizja złego świata, zhierarchizowanego, podzielonego między poszczególne instancje, z których najważniejsza jest władza Zamku i Sądu, musiała bardzo silnie przemawiać do Bourdieu. Swoją kluczową pracę (mimo że Kafce pozostawił w niej ostatnie słowo) poświęcił jednak Pascalowi, ogłaszając się jego uczniem (Bourdieu 2006: 8), a nawet więcej – „pascalianinem” (*pascalien*). *Medytacje pascaliane* są zatem w istocie wyznaniem pascalianina. Nikt nie docenił radykalizmu i paradoksalności tego gestu: oto antyklerykał i ateista opowiedział się za największym apologetą chrześcijaństwa.

/// Pascal

Mimo że Bourdieu podaje wiele argumentów na rzecz własnego związku z Pascalem, wydaje się, że najbardziej decydujący jest ten sam powód, który zbliżył go do Kafki: wspólna wizja świata. Projekt Pascala polegał na udratyzowaniu ludzkiej egzystencji, na pokazaniu nędzy, a jednocześnie wielkości człowieka¹⁰. Francuski socjolog dostrzega jednak tylko jedną jego stronę: nędzę. Dzieje się tak dlatego, że interpretuje Pascala jako myśliciela, który „rezygnuje z ambicji posiadania podstaw” (Bourdieu 2006: 8). Tymczasem Pascal nie jest przedstawicielem samougrunтовуюjącej się nowoczesności. On nie tylko szuka podstawy, ale ją znajduje. Tą podstawą jest Bóg Abrahama, Izaaka i Jakuba. Dla autora *Mysli* człowiek jest nędzny bez Boga, ale wielki z Bogiem: „Znajomość Boga bez znajomości własnej nędzy rodzi pychę. Znajomość własnej nędzy bez znajomości Boga rodzi rozpacz” (Pascal 1989: 53). Bóg Pascala jest *Deus absconditus*: „Gdyby nie było ciemności, człowiek nie czułby swego skażenia” (1989: 333). Świat jest skażony, leży we złem. Zbawić nas może jedynie całkowicie inny Bóg. Chrześcijańskie objawienie zawiera w sobie naraz te dwie skrajności: „Znajomość Chrystusa stanowi pośrodek, ponieważ w niej znajdujemy i Boga, i swoją nędzę” (1989: 53). „Wiara chrześcijańska dąży do ustalenia tych rzeczy: skażenia natury i odkupicielstwa Chrystusa” (1989: 171). Chrystus jest naszą jedyną drogą do Boga, który się ukrywa.

Choć Pascal nie był filozofem społecznym, są u niego obecne intuicje, które Bourdieu od razu podchwycił. Leszek Kołakowski (2001: 239) cytuje następujący fragment *Mysli* jako najbardziej skondensowany Pascalowy opis polityki: „Wszyscy ludzie ze swej natury nienawidzą się wzajem. Posłużono się, jak się dało, poządlivością, aby jej kazać służyć powszechnemu dobru;

¹⁰ To oczywiście klasyczny wątek chrześcijaństwa, który ma swoje korzenie w księdze Koheleta (zob. także np. Domański 1997).

ale to tylko sztuczka i fałszywy obraz miłości bliźniego; w gruncie rzeczy bowiem to tylko nienawiść. [...] Ugruntowano wszystko na pożądlivości i dobyto z niej cudowne prawidła porządku, moralności i sprawidliwości; ale w głębi, tej szpetnej głębi człowieka, owo *figmentum malum* jest tylko przykryte, ale nie usunięte”. Pascal, tak jak przed nim św. Augustyn, desakralizuje wszystkie instytucje polityczne, obnaża przemoc, na której są ufundowane. Ta intuicja wypowiedziana jest jeszcze dobitniej we fragmencie 230 *Mysli*, w którym opisane są praktyki prawodawców, ukrywających „mistyczny fundament władzy” (*fondement mystique de l'autorité*, co Boy (1989: 130) oddaje jako „tajemniczą zasadę jego powagi”): prawa trzeba „wpoić jako uprawnione, wiekuiste i ukrywać ich początek, jeżeli się nie chce, aby rychło znalazły koniec” (Pascal 1989: 131). Pascal jednocześnie ukazuje marność „ja”, które pragnie zastąpić Boga. Rezygnuje tutaj ze wszelkiej teodycei, nie próbuje racjonalizować zła. Tym śladem idzie Bourdieu, który nie akceptuje żadnego teologicznego (teodycea) ani socjologicznego (socjodycea) uzasadnienia „cierpienia społecznego”. Nie da się usunąć *figmentum malum*, skażenia natury, nędzy człowieka i nędzy świata, *la misère du monde*.

Pascal stoi u początków nowożytnego kryzysu gnostyckiego (Jonas 1994: 339–342), ale broni się przed „pokusą gnostycką” (Kolakowski 2001: 122–143), znajdując nadzieję w Bogu. Ponieważ Bourdieu nie ma takiej nadziei, nie wierzy w „człowieka z Bogiem” i „odkupicielstwo Chrystusa” (albowiem Bóg został zastąpiony przez suwerena, „boga śmiertelnego”), musi tej pokusie ulec; musi ulec rozpaczcy. Podobnie jak radykalizuje wizję Kafki, tak też radykalizuje wizję Pascala.

Wszystkie sposoby wydostania się z „nędzy świata”, jakie opisuje Pascal, są przez Bourdieu zdekonstruowane i odrzucone jako fałszywe. Chrześcijańskie cnoty kardynalne – wiara, nadzieja i miłość – u Bourdieu przestają być cnotami. Nie tylko nie pozwalają nam opuścić kamiennego świata, ale jeszcze mocniej w nim nas więżą. Wiara u Bourdieu jest przede wszystkim wiarą w *illusio*, grę społeczną. Wierzenie jest „indywidualną złą wiarą utrzymywaną i podsycaną przez kolektywną złą wiarę” (2007: 266). Z kolei nadzieja jest dostosowaniem naszych subiektywnych wyobrażeń do obiektywnych możliwości, jakie narzuca nam nasz habitus (Bourdieu 2006: 209). Wreszcie miłość – tak ważna dla Pascala i Augustyna – jest dla socjologa zdaniem sobie sprawy z konieczności, jest miłością przeznaczenia klasowego, która reprodukuje nierówności (Bourdieu 2004b: 129, Bourdieu 2005, zob. także Gdula 2009)¹¹. Pascalowska podwójna predestynacja,

¹¹ Byłby to powrót do gnostyckiej wizji świata, w którym rządzi ślepe fatum. Sprzeciwiał się jej św. Augustyn, głoszący przeciw *amor fati* – *amor Dei* i płynącą stąd odpowiedzialność człowieka: *Ego*,

która sprawia, że jeśli chcemy w wolności czynić dobro, w rzeczywistości nasza wola jest „przymuszana” do tego przez Boga (Kołakowski 2001: 46), u Bourdieu została zimmanentyzowana. Miejsce suwerennego Boga, który czyni naszą wolną wolę konieczną, zajęło Państwo. W tym kontekście Bourdieu wielokrotnie odwołuje się do *amor fati* (Bourdieu 2006: 208), akceptacji „przygniatającego, kosmicznego losu” (Jonas 1994: 345). Pascal pisze także o roli cudów w dowodzeniu prawdy chrześcijaństwa. Dla Bourdieu cud jest wyjątkiem, który dopuszcza państwo, kiedy np. zezwała, a nawet promuje „cudowne dzieci” (*les miraculés*) z klas niższych w swoim systemie edukacyjnym. Taka praktyka jednak nie podważa społecznej reprodukcji, ale wręcz ją wzmacnia. Bourdieu (2009: 30) porównuje ten system do demona, który sortuje uczniów, utrzymując między nimi różnice. Bezinteresowny dar, który odgrywa tak dużą rolę w myśleniu religijnym, jest dla socjologa (Bourdieu 2009: 131–160) jedynie zasłoną dla prawdziwych gier władzy. Natura (*physis*) jest skażona, a łaska (*charisma*) jedynie to skażenie ukrywa (Bourdieu 2006: 344). Symbol nie odsyła, jak u Augustyna, do Boga, ale do przemocy, przemocy **symbolicznej**, na którą monopol zdobywa Państwo. Jezus Chrystus i Matka Boska nie są w stanie nas wybawić z przemocy i naszych popędów, gdyż sama wiara w ich przedstawienia jest efektem przemocy symbolicznej i transferu pierwotnego libido na instytucje (Bourdieu 2006: 233–234).

/// Medytacje kartezjańskie

Bourdieu nie chce jednak pogodzić się z „nędzą świata”, ale nie szuka ocalenia w Bogu ani w żadnym religijnym symbolu. **Moc** Państwa i Społeczeństwa jest tak duża, że prowadzi do naszej **niewiedzy** (*agnosia*; zob. także Jonas 1994: 345). Punkt oparcia, którego poszukujemy w nas samych, nieustannie się oddala. Nasze fizyczne ciało (*physis*) jest tylko zsomatyzowaną dominacją (Bourdieu 2004b: 34), nasza dusza (*psyche*) idzie jedynie za ciałem i sprawia, że człowiek wchodzi (ciałem i duszą) w „swoją funkcję, czyli w swoją społeczną fikcję” (2006: 347). Jeśli jest jakaś wolna cząstka w człowieku, to musi być ukryta i niemożliwa do określenia. Takiej cząstki poszukiwali gnostycy i nazywali ją duchem (*pneuma*), „iskrą pochodzącą spoza świata”. W tym sensie odpowiednikiem niebiańskiego, absolutnie innego *Deus absconditus* jest na ziemi *homo absconditus* (Jonas 1994: 341–342, 351).

inquit, ego dixi, non diabolus, non fortuna, non fatum.

Bourdieu oczywiście nie przejmuję tego metafizycznego punktu widzenia, ale struktura jego myśli przypomina strukturę gnostycką. Cały jego projekt można odczytywać jako próbę odnalezienia podstawy bytu, „wolnej cząstki” w człowieku, której nie determinowałaby przemoc symboliczna. Nie odnajduje jej ani w ciele, ani w duszy. Poszukuje owej ukrytej i niemożliwej do określenia wiedzy na drodze socjoanalizy. I proponuje nam coś w rodzaju *Medytacji o filozofii pierwszej*, przy czym miejsce, które u Kartezjusza zajmowała filozofia, u niego należy rzecz jasna do socjologii.

Jak wiadomo, Kartezjusz w kluczowym fragmencie *Medytacji* wprowadza hipotezę snu, która wtrąca go w radykalne wątplenie: w żadnym momencie nie możemy stwierdzić, czy śnimy, czy też nie. Na podobnej zasadzie Bourdieu (2004b: 8) zakłada istnienie **hipnotycznej mocy dominacji**, przy czym nie jest to żadna hipoteza, ale rzeczywistość. Dominacja wprowadza nas bowiem w rodzaj snu, w którym nie potrafimy odróżnić wolności od zniewolenia. W kolejnym kroku Kartezjusz radykalizuje swoje wątplenie i wprowadza figurę demiurga, złego ducha, zwodziciela (*deus deceptor*): „Przyjmę więc, że nie najlepszy Bóg, źródło prawdy, lecz jakiś duch złośliwy, a zarazem najpotężniejszy i przebiegły wszystkie swe siły wyteży w tym kierunku, by mnie zwodzić. Będę uważał, że niebo, powietrze, ziemia, barwy, kształty, dźwięki i wszystkie inne rzeczy zewnętrzne są tylko zwodniczą grą snów, przy pomocy których zastawił on sidła na mą łatwo wierność”. W *Pierwszej medytacji* nie znajduje żadnej podstawy dla pewności, wszystko bowiem podlega radykalnemu wątpleniu, a w konsekwencji ogarniają go „nieprzeniknione ciemności” (zob. także Descartes 2001: 45–47, 50). Ostatecznie Kartezjusz odnajduje oparcie w Bogu (tamże: 68–72), który sprawia, że można ufać temu, co widzi się „jasno i wyraźnie” (tamże: 80). Krótko mówiąc, poznanie jest wątpliwe tylko dopóty, dopóki człowiek „nie uzna, że został stworzony przez prawdziwego i nie umiającego zwodzić Boga” (tamże: 319). W perspektywie Kartezjusza dobry i doskonały Bóg zneutralizował demiurga. Zły duch okazał się jedynie hipotezą, którą przytacza się tylko po to, aby ją obalić. Nie mógł on przecież posiadać mocy Boga, „ponieważ niemożliwe jest, żeby Bóg był zwodzicielem” (Descartes 1998: 55).

Bourdieu zgadza się z Kartezjuszem, że należy uprawiać „radykalne wątplenie” (a nawet je zradykalizować, bo nigdy do końca nie uwolni nas z iluzji; Bourdieu 2006: 19) i że jedyną drogą jest **myślenie** (albo, jak u Kafki, studiowanie), ale nie odnajduje żadnego stałego, absolutnego punktu oparcia. Odrzuca wszystkie próby rozwiązania problemów metody poprzez

odwołanie do *deus ex machina* (Bourdieu 2006: 167). To, co jawi się nam jako „jasne i wyraźne”, jest dla francuskiego socjologa najbardziej podejrzane. Albowiem oczywistość jest jedynie efektem przemocy symbolicznej (Bourdieu 2006: 139–141). W tym sensie Państwo jest znacznie bardziej niebezpieczne niż kartezjański *deus deceptor*. Nabiera ono cech demonicznych. Nie jest hipotezą, założeniem, ale raczej źródłem wszystkich naszych hipotez i założeń, źródłem prawa (*nomos*), któremu nie można zaprzeczyć (Bourdieu 2006: 138). Ono rzeczywiście jest duchem złośliwym (a nawet ducha-mi), a zarazem najpotężniejszym i przebiegłym. Wytęża swe siły nie tyle, by zwodzić, ile zrodzić (boski *intuitus originarius*). Ponieważ człowieczeństwo jest jego produktem, Państwa nie można traktować jako czegoś zewnętrznego wobec nas, lecz jako część nas samych, która sprawia, że sami siebie zwodzimy i zaczynamy działać w logice *self-deception* (zob. także Bourdieu 2006: 274, Bourdieu 2009: 158).

/// Wyzwolenie przez wiedzę

Wydaje się, że nie ma żadnej instancji, która mogłaby nas od iluzji, jakie nam zsyła Państwo, uwolnić. Bourdieu wskazuje jednak na przynajmniej dwie niepewne, wysoce ryzykowne drogi wyjścia: wiedzę i miłość. W ten sposób wychodzi poza **negatywną teologię polityczną** i proponuje coś, co moglibyśmy określić jako **negatywną teologię emancypacji**, dla której nie określa pozytywnych warunków możliwości. Tutaj drogi pomiędzy nim a Pascalem na zawsze się rozchodzą. Ten ostatni pisał w *Mysłach* (1989: 371):

„Wszystko, co jest w świecie, jest pożądliwością ciała albo pożądliwością oczu, albo pychą życia: *libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi*?”. Nieszczęsna owa przeklęta ziemia, którą te trzy rzecki ogniste raczej rozpalają niż wilżą! Szczęśliwi będący nad tymi wodami niezanurzeni, nieporwani, ale nieruchomi i niewzruszeni; niestojący, ale siedzący w niskiej i pewnej pozycji, z której nie podnoszą się przed światłem, ale spoczawszy w niej w pokoju, wyciągają rękę ku temu, kto ich ma podnieść, aby ich utrzymać stojących i niewzruszonych w przysłonkach świętej Jeruzalem, gdzie pycha nie zdoła ich już pokonać i obalić, a którzy wszelako płaczą, nie iż widzą spływające wszystkie znikome rzeczy unoszone strumie-

niem, ale przez pamięć swej drogiej ojczyzny, niebiańskiej Jeruzalem, którą wspominają bez ustanku w ciągu swojego wygnania!¹².

Wbrew Pascalowi Bourdieu opiera swój projekt na „swoistej alchemii, dzięki której *libido dominandi* naukowca ulega koniecznej przemianie w *libido sciendi*” (Bourdieu i Wacquant 2001: 175). Dla Pascala byłyby to nie sublimacja, ale odrzucenie Boga i ulegnięcie logice świata (zob. także Wagner 2012). Tego zwrotu Bourdieu dokonuje jednak w pełni świadomie. Jego socjologia nie rości sobie prawa do posiadania absolutnego punktu widzenia. Odrzuca ona wszelkie „teologiczne i kryptoteologiczne rozwiązania” (2004c: 2). Nie potrzebuje żadnego „stworcy wiecznych prawd i wartości” i podobnie jak nowoczesność u Blumenberga uzasadnia samą siebie (Bourdieu 2006: 163–164). Można bowiem – według niego – połączyć realistyczne widzenie świata naukowego w całej jego zmienności z realistyczną teorią wiedzy. Materialistyczne, historyczne widzenie świata, jakie proponuje, jest „radykałną formą śmierci Boga i wszystkich jego awatarów” (2004c: 2).

Taki metodologiczny ateizm ma swoją homologię w ezoterycznej, wyzwolecielskiej wiedzy, która wymaga powolnej inicjacji i całkowitej konwersji w postrzeganiu świata (Bourdieu 1990: 53), a także gnostyckiej wizji Boga, który umiera. Opisy Boga-stworcy, Boga-prawa miały w gnostycyzmie zawsze charakter ironiczno-polemiczny. Śmierć Boga – przypomina Jonas (1994: 349) za Heideggerem – oznacza, że „świat ponadzmysłowy utracił zdolność powodowania realnych skutków”. Inny, nieznaną Bóg w niczym nie pomoże socjologowi, który musi mierzyć się z realnie działającym demiurgicznym Państwem, narzucającym człowiekowi arbitralne prawo (*nomos*) i kształtującym jego zdominowaną naturę (*physis*). Wywiera ono tak duży nacisk na naukę, że zagraża *libido sciendi*. W konsekwencji socjologowie – jak pamiętamy – zamiast analizować Państwo, „myślą państwowo”.

W obliczu tak przemożnych sił socjologia, która ujawnia prawdę o Państwie, jawi się jako cud. Pascal (1989: 411) twierdził, że „historia Kościoła powinna się właściwie zwać historią prawdy”. U Bourdieu Kościół zostaje zastąpiony przez socjologię. Tak jak ortodoksja u Pascala istnieje poza wszelkimi dualizmami, zawierając je w sobie, tak wszystkie dualizmy ma przewyciężyć socjologia Bourdieu (2006: 17). Do jej opisu używa wprost języka i figur religijnych: „nawrócenie” (Kafkowski „nawrót”), „nowy człowiek”, „nowe oczy”, a przede wszystkim – „**zerwanie**”. Zerwanie

¹² Pascal cytuje tutaj 1 list św. Jana (2, 16): „Wszystko bowiem, co jest na świecie, a więc: poządliwość ciała, poządliwość oczu i pycha tego życia nie pochodzi od Ojca, lecz od świata”.

z oczywistością świata społecznego, z tym, co jasne i wyraźne, jest dla Bourdieu (Bourdieu i Wacquant 2001: 252) „konwersją spojrzenia”. Zerwanie nigdy się nie kończy, bo prawda nieustannie się oddala. Nie otacza jej – jak dawniej – blask, lecz staje się czymś ukrytym. Bourdieu używa języka paradoksu, podkreślając, że prawda jest stawką naukowych walk. Ponieważ jest stawką, nigdy jej nie poznamy. Socjoanaliza nigdy się nie skończy.

Socjologia ma dać człowiekowi „nowe oczy” i w tym sensie staje się „filozofią początku” (Bourdieu i Wacquant 2001: 252). „Chodzi o stworzenie jeśli już nie «nowego człowieka», to przynajmniej «nowego spojrzenia», **oka socjologicznego**. A to nie jest możliwe bez prawdziwej konwersji, bez *metanoia*, przewrotu mentalnego, zmiany całej wizji świata społecznego”. Choć Bourdieu odżegnywał się od profetycznego tonu, miał jasną świadomość, że tego typu wypowiedzi będą prowadzić do podejrzeń o „nauczenie profetyczne” i „żądanie konwersji osobistej” (Bourdieu i Wacquant 2001: 253). Mimo że socjologia nie poszukuje żadnego Boga, żeby ujawnić „boga śmiertelnego”, sama musi nabrać cech boskich.

Dopiero wtedy, gdy nastąpi socjologiczna *metanoia* i socjolog stanie się „nowym człowiekiem”, człowiekiem duchowym, który odkrył wolną cząstkę, można ujawnić panujące nad nami „moce i zwierchności” (zob. także Bourdieu 1988: 106), tzn. „boską” moc Państwa, posiadającego monopol władzy symbolicznej i fizycznej, który powołuje do istnienia wszystkie podmioty społeczne. Ukazanie „boskiej” mocy Państwa ukazuje ją jako arbitralną uzurpację. Teologie, które legitymizowały i wciąż legitymizują Państwo, zostają zrelatywizowane. W tym duchu francuski socjolog ujawnia na przykład „bogobojną hipokryzję” (2009: 101) urzędników, która nakazuje im całkowicie oddać się własnej oficjalnej funkcji (bogobojność), co jednocześnie przynosi zarówno im, jak i Państwu realne korzyści, w tym przede wszystkim dalsze utwierdzenie monopolu władzy (hipokryzja).

/// Zbawienie przez grzech

Socjologiczna wiedza ma nas wyzwolić (zob. także Jonas 1994: 351). Kiedy ujawnia wszechobecną przemoc symboliczną, ofiarowuje człowiekowi potencjalnie „wyzwolielską świadomość” (Bourdieu i Wacquant 2001: 212). Bourdieu nie proponuje jednak żadnego programu reform społecznych. Nie ma złudzeń: niekończąca się walka między heretykami i ortodoksami niczego nie rozwiąże. Sugeruje jednak inną drogę, swoistą alchemię, dzięki której *libido dominandi* ulega przemianie w *libido sentiendi*. Ten proces rozpoczyna się od wycofania się ze świata – od zmiany samego

siebie, która jest warunkiem wszystkich zmian. O ile droga do konwersji naukowej, do wiedzy wiodła przez pokorę i ascezę (zob. także Bourdieu 1996: 109–115), o tyle droga miłości jest antynomijna. Odpowiada to dwóm wersjom gnostycyzmu: ascetycznej i libertynskiej (zob. także Jonas 1994, Rudolph 1995, Taubes 2013b).

W dodatku do *Męskiej dominacji* Bourdieu pokazuje, że obok nauki właśnie miłość może uwolnić nas od dominacji Państwa. I podobnie jak było to w przypadku nauki, do opisu miłości wykorzystuje język religijny, a nawet mistyczny. Kościół, który odwoływał się do kategorii daru i bezinteresowności, ulegał według Bourdieu jedynie samooszustwu. Kiedy jednak następuje transfer tych pojęć w pole miłości, Bourdieu (2004b: 132–133) dostrzega możliwość emancypacji:

Charakteryzujące miłość zawieszenie walki o władzę symboliczną określaną przez poszukiwanie uznania oraz kolektywną skłonność do dominacji oznacza tu obopólne milczące uznanie własnej inności, prowadzące poza alternatywę egoizm/altruizm, a nawet dychotomię podmiot/przedmiot – do stanu „stopienia się” czy łączności, którą oddaje jedna z niemal mistycznych metafor: „dwoje zatracą się w sobie bez utraty siebie”.

W *Aneksie* do *Męskiej dominacji* Bourdieu (2004b: 141–147) dostrzega możliwość kształtowania się ruchu społecznego wokół tak pojętej miłości. Odrzuca przy tym ruch feministyczny, a swoje nadzieje pokłada w ruchu gejów i lesbijek, który niesie ze sobą największą nadzieję na zerwanie przemocy symbolicznej i stworzenie utopii, rozrywającej związek między seksualnością a władzą. Ta obietnica nie polega na odwróceniu znaków z potępienia na afirmację LG, lecz na antynomijnym „zatarciu swej własnej podstawy społecznej, tej samej, która sprawiła”, że ruch LG „mógł zaistnieć jako siła społeczna zamierzająca obalić dominujący porządek społeczny” (Bourdieu 2004b: 144). Podobnie jak w przypadku nauki, taka zmiana wymaga radykalnej „rewolucji symbolicznej”, a zatem – radykalnej *metanoi*.

Wiedza, którą ofiarowuje socjologia, pozwala ujrzeć prawo i porządek jako arbitralne. Seksualna polityka i utopia Bourdieu zmierza do tego, żeby to prawo przekroczyć i sprawić, żeby uznało ono „partykularność zawierającą własne zaprzeczenie” (Bourdieu 2004b: 144). Taka wizja aktywistów ruchu gejowskiego i lesbijskiego nadaje im charakter gnostyckich ludzi duchowych, którzy nie są częścią żadnego obiektywnego porządku,

znajdują się ponad prawem, ponad dobrem i złem – i mocą swojej *gnosis* stanowią prawo sami dla siebie (Jonas 1994: 349–351, zob. także Scholem 1995: 78–141).

Podobnie jak *Medytacje pascaliańskie*, *Męska dominacja* ostatnie słowo pozostawia „Bogu” (Bourdieu 2004b: 132–133):

Milczące uznanie zachodzące we wzajemnej wymianie racji bytu czy też milczące świadectwo zaufania są niezliczonymi znakami wskazującymi na istnienie doskonalej wzajemności zamkniętej w miłosnej diadzie – pierwotnej, niepodzielnej jedności społecznej wyposażonej w moc symbolicznej samowystarczalności – władzy wygrywania z ograniczeniami nakładanymi zwykle przez instytucje i rytuały Społeczeństwa, tego ziemskiego odpowiednika Boga.

W przypisie do tego fragmentu Bourdieu odsyła do *Medytacji* i jeden jedyny raz w swoich pismach odwołuje się do teologii politycznej, pisząc o „teologiczno-politycznej funkcji instytucji i ich rytuałów” (Bourdieu 2004b: 133).

/// Teologia polityczna IV

Bourdieu odrzucając prawomocność chrześcijaństwa, pozbawił je Boga (Rey 2007). A chrześcijaństwo bez Boga (podobnie jak judaizm) szybko przekształca się w gnostycyzm. Aby zrozumieć ten proces, odwołałem się do trzech teologii Carla Schmitta. Ale jednocześnie stworzyłem teologię czwartą, którą można by nazwać dramatyczną. Podczas gdy Schmitt ograniczał się do analizy genealogii i homologii pojęć, ja wziąłem pod uwagę także metafory (ale zob. także Schmitt 2008), a przede wszystkim – narrację. Teologia będzie powracała wszędzie tam, gdzie posługujemy się narracją dramatyczną, która oparta jest na konflikcie między dobrem i złem (zob. także Budzik 1997).

Dramat rozpoczyna się od dostrzeżenia zła w świecie (w chrześcijaństwie mowa jest o upadku, demonach, grzechu), następnie w dramacie ujawnia się kryzys, przesilenie, zmaganie zła z dobrem (*resp.* apokalipsyka), którego rozwiązaniem jest pojednanie (*resp.* zbawienie). Gnostycyzm stanowi wygaszenie dramatu. Tę różnicę dobrze widać u Pascala i Bourdieu. Pascal dramatyzuje rzeczywistość: podkreśla zło, apokalipsykę i w związku z tym niezbędną zbawienia, które może przynieść jedynie obcy Bóg. Bourdieu zatrzymuje się na poziomie zła, które nie

wchodzi w apokaliptyczne zmaganie z zasadą dobra, albowiem już u samego korzenia wszelkie dobro zostało zneutralizowane przez Państwo. Państwo jest tym, co na samym początku powstrzymało apokalipsę. Na tym polega istota gnostycyzmu, który zgodnie z przenikliwą definicją Taubesa (2013a: 185) jest **niespełnioną apokaliptyką**.

Mimo że francuski socjolog uznawał się za ucznia Kafki i Pascala, w rzeczywistości jego wizja była – jak wykazywałem – znacznie bardziej radykalna. Poprzez szereg podwójnych zapętleń przeszedł on na teren myślicieli, którym „pokusa gnostycka” nie grozi tylko dlatego, że jej ulegli. Jest to teren myślicieli „reakcyjnych”, „kontrrewolucyjnych”, których Bourdieu jako rewolucjonista nie cytuje. Zresztą nie musi ich cytować, bo nie musi ich nawet znać. Struktura jego myśli jest podobna do struktury ich myśli nie dlatego, że z nich czerpie, ale dlatego, że walczy z podobnymi przeciwnikami, co oni. Paradoksalnie, Bourdieu znalazł się w podobnej sytuacji, co inny współczesny marcjonista, Walter Benjamin (zob. także Taubes 2013a: 187–202), który nawet jako zadeklarowany zwolennik materializmu historycznego nieustannie powoływał się na „reakcjonistów”. Najważniejszym z nich był Carl Schmitt (Taubes 2013a: 427-442)¹³.

Trzy teologie Carla Schmitta pozwoliły rzucić światło na teologię polityczną Bourdieu, ale związek między tymi dwoma myślicielami nie ogranicza się do tego, że kategorie Schmitta dobrze opisują **światopogląd** Bourdieu. Związek między nimi jest związkiem między **dwoma światopoglądami**, między dwiema teologiami politycznymi, które posiadają podobną strukturę dramatyczną.

Bourdieu i Schmitta łączy fundamentalna diagnoza rzeczywistości. Każdy z nich neutralizuje na swój sposób apokalipsę, przy czym Schmitt jest antyapokaliptykiem jako prawnik, a Bourdieu jako socjolog. Pierwszy myśli antyapokaliptycznie, od góry, od strony potęg, które chronią nas przed chaosem, drugi – postapokaliptycznie, od dołu, od strony człowieka, który uległ potęgom. W centrum ich wizji świata stoi sakralizowane Państwo. O ile Bourdieu powołuje się na Hegla, Durkheima i Webera, o tyle Schmitt sięga głębiej do źródeł „myśli państwowej” – tzn. do Hobbesa. Mimo że Bourdieu Hobbesa w zasadzie nie przywołuje, to poprzez mechanizm podwójnych sprzężeń zaczyna mówić jego

¹³ Jak podkreśla Taubes, komentatorzy Benjamina sumiennie zacierają jego niepokojące związki z myślą „reakcyjną”. Dzieje się tak również na gruncie polskim, gdy w swojej interpretacji Benjamina Adam Lipszyc (2012) ani razu nie przywołuje Schmitta.

językiem¹⁴. Pascal widzi wolność człowieka, Bourdieu i Hobbes dostrzegają przymus: „Każdy akt woli człowieka – pisał ten ostatni – każde jego pragnienie i każda skłonność wypływa z jakiejś innej przyczyny, ta z kolei z innej przyczyny w nieprzerwanym łańcuchu (którego pierwsze ogniwo w rękę Boga jest pierwszą z wszystkich przyczyn), przeto działania te wypływają z konieczności” (Hobbes 1954: 186). Pascal potępia *libido dominandi*, Hobbes i Bourdieu wychodzą od niego jako podstawowej rzeczywistości antropologicznej. Świat, w którym panuje wola mocy, zamienia się – jak pisze Bourdieu (1984) – w „zderzenie niewspółmiernych perspektyw”, „symboliczną walkę wszystkich ze wszystkimi”, we „wszechświat oskarżających i oskarżonych”, a także w „rywalizację o władzę, którą można uzyskać jedynie od innych rywali walczących o tę samą władzę, władzę nad innymi ludźmi, która istnieje dzięki innym, dzięki ich spojrzeniu, dzięki ich postrzeganiu i ocenie (sprawia to, że nie trzeba wybierać między *homo homini lupus* Hobbesa a *homo homini deus* Spinozy)” (Bourdieu 2006: 344–345). Nawet gdy Bourdieu odchodzi od wizji Hobbesa, a uzupełnia ją o wizję Spinozy, w istocie cały czas pozostaje w jej orbicie. Hobbes bowiem zdawał sobie doskonale sprawę – co podkreśla Schmitt – że zasada *homo homini lupus* obowiązuje w stanie natury, a w stanie łaski, tzn. w państwie, dominuje logika *homo homini deus* (Schmitt 2008: 42). Kiedy Schmitt głosi za Hobbesem, że każda forma rządu jest z konieczności absolutna, Bourdieu wypowiada dokładnie te same słowa. Schmitt dostrzega, że natura jest skażona i jedynie moc suwerena może nadać jej porządek, suweren w istocie tworzy człowieka, on nadaje mu łaskę i określa, jakie są dopuszczalne formy kultu i na czym polegają cuda. Tak samo twierdzi Bourdieu (Bourdieu 2006: 344). Różnią ich tylko wnioski praktyczne. O ile Schmitt broni absolutnej przemocy suwerena, Bourdieu uznaje ją za przemoc symboliczną, którą należy ujawnić i przewyciężyć. Schmitt głosi kult Państwa, które wygasza konflikty, a Bourdieu atakuje Państwo, ponieważ wygasilo ono już wszelki konflikt. Ani jeden, ani drugi nie wychodzi poza horyzont Państwa. Dla nich poza Państwem nie ma zbawienia. Schmitt staje po stronie Wielkiego Inkwizytora, który odsyła Chrystusa w zaświaty, a Bourdieu staje przeciwko Wielkiemu Inkwizytorowi, ale

¹⁴ Carl Schmitt (2008: 42–43) zwraca uwagę, że mechanizm *double bind* obecny jest także u Hobbesa. Ponieważ angielski filozof broni się przeciw roszczeniom ortodoksów (papieża) i heretyków (purytan), którzy w równej mierze powołują się na Boga, „nie może po prostu zostawić boskości swoim przeciwnikom i kościołowi”: „Każdy okrada wroga, czy tego chce, czy nie”. Podobieństwo między Bourdieu a Hobbesem bierze się stąd, że – jak sugerowałem – łączy ich sprzeciw zarówno wobec religijnych ortodoksów, jak i heretyków.

nie wzywa Chrystusa. Jeden z największych socjologów XX wieku, Bourdieu, stanowi przykład przedziwnego paradoksu, będąc w teorii teologiem antyteologii.

/// Aneks. Kilka uwag o ruchu gnostyckim i nowoczesności

Myśl Bourdieu jest interesującym przykładem głębokiego związku między nowoczesnością a gnostycyzmem¹⁵. Hans Blumenberg (Lazier 2013) i Odo Marquard (2001, 2004) definiują nowoczesność jako przewycięzanie chrześcijańskiego monoteizmu i wiążącej się z nim gnozy. W konsekwencji następuje proces „odbierania złu znamion zła”. Przykład Bourdieu pokazuje, że właśnie z powodu przewycięzania chrześcijańskiego monoteizmu pojawia się gnoza. Nowoczesność nie przewycięża gnozy, ale ją produkuje jako efekt uboczny. Wbrew temu, co sugeruje Lazier (2013) w swym komentarzu do Blumenberga i Jonasa, sekularyzacja, uświatowienie (*Verweltlichung*) Boga nie tylko nie jest sprzeczne, ale idzie w parze z impulsem gnostyckim i odświatowieniem Boga (*Entweltlichung*). Z jednej strony, Bóg zostaje zimmanentyzowany, przybierając formę Państwa, a z drugiej – Bóg oddala się, następuje **zerwanie** między nim a światem. W konsekwencji świat staje się żelazną skorupą, w której – być może – skryte są iskry pochodzące nie z tego świata. Ten gnostycki element możemy paradoksalnie odnaleźć także u antygnostyka Blumenberga w jego koncepcji „absolutyzmu rzeczywistości”. Rzeczywistość zastępuje u niego Absolut, staje się ostateczną, niezniszczalną podstawą (zob. także Grad 2013).

Gnostycka wizja świata u Bourdieu nie była skutkiem filozoficznej medytacji, ale badań terenowych. Bourdieu stawał się gnostykiem dlatego, że gnostykami byli mieszkańcy Algierii, od których rozpoczął swoją konwersję socjologiczną. „Życie codzienne – pisał – jest [dla nich] doświadczane jako rezultat rodzaju systemowego planu wyobrażonego przez jakąś złą wolę. Kolonialny system postrzegany jest jako złośliwy i ukryty bóg, ucieleśniony w zależności od okazji i okoliczności przez Europejczyków, Hiszpanów, Francuzów, administrację, rząd, onych” (Bourdieu 2013: 89, 178). Zmiana widzenia świata była więc dla Bourdieu w istocie powrotem, anamnezą najwcześniejszych doświadczeń badawczych. Z tego punktu widzenia nie było żadnej zmiany, a jedynie powtórzenie.

¹⁵ Pomijam tutaj autorską interpretację gnozy, jaką sformułował Eric Voegelin (1992), która zbieżna jest z wizją Jonasa i Blumenberga jedynie w ocenie gnostycyzmu Hobbesa.

Na głębszym poziomie – poziomie nie pojęć, metafor, lecz struktury narracji – Bourdieu powieliał światopogląd swoich badanych. Jeśli w jego życiu nastąpiła jakaś konwersja, to wiodła ona nie do gnozy, ale do aktywizmu społecznego. Otóż od końca lat 80. stawał się on coraz bardziej zaangażowanym socjologiem, walcząc z neoliberalizmem, tyranią rynku i mediów (Lane 2006). Ta ewolucja wiązała się ze zmianą wizji państwa, które naraz zaczął opisywać zupełnie inaczej niż dotychczas. Nie tylko zaczął bronić „francuskiego modelu” i „francuskiej wyjątkowości”, lecz także wezwał do obrony „Heglowskiej i Durkheimowskiej wizji państwa” jako gwaranta uniwersalnych praw (Lane 2006: 4). W obliczu neoliberalizmu, który przejął rolę „złego Boga”, naraz Państwo stało się punktem oparcia. Było to całkowicie sprzeczne (co uderzyło wielu komentatorów) z jego wcześniejszą krytyką Państwa i jego „myśliciele-funkcjonariuszy”: Hegla i Durkheima (dodajmy także Hobbesa), którzy ulegali „uwodzicielskim wyobrażeniom państwa” (Bourdieu 2009: 76, 78). Można by zaryzykować hipotezę, że w świetle swych rozważań z *Duchów państwa* Bourdieu sam stał się myślicielem-funkcjonariuszem i uległ sile państwowego *deus deceptor*. W ten sposób teologia polityczna Carla Schmitta odniosła zwycięstwo nad teologią polityczną Bourdieu. Schmitt (2008: 34–40) podziwiał Hobbesa, który sprawił, że Lewiatan z symbolu demonicznego stał się politycznym symbolem ładu społecznego. Na podobnej zasadzie Państwo, które było u Bourdieu synonimem zła, w końcu stało się dla niego ostatnią instancją.

Dziękuję za pomoc Tomaszowi Warczokowi, który wskazał mi kluczowe teologiczne konteksty myślenia Bourdieu, Robertowi Pawlikowi, Pawłowi Gradowi oraz Tomaszowi Zaryckiemu, a także trzem anonimowym recenzentom. Tekst (za który nota bene biorę pełną odpowiedzialność) został napisany w ramach środków DSM 107700 IS UW.

Bibliografia:

- /// Böckenförde E.W. 2005–2006. *Teoria polityki a teologia polityczna. Uwagi na temat ich wzajemnego stosunku*, tłum. M. Kurkowska, „Teologia Polityczna”, nr 3, s. 301–309.
- /// Boudon R. 2003. *Pour une sociologie critique*, [w:] *Y a-t-il encore une sociologie?*, Odile Jacob, Paris, s. 123–159.
- /// Bourdieu P., Wacquant L. 2001. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- /// Bourdieu P. 1984. *La Dernière Instance*, [w:] red. Y. David, J.-P. Morel, *Le Siècle de Kafka*, Centre Georges Pompidou, Paris, s. 268–270.
- /// Bourdieu P. 1986. *Force of Law. Toward a Sociology of the Juridical Field*, „Hastings Law Journal”, nr 38, s. 814–853.
- /// Bourdieu P. 1988. *Homo academicus*, Stanford University Press, Stanford.
- /// Bourdieu P. 1990. *In other words. Essays towards a reflexive sociology*, Stanford University Press, Stanford.
- /// Bourdieu P. 1991. *The political ontology of Martin Heidegger*, Stanford University Press, Stanford.
- /// Bourdieu P. 1993. *Sociology in Question*, Sage, London.
- /// Bourdieu P. 1996. *The State Nobility. Elite Schools in the Field of Power*, Stanford University Press, Stanford.
- /// Bourdieu P. 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.
- /// Bourdieu P. 2004a. *From the King's House to the Reason of State. A Model of the Genesis of the Bureaucratic Field*, „Constellations”, nr 11, s. 16–36.
- /// Bourdieu P. 2004b. *Męska dominacja*, tłum. L. Kopiciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- /// Bourdieu P. 2004c. *Science of Science and Reflexivity*, Polity, Cambridge.
- /// Bourdieu P. 2006. *Medytacje pascaliańskie*, tłum. K. Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa.

/// Bourdieu P. 2007. *Szkieł teorii praktyki, poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, tłum. W. Kroker, Wydawnictwo Antyk, Kęty.

/// Bourdieu, P. 2009. *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. J. Stryczyk, WUJ, Kraków.

/// Bourdieu P. 2013. *Algerian Sketches*, Polity, Cambridge.

/// Bourdieu P. 2014. *On the State*, Polity, Cambridge.

/// Bourdieu P. 2015. *O społecznej naturze symboli* [posłowie do *Architektury gotyckiej i scholastyki* Erwina Panofskiego], „Stan Rzeczy” 2015, nr 8, s. 163–185.

/// Bourdieu P., De Saint-Martin M. 1982. *La Sainte Famille. L'Épiscopat français dans le champ du pouvoir*, „Actes de la recherche en sciences sociales”, nr 44–45, s. 2–53.

/// Brod M. 1982. *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, tłum. T. Zabłudowski, Czytelnik, Warszawa.

/// Budzik S. 1997. *Dramat odkupienia. Kategorie dramatyczne w teologii na przykładzie R. Girarda, H. U. von Balthasara i R. Schwagera*, Biblos, Tarnów.

/// Carnevali B. 2013. *Girard-Bourdieu. Les origines augustinienes d'une affinité anthropologique*, wystąpienie na konferencji *Girard-Bourdieu. Des affinités méconnues*, 18 czerwca 2013 roku.

/// Cassirer E. 2006. *Mit państwa*, tłum. A. Staniewska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.

/// Descartes R. 1998. *List do Voetiusa*, tłum. J. Usakiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Descartes R. 2001. *Medytacje o pierwszej filozofii. Zarzuty uczonych mężów i odpowiedzi autora. Rozmowa z Burmanem*, tłum. M. i K. Ajdukiewiczowie i inni, Wydawnictwo Antyk, Kęty.

/// Dianteill E. 2003. *Pierre Bourdieu and the Sociology of Religion. A Central and Peripheral Concern*, „Theory and Society” 2003, nr 5–6, s. 529–549.

/// Domański J. 1997. *Z dawnych rozważań o marności i pogardzie świata oraz nędzy i godności człowieka*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.

- /// Flahault F. 2013. *Cbers Jansénistes, un peu de sollicitude pour la difficulté d'exister*, wystąpienie na konferencji Girard-Bourdieu. *Des affinités méconnues*, 18 czerwca 2013 roku.
- /// Flanagan K. 2007. *Sociology in Theology. Reflexivity and Belief*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- /// Gdula M. 2009. *Trzy dyskursy miłosne*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- /// Gierycz M. 2007. *Teologia polityczna a metoda badania relacji religii i polityki w procesie integracji europejskiej*, „Przegląd Europejski”, nr 2, s. 39–50.
- /// Girard R. 2006. *Początki kultury*, tłum. M. Romanek, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- /// Grad P. 2013. *Osądzić nowożytność. Wokół korespondencji Hansa Blumenberga i Carla Schmitta*, „Kronos”, nr 2, s. 161–169.
- /// Grözinger K.E. 2006. *Kafka a Kabala. Pierwiastek żydowski w dziele i myśleniu Franzy Kafki*, tłum. J. Güntner, Austeria, Kraków.
- /// Halas E. 2013. *Między odrzuceniem religii a zbawianiem świata. Itineraria socjologii i postsekularnej teorii społecznej*, „Stan Rzeczy”, nr 5, s. 13–29.
- /// Hobbes T. 1954. *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, tłum. Cz. Znamierowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Jonas H. 1994. *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków.
- /// Jussen B. 2009. *The King's Two Bodies Today*, „Representations”, nr 108, s. 102–117.
- /// Kantorowicz E.H. 2007. *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, tłum. M. Michalski, A. Krawiec, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Kantorowicz E.H. 2008. *Kalendarium życia i twórczości* (przygotował Robert Pawlik), „Kronos”, nr 4, s. 49–68.
- /// Kołakowski L. 2001. *Bóg nam nic nie jest dłużny. Krótka uwaga o religii Pascala i o duchu jansenizmu*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- /// Koselleck R. 2001. *Semantyka historyczna*, tłum. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

/// Lamont M. 1987. *How to Become a Dominant French Philosopher. The Case of Jacques Derrida*, „American Journal of Sociology”, nr 3, s. 584–622.

/// Lane J.F. 2006. *Bourdieu's Politics. Problems and Possibilities*, Routledge, London.

/// Lazier B. 2013. *Przezwyciężyć gnozę. Hans Jonas, Hans Blumenberg i prawomocność świata natury*, tłum. R. Zawisza, „Kronos”, nr 2, s. 142–160.

/// Lipszyc A. 2012. *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków .

/// Marquard O. 2001. *Szczęście w nieszczęściu. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.

/// Marquard O. 1994. *Od monomityczności do polimityczności*, [w:] tegoż, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.

/// Metz J.B. 2000. *Teologia polityczna*, tłum. A. Mosurek, Wydawnictwo WAM, Kraków.

/// Panofsky E. 1997. *Three Essays on Style*, MIT, Cambridge.

/// Pascal B. 1989. *Mysli*, tłum. T. Żeleński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

/// Pawlik R. 2008. *Dwa ciała króla. Średniowieczna metaforologia polityczna Ernsta H. Kantorowicza*, „Kronos”, nr 4, s. 42–48.

/// Pawlik R. 2013. *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga*, „Kronos”, nr 2, s. 113–124.

/// Peyrefitte A. 1981. *The Trouble with France*, Knopf, New York.

/// Rey T. 2007. *Bourdieu on Religion. Imposing Faith and Legitimacy*, Equinox, London.

/// Rudolph K. 1995. *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, tłum. G. Sowiński, Nomos, Kraków.

/// Schmitt C. 2000. *Teologia polityczna i inne pisma*, tłum. M. Cichocki, Wydawnictwo Znak, Kraków-Warszawa.

/// Schmitt C. 2008. *Lewiatan w teorii państwa Thomasa Hobbesa. Sens i niepowodzenie politycznego symbolu*, tłum. M. Falkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa.

/// Schmitt C. 2014. *Teologia polityczna II*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

/// Scholem G. 1995. *Redemption Through the Sin*, [w:] tegoż, *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*, Schocken, New York, s. 78–141.

/// Scholem G. 2006. *Żydzi i Niemcy. Eseje, listy, rozmowa*, tłum. A. Lipszyc, Wydawnictwo Pogranicze, Sejny.

/// Sosnowska P. 2013. *Teologia polityczna i nowożytność. Hans Blumenberg kontra Carl Schmitt*, „Kronos”, nr 2, s. 170–183.

/// Taubes J. 2013a. *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*, tłum. Piotr Graczyk i inni, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa.

/// Taubes J. 2013b. *Kafka*, Kronos, nr 1, s. 206–207.

/// Verter B. 2003. *Spiritual Capital. Theorizing Religion with Bourdieu against Bourdieu*. „Sociological Theory”, nr 2, s. 150–174.

/// Voegelin E. 1992. *Nowa nauka polityki*, tłum. P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

/// Wagner I. 2012. *Geniusz czy biznesmen? Sprzężenie karier drogą do sukcesu w nauce*, „Stan Rzeczy”, nr 2, 12–76.

/// Warczok T. 2010. *Ład konsekrowany, ład zdenaturalizowany. O socjologii religii Pierre’a Bourdieu*, [w:] *Religijność i duchowość. Dawne i nowe formy*, red. M. Libiszowska-Żółtkowska, S. Grotowska, Nomos, Kraków, s. 154–166.

/// **Abstrakt**

Pierre Bourdieu jest teologiem, teologiem politycznym. Jednym z najważniejszych źródeł (choć ukrytym) myśli autora *Reprodukcji* jest klasyczne dzieło Ernsta Kantorowicza *Dwa ciała króla. Studium ze średnio-wiecznej teologii politycznej*. Konstruując jedną z najbardziej wpływowych teorii społecznych XX wieku, francuski badacz czerpie pełnymi garściami z religijnych metafor i pojęć. Stanowią one nie tyle retoryczny ornament, lecz także istotę jego myśli. Należy poważnie potraktować deklarację Bourdieu, że jest uczniem Pascala, „pascalianinem” (*pascalien*). Istnieje bowiem głęboka racja, że antyklerykał i ateista opowiada się za

największym apologetą chrześcijaństwa. Otóż podziela on wizję Pascala z jednym ważnym zastrzeżeniem. *Deus absconditus* Pascala, który ma nas uwolnić od nędzy świata, zostaje zakwestionowany, a cechy Boga jako wszechmocnego stwórcy i prawodawcy przechodzą na Państwo i naukę. W ten sposób Państwo zaczyna przypominać demiurga, Boga zła. Ponieważ Bourdieu nie wierzy w religijne drogi emancypacji spod władzy Państwa, emancypacja jako taka staje pod znakiem zapytania. Francuski socjolog znajduje jednak dwie wysoce ryzykowne drogi wyjścia: wiedzę i miłość. Emancypacja rozpoczyna się od wycofania się ze świata – od zmiany samego siebie, która jest warunkiem wszystkich zmian. Przez pokorę i ascezę wiedzie droga do konwersji naukowej, poprzez praktyki antynomijne wiedzie droga miłości. Odpowiada to dwóm wersjom gnostycyzmu: ascetycznej i libertyńskiej. W końcu jednak sam Bourdieu ulega sile Państwa i paradoksalnie staje po stronie Carla Schmitta.

Słowa kluczowe:

teoria społeczna, teologia polityczna, Bourdieu, Kantorowicz, Kafka, Pascal

/// Abstract

Pierre Bourdieu is a theologian, a political theologian. One of the important, but hidden, source of his work is the classic work *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. While constructing one of the most influential social theories of the 20th century the French scholar draws handfuls of religious metaphors and concepts. These are not merely rhetorical ornaments; they are the essence of his thinking. We ought to treat seriously Bourdieu's declaration that he is a Pascalian. There is a profound reason why the anti-cleric and atheist declares himself in favor of the greatest Christian apologist. This is because he shares Pascal's vision with one important reservation. The *Deus absconditus* of Pascal, who is supposed to free us from the wretchedness of the world, is challenged while the qualities of God as the omnipotent creator and lawgiver are transferred to the State and science. In this way the State becomes reminiscent of the Gnostic demiurge, an evil God. Since Bourdieu does not believe in religious paths of emancipation from the power of the State, emancipation in itself become questionable. However, the French sociologist finds two risky ways out: knowledge and love. Emancipation begins with a withdrawal from the world, from changing oneself, which is the pre-condition for all changes.

Humility and ascesis lead one along the path toward scientific conversion; the path of love leads through antinomic practices. This corresponds to two versions of Gnosticism: ascetic and libertine. In the end Bourdieu himself succumbed to the power of the State and paradoxically ended up on the same side as Carl Schmitt.

Keywords:

social theory, political theology, Bourdieu, Kantorowicz, Kafka, Pascal, Schmitt, Jonas

**SYMBOL RELIGIJNY
I RELIGIA JAKO SYMBOL**

RELIGIA JAKO SYSTEM SYMBOLI

Stanisław Obirek
Uniwersytet Warszawski

/// Kilka uwag wstępnych

Na początku chcę powiedzieć, że religia interesuje mnie jako przedmiot antropologicznego namysłu. Jedynym kryterium prawdziwości i przydatności przywoływanych przeze mnie osądów i przeświadczeń jest ich wewnętrzna spójność i przydatność dla pogłębienia rozumienia sfery, która ze swej natury wymyka się zmysłowemu, a nawet racjonalnemu poznaniu. Nie znaczy to jednak, że opisywana przez pojęcie „religia” rzeczywistość ludzkiego doświadczenia jest mniej realna niż te jej wymiary, które można poznać dzięki zmysłom czy abstrakcyjnemu rozumowaniu. Jej realność ma charakter duchowy i symboliczny, który w ludzkim doświadczeniu jest równie istotny jak to, czego można dotknąć, co można zobaczyć czy logicznie wyjaśnić.

Wielość sposobów ujawniania i nazywania tej symbolicznej rzeczywistości jest tak rozległa, że będę mógł w poniższych uwagach zasygnalizować tylko niektóre z nich. Od razu też chcę zaznaczyć, że mój wybór przywoływanych autorów i ich dzieł jest subiektywny, ale nie przypadkowy. Jego subiektywność oznacza tylko, że zdaję sobie sprawę z własnych warunkowań i ograniczeń, których nie należy jednak mylić z arbitralnością. Innymi słowy, jest to zapis odpowiadający mojemu aktualnemu stanowi wiedzy. Sam jestem zdumiony, jak dalece pod wpływem rozwoju refleksji nad religią w ostatnich dziesięcioleciach zmienił się radykalnie mój własny sposób postrzegania rzeczywistości określanej pojęciem religii. Zapewne nie bez znaczenia na dobór moich lektorów miała zmiana mojej perspektywy badawczej, które z teologicznej przesunęła się zdecydowanie na antropologiczną. Największy wpływ na tę zmianę miała myśl Waltera Onga (Obirek 2003) i najwybitniejszego bodajże kontynuatora tej myśli Waltera Kelbera. Niezwykle istotne jest dla mnie odkrycie dynamicznego i wspólnotowego charakteru poznania naukowego, na które jako pierwszy zwrócił

uwagę bodajże Ludwik Fleck (2006). Natomiast jego płynny i podległy nieustannym mutacjom charakter został w sposób ostateczny ukazany w licznych publikacjach Zygmunta Baumana (np. 1998, 2012). Nie zawsze będę w stanie wskazać na konkretne przejawy tego wpływu, dlatego wspominać o nim już na samym początku. Jednak moje myślenie na temat religii ze swej natury podlega ciąglemu rozwojowi i uszczegółowianiu, a nawet, jeśli zachodzą ku temu uzasadnione powody, zmianie, aż po odrzucenie wcześniejszych poglądów.

Podobnie jak w procesie dotychczasowego poznania, falsyfikacja musi być przekonująco uzasadniona. Przykładem może być radykalna zmiana poglądów jednego z czołowych teoretyków sekularyzacji Petera L. Bergera, który uznał, że „założenie, że żyjemy w świecie zsekularyzowanym, jest fałszywe” (Berger 1999: 2). Taka zmiana poglądów nie ma nic wspólnego z relatywizmem poznawczym, tylko jest wyrazem intelektualnej uczciwości i wierności akademickim standardom.

/// 1. Od Karła Marksa do Jareda Diamonda

W dotychczas zaproponowanych definicjach religii dominuje ujęcie statyczne, które więcej mówi o autorach definicji i epoce, w której tworzyli, niż samej religii. Chyba najbardziej radykalne stanowisko zajął C.W. Smith, który już w latach 60. zaproponował odrzucenie samego pojęcia religii i postulował koncentrację na treści przeżycia wyznawców. Jego zdaniem najlepiej by się stało, gdyby „słowo i pojęcie religii zostało odrzucone”, gdyż „wprowadza ono zamieszenie, jest niekonieczne i mylące” (Smith 1964: 48). Jak wiadomo, ta propozycja nie tylko nie została przyjęta, ale zarówno słowo, jak i pojęcie „religia” nadal zachowują swoją wartość opisową. Nie oznacza to naturalnie, że jego rozumienie jest jednoznaczne i jednakowo rozumiane przez jego użytkowników. Wprost przeciwnie. Być może właśnie to różnorodność rozumienia pojęcia religii sprawia, że coraz większy wpływ na myślenie ludzi Zachodu zaczyna wywierać myśl buddyjska. Według Jaya Garfielda, który z powodzeniem łączy perspektywę buddyjską z postmodernistyczną filozofią, Zachód może na tym połączeniu jedynie zyskać, gdyż obie tradycje można traktować jako komplementarne (Garfield 2002). W Polsce na ten sam wymiar dialogu z myślą Dalekiego Wschodu wskazywał Marian Zdziechowski w swoich wykładach opublikowanych w książce *Pesymizm, romantyzm a podstany chrześcijaństwa*, co zauważył Jan Skoczyński w swoich licznych publikacjach (któremu dziękuję za zwrócenie mi na to uwagi).

Bodajże najbardziej wyczerpujący przegląd metod badawczych religii przedstawił Andrzej Bronk w monograficznym ujęciu *Podstawy nauk o religii* (Bronk 2003), do którego z pełnym przekonaniem odsyłam zainteresowanego czytelnika. Zaletą ujęcia Bronka jest zrównoważone połączenie spojrzenia konfesyjnego z aktualnym stanem badań religioznawczych. Interesujący przegląd stanowisk na temat religii zawdzięczamy Jaredowi Diamondowi, który w swojej książce *The World Until Yesterday* zamieścił rozdział poświęcony religii (Diamond 2012: 232–368). Jako przyrodnik i geograf, a przy tym historyk nauki, Diamond przywołuje implikacje wierzeń religijnych dla takich gałęzi wiedzy, jak antropologia, ekologia, geografia i biologia ewolucyjna. W swojej książce przywołuje szesnaście jego zdaniem najbardziej typowych definicji religii, w tym definicje Karla Marksa, Williama Jamesa, Clifforda Geertza i Daniela Dennetta (Diamond 2012: 327–328). Każda z tych definicji zwraca uwagę na inny wymiar obecności religii w przestrzeni publicznej. Dzisiaj najbardziej znaną i najczęściej cytowaną jest bodajże definicja Geertza, który w latach 70. zaproponował spojrzenie na religię jako na system kulturowy. Teoretyczne i praktyczne implikacje tej definicji były znaczące, pozwoliły bowiem widzieć różne religie w ich naturalnym niejako kontekście, a więc zakładały konieczność poznania całego systemu kulturowego, a nawet cywilizacyjnego, w jakim funkcjonuje.

Jak wiadomo, ta definicja składa się z pięciu wzajemnie się dopełniających elementów. Otóż zdaniem Geertza „Religia to: (1) system symboli, (2) budujących w ludziach mocne i trwale nastroje i motywacje (3) poprzez formułowanie koncepcji ogólnego ładu istnienia i (4) tworzenie wokół tych koncepcji takiej aury faktyczności, że (5) owe nastroje i motywacje wydają się niezwykle rzeczywiste” (Geertz 2005: 112). Zaletą tej definicji jest, że pozwala opisywać wszystkie religie bez konieczności ich porównywania, co jest prawie nieuniknione w opisach teologicznych czy religioznawczych. Poza tym daje możliwość opisu światopoglądu religijnego bez potrzeby jego wartościowania. Obiektem opisu może być dowolna religia, zważywszy że każda z nich jest w dużym stopniu tylko historyczną formą kształtowania życia społecznego. Dla Geertza opis religii to zadanie dla antropologii kulturowej, w którym wyróżnia dwa etapy: „Antropologiczne badania religii są więc przedsięwzięciem dwufazowym: pierwszy etap polega na analizie systemu znaczeń ucieleśnionych w symbolach, które tworzą właściwą religię, drugi – na rozpoznaniu, w jaki sposób te systemy się odnoszą do procesów społeczno-strukturalnych i psychologicznych” (Geertz 2005: 146). W przypadku analizy zjawisk religijnych mamy do czynienia ze zjawiskiem

a priori, tzn. uprzednio podjęta decyzja wpływa na rodzaj gromadzonego i analizowanego materiału. Stąd waga psychologii religii pomocnej w rozumieniu tych mechanizmów decyzyjnych i socjologii religii wskazującej na uwarunkowania społeczne i kulturowe każdego zjawiska religijnego. Jest to jednak spojrzenie z zewnątrz, które nie pozwala zobaczyć religii *in statu nascendi*, a więc w jej dynamicznym stawaniu się i nieustannej przemianie.

Tak jest zresztą w przypadku wszystkich przywołanych przez Diamonda definicji religii. On sam uważa je zresztą za niewystarczające i proponuje dwie nowe, własne, z których pierwsza jest prosta, a druga bardziej skomplikowana. W moim przekonaniu obie potwierdzają jedynie poznawczy sceptycyzm W.C. Smitha związany z użyciem pojęcia „religia”. By się o tym przekonać, warto przywołać obie. Pierwsza została przygotowana dla studentów samego Diamonda: „Religia jest wiarą w działającą istotę nadnaturalną, której istnienia nasze zmysły nie mogą potwierdzić, ale która jest przywoływana, by wytłumaczyć rzeczy stwierdzane przez te zmysły” (Diamond 2012: 329). W moim przekonaniu jest to zrozumiała definicja dla adeptów nauk przyrodniczych, którzy utożsamiają poznanie z doświadczeniem zmysłowym. Religia jest tutaj opisana jako fakt socjologiczny i nie przesądza o jej prawdziwości. Druga natomiast definicja jest wieloaspektowa i uwzględnia historyczną złożoność zjawiska religijnego. Warto ją, jak sądzę, przywołać, gdyż stanowi próbę racjonalnego wytłumaczenia religii. Jest to próba o tyle ciekawa, że wspomniane w niej trzy esencjonalne wyróżniki (nadawanie sensu, łagodzenie lęku i niesienie pociechy) w istocie pojawiają się w każdej religii, choć w różnych konfiguracjach. Równie ciekawe jest włączenie do dawnych funkcji spełnianych przez religię jej nowych atrybutów, które jako żywo przypominają zjawisko ideologizacji i polityzacji religii, o którym we współczesnej socjologii religii bardzo dużo się pisze. Pozwalam sobie przywołać tę definicję również dlatego, że wskazuje ona na granice takiego sposobu myślenia. Powiada Diamond:

Religia to zespół cech wyróżniających grupę ludzi dzielących te cechy od innych grup społecznych nie dzielących tych cech w formie identycznej. Wśród tych dzielanych cech jest zawsze jedna lub więcej, a niekiedy wszystkie trzy z następujących trzech: nadnaturalne wyjaśnienie, łagodzenie poprzez rytuały lęku wobec niemożliwych do kontrolowania niebezpieczeństw i oferowanie pociechy wobec cierpień życia i perspektywy śmierci. Religie nowoczesne zostały również włączone we wzmacnianie istniejących organizacji, politycznego posłuszeństwa, tolerancji wobec obcych

należących do tej samej religii i usprawiedliwiania wojen wobec grup przynależnych do innych religii (Diamond 2012: 368).

Według Diamonda jego definicja odpowiada rzeczywistości. Jednakże w moim przekonaniu nie jest to definicja zbyt oryginalna, niemniej jej wartość polega na nowym podejściu do doświadczenia religijnego, które Diamond próbuje opisać w zbliżonym do odpowiadającego przyrodniczemu ideale ścisłości naukowej. W istocie staje się doświadczeniem wytłumaczalnym w sposób racjonalny. Tymczasem, w moim przekonaniu, religia należy do sfery doświadczenia ludzkiego, którą należy badać i analizować przy użyciu odmiennych od przyrodniczych czy czysto socjologicznych pojęć. Jest to możliwe, gdy zrezygnuje się z prób opisu religii jako zjawiska statycznego i spojrzy się na nią jako na rzeczywistość podlegającą nieustannym zmianom. Innymi słowy, chodzi o uchwycenia religii jako zjawiska dynamicznego i podlegającego nieustannym zmianom, a nie esencjonalnego i zastygłego w czasie. Rację ma bowiem W.C. Smith, gdy powiada, że „na poziomie językowym nie da się utrzymać takich pojęć jak chrześcijaństwo, buddyzm i tym podobne” (Smith 1964: 175). Poddane krytycznej analizie nie są w stanie sprostać wyzwaniu. Znacznie bardziej owocne jest spojrzenie na religię jako na rzeczywistość wylaniającą się w procesie społecznej negocjacji, co spróbuję przedstawić w następnym punkcie moich refleksji.

/// 2. Od esencjonalnego do dynamicznego spojrzenia na religię

Nawet jeśli przyjmiemy zaproponowany przez Geertza sposób postrzegania religii jako systemu kulturowego czy jeśli zgadzimy się z trzema wyróżnikami tej sfery ludzkiej egzystencji, które podał Diamond (nadnaturalne wyjaśnienie, łagodzenie lęku i niesienie pociechy), to jeszcze nie dowiedzieliśmy się wiele o sposobach pojawiania się wierzeń religijnych i ich zanikania. Zresztą tradycyjna teologia jako nauka o Bogu czy religioznawstwo jako wiedza o religiach również skupiały się na istniejących już formach religijności i szukały uzasadnień dla ich istnienia. Tymczasem, jak się wydaje, rzeczą najciekawszą jest wgląd w mechanizm powstania i zachodzenia zmian. Dla moich rozważań jest to sprawa kluczowa, pokazuje bowiem z jednej strony źródła radykalnych zmian w sposobie postrzegania religii, a z drugiej – gwałtowny opór przeciw proponowanym zmianom. Dotyczy to tak podstawowych spraw jak status tekstu uznawanego za święty w danych tradycjach religijnych, koncepcja zbawienia, a nawet Boga w poszczególnych religiach, możliwość porozumienia między wyznawca-

mi poszczególnych religii, rola autorytetu religijnego, a nawet sensowność istnienia instytucji religijnych. W moim przekonaniu to dopiero współczesny kontekst pluralistyczny i globalizacja otworzyły możliwości szerokiej debaty i dialogu między przedstawicielami poszczególnych tradycji religijnych, a nawet między wierzącymi i niewierzącymi.

Podobnie ma się rzecz z dochodzącym coraz wyraźniej do głosu post-sekularyzmem, który niezależnie od trudności definicyjnych ostatecznie pozwala na równoprawne traktowanie religii i ateizmu w pluralistycznym społeczeństwie. By zdobyć jednak taki równoprawny status poznawczy, konieczne jest wykonanie podstawowego wysiłku intelektualnego, który pozwala zrozumieć źródła pojęć, jakimi się posługujemy zarówno w debacie naukowej, jak i w codziennym języku. Najbardziej konsekwentnym rzecznikiem dialogu i zbliżenia między sekularyzmem a zwolennikami światopoglądu religijnego jest Habermas. Jego zdaniem „W społeczeństwie postsekularnym rozpowszechnia się świadomość faktu, że «modernizacja publicznej świadomości» obejmuje i jakby na zmianę refleksyjnie modyfikuje religijne oraz świeckie formy mentalności. Jeśli obydwie strony wspólnie określą sekularyzację społeczeństwa jako *komplementarny* proces uczenia, będą mogły wziąć na poważnie swój wkład w kontrowersyjne tematy obecne w sferze publicznej, i to również z powodów poznawczych” (Habermas 2012: 100). Istotne jest zwrócenie przez niemieckiego filozofa uwagi na „refleksyjne zmiany mentalności”, i to zarówno świeckiej, jak i religijnej. W tym sensie postrzegam Habermasa jako rzecznika dynamicznego spojrzenia na religię, gdyż widzi ścisły związek między wiarą i wiedzą. Oczywiście nie był pierwszym, który na ten związek zwrócił uwagę.

Jednym z pierwszych, który zwrócił uwagę na ten wymiar ludzkiego poznania, był bodajże Florian Znaniecki, który opublikowaną w 1934 roku *Metodę socjologii* rozpoczął od następującego stwierdzenia: „Każda żywotna nauka zmienia się nieustannie. Ustawicznie odkrywane są nie tylko nowe fakty i konstruowane nowe teorie, ale także sposoby poszukiwania faktów oraz metody konstruowania podlegają ścisłej ewolucji” (Znaniecki 2008: 29). Oczywiście Znaniecki odnosił się głównie do socjologii, ale jego stwierdzenie można z powodzeniem odnieść do każdej dziedziny refleksji nad ludzką egzystencją, w tym do religii. Również w latach 30. inny polski uczony, tym razem lekarz i bakteriolog Ludwik Fleck, wypracował niezwykle nowatorską i przekonującą koncepcję powstawania nowych definicji faktu naukowego. Niestety została ona prawie całkowicie zapomniana i dopiero wzmianka w klasycznym już dzisiaj dziele Thomasa Kuhna *Struktura rewolucji naukowych* została na nowo odkryta. Takie pojęcia jak

zmiana paradygmatu stały się dzisiaj czymś oczywistym, jednak w czasach, gdy formułował je Kuhn (2001: 34), burzyły zastane przekonania o niezmiennym i obiektywnym charakterze twierdzeń naukowych. Tymczasem Kuhn jednoznacznie stwierdził, że to kwestia umowy grupowej: „Wiedza naukowa, tak jak język, jest ze swej istoty wspólną własnością grupy, bez której nie istnieje. By ją zrozumieć, trzeba poznać charakterystyczne cechy tworzących ją i czyniących z niej użytek grup” (tamże: 360). Jednakże sam mechanizm pojawiania się nowych pojęć uchwycił znaczenie wcześniej i o wiele bardziej precyzyjnie właśnie Ludwik Fleck. Właśnie z tego powodu pozwolę sobie przywołać główne ustalenia Flecka, które rzucają nowe światło na nasze poznanie (to, że ustalenia zostały sformułowane już w latach 30., w niczym nie umniejsza ich świeżości).

Zacząć wypada od stwierdzenia tyleż oczywistego, ile zasadniczego dla właściwego rozumienia każdej doktryny naukowej, czy też do naukowości pretendującej. Otóż nie jest ona nigdy dziełem jednego człowieka czy uczonego w samotni swego gabinetu odkrywającego ponadczasowe prawdy. Wprost przeciwnie, każdy styl myślenia jest uwarunkowany historycznie: „Stylowe powiązania wszystkich lub wielu pojęć jednej epoki są oparte na wzajemnym wpływie. Dlatego można mówić o jednym stylu myślowym, który określa styl każdego pojęcia. Historia daje przykłady wywiązywania się ostrych walk o definicję pojęć. Dowodzi to, niezależnie od wszystkich utylitarnych powodów – jak rzadko logicznie jednakowo możliwe konwencje traktowane są równorzędnie” (Fleck 2006: 41). Owa trudność jednakowego traktowania poszczególnych doktryn czy pojęć ma swoje źródło w emocjonalnym przyłgnięciu do „prawdy” znanej „od zawsze”. Właśnie utrwalone trajektorie myślenia są największą przeszkodą w uznaniu nowych faktów naukowych: „Jeśli jakiś pogląd jest dość silnie utrwalony w kolektywie myślowym, jeśli przenika on aż do życia codziennego i staje się zwrotem językowym, jeśli staje się w dosłownym tego słowa znaczeniu poglądem, to sprzeciw jest nie do pomyślenia, nie do wyobrażenia” (tamże: 59). Jak łatwo zrozumieć, dotyczy to w sposób wyjątkowy grup ludzi podzielających wspólne przekonania religijne, które nigdy nie były wystawione na próbę krytycznej konfrontacji. Co więcej, pozostawanie „we własnym gronie” praktycznie uniemożliwia zmianę raz przyjętych za swoje poglądów. I tutaj pojawia się niezwykle szansa związania z rosnącym pluralizmem współczesnych społeczeństw. Stwarza on okazję do coraz częstszych spotkań z innymi ludźmi, niepodzielającymi naszych poglądów. I właściwie z każdego spotkania możemy wyjść odmienieni. Jest bowiem faktem, że „Myśli

krążą od jednostki do jednostki, za każdym razem nieco przekształcone, ponieważ inne jednostki tworzą z nich odmienne asocjacje” (tamże: 71). Te „asocjacje” mogą być niekiedy tak odmienne, że prowadzą do zmiany własnych poglądów, czyli do pojawienia się niezwykle ciekawego i brzemiennego w skutkach zjawiska konwersji (por. Hałas 2007). Fleck bardzo interesująco opisuje mechanizm pojawiania się faktu naukowego, co jest procesem skomplikowanym i zaskakującym dla każdego. Jego zdaniem „Fakt [naukowy] powstaje w taki oto sposób: najpierw awizo oporu w początkowym chaotycznym myśleniu, potem określony przymus myślowy, w końcu postać, która ma być bezpośrednio postrzegana. Fakt zawsze jest pewnym wydarzeniem związków historyczno-myślowych, zawsze rezultatem określonego stylu myślenia” (Fleck 2006: 117). W moim przekonaniu tak właśnie się dzieje z myśleniem religijnym. Być może dzisiaj dominuje pierwsza faza, czyli „chaotyczne myślenie”, którego koniec nie całkiem sobie uświadamiamy, jednakże jego doniosłości nie sposób przecenić. Podobnie zresztą dzieje się w innych dyscyplinach naukowych i w całym obszarze ludzkiej aktywności, który niezbyt precyzyjnie określamy kulturą. To właśnie tutaj dostrzec można, jak bardzo jednostkowe doświadczenie sprzężone jest z grupowym postrzeganiem. Owszem, dopiero dzięki wpisaniu we wspólnotę zyskuje swój pełny wymiar. Tak o tym pisze Zygmunt Bauman w książce *Kultura jako praxis*: „Pojęcie kultury jest subiektywnie zobiektywizowane; jest próbą zrozumienia, w jaki sposób indywidualne działania zyskują ponadindywidualne znacznie oraz w jaki sposób surowa i konkretna rzeczywistość istnieje za pośrednictwem wielości jednostkowych interakcji” (Bauman 2012: 242). W taki też sposób jednostka jest w stanie odkryć znaczenia i uporządkować otaczający ją świat, czyli obdarzyć go sensem: „Ponieważ porządkowanie świata za pomocą kultury polega na nadawaniu mu znaczenia – dzielenie zjawisk na klasy przez ich nacechowywanie – przedmiotem zainteresowania metodologii kulturowej praxis jest semiotyka, czyli ogólna teoria znaków” (tamże: 244). Powiązanie kultury z konkretnym działaniem łączy polskiego socjologa z tradycją pragmatyzmu amerykańskiego, w którym właśnie praxis, a nie ortodoksja jest kryterium dochodzenia do prawdy o świecie.

Warto w tym kontekście przywołać bardzo mocno zaznaczoną właśnie w tradycji amerykańskiej potrzebę i umiejętność łączenia refleksji teoretycznej z jej praktycznym zastosowaniem, tak typową dla filozofii pragmatycznej. Jednakże najpełniej doszła ta tendencja do głosu w zapoczątkowanym przez Herberta Blumera interakcjonizmie symbolicz-

nym. Jest on dla nas ważny, bo właśnie w Stanach Zjednoczonych nowe myślenie o religii zostało najpełniej wyartykułowane i zdobywa coraz szersze zrozumienie również w kręgach teologów. Nawet jeśli sam Blumer nie odwołuje się bezpośrednio do pojęć religijnych, to z łatwością można jego ustalenia odnieść również do interesującego nas tematu. Otóż w klasycznym dziele poświęconym właśnie łączonemu z jego nazwiskiem sposobowi analizy rzeczywistości stwierdza wprost: „W interakcjonizmie symbolicznym [...] uznaje się, że znaczenie jest rezultatem procesu interakcji między ludźmi” (Blumer 2007: 7). W sposób przypominający do złudzenia przywoływane wcześniej stwierdzenia Flecka Blumer wskazuje, że konstruowanie świata pojęć (nazywanego przez niego „przedmiotami”) dokonuje się dzięki relacjom z innymi ludźmi: „Zgodnie ze stanowiskiem interakcjonizmu symbolicznego «światy» istniejące dla istot ludzkich składają się z «przedmiotów», a przedmioty te są wytworami interakcji symbolicznej. Przedmiotem jest wszystko, co można wskazać, co tylko jest wskazywane lub przywoływane – chmura, książka, ciało ustawodawcze, bankier, doktryna religijna, duch i tak dalej” (tamże: 12). Tak więc również tradycja religijna jest rezultatem i wynikiem zetknięcia się z drugim człowiekiem. Zarówno poglądy Zygmunta Baumana, które przywołałem jako przykład najbardziej bodaj znanego przedstawiciela postmodernizmu, jak i reprezentowany przez Herberta Blumera interakcjonizm symboliczny znajdują potwierdzenie i swoistego sojusznika w myśli buddyjskiej. Warto w tym kontekście przywołać, jak sądzę, wypowiedź wspomnianego już na początku moich rozważań Jaya Garfielda, który w rozmowie z Garym Guttingiem na łamach „New York Timesa” powiedział: „Doktryna buddyjska w odniesieniu do natury rzeczywistości jest skoncentrowana na jej trzech cechach charakterystycznych. Pierwsza to przekonanie, że wszystkie zjawiska są przejściowe i ulegają nieustannym zmianom, pomimo tego, że traktujemy je tak, jakby były wieczne; po drugie one wszystkie są ze sobą powiązane, mimo że traktujemy je tak, jakby były niezależne; po trzecie wreszcie, każde z nich jest pozbawione wewnętrznej tożsamości, mimo że traktujemy siebie i inne przedmioty [objects] w taki sposób, jakby posiadały wewnętrzną tożsamość” (Garfield, Gutting 2014) [tłum. – S.O.].

Przywołane stanowiska filozoficzne stanowią punkt wyjścia dla przemian zachodzących w refleksji nad samą religią. Ich przypomnienie wydało mi się konieczne, gdyż moim zdaniem uzmysławiają, jak dalece proponowana przez niektórych teologów zmiana paradygmatu jest

częścią globalnych przemian zachodzących w humanistyce. Ze zrozumiałych względów będę w stanie zwrócić uwagę tylko na niektóre głosy, które w moim przekonaniu wyznaczają przyszłe zmiany w całej teologii. Nie oznacza to wcale, że zostały przyjęte przez poszczególne religie. Wprost przeciwnie. Daje się zauważyć dość powszechna obojętność, a nawet wrogość wobec tych nowych propozycji. Brak przy tym merytorycznej dyskusji.

Dla przykładu Werner Kelber od lat proponuje nowe spojrzenie na tekst biblijny, zwłaszcza na Nowy Testament, czerpiąc z ustaleń badaczy zajmujących się znaczeniem tradycji ustnej. Dzięki temu uchwycił złożoność procesu zapisu doświadczenia religijnego. Ten proces jest uwikłany jego zdaniem w nie zawsze uświadamiane interesy grupowe (konieczność opowiedzenia się przeciw judaizmowi z jednej strony i uzyskania akceptacji dominującej grupy politycznej, Rzymian, z drugiej), które w sposób zasadniczy wpłynęły na ostateczny kształt religijnego przesłania. Krótko mówiąc, doszło do modyfikacji, a niekiedy nawet do zniekształcenia *ipsissima verba* (słów wypowiedzianych) i *ipsissima gesta* (konkretnych czynów) Jezusa z Nazaretu (Kelber 2013).

Jeszcze wcześniej Walter Ong, mistrz naukowy i duchowy Kelbera, dokonał zasadniczej reinterpretacji tradycji chrześcijańskiej w świetle tych samych ustaleń. Ong jest jednym z najważniejszych myślicieli katolickich XX wieku, który zaproponował nowy sposób myślenia o własnej tradycji religijnej. W moim przekonaniu (por. Obirek 2010) był on pierwszym katolickim teologiem, który poszukiwał inspiracji poza teologią chrześcijańską. Potraktował też nader poważnie możliwość zmiany religijnych przekonań jako wyniku dialogu międzyreligijnego. W jednym z wywiadów powiedział bowiem: „Podejście dialogiczne oznacza, że ty nie wiesz, gdzie ono cię zaprowadzi. Możesz być zmieniony przez drugiego człowieka, a on może być zmieniony przez ciebie” (Farrell, Sotkup 2002: 91). Jak się wydaje, nie jest to myślenie reprezentatywne dla dzisiejszej teologii katolickiej, jednak wszystko wskazuje na to, że jest to myślenie przyszłościowe.

/// 3. Symbol nawet ujęty w system daje do myślenia

Pojęcie symbolu i jego związku z mitem to zagadnienie osobne, którego nie ma potrzeby w kontekście naszych rozważań nad religią szerzej rozwiąć. Odwołuję się do tego pojęcia tylko w tym celu, by wykorzystać ewokowane przez niego połączenie dwu rzeczywistości. Zwrócił uwagę na ten

poznawczy potencjał symbolu Hans Georg Gadamer: „Słowo «symbol» można od jego pierwotnego zastosowania jako dokumentu, znaku rozpoznawczego, dowodu tożsamości tylko dlatego wznieść na poziom filozoficznego pojęcia tajemnego znaku i zbliżyć przez to do hieroglify, którego odszyfrowanie udaje się tylko wtajemniczonymu, że symbol nie stanowi dowolnie przyjętego lub ustanowionego znaku, lecz zakłada pewien metafizyczny związek tego, co widzialne, z tym, co niewidzialne. Nierozdzielność widzialnego przejawu i niewidzialnego znaczenia, ta «koincydencja» dwóch sfer, leży u podstaw wszelkich form kultu religijnego” (Gadamer 2004: 121). Zdaniem niemieckiego filozofa to właśnie odwołanie się do siły symbolu wskazuje, że rzeczywistość przez niego wskazywana naprawdę istnieje: „Prezentacyjna funkcja symbolu nie polega na samym tylko wskazywaniu na coś nieobecnego. Symbol pozwala raczej wystąpić jako obecnemu czemuś, co w zasadzie stale jest obecne” (tamże: 225). Nieco odmiennie traktuje pojęcie symbolu Paul Ricœur, którego zdaniem zawiera ono swoistą prowokację intelektualną – daje do myślenia. Parafrazując nader trafne spostrzeżenie Ricœur’a, że „tylko w obrębie hermeneutyki może zostać złożony dar z sensu promieniującego z symbolu” (Ricœur 2002: 417), można powiedzieć, że tylko symbol daje dostęp do ukrytej rzeczywistości religii. Jednak akceptacja tej poetyckiej niewątpliwie formuły ma swoją cenę – oznacza konieczność rezygnacji z uroszczeń rozumu i racjonalnego wywodu. Jeśli przyznamy, że dotychczasowe sposoby ujmowania transcendentnej rzeczywistości nie tylko się wyczerpały, ale wręcz skompromitowały, to należy zaproponować nowy, bardziej odpowiadający wyzwaniom chwili paradygmat mówienia o religii. W moim głębokim przeświadczeniu taki paradygmat został już wypracowany.

Być może jest to ostatnia próba ujęcia w karby systemu rzeczywistości z natury swej antysystemowej. Mam tu na myśli wyjątkowe spotkanie Josepha Ratzingera z Jürgenem Habermasem, którego zapisem jest książka *Dialektyka sekularyzacji. O rozumie i religii* z 2006 roku. Jej lektura zasługuje na uwagę również dlatego, że jest to rozmowa prefekta Kongregacji Nauki Wiary z jednej strony i zdeklarowanego ateisty z drugiej (Habermas, Ratzinger 2006). O Jürgenie Habermasie i jego nowej próbie włączenia religii w rzeczywistość postsekularną już wspomniałem. Jestem przekonany, że właśnie spotkanie z myślą Josepha Ratzingera i partnerska wymiana poglądów wpłynęły na dowartościowanie religii przez tego pierwszego.

Wprawdzie Habermas nie jest teologiem i na temat religii zaczął się wypowiadać dość późno, właściwie za pierwszy i jednocześnie programowy tekst można uznać zapis jego wykładu z 2001 roku na temat

stosunku wiary i wiedzy, jednak właśnie ze względu na odmienne perspektywy ich spotkanie jest znaczącym wydarzeniem intelektualnym. Jego dokładne przedstawienie przekracza jednak ramy tego artykułu.

Interesująco przedstawia się możliwość wzajemnej współpracy w ramach wspólnego i uznającego własne granice procesu uczenia się. W tym nowym spojrzeniu zarówno tradycje oświeceniowe, jak i religijne wzajemnie się wspomagają: „Proponuję, powiada Habermas, by kulturową i społeczną sekularyzację rozumieć jako proces uczenia się, który stanowi wyzwanie zarówno dla tradycji wywodzących się z oświecenia, jak i z doktryn religijnych. Proces ten wskazuje na granice jednych i drugich” (Habermas, Ratzinger 2006: 23). Widzimy więc, że Habermas dostrzega w religii potencjał reformatorski. Jego uaktywnienie stanowi konieczny warunek uniknięcia destrukcyjnego konfliktu. W przekonaniu Habermasa może się to dokonać za cenę wzajemnych ustępstw. Po pierwsze bowiem świadomość religijna musi przede wszystkim mieć na względzie poznawczy dysonans w spotkaniu z innymi wyznaniem, religiami. Po drugie musi uwzględnić autorytet nauki, która posiada poznawczy monopol w rozumieniu świata. Wreszcie musi też uwzględnić założenia państwa konstytucyjnego, które opiera się na świeckiej moralności. Bez tego rodzaju refleksji grozi monoteizmom (dotyczy to wszystkich trzech religii monoteistycznych: judaizmu, chrześcijaństwa i islamu) rozwój zawartego w nich destrukcyjnego potencjału w zderzeniu z rozwijającymi się gwałtownie współczesnymi społeczeństwami. Dokładnie na ten wymiar religii zwrócił uwagę Ratzinger: „Jeśli jednym ze źródeł terroryzmu jest fanatyzm religijny – a tak jest w istocie – *to pojawia się pytanie, czy religia jest siłą uzdrawiającą i zbawiającą. A może jest ona raczej archaiczną i niebezpieczną siłą* (podkreślenie J.R.), która buduje fałszywe uniwersalizmy prowadzące do nietolerancji i terroryzmu. Czy więc religia nie powinna być poddana straży rozumu i czy nie powinny być wyraźnie zaznaczone jej granice?” (tamże 2006: 64). Jak się wydaje, to wspólne przeświadczenie na temat koniecznych granic zarówno dla religii, jak i dla tradycji oświeceniowych było głównym powodem podjęcia rozmowy przez Habermasa i Ratzingera.

W tym kontekście zrozumiałą jest mój optymizm związany z wiarą, że to właśnie nowe propozycje teologiczne formułowane w ramach tradycji katolickiej zdobędą uznanie i coraz szersze poparcie. W moim przekonaniu swoją atrakcyjność zawdzięczają one odwołaniu do metaforycznego i symbolicznego charakteru myślenia teologicznego. Z konieczności mogę jedynie zasygnalizować niektóre z nich. Zacząć wypada od Jacques’a Dupuis, który przez czterdzieści lat wykładał na uczelniach jezuickich w In-

diach. Tam też wypracował główne zręby swojej teologii, którą nie bez racji nazywa „jakościowym skokiem”. Polega on głównie na przejściu z tradycyjnego ekskluzywizmu teologicznego do umiarkowanego pluralizmu, czyli uznania równorzędnego charakteru różnych dróg do Boga: „Jestem świadom, że zaproponowałem coś, co nazwałem «jakościowym skokiem», który otworzy nowe horyzonty w tym, co nawet dzisiaj jest oficjalnym nauczaniem Magisterium Kościoła, chociaż myślałem i myślę, że te nowe horyzonty są głęboko zakorzenione w żywej tradycji Kościoła i na niej budują” (Dupuis 2003: 348). Jeden z uczniów Dupuis, indyjski jezuita Michael Amaladoss pokazał, jak wpisanie postaci i nauczania Jezusa w kontekst indyjski odsłania inkulturacyjny potencjał samego chrześcijaństwa (Amaladoss 2006). Podobnie Francis X. Clooney, zgłębiając święte teksty hindusów, nie tylko dostrzegł ich głęboki związek z przesłaniem biblijnym, ale także pokazał, jak ich zestawienie wzbogaca obie te tradycje. Pozwolilo mu to wypracować nowatorską teologię porównawczą, która stanowi znakomity przykład komplementarności różnych tradycji religijnych (Clooney 2010). Równie interesująco przedstawia się propozycja Jona Sobrino, jednego z głównych przedstawicieli teologii wyzwolenia, który z powodzeniem wpisał przesłanie Ewangelii w zmagania się narodów Ameryki Łacińskiej z opresyjnymi strukturami społecznymi (Sobrino 1993). Z punktu widzenia niniejszych rozważań warto też zwrócić uwagę na oryginalną koncepcję Jezusa jako symbolu Boga wypracowaną przez amerykańskiego jezuitę Rogera Haighta, któremu udało się nawiązać twórczy dialog z postmodernizmem (Haight 2002). Najdalej w łączeniu religii chrześcijańskiej z innymi tradycjami religijnymi, w tym zwłaszcza z religiami Dalekiego Wschodu, posunął się (pozostając w granicach ortodoksji katolickiej) amerykański teolog pochodzenia wietnamskiego Peter C. Phan. W jego przekonaniu jednoczesna przynależność do różnych religii nie tylko nie jest sprzeczna z podstawowymi przeświadczeniami chrześcijaństwa, ale stanowi ich najpełniejszą realizację (Phan 2004). To tylko niektóre przykłady nowatorskiego spojrzenia na własną tradycję religijną.

Elementem łączącym przykładowo tylko przywołanych autorów nowatorskich propozycji teologicznych jest ich przynależność do zakonu jezuitów (a w przypadku Petera Phana bycie wykładowcą na jezuickim uniwersytecie). Potwierdza się więc teza Ludwika Flecka, że każde odkrycie naukowe jest wydarzeniem grupowym i tylko we wspólnocie znajduje potwierdzenie. Symboliczny i metaforyczny język nowej teologii wskazuje na ograniczenia tradycyjnej wykładni i jest przejawem zmiany paradygmatu ekskluzywnej teologii na teologię pluralistyczną.

/// Zakończenie

Dla antropologa kultury zachodzące w teologii przemiany są fascynującym polem obserwacji. Temperatura sporów nie jest niczym nowym. Owszem, jedynie potwierdza żywotność tej dyscypliny naukowej. Jej niepewny status metodologiczny nie stanowi ograniczenia, ale jest swoistym wyzwaniem. Osobiście zgadzam się z Zygmuntem Baumanem, że epoka prawodawców skończyła się bezpowrotnie i musimy się zadowolić rolą interpretatorów. Zresztą wcale niemających pewności, że to ich wykładnia jest tą właściwą (Bauman 1998). Podzielał też optymizm Johna Crooka, który jest przekonany, podobnie zresztą jak Jay Garfield, że to dialog z myślą buddyjską przywróci myśli zachodniej jej żywotność: „ustalenie żywotnych odniesień między myślą buddyjską a zachodnimi dyscyplinami naukowymi, a zwłaszcza biologią, psychologią i socjologią, stworzy załączek propozycji rewolucyjnych zmian w postawach społecznych” (Crook 2014: 26). Jak wspomniałem, nie jest to całkiem nowe myślenie, bo w XIX wieku zwracał na to uwagę Arthur Schopenhauer, a w Polsce już na początku XX wieku Marian Zdziechowski (Zdziechowski 1993). W istocie – „symbol daje do myślenia”.

Bibliografia:

- /// Amaladoss M. 2006. *The Asian Jesus*, Orbis Books, New York.
- /// Farrell T.J., Soukup P.A., red. 2002. *An Ong Reader. Challenges for Further Inquiry*, New Jersey, Hampton Press.
- /// Bauman Z. 1998. *Prawodawcy i tłumacze*, tłum. A. Ceynowa, J. Giebułtowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- /// Bauman Z. 2012. *Kultura jako praxis*, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Berger P.J. 1999. *The Desecularization of the World. A Global Overview*, [w:] *The desecularization of the World. Resurgent Religion and World Politics*, red. P.L. Berger, The Ethics and Public Policy Center, Washington.
- /// Blumer H. 2007. *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*, tłum. G. Woroniecka, Nomos, Kraków.
- /// Bronk A. 2003. *Podstawy nauk o religii*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.

- /// Clooney F.X. 2010. *Comparative Theology. Deep Learning Across Religious Borders*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- /// Crook J. 2014. *Kryzys światowy a humanizm buddyjski. Ostateczna rozgrywka. Upadek albo odnowa cywilizacji*, tłum. P. Listwan, Związek Buddystów Czan, Warszawa.
- /// Diamond J. 2012. *The Word Until Yesterday. What Can We Learn From Traditional Societies?*, Viking, London.
- /// Dupuis J. 2003. *Chrześcijaństwo i religie. Od konfrontacji do dialogu*, tłum. S. Obirek, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- /// Fleck L. 2006. *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, [w:] tegoż, *Psychosocjologia poznania naukowego*, red. Z. Cackowski, S. Symotiuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 29–163.
- /// Gadamer H.G. 2004. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Garfield J.L. 2002. *Empty Words. Buddhist Philosophy and Cross-Cultural Interpretation*, Oxford University Press, Oxford.
- /// Garfield J.L., Gutting G. 2014. What Does Buddhism Require?, „New York Times” 27.04.2014. http://opinionator.blogs.nytimes.com/2014/04/27/what-does-buddhism-require/?_r=0; dostęp: 21.02.2015.
- /// Geertz C. 2005. *Religia jako system kulturony*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 109–150.
- /// Habermas J. 2012. *Między naturalizmem a religią*, tłum. M. Pańków, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Habermas J., Ratzinger J. 2006. *The Dialectics of Secularization. On Reason and Religion*, Ignatius Press, San Francisco.
- /// Haight R. 2002. *Jesus Symbol of God*, Orbis Books, New York.
- /// Hałas H. 2007. *Konwersja. Perspektywa socjologiczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- /// Kelber W.H. 2013. *Imprints, Voiceprints, and Footprints of Memory*, Society of Biblical Literature, Atlanta.

/// Kuhn T.S. 2001. *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromięcka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

/// Obirek S. 2010. *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

/// Ong W. 1995. *Hermeneutic Forever. Voice, Text, Digitization, and 'T'*, „Oral Tradition”, nr 10.

/// Phan P.C. 2004. *Being Religious Interreligiously. Asian Perspectives on Interfaith Dialogue*, Orbis Books, New York.

/// Ricœur P. 2002. *Symbol daje do myślenia*, [w:] tegoż, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, s. 413–425.

/// Smith W.C. 1964. *The Meaning and End of Religion*, Mentor Book, New York.

/// Sobrino J. 1993. *Jesus the Liberator. A Historical Theological Reading of Jesus of Nazareth*, Orbis Books, New York.

/// Zdziechowski M. 1993. *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, t. 1–2, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1993.

/// Znaniecki F. 2008. *Metoda socjologii*, tłum. E. Hałas, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

///Abstrakt

Autor przedstawia wpływ refleksji nad religią w ostatnich dziesięcioleciach, która zmieniła radykalnie sposób postrzegania rzeczywistości określanej tym pojęciem. Jego zdaniem wpływ na tę zmianę miała przede wszystkim antropologia kulturowa i jej wpływ na teologię. Najbardziej znaną definicję religii wypracowaną na tym gruncie sformułował Clifford Geertz. Jest to proces otwarty i podlegający ciągłemu rozwojowi, uszczegóławianiu i zmianie. Najbardziej radykalne stanowisko zajął C.W. Smith, który już w latach 60. zaproponował odrzucenie samego pojęcia religii i postulował koncentrację na treści przeżycia wyznawców.

Pojęcie symbolu zostaje przywołane, by wykorzystać ewokowane przez nie połączenie dwu rzeczywistości – ludzkiej i boskiej. Dla antropologa kultury zachodzące w teologii przemiany są fascynującym polem obserwacji.

Temperatura sporów nie jest niczym nowym. Owszem, jedynie potwierdza żywotność tej dyscypliny naukowej. Jej niepewny status metodologiczny nie stanowi ograniczenia, ale jest swoistym wyzwaniem.

Słowa kluczowe:

religia, antropologia kulturowa, teologia, doświadczenie religijne

/// Abstract

The author presents the influence of reflections on religion in the last decades, which radically changed the way of perceiving the reality which this concept define. The author claims that the main factor on these changes had cultural anthropology, and its influence on theology. In this context Clifford Geertz formulated the most famous definition of religion. Religion is an open process which is subjected to a constant progress, elaborations, and alterations. The most radical attitude was held by C.W. Smith who, already in the sixties, suggested to reject the concept of religion itself and postulated to concentrate on the context of the believers' experiences. For the cultural anthropologist the changes in theology are a fascinating field of observation.

The concept of „symbol” was called to mind for using two realities – human and divine – which it evoked. The intensity of the debate is not a new phenomenon, it only confirms the vitality of this field of research. Its uncertain methodological status is not a limitation, but rather a peculiar challenge.

Keywords:

religion, cultural anthropology, theology, religious experience

SYMBOL RELIGIJNY W LITERACKICH NIEORTODOKSYJNYCH UŻYCIACH. SZKIC O KULTUROWEJ ROLI PROFANACJI

Małgorzata Jankowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kultura analizowana z perspektywy semiotycznej może być rozumiana jako sieć znaczeń, które są nieustannie wytwarzane, powielane i reinterpretowane przez jej użytkowników (Geertz 2005: 19, 63–64, 71, 111)¹. W centrum tej sieci znajdują się przekazy kanoniczne (o czym szerzej nieco dalej), wsparte na wyjątkowo bogatych semantycznie symbolach. Przekazy te, na ogół o charakterze mitycznym lub religijnym, stanowiące same w sobie zamknięte całości, niedopuszczające już żadnych ingerencji, pobudzają mnogość interpretacji. Procesy egzegezy nie sprowadzają się jednak wyłącznie do instytucjonalnych czy teologicznych wykładni, lecz stanowią źródło inspiracji dla wszelkiego typu nieortodoksyjnych, heretyckich czy profanacyjnych² odczytań. Odczytania te przyjmują nadto różnorodne formy – są to rozmaite „teksty kultury”, w poczet których zaliczyć można zarówno

¹ Choć Geertz jest antropologiem, to jego rozumienie kultury określa się jako semiotyczne.

² Rozumienie herezji odnosi się tutaj do jej dwojakiego charakteru. Leszek Kołakowski tak pisze o tym zagadnieniu: „istotne jest w definicji heretyka, że chce on pozostawać w granicach odziedziczonego *credo* religijnego. [...] Heretyk, zarówno w oczach historyka, jak w oficjalnej doktrynie chrześcijańskiej, jest to zawsze ktoś, kto się odwołuje do tego samego kanonu, do tego samego źródła mądrości, do którego odwołują się ortodoksi czy też zwierzchnicy Kościoła, ale interpretuje ten kanon w inny sposób” (Kołakowski 2010: 11). Heretyk zatem to ten, kto za takowego uznany został przez dany Kościół, a zatem nie tylko sprzeniewierza się ortodoksji, ale też zostaje instytucjonalnie napiętnowany – ma więc herezja wymiar tak doktrynalny, jak i instytucjonalny (tamże: 15). Rozróżnienie to wpisuje się w tradycyjne rozumienie herezji jako „odrzucenia mniejszej lub większej części depozytu wiary” (św. Tomasz) czy też „błędnej ujęcia wiary, którego istota polega na tym, że jedna prawda (albo więcej prawd) zostaje wyrwana z organicznego kontekstu całości i w swojej izolacji fałszywie [fałszywie według poglądu instytucji chroniącej czystość doktryny] zrozumiana, albo też na negacji jakiegoś dogmatu” (Rahner, Vorgrimler 1987: 138). Nie jest tu istotne wnikanie w (przeprowadzane na gruncie katolicyzmu) rozróżnienie między herezją formalną (świadomym sprzeciwem wobec oficjalnej doktryny) a obiektywną (błędem nieświadomym), choć współczesne apokryfy literackie, stanowiące egzemplum dla zawartych tu rozważań, przypisać można z pewnością do tej pierwszej kategorii.

literaturę i filozofię, jak i sztuki piękne, materiały audiowizualne, takie jak filmy i teledyski, dalej także komiksy, a nawet internetowe „memy”. Choć zawarte w niniejszym artykule analizy skupione będą przede wszystkim na tekstach literackich, to pamiętać należy, że wszelkie inne wytwory kultury zorientowane na *nieortodoksyjne użycia* symbolu religijnego realizują (po części lub w całości) omawiane dalej mechanizmy.

Stojące w centrum przekazów kanonicznych symbole stają się zatem często obiektem reinterpretacji, przekształceń czy prób detabuizacji, w których to semantycznych przesunięciach ujawnia się ich złożony charakter. W dialektycznym sprzężeniu statyki tradycyjnych znaczeń i dynamiki coraz to nowszych kulturowych odczytań uwypukla się ich dwoistość, pozwalająca im na utrzymywanie się w samym centrum semiosfery (kulturowej sieci znaczeń).

Analizując takie właśnie *nieortodoksyjne użycia* symbolu, można uważniejszemu oglądowi poddać również rolę, jaką odgrywa on w procesach autokomunikacji kultury. To z kolei umożliwi dostrzeżenie mechanizmów pozwalających na zachowanie narracyjnego charakteru tejże kultury. Przekształcenia te wiążą się również ściśle z pracą pamięci kulturowej, dlatego ich uważniejszy ogląd może być wstępem do analizy systemów zbiorowego pamiętania i zapominania.

/// Dwoistość symbolu. Perspektywa semiotyczna

Choć symbol należy do zbioru pojęć najbardziej wieloznacznych i trudnych do zdefiniowania, to jednak, podejmując próby humanistycznej refleksji nad kulturą, każda szkoła filozoficzna, antropologiczna czy

Profanację z kolei, za Giorgio Agambenem, rozumiem zarazem jako „użycie” tego, co religijne, w niereligijnym kontekście, jak uświęcenie tego, co przynależne tradycyjnie sferze *profanum*. Agamben zauważa ciekawą wieloznaczność łacińskiego słowa *profanare*, które z jednej strony odnosi się właśnie do „zeświecczenia”, z drugiej zaś do „poświęcenia” (choć to rozumienie bywa zapominane czy pomijane). Ten ciekawy związek znajduje swoje odzwierciedlenie także w koncepcji tak zwanego panmitologizmu, wnikliwie analizowanego przez Zarę Minc i Jurija Lotmana (por. Lotman, Minc, 1991), zasadzającego się właśnie na przenikaniu się obu sfer, profanacji *sacrum* i sakralizacji *profanum*. Odwołując się do Freuda, Agamben pisze: „[termin *sacer* oznacza] zarówno «czcigodny, poświęcony bogom», jak i «przeklęty, wykluczony ze wspólnoty». To semantyczne rozmycie jest czymś więcej niż zwykłą dwuznacznością, można powiedzieć, że jest ono konstytutywne dla aktów profanacji i ofiary” (Agamben 2006: 99). Profanacja, zgodnie z tą optyką, oznacza zatem „przekazanie do użytku” – sakralizacja to proces oddawania rzeczy/słowa/języka we władanie bogów, profanacja zaś to przejście tejże rzeczy/słowa/języka przez ludzi. Profanacją w tym sensie będzie zatem użytkowanie symbolu/języka religijnego w tekstach nieprzynależących do uświęconego kanonu, nadto w tekstach częstokroć stojących na ideologicznych antypodach przekazu religijnego (wówczas może byłaby to swego rodzaju profanacja podwojona, nie tylko biorąca w użytek to, co boskie, lecz i intencjonalnie religijny symbol/język z aury boskości odzierająca).

kulturoznawcza musi przyjąć jakieś konkretne jego rozumienie. Z tego względu również semiotyczne analizy wybranego zbiorowego uniwersum znaczeń, w centrum zainteresowania stawiające między innymi tworzenie i przekształcanie istotnych kulturowo treści, muszą zawierać rozstrzygnięcia dotyczące istoty i funkcji mechanizmów symbolizacji.

Zdaniem Jurija Łotmana, głównego przedstawiciela tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki kultury, system semiotyczny, który nie podejmuje problematyki symbolu, pozostaje niepełny, a tym samym jego heurystyczny potencjał jawi się jako niewielki (por. Łotman 2008: 181). Zdając sobie sprawę ze złożonego charakteru zjawiska, semiotyk stwierdza, że wszelkie próby definicji powinny opierać się nie na stworzeniu jakiejś wyczerpującej charakterystyki, lecz na uogólnieniu kulturowo uwarunkowanych intuicji. Proponuje zatem, by rozumieć symbol jako „ideę pewnej treści, która służy jako plan wyrażenia dla innej, z reguły kulturowo cenniejszej, treści” (tamże: 182). Tak ogólnie rozumiany symbol charakteryzuje się kilkoma własnościami, które pozwalają doprecyzować ujęte w tej skrótowej definicji pojęcie, a tym samym wyodrębnić je z ogółu semiotycznych terminów. W obszarze kulturoznawczych analiz z kolei cechy te pozwalają na w miarę precyzyjne wyluskanie symbolu ze złożonego otoczenia tekstowego.

Jedną z najważniejszych jego własności jest to, że zarówno w planie treści, jak i wyrażania pozostaje tekstem zamkniętym i pełnym. Posiadając konkretne znaczenie i, co za tym idzie, granice, staje się on łatwo zauważalny na tle innych znaków czy tekstów (1). Ponadto zawiera się w nim zawsze „element archaiczny” – symbol jest w stanie przechowywać „w zwiniętej postaci” mnogość istotnych kulturowo treści, nawet wyjątkowo obszernych (por. tamże: 182) (2). To właściwość szczególnie istotna dla tożsamościowotwórczej funkcji, którą spełnia w kulturze. Jako nośnik pamięci o mitach źródłowych, początkach wspólnoty, podstawowych wartościach i normach staje się rdzeniem, wokół którego nieustannie narastają kolejne warstwy kulturowych znaczeń. Będąc tak mocno ukonstytuowanym (własność 1) i archaicznym (własność 2), symbol z łatwością jednak wchodzi w nowe otoczenie tekstowe, tworząc w nim związki z innymi przekazami (przy zachowaniu semiotyczno-strukturalnej autonomii) (3). Z tym wiąże się kolejna istotna jego własność, a mianowicie, że „nigdy nie należy do jakiegoś jednego synchronicznego przekroju kultury – zawsze przesywa ten przekrój pionowo, przybывая z przeszłości i odchodząc w przyszłość. Pamięć symbolu jest zawsze starsza niż pamięć jego niesymbolicznego tekstowego otoczenia” (tamże: 182–183) (4). Symbol zatem decyduje o kulturowym kontinuum, stanowiąc podstawę mechanizmu jednoczenia rozma-

itych przekazów, scalania rozmaitych wartości oraz łączenia tego, co tradycyjne, z tym, co nowe. Tym samym nie pozwala kulturze rozpaść się na odseparowane od siebie, warunkowane czasowo i przestrzennie warstwy oraz zapobiega dezintegracji czy fragmentaryzacji doświadczenia kulturowego. Tę integrującą rolę symbolu umożliwia jego podwójna natura (5):

z jednej strony, przenikając złoza kultur, symbol realizuje się w swojej inwariantnej postaci. W tym aspekcie możemy obserwować jego powtarzalność. Symbol występować będzie jako coś niejednorodnego w stosunku do otaczającej go przestrzeni tekstowej, jako posłaniec innych epok kulturowych (=innych kultur), jako przypomnienie o prastarych (=wiecznych) podstawach kultury. Z drugiej strony, symbol aktywnie koreluje z kontekstem kulturowym, transformuje się pod jego wpływem i sam go transformuje. Jego inwariantna istota realizuje się w wariantach. Właśnie w tych zmianach, którym ulega „wieczny” sens symbolu w danym kontekście kulturowym, kontekst ten najwyraźniej ujawnia swoją zmienność³ (tamże: 183).

Wejście w nowy kontekst pozwala symbolowi na ujawnienie drzemiących w nim potencjałów semantycznych. Wpływa on bezpośrednio na znaczeniowy system, w który zostaje wpasowany, transformując na mocy

³ Dla semiotycznej teorii kultury Łotmana ważna jest także koncepcja eksplozji, która może w pewnym stopniu kojarzyć się ze wspomnianą zmianą. Łotman pojęcie to stosuje do rozważań nad procesami historycznymi, traktując je jako uzupełnienie rozstrzygnięć historyków ze szkoły Annales. O ile Łotman zgadza się z proponowaną przez francuskich badaczy wizją historiografii jako analizy procesów tak zwanego „długiego trwania” (*la longue durée*), o tyle dostrzega jej braki w zakresie omawiania tego, co w historii indywidualne, wyjątkowe, nieprzewidywalne. Semiotyk dostrzega konieczność uzupełnienia wizji stopniowego, w miarę harmonijnego rozwoju o momenty gwałtownej dynamizacji, naglej zmiany, kulturowej lub historycznej eksplozji właśnie. Zauważa on jednak, że zmiana, która zachodzi w wyniku owego „wybuchu”, pociąga za sobą również pragnienie partycypacji i – co za tym idzie – naśladownictwa. Zjawisko to szczególnie zauważalne staje się w obszarze sztuki – trudno tu częstokroć odróżnić prawdziwą eksplozję właśnie od jej imitacji jako formy w gruncie rzeczy „antywybuchowej” (por. Łotman 1999: 28). Geniusz, jak pisze Łotman, może zapoczątkować nowy rozdział w historii sztuki, literatury, kultury, w którym partycypują jego naśladowcy. Jeśli spojrzeć z tej perspektywy na problematykę apokryficzności, to uznać można, że zjawisko to wpisuje się raczej w procesy długiego trwania (podobnie jak i sam symbol, na co wskazuje jego, tak szczegółowo analizowana przez Łotmana, charakterystyka). Apokryficzność ma swoją wielowiekową historię, przez co kolejne skandalizujące odczytania kanonu wpisują się raczej w osadzoną kulturowo tradycję, niż stanowią moment eksplozji. Podobnie interpretacje symbolu religijnego aktywizują zawarte w nim potencjały semantyczne, uruchamiając ponadto, za sprawą intertekstualnych nawiązań, tradycje egzegezy i wcześniejszych (często nieortodoksyjnych) reinterpretacji, wpisując się jednocześnie w kontekst zmian społeczno-kulturowych, które jednak wynikają z wcześniejszych „eksplozji”. Nadto dodać należy, że procesy długiego trwania i momenty eksplozji są ze sobą nierozzerwalnie powiązane, zatem nie zawsze można łatwo oddzielić jedno od drugiego – mechanizmy te pozostają pod wzajemnym wpływem (por. Łotman 1999: 37, 41–48).

powiązań syntagmatycznych pozostałe elementy, a także, na mocy tej samej zasady, sam ulega przemianom. Szczególnie widoczne staje się to w obszarze profanacji, herezji czy zabiegów apokryficznych, w których to procesach uwypuklona zostaje jego zdolność do „semiotycznej kooperacji” z innymi przekazami. Wykorzystywanie symbolu w tekstach częstokroć stojących na „ideologicznych antypodach” kanonu wskazuje ponadto na nieustającą kulturową nośność treści źródłowych.

/// Nieortodoksyjne użycia. Kanon a odstępstwo

Wspomniana kulturowa ważność symbolu religijnego łączy się, jak już wskazano, z funkcją kanonu, będącego jednym z podstawowych narzędzi zbiorowej mnemotechniki.

Jan Assmann, analizując mechanizmy pamięci kulturowej, stwierdza, że pierwotny jej nośnik, rytuał, jest narzędziem najdoskonalej zachowującym treści źródłowe, gdyż nie dopuszcza żadnych przeinaczeń czy odstępstw. Będąc ściśle skodyfikowanym, określa warunki „dobrego pamiętania”, związane z rygorystyczną realizacją ściśle określonych gestów czy słów. Oparta na repetycji koherencja rytualna zostaje jednak zmarginalizowana jako medium pamięci z chwilą pojawienia się pisma. Ten „wróg pamiętania” (Platon) z jednej strony „odciąża” członków zbiorowości, magazynując wszystkie istotne przekazy i symbole, z drugiej jednak rozluźnia ramy pamięci, dopuszczając przeinaczenia i ingerencje. To „rozprężenie” zostaje jednak zniwelowane z chwilą ukształtowania się kanonu, znikają bowiem wspomniane możliwości ingerowania w zapisane treści. Dzieje się tak za sprawą przesunięcia znaczeniowego – kanon jest już nie tylko tym, co właściwe, lecz przede wszystkim tym, co święte, a tym samym niepodlegające redakcji (por. Assmann J. 2008: 102–118)⁴.

Peter Sloterdijk łączy rygor religijny z wymogiem żarliwości i oddania, a co za tym idzie – z *logiką jednej wartości*, wynikającą ze specyficznie opracowanej lekcji klasycznej logiki dwuwartościowej. W odrzucaniu mno-

⁴ Zagadnienia związane z kanonem porusza również John B. Henderson (1991). Badacz wyróżnia trzy podstawowe cechy kanonu – zamknięcie/pelność, koherencję oraz wewnętrzną spójność czy niesprzeczność. Do tych trwałych cech każdego kanonu (Henderson analizuje przede wszystkim tradycję konfucjańską, którą zestawia z kanonem i komentarzami w tradycjach hinduistycznej, żydowskiej, chrześcijańskiej i muzułmańskiej) dodać można trzy kolejne, nieco mniej ogólne, a będą to: przekaz treści moralnych, wnikliwość tekstu oraz brak powierzchowności (co można czytać również jako złożoność). Proces kanonizacji tekstów badacz postrzega jako mechanizm stabilizowania się zbioru klasycznych i świętych tekstów, które zyskują charakter autorytatywnych, normatywnych przekazów, służących następnie m.in. celom politycznym i stanowiących ugruntowanie instytucji religijnych (tamże: 38).

gości możliwości ujawniać ma się mechanizm ochronny kanonu – obrona prawdy objawionej przed wypaczeniami i dbałość o możliwie najdokładniejsze przechowanie mitów źródłowych:

[Gorliwe monoteizmy i ich uniwersalistyczne misje] opierają się [...] na zamiarze wykluczenia wszelkim możliwym sposobem ryzyka błędu powodowanego przez drugą wartość wypowiedzi. [...] [C]hodzi w zasadzie tylko o misję wypędzenia ze świątyni jednowartościowości zuchwałych handlarzy wraz z ich zbędnym towarem. [...] Konieczność takiego podejścia narzuca się, gdy z racji pewnych wymogów ewolucji idei [...] ściśle jednowartościowa ontologia zostaje systematycznie spięta ze ściśle dwuwartościową logiką. W tej konfiguracji może się po raz pierwszy pojawić zjawisko rygoru. [...] Myślenie staje się rygorystyczne, gdy zaczyna głosić, że tylko jedno z dwóch może być dla nas słuszne. [...] Logiczne źródło gorliwość ma w zliczaniu w dół do jedynki, która nie toleruje obok siebie nic ani nikogo. To Jeden jest matką nietolerancji. Wymaga radykalnego Albo, przy którym drugie Albo zostaje wykreślone (Sloterdijk 2013: 134–135).

Sloterdijk, analizując tę specyficzną logikę monoteizmu (którą określić można też jako logikę kanonu), zauważa, że język dwóch wartości otwiera przestrzeń dla przeinaczeń, błędów, wątpliwości, a co za tym idzie – fałszu (postrzeganego jako taki z wewnątrz przekazu kanonicznego). Dlatego tak ważny jest wymóg ścisłości (tamże: 131–133). Do tej własności nawiązuje także Assmann, wiążący formułę kanonu z czterema figurami/strategiami. Pierwsza to figura świadka (najbliższy prawdzie przekaz o wydarzeniach), druga to strategia posłańca (wierny w obszarze treści i sensów przekaz wiadomości), trzecia – figura kopisty (wierny słowo w słowo przekaz tekstu), czwarta zaś to formuła umowy (wierne wypełnianie nakazów i zakazów) (por. Assmann J. 2008: 118–119). W tych czterech strategiach ujawnia się uspojnijająca i uniwersalizująca rola kanonu, który traktuje o początkach wspólnoty/świata (świadectwo) i o znaczeniu tychże wydarzeń (posłaniec), przekazując wiernie prawdy i słowa objawione (kopista), które stają się automatycznie źródłem praw moralnych (umowa).

Dokładność i ścisłość stanowią zatem o kompletności i nienaruszalności kanonu. Co istotne jednak, taki zamknięty tekst (lub zbiór tekstów) wy-

мога licznych dalszych nawiązań, interpretacji i objaśnień. Egzegeza jest niejako wtórnym warunkiem umożliwiającym danemu przekazowi funkcjonowanie w centrum kulturowego uniwersum znaczeń. Dopiero tekst poddany interpretacji staje się tekstem w pełni, *tekstem właściwym*.

Assmann zauważa, że chociaż kanon nosi znamiona świętości, to nie każdy tekst święty immanentnie do kanonu przynależy. Niekanoniczny tekst święty wymaga raczej recytacji, czyli repetycji, dopiero zaś tekst kanoniczny, który obejmuje swymi prawami, nakazami i zakazami całość życia społecznego, wymaga wyjaśnienia. Narastanie kolejnych tekstów (interpretacji, nawiązań itd.) skutkuje wyłonieniem się kanonów pierwszego i drugiego rzędu, a także literatury prymarnej i sekundarnej: „proces tworzenia kanonu tekstów prymarnych zaowocował powstaniem tekstów komentujących i interpretujących, z których również wyłonil się kanon. W ten sposób pamięć kulturowa uformowała się z jednej strony w kanon pierwszego, drugiego i, w niektórych przypadkach, trzeciego rzędu, z drugiej zaś – w literaturę prymarną i sekundarną, teksty i komentarze. Najważniejszym etapem w procesie tworzenia kanonu był akt «zamknięcia» [...]. Wytaczał on dwie istotne granice: między kanonem i apokryfem oraz między tekstem prymarnym i sekundarnym” (Assmann J. 2008: 109).

Istnienie kanonu wyznacza zatem interpretatorowi rolę pośrednika między tekstem a odbiorcą. Ma on za zadanie objaśnić tekst źródłowy w sposób możliwie najbardziej przejrzyisty i wolny od wypaczeń. Tego typu interpretacje (jak przykładowo wykładnie teologiczne dotyczące Pisma Świętego, akceptowane przez dany Kościół chrześcijański) stają się zacytnem wspomnianego powyżej kanonu drugiego stopnia. Co jednak istotne, procesy nawiązań i interpretacji mogą być również źródłem tekstów apokryficznych czy heretyckich (to jest uznanych za takie przez „strażnika kanonu”, będącego w danej wspólnotie jedynym prawomocnym interpretatorem). Intertekstualne gry mogą zatem stać się zacytnem profanacji, sekundarną literaturą, charakteryzującą się dużym dystansem do mitu źródłowego. Wydaje się wręcz, że kulturowe trwanie każdego kanonu skutkować musi zarówno herezją i próbami detabuizacji, jak i dystansem do zawartych w nim treści i sensów.

Sloterdijk skazuje każdą wyczerpującą w zamierzeniu interpretację świętego tekstu na bluźnierstwo. Jedną opcją jest złudzenie nazbyt dobrego rozumienia tekstu, drugą zaś uznanie go za absolutnie niezrozumiałą, niejasną, a w efekcie – bezsensowną. Wyjściem z tego impasu jest „trzecia droga”, oparta na dystansie do przekazu źródłowego, czyli literatura: „[...] hermeneutyka religijna znalazła się *a priori* w przedziale między dwoma

bluźnierstwami i musi tam dryfować. Nic lepiej nie motywuje do zaangażowania się w coś trzeciego. W pośrednim obszarze interpretacji wysiłek dobrze realizowanego rozumienia świętych znaków jest u siebie, a jego zasadnicza niedoskonałość stanowi jego szansę, jego żywioł. [...] [M]oże ona [owa pośrednia droga] prowadzić do granicy, na której tekst religijny rozplywa się w literaturę” (Sloterdijk 2013: 167).

Na podobny proces wskazuje Marc Augé, który uznaje, że realizacja mitu w innej, zdystansowanej do niego narracji jest procesem nieuchronnym, gdyż stanowi realizację potencjalów znaczeniowych zawartych immanentnie w kanonicznym źródle: „[...] fikcyjne opowieści oddalają się od samych mitów, w których wszelako mają swe źródło, [...] w pewien sposób odłączają się od religii, powtarzając ją. [...] [Owo «przepisywanie mitu» rozumiane być powinno] nie jako produkt historycznej przypadkowości ani jako usunięcie mitu na rzecz literatury, ale jako jasne i proste działanie wewnętrzne: być może leży to w naturze każdej religii, ponieważ jej przeznaczenie jest ze swej strony narracyjne, pisane jej jest powielać się tylko przez zmianę natury” (Augé 2009: 52–53).

Mnogość nawiązań tekstowych, przyjmujących rozmaite formy, narasta właśnie z pojawiającym się w kulturze dystansem do mitu źródłowego – kanon pozostaje wciąż nośnikiem pamięci zbiorowej, nie stanowi już jednak „prawdy absolutnej”, a jego normatywna moc słabnie. Co oczywiste, w intertekstualnej grze z mitem źródłowym reinterpretacji czy nawet transformacji ulega stojący w jego centrum symbol.

/// Transformacje symbolu religijnego

W obszarze intertekstualnych nawiązań do kanonu wyróżnić można trzy podstawowe formy, to jest komentarz, naśladownictwo i krytykę⁵.

Pierwsza strategia wiąże się próbami wyjaśniania zawilych, tajemniczych, czasem hermetycznych znaczeń obecnych w tekście źródłowym, a zatem opiera się na uznaniu kanonu za zamknięty. Tego typu teksty wtórne traktują mity źródłowe jako *paradygmaty tekstów kulturowych* (por. Assmann A. 1995: 242), które, przez wzgląd na ich tożsamościowotwórczą rolę, wymagają szczególnego namysłu. Jest to również, wspomniana już przez Jana Assmanna, forma pośrednictwa między kanonicznym przekazem a jego odbiorcą, między nadawcą, czyli Absolutem, a członkami wspólnoty opartej na fundacyjnym micie.

⁵ Podobną typologię stosuje J. Assmann, nie poświęca jednak zbyt wiele miejsca analizom tych strategii, koncentrując się przede wszystkim na formie hipolepsy.

Naśladownictwo z kolei może przybierać rozmaite formy i być różnie motywowane. Może być to jedynie nawiązanie do stylistyki tekstów kanonicznych w celach estetycznych lub wykorzystanie zawartych w kanonie postaci, motywów czy wątków fabularnych dla celów narracyjnych czy ideologicznych. Może być to jednak również próba fałszerstwa. Tego typu tekst aspiruje do kanonu, a jego twórca może „podszywać się” pod autora tekstu źródłowego. Przykłady tego mechanizmu łatwo znaleźć w obszarze nawiązań do Pisma Świętego. O ile naśladownictwo pierwszego typu określić by można jako narrację apokryficzną, której odczytanie z góry zakłada nieautentyczność i grę z konwencjami kulturowymi, o tyle drugi typ nawiązań charakteryzować może tradycyjne apokryfy⁶, które w zamierzeniu twórców mają być czytane jako autentyczne teksty źródłowe. Odnajdywanie „tajemnych ksiąg” uzupełniających białe plamy kanonicznych przekazów to motyw często pojawiający się w literaturze i inaugurujący proces naśladownictwa. Jak pisze badacz apokryfów, Per Beskow, „już w czasach starożytnych rozróżniano pomiędzy fantastycznymi a realistycznymi opowieściami o odkryciach ksiąg. Opowieści o tych pierwszych znajdujemy w popularnej literaturze religijnej oraz beletrystyce, gdzie odnajdywanie ksiąg stanowi temat często spotykany; te drugie zaś charakteryzują się większym artyzmem i służą konkretnemu pozaliterackiemu celowi. To właśnie one zasługują na miano fałszerstwa” (Beskow 2005: 16). Beskow łączy zatem apokryfy tradycyjne nie tylko z rzekomym sensacyjnym znaleziskiem, ale i z podszywaniem się pod autora któregoś

⁶ Jak podkreślają liczni badacze zjawiska, termin „apokryf” niełatwo jest zdefiniować, a to z tego względu, że próby ustalenia wyczerpujących kryteriów nigdy się nie powiodły. Apokryfy powstawały jeszcze w dobie formowania się ostatecznego kanonu Pisma Świętego, rozkwit tego typu piśmiennictwa przypadła na II wiek, w apokryfy obfitowały również wieki średnie. Apokryficzność w literaturze znalazła poczesne miejsce i rozwija się do dziś. Pseudonimia z kolei, która jest zabiegiem typowym dla tekstów apokryficznych, występowała również w Piśmie Świętym, a także w starogreckich traktatach filozoficznych i poezji. Niejednorodność gatunkowa i stylistyczna apokryfów również nie pozwala na jasne ich wyodrębnienie spośród innych tekstów. Podobnie tematyka – nawiązania do religijnych korzeni kultury Zachodu pojawiały się (i pojawiają nadal) w obszarze rozmaitych sztuk, także literatury. Przyczyny tworzenia tekstów apokryficznych są również różnicowane, co ich formy, stąd i w tym obszarze trudno o ostateczne rozstrzygnięcia i ustalenie mocnych kryteriów definicyjnych. Próbując dokonać rozróżnienia między tradycyjnymi apokryfami a narracjami apokryficznymi, oprzeć się można jednak na dwóch podstawowych kryteriach. Pierwszym jest czas powstania – pojęcie tradycyjnych apokryfów obejmowałoby głównie teksty z I–III wieku, choć do zbioru tego dołączyć można i teksty nieco późniejsze, w poczet współczesnych narracji apokryficznych zaliczyć można natomiast teksty tworzone w XX i XXI wieku. Drugim istotnym kryterium różniącym jest stosunek do kanonu. Tradycyjne apokryfy aspirują bądź do kanonu już istniejącego, bądź do stworzenia nowego, w zamierzeniu są tekstami o charakterze religijnym, często przedstawiane są jako teksty natchnione słowem Bożym. Współczesne narracje apokryficzne natomiast uznają zamknięcie kanonu, nie aspirują do niego, a jedynie wykorzystują nośne kulturowo treści i symbole do własnych zróżnicowanych celów. Są to zatem stylizacje o charakterze świeckim.

z tekstów kanonicznych – byloby to zatem swoiste *podwójne fałszerstwo*. Jak jednak wskazuje inny badacz tematu, Ryszard Rubinkiewicz, pseudoepigrafia była swego czasu popularnym zabiegiem literackim, występującym nie tylko w apokryfach, ale i w samym Piśmie Świętym – w ramach przykładu przywołuje Pięcioksiąg, który kształt ostateczny przyjął w V wieku przed Chrystusem, a który jednocześnie w całości postrzegany jest jako dzieło Mojżesza (Rubinkiewicz 1987: 11–12). Marek Starowieyski z kolei dodaje, że zabieg taki związany jest nie tylko z kulturą judeochrześcijańską, występował bowiem również w klasycznej literaturze greckiej, a uzasadniony był potrzebą przydania ważności nowemu tekstowi poprzez odwołanie się do autorytetu rzekomego twórcy (Starowieyski 2006: 9). Kwestia autorytetu jest wyjątkowo istotna. Jeśli rozszerzyć to zjawisko nie tylko na autorów kanonicznych, lecz także na sam tekst i stojące w jego centrum symbole, to w procesie tekstualnych nawiązań do owych źródeł dostrzec można witalność i kulturową ważność kanonu. W tym kontekście nawet te teksty, które wykorzystują symbol religijny do propagowania treści całkowicie sprzecznych z „oryginałem”, paradoksalnie podkreślają jego funkcjonowanie w centrum kulturowego uniwersum znaczeń, a tym samym uwypuklają niemożność całkowitej ucieczki czy odcięcia się od religijnych korzeni (nawet jeśli dystans do mitu źródłowego jest już znaczny)⁷.

Trzecia formuła określająca intertekstualne relacje między kanonem a nowymi tekstami, krytyka, łączyć może obie omówione wcześniej strategie, czyli komentarz i naśladownictwo. Krytyka może zatem przyjmować tak postać racjonalnej analizy, naukowego rozbioru sensów podanych w tekście źródłowym czy filozoficznej debaty z wyłożonymi w kanonie prawdami, normami i wartościami, jak i literackiego naśladownictwa mitu źródłowego, skonstruowanego tak, by uwypuklić „nonsensowność” czy „fałsz” kanonicznych treści i wizji świata.

Często krytyka, zwłaszcza w formie literatury, wymierza w kanoniczne treści ostrze humoru. Sloterdijk, z właściwą sobie niechęcią do systemów uniwersalistycznych, pisze: „[...] humor rozwijający się w cieniu monoteizmów ma wiele wspólnego z humorem pod rządami dyktatur, gdyż wszelkie totalitarne systemy, zarówno religijne, jak i polityczne, prowokują ludowy rewanż na przymusowej wzniosłości. Humor może wprost stanowić

⁷ Przykładowo wykorzystywanie kanonicznych postaci, symboli i motywów w „obrazoburczym” piśarstwie José Saramaga (najbardziej zmienna będzie tu *Ewangelia według Jezusa Chrystusa*) odczytywane bywa jako sposób nadawania propagowanym przez autora treściom znaczenia i powagi. Badaczka twórczości portugalskiego pisarza, Ewa Łukaszyk, pisze: „Będąc, jak sam twierdzi, ateistą, Saramago zmuszony jest myśleć religijnie, aby uniknąć zawieszenia w pustce braku znaczenia, niepowagi, błahostki, literatury zredukowanej do funkcji ludycznej” (Łukaszyk 2005: 11).

szkołę wielowartościowości. [...] [P]owstaje efekt wyzwalający” (Sloterdijk 2013: 168). Humor może być jednak „poważny” i przyjmować postać parodii, która dla Agambena jest wyrazem pragnienia wzniosłości, mimo że skazana jest na „pozostawanie obok śpiewu”, czyli jedynie odbijanie blasku *sacrum*, do którego się odnosi (Agamben 2006: 54). Włoski myśliciel idzie nawet o krok dalej, stwierdzając, że wszelkie próby przełożenia świętego przekazu na język świecki muszą prowadzić do parodii, która jest „jedyną stosowną formą misterium” – inne próby ujęcia tego, co niewyrażalne, osuwać się muszą „w kicz lub emfazę” (tamże: 56). Parodia łączyć ma świętość i zabawę, które tradycyjnie przynależą do porządku *spoza codzienności*. W tym obszarze ujawnia się jednak nie obojętność (choć ujawnia się w nim dystans), lecz pragnienie przepracowania tego, co źródłowe, w celu dostosowania do nowego kontekstu kulturowego. To dlatego w profanacji i parodii ujawnia się „nowe zastosowanie” tekstów kanonicznych (tamże: 97).

Intertekstualne nawiązania różnego typu odczytywać można jako próby *twórczego przekładu* mitów źródłowych. Twórczy przekład sprawia, że w procesie translacji otrzymujemy nie prosty odpowiednik tekstu pierwotnego (to byłoby bowiem możliwe wyłącznie w języku formalnym), lecz nowy tekst, charakteryzujący się naddatkiem sensu. Przyrost znaczenia wynika nie tylko z niepełnej przystawalności dwóch języków, ale też z semantycznego bogactwa oryginału, które ujawnia się w procesie przekładu, będącego również pracą interpretacji (por. Łotman 2008: 73).

Analizując tekst kanoniczny z perspektywy semiotycznej, uznać można, że stanowi on kod kulturowy, z którego korzystają coraz to nowsze teksty-komunikaty. Kiedy jednak (co bardziej przypomina rzeczywistą cyrkulację sensów w kulturze) nadawca nowego komunikatu operuje nie jednym kodem, lecz wieloma, tekst przezeń konstruowany stać się może źródłem całej mnogości nowych treści. Łotman podkreśla ponadto, że komunikat cechuje się „orientowaniem na kod”, co oznacza, że kieruje zainteresowanie nie tylko na treść przekazu, na kolejne generowane za jego sprawą sensory, ale i na język, czyli sposób wyrażenia tychże treści. Jeśli odniesie się te rozstrzygnięcia do problemu *nieortodoksyjnych* *użyć* symbolu religijnego, to można przyjąć, że owe nowe teksty, powstałe na mocy twórczego przekładu, pożytkując kanoniczne symbole i język, utrzymują w centrum zainteresowania mity źródłowe. Jeśli spojrzeć na symbol, jak chce tego Łotman, jako na podstawowy nośnik pamięci kulturowej, to jego transformacje czy reinterpretacje (choćby były próbą profanacji) stanowiąc będą mechanizm unarracyjniania i uspojniania tożsamości kulturowej. Za przykład przema-

wiający na korzyść tej tezy służyć mogą współczesne *nieortodoksyjne użycia* figury Jezusa⁸.

Figura Jezusa z Nazaretu stanowiła zawsze problem dla wszelkich prób egzegezy, o czym świadczą chociażby spory chrystologiczne, toczone się w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Relacja między pierwiastkiem ludzkim i boskim stanowiła przedmiot wielu gorących debat, a niektóre z rozstrzygnięć stawały się zacychem herezji (postrzeganych jako takie m.in. przez Kościół rzymskokatolicki). Gnostycyzm, subordynacjonizm, arianizm, semiarianizm, apolinaryzm czy adopcjanizm to tylko niektóre z idei, które narodziły się przy okazji prób „zinterpretowania” Chrystusa⁹. Jezus, jako nad wyraz żywotny symbol, wykorzystywany był ponadto do rozmaitych celów pozareligijnych. Jako „miejsce symbolicznej projekcji wielkich ideałów” (Kolakowski 2009: 46) odczytywany był między innymi jako mędrzec, mistrz cnoty i filozofii praktycznej¹⁰, republikanin i głosiciel moralności rewolucyjnej¹¹, a nawet pierwszy socjalista czy komunista¹² (szerzej na ten temat: Sesboüé 2006, Guillet 1980: 76–81). Jako miejsce skrzyżowania mistyki i polityki figura Jezusa szczególnie miejsce znalazła również w teologii wyzwolenia.

Figura Jezusa stanowi jądro rozlicznych *profanacyjnych odczytań* kanonu. Niektóre z nich podnoszą na nowo problem teodycei (jak przykładowo *Ewangelia według Jezusa Chrystusa* José Saramaga, w której Jezus, jako ideał człowieka, sprzeciwia się Bogu, widzianemu jako zły demiurg) lub kwestię „słabego Boga” i upadku wiary (Nikos Kazantzakis w swym *Ostatnim kuszeniu Chrystusa* propaguje ideę Boga uwewnętrznionego i koncepcję

⁸ Jako że figurę Chrystusa traktuję w niniejszym artykule wyłącznie jako przykład stawianych tez, traktuję problem wyjątkowo skrótowo, odwołując się tylko do niektórych odczytań, pojawiających się w kilku wybranych tekstach literackich. Szerzej na ten temat piszę w książce *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej* (Jankowska 2011).

⁹ Więcej na ten temat we wspomnianej powyżej książce Jankowska 2011: 162–168.

¹⁰ Tak obrazuje Jezusa choćby Jean-Jacques Rousseau, który porównuje go z Sokratesem, niejako go przy tym wywyższając i dostrzegając element „boskości” Nazarejczyka w jego odwadze, nieustępliwości i wierności własnym przekonaniom. Jezus jawi się tutaj jako mistrz filozofii naturalnej i mędrzec, czyli nade wszystko – człowiek (por. Rousseau 1955: 149–150).

¹¹ Jak pisze badacz tej problematyki, Bernard Sesboüé: „[...] *Księga prawdy albo religijny i polityczny katechizm prawdziwego republikanina* głosi, że «dewiza republiki jest wzniosła jak jej autor, którym jest Chrystus»; Ewangelia jest «najbardziej rewolucyjną księgą, jaka się ukazała». [...] *Katechizm robotnika*, podobnie jak broszura [...] *Demokrata chrześcijański albo ewangeliczny podręcznik Wolności, Równości i Braterstwa* przypominają, że Jezus uznawał się za robotnika i że wybrał swoich uczniów spośród pracujących: «Bracia robotnicy, których pracowite ręce współdziałają z wysiłkami rozumu przy wspólnym dziele pomyślności społecznej, zrozumcie i odnieście do Chrystusa całą waszą godność! Albowiem ewangelia uczy nas, że *Syn Maryi był najpierw robotnikiem*, a tym samym nauczając prawa pracy i uświęcając je swoim przykładem» (*Demokrata chrześcijański*, s. 95)” (Sesboüé 2006: 68–69).

¹² Jak przykładowo: „Jedna prosta rzecz, ważna dla historii i nie dająca powodu do krytyki: otóż Jezus był komunista” (Proudhon 1951, cyt. za: Sesboüé 2006: 76).

człowieka jako *Salvator Dei*). Inne jeszcze lansują wizję chrześcijaństwa jako totalitarnego systemu politycznego, uprzywilejowującego określone grupy społeczne, będącego ponadto niczym więcej jak stojącą na antypodach rozumu manipulacją i fantasmagorią (taką wizję odnaleźć można chociażby w powieści *Dobry człowiek Jezus i łotr Chrystus* Philipa Pullmana). Postać Jezusa pojawia się również w tekstach będących literacką analizą kulturowej płynności, nieokreśloności czy synkretyzmu religijnego (przykładowo w *Balladynach i romansach* Ignacego Karpowicza), a także w powieściach-manifestach, dostrzegających szansę na etyczne projektowanie życia społecznego w ponownym upolitycznieniu religii (*Panna Ferbelin* Stefana Chwina). Jezus we współczesnych użyciach często obnaża „absurdy wiary”, stając po stronie specyficznego (bo scjentystycznego) pojmowanego racjonalizmu oraz poświeceniowej etyki, opartej na samoodpowiedzialności jednostki żyjącej „pod pustym niebem”. Bywa też antyklerykałem, obnażającym nadużycia Kościoła. Zdarza mu się symbolizować zreinterpretowane Nowe Przymierze, które jest przejściem od strategii wzbudzania lęku do polityki miłości.

W licznych „nowych apokryfach” figura Jezusa wykorzystywana jest do propagowania takich idei, jak choćby wegetarianizm, życie w zgodzie z naturą, ekologia. W *Ewangeliu Świętych Dwunastu* znajdujemy rzekome nauki Nazarejczyka o konieczności miłowania zwierząt i zakazie jedzenia mięsa (a także twierdzenie o tym, że oryginalnie Ewangelie zawarte w Nowym Testamencie takie właśnie nauki zawierały, lecz przy ostatecznej redakcji kanonu zostały usunięte). Ta „biblia wegetarian”, po raz pierwszy wydana najprawdopodobniej w 1901 roku, była wielokrotnie wznawiana, a jej dystrybucja odbywała się między innymi w sklepach ze zdrową żywnością¹⁵. Podobną wymowę ma, wydana po raz pierwszy w 1937 roku, *Ewangelia Pokoju* (zwana początkowo *Ewangelią Pokoju według ucznia Janowego*, kolejne wydania, uzupełnione o dodatkowe dwie księgi, które ukazały się po raz pierwszy w 1974 roku, nosiły tytuły – *Ewangelia eseneńczyków* w wersji brytyjskiej oraz *Eseneńska Ewangelia Pokoju* w wersji amerykańskiej (Beskow 2005: 151)), której rzekomego odkrycia dokonał Edmond Bordeaux Székely. Tekst ten zawiera nauki nie tylko o Bogu Ojcu, ale też o Matce Ziemi. Konieczność okazywania obu bóstwom (por. tamże: 162) równego szacunku prowadzi

¹⁵ Analizy tego tekstu dokonuje Per Beskow, pisząc: „Przyjacielski Jezus, który błogosławi i chroni rośliny i zwierzęta; Jezus, do którego ptaki i wszelkie inne stworzenie w naturalny sposób lgnie – czy nie takim wielu z nas chciałoby Go widzieć? Wielu pociąga portret Jezusa nakreślony w *Ewangeliu Świętych Dwunastu* – twierdzą oni, że zawarte w niej ideały oraz etyka przewyższają ideały i etykę kanonicznych Ewangelii” (Beskow 2005: 123). Badacz szczegółowo omawia również historię rzekomego odnalezienia tej „tajemniczej księgi” w tybetańskim klasztorze w 1881 roku przez niejakiego G.J.R. Ouseleya (por. zwłaszcza s. 124–125).

do uznania troski o zasoby naturalne za moralny obowiązek człowieka. Z kolei w *Evangelii Wodnika*, autorstwa Lewiego H. Dowlinga, Jezus nie tylko troszczy się o ziemskie zasoby i zdrowe żywienie, ale też zapowiada nadejście nowej ery – ery Wodnika właśnie, a także – nowej religii. Tekst umieszcza Nazarejczyka w Indiach, nadając mu cechy hinduskiego guru, mistrza medytacji i mędrca, który naucza między innymi o reinkarnacji. Jezus to wędrowiec poszukujący mądrości i oświecenia, odwiedzający innych mędrców i nauczycieli, poznający rozmaite duchowe tradycje. To w końcu figura łącząca to, co ziemskie, z tym, co nie tyle „boskie”, ile kosmiczne. To figura symbolizująca odrodzenie ludzkości w duchu nowej ery pokoju i wolności (por. tamże: 137–146).

Tego typu użycia figury Jezusa zachowują jeszcze kontakt z *sacrum* (choć rozumianym niezgodnie z doktryną chrześcijańską), bywa jednak Jezus także wyjętym z obszaru świętości kulturowym artefaktem, symbolem źródeł zachodniej tożsamości, historycznym rdzeniem cywilizacji z jej dokonaniem w dziedzinie sztuk pięknych, architektury, muzyki, literatury czy teatru (por. np. Kolakowski 1989: 1–13). Jak pisze Kolakowski:

O Jezusie przeczytać można, co się chce.

Na przykład, że nigdy nie istniał.

Albo że owszem, istniał, lecz nie został ukrzyżowany; ktoś inny zawisł na krzyżu na jego miejscu.

Albo że owszem, został ukrzyżowany, ale nie umarł, lecz ocknął się w grobie, skąd wyszedł, by umrzeć po kilku dniach.

Albo że razem z żoną swoją Marią Magdaleną wyemigrował do Marsylii i miał tam dzieci, z których potomstwa powstać miała dynastia Merowingów.

Albo że był magikiem, który różnymi sztuczkami oszalał publiczność.

Albo że był przybyszem z innej galaktyki.

Albo że był zwykłym nacjonalistą żydowskim, antyrzymskim konspiratorem.

Albo że był bytem bezcielesnym.

Albo że był homoseksualistą, a Jan Apostoł jego kochankiem.

Albo że był zarazem mężczyzną i kobietą.

Albo że należał do rewolucyjnej Nowej Lewicy.

Albo że główna sprawa, o którą chodzi w Ewangeliach, to jak robić pieniądze (słyszałem to na własne uszy od jednego z kaznodziejów telewizyjnych) (Kolakowski 2009: 127).

Filozof zauważa (a jego intuicje pokrewne są rozstrzygnięciom Łotmana), że symbol religijny pełni doniosłą rolę w kulturze przez wzgląd na swoją pojemność semantyczną i że nie sposób dociec, która jego interpretacja jest „słuszna” czy „prawomocna”, a która nie: „Chrystus czcigodny obraca się jak chorągiewka na wietrze, gniew się jak zwykle sukno – mówił pisarz średniowieczny, Gotfryd ze Strasburga. – [...] Wszystkiemu się poddaje i do wszystkiego nagina, stosownie do serca każdego, równie dobrze do tego, co uczciwe, jak do oszustwa [...]. Jest zawsze tym, czym się pragnie, by był” (1967: 244–245).

/// Uchronić przed zapomnieniem. Kulturowa rola nieortodoksyjnych użyć symbolu

Nawet w heretyckich czy antyreligijnych odczytaniach symbol realizuje swoje potencjały znaczeniowe i tożsamościowotwórcze – będąc *używającym* w tekstach lansujących odmienne od kanonicznych wartości, filozofie czy polityki, ujawnia swój kulturowy autorytet. „Przekodowany” za sprawą nowego języka symbol nie tylko pojawia się w *nowych użyciach*, lecz również wchodzi w relacje z mnogością innych tekstów. W tym złożonym, bogatym konglomeracie co prawda wyróżnia się, zachowując swoją tożsamość i silnie zaakcentowane granice, a tym samym jaśniejąc na semiotycznym firmamencie pośród bardziej „rozmażanych” lub uboższych semantycznie znaków, z drugiej strony jednak wchodzi w interakcje i, będąc *używanym*, obrasta w kolejne znaczenia, aktywujące się w swoistym tekstowym kolażu i w akcie twórczego przekładu. Symbol zatem zmienia się, pozostając zarazem niezmiennym. Paradoks owej podwójnej natury pozwala na wspomnianą uprzednio konstytucję narracyjnego charakteru kultury, któ-

ra, pozostając kontinuum, zachowuje wszelkie swoje wcześniejsze teksty, wzbogacając się jednocześnie o nowe.

Nieortodoksyjne użycia symbolu pokazują, że dystans do mitu źródłowego nie sprawia, że zostaje on unieważniony jako istotny tekst kultury – pozostaje on nadal w jej centrum, co skutecznie zapobiega jej rozchwianiu czy rozpadowi. Wszelkie takie transformacje czy reinterpretacje kanonu nie tylko jednak wykorzystują jego kulturową nośność, lecz również ją wspomagają – każde kolejne odwołanie się do źródła przyczynia się do utrzymywania go w centrum zainteresowania.

Symbol, by pozostawać żywotnym, musi być nieustannie w użyciu. Jak już wskazano, z punktu widzenia semiotyki kultura jest siecią znaczeń, nieustannie konstruowanych i przekazywanych w procesie interakcji między poszczególnymi jej członkami. Proces ciągłej semiozy musi być jednak osadzony w pewnych ramach, wyznaczanych przez pracę zapominania. Ujmując rzecz metaforycznie – pojemność pamięci (także kulturowej) jest ograniczona, dlatego nowe teksty, symbole i znaczenia wypierają te bardziej archaiczne, postrzegane już jako „nieprzydatne” czy mało istotne. Nadmiar danych wymusza usuwanie części informacji z obszaru zainteresowania, jeśli doświadczenie kulturowe ma pozostać spójne i sensowne. Zapominanie zatem jest niemożliwą do usunięcia składową pamięci, ma za zadanie wspomagać ją i „usprawniać”. Te przekazy, które mają być utrzymane w centrum kulturowego uniwersum znaczeń, które mają być zapamiętane, muszą być zatem nieustannie powielane i odczytywane, choćby w sposób pośredni – inaczej czeka je zapomnienie. Znaczenie tej dynamiki podkreśla Jan Assmann, w pełni świadom tego, że tekst czy symbol niekomunikowany przestaje pełnić znaczącą rolę w kulturze i zepchnięty zostaje w obszar semantycznych nieużytków. To dlatego, zdaniem badacza, rytuał jawić się może jako pewniejsza forma upamiętniania, polega bowiem na nieustannej repetycji, „natomiast martwa litera tekstu istnieje materialnie również poza nią [cyrkulacją] i łatwo może wyjść z obiegu. Kiedy zaś tekst wyjdzie z użycia, staje się raczej grobem niż skarbnicą sensu, który wówczas może zmartwychwstać tylko dzięki wysiłkowi interpretatora, sztuce hermeneutyki i pośrednictwu komentarza” (Assmann J. 2008: 106).

Przywoływanie symbolu religijnego, choćby w antyreligijnym kontekście, pełni zatem kluczową rolę w utrzymywaniu go w pamięci kultury, zwłaszcza w sytuacji rosnącego dystansu do mitów źródłowych. Dlatego nawet nieortodoksyjne, profanacyjne, heretyckie teksty, wykorzystując symbol religijny, przyczyniają się do jego (re)witalizacji i uniemożliwiają jego desemantyzację, przejście w obszar zapomnienia.

Kultura, autokomunikując się w ten sposób, wydobywa kolejne potencjały tkwiące w niej samej, w jej symbolice źródłowej, gdyż: „zniczeniowe potencje symbolu są zawsze szersze od ich danej realizacji: związki, w jakie wstępuje symbol za pomocą swego wyrażenia z tym lub innym semiotycznym otoczeniem, nie wyczerpują jego wszystkich możliwości w tym zakresie. Właśnie to tworzy tę zniczeniową rezerwę, za pomocą której symbol może wstępować w nieoczekiwane związki, zmieniając swoją istotę i deformując w nieoczekiwany sposób tekstowe otoczenie” (Łotman 2008: 184).

Rzecz jasna w sytuacji, w której dany symbol czy mit zdążył już opaść w zapomnienie, jego użycie rzadko skutkować będzie przywróceniem mu uprzedniej witalności – będzie już raczej wyłącznie mnemotechniczną grą, *pamięcią o pamięci*, mglistym wskazaniem na zmurszałe kanony. Nawet w takim przypadku jednak symbol lub mit zyskuje nowe zniczenie, przez uruchomienie niektórych z jego potencjalów – choćby właśnie zniczenie *kulturowego memu*.

Przywołanie symbolu religijnego może mieć zatem różne cele – może być próbą ustanowienia nowego kanonu, może stanowić estetyczną lub intelektualną grę z konwencjami kulturowymi, może być próbą zbudowania nowej filozofii, metodą kreowania nowych światopoglądów, które świecić chcą odbitym blaskiem dotychczasowego autorytetu, może być to próba obalenia tabu, wywołania skandalu lub efekt politycznych czy społecznych dążeń. W każdym z tych przypadków jednak (a nie wyczerpują one całej gamy możliwych motywacji leżących u podłoża *nieortodoksyjnych użyc*) nowe teksty wzmacniają wykorzystany symbol (nawet jeśli czynią to niejako wbrew własnym intencjom) i podbudowują jego kulturową nośność, przyznając mu poczesne miejsce w panteonie najbardziej wpływowych kulturotwórczych znaków. W procesie tym symbol ujawnia swój wspomniany już dwoisty charakter (statykę tradycji i dynamikę semiotycznej innowacji), uwypuklając tym samym zogniskowaną w nim kulturową potrzebę spójności.

Bibliografia:

/// Agamben G. 2006. *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

/// Assmann A. 1995. *Was sind kulturelle Texte?*, [w:] *Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, red. A. Poltermann, Erich Schmidt Verlag, Berlin.

- /// Assmann J. 2008. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- /// Augé M. 2009. *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, Universitas, Kraków.
- /// Beskow P. 2005, *Osobliwe opowieści o Jezusie. Analiza nowych apokryfów*, tłum. J. Wolak, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- /// Geertz C. 2005. *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M.P. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- /// Guillet J. 1980. *Jezus Chrystus w naszym świecie*, tłum. E. Szwarcenberg-Czerny, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- /// Henderson J.B. 1991. *Scripture, Canon and Commentary. A comparison of Confucian and Western Exegesis*, Princeton University Press, Princeton.
- /// Kołakowski L. 1967. *Symbole religijne i kultura humanistyczna*, [w:] tegoż, *Kultura i fetysze. Zbiór rozpraw*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- /// Kołakowski L. 1989. *Jezus Chrystus – prorok i reformator*, [w:] tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, t. I, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa.
- /// Kołakowski L. 2009. *Nasza sprawa wieczna z Jezusem*, [w:] tegoż, *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- /// Kołakowski L. 2010. *Herezja*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- /// Łotman J. 1999. *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żylko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- /// Łotman J. 2008. *Universum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żylko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- /// Łukaszyk E. 2005. *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie José Saramago*, Universitas, Kraków.
- /// Proudhon P.J. 1951. *Portrait de Jésus*, Flore, Paris.
- /// Rahner K., Vorgrimler H. 1987. *Mały słownik teologiczny*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

/// Rousseau J.-J. 1955. *Emil, czyli o wychowaniu*, tłum. W. Husarski, Ossolineum, Wrocław.

/// Rubinkiewicz R. 1987. *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

/// Sesboüé B. 2006. *Jezus Chrystus na obraz ludzi. Krótki przegląd przedstawień Jezusa na przestrzeni dziejów*, tłum. P. Rak, Wydawnictwo M, Kraków.

/// Sloterdijk P. 2013. *Gorliwość Boga. O walce trzech monoteizmów*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

/// Starowieyski M. 2006. *Barwny świat apokryfów*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań.

/// **Abstrakt**

Artykuł ma na celu analizę przekształceń symbolu religijnego. Jego rozmaite nieortodoksyjne użycia widoczne są m.in. we współczesnych narracjach apokryficznych. Teksty te, wykorzystujące postaci, motywy i symbole obecne w Piśmie Świętym, mają często charakter profanacji czy obrazoburstwa, lecz propagując treści stojące niejednokrotnie w sprzeczności z kanonem, paradoksalnie utrzymują go w centrum semiosfery.

Analiza tego typu przekształceń pozwala dostrzec rolę, jaką symbol odgrywa w procesach autokomunikacji kultury, łącząc to, co tradycyjne, z tym, co nowe, a tym samym umożliwiając kulturze kontakt z przekazami źródłowymi. To szczególnie ważny bodziec do postrzegania tożsamości kulturowej jako ciągłej i spójnej.

Symbol jest najtrwalszym i najstarszym nośnikiem pamięci kulturowej, a jego przekształcenia (choćby były profanacją) wspomagają jej pracę. Wchodząc w nowy kontekst nie traci on swoich poprzednich znaczeń, lecz nabywa nowe, ujawniając tym samym swe bogactwo semantyczne. Symbol jest zatem ważnym elementem dynamizującym kulturę i zapobiegającym jej petryfikacji.

Słowa kluczowe:

symbol religijny, profanacja, kanon, apokryf, pamięć kulturowa

/// Abstract

The aim of the paper is to analyze transformations of the religious symbol. Various unorthodox uses of the symbol may be found in modern apocrypha. The texts utilize some biblical figures and motifs, which can be regarded as a profanity. Although their contents are often contradictory to the biblical canon, the traditional myth as it is presented in them paradoxically remains in the centre of the semiosphere.

An analysis of this kind of transformations of the religious symbol enables us to see the role it plays in the processes of cultural autocommunication. Those unorthodox uses connect the traditional with the modern and allow dynamically changing culture „to remember” its own roots. The fact that culture is able to communicate with itself is a basic condition of its cohesive identity.

The religious symbol is the oldest and most permanent medium of cultural memory and its transformations (profane or not) enhance the memory. As used in a new context, symbol does not lose its previous meanings but gains new ones instead. In the process its semantic wealth becomes apparent. The changes and reinterpretations of the symbol prevent the ossification of culture.

Keywords:

religious symbol, profanation, canon, apocrypha, cultural memory

KŁOPOTY Z SYMBOLEM

SYMBOL I SIGNUM. PRZYCZYNEK DO KRYTYKI TEORII SYMBOLU RELIGIJNEGO

Paweł Grad
Uniwersytet Warszawski

Twórczym sposobem spojrzenia na wszelkie pojawienie się trybu symbolicznego jest zadanie sobie pytania: *przez jaką teologię został on uprawomocniony?* Podejście semiotyczne powinno być w stanie rozpoznać również przypadki, w których jego pytanie krytycznie ustanawia, zawierając z nimi rodzaj traktatu, własne bóstwa.

(Eco 1999: 204)

/// 1. Symbol jako pojęcie kompensacyjne

Pojęcie symbolu jest jednym z podstawowych narzędzi, za pomocą których nowoczesna umysłowość próbuje oswoić zgorzenie, jakie stanowi dla niej religia i jej przednowoczesne dziedzictwo. Miejsce pojęcia symbolu religijnego w naukach społecznych mówi więcej o nowoczesnej pozycji religii i procesie sekularyzacji niż o samej strukturze języka religijnego.

Stworzone na nowo u progu nowoczesności w niemieckim romantyzmie pojęcie symbolu miało stać się kluczem otwierającym drzwi do światów, na które zamknęła się nowoczesność – do wszystkiego, co pochodząc z innej epoki, nie mieściło się w normach, które sekularny rozum wyznaczył temu, co racjonalne. „Jako konieczna konkluzja wynika z całego postępowania badawczego, co następuje: mitologię w ogóle, a zwłaszcza wszelką poezję mitologiczną trzeba pojmować nie schematycznie ani alegorycznie, a tylko symbolicznie” (Schelling 1983: 78). Zanim jednak ta konkluzja dotycząca mitologii, będącej dla romantyków metonimią religii w ogóle, mogła paść z ust autora *Filozofii objawienia*, potrzeba było subtelnego procesu zmian znaczenia pojęcia symbolu, którego najbardziej znanymi bohaterami są Goethe i Schiller, a który zaczął się – jak wiele nowoczesnych zjawisk w świecie idei – od Kanta. W *Krytyce władzy sądzienia* ustosunkowuje się on *expressis verbis* do dotychczasowego użycia tego pojęcia: „Jest to wprawdzie przyjęty przez nowszych logików, ale wypaczający sens, niewłaściwy uży-

tek słowa «symboliczny», gdy przeciwstawia się je intuitywnemu sposobowi przedstawienia; symboliczny bowiem jest tylko odmianą intuitywnego” (Kant 2004: 299). Kant próbuje tu wyrwać pojęcie symbolu logikom i odebrać je od pierwotnego, utrwalonego znaczenia, zgodnie z którym symbol to tyle co znak konwencjonalny. Schiller i Goethe oraz jego przyjaciel Heinrich Meyer, autor pierwszego publicznego przeciwstawienia symbolu i alegorii (por. Todorov 2011: 225–229), jako uważni czytelnicy Kanta zrobią z tej wskazówki użytek, który wraz z koncepcjami Schlegla złoży się na romantyczny przełom w rozumieniu pojęcia symbolu. Symbol staje się za jego sprawą centralnym pojęciem romantycznej estetyki. Oznacza on znak, który pozwala w poza- lub ponadracjonalny, intuitywny i nieabstrakcyjny sposób uczestniczyć w niewysłowionej pełni (por. tamże: 177–211). Spełnia on rolę artystycznego „sakramentu”, który otwiera drogę do zjednoczenia z absolutem poza możliwością intelektualnej penetracji (por. Eco 1999: 167, Schelling 1983: 120). Symbol nie jest tylko narzędziem semiotycznym, przyporządkowanym konwencjonalnie desygnatowi jak alegoria: pełni on swoją funkcję, pozwalając uczestniczyć w tym, co oznacza, i dlatego nie można go odrzucić po uchwyceniu tego, do czego odsyła. Dlatego Schelling może powiedzieć, że „wymogiem mitologii zaś jest właśnie nie to, aby jej symbole tylko oznaczały idee, ale aby zachowując znaczenie ze względu na same siebie były istotami niezależnymi” (Schelling 1983: 120). Mitologia nie opiera się więc na alegoriach (w których element znaczący ulega zniesieniu, gdy spełni swe zadanie), ale na symbolach, które intuitywnie i afektywnie udostępniają to, co znaczą.

Pamiętając, że zapośredniczenie rozumu i religii w sztuce było dla niemieckiego romantycznego idealizmu drogą uzdrowienia pozbawionej uczucia i wiary nowoczesności (por. Hegel 1999: 275–277, Habermas 2007: 58–64), można uznać, że dokonana tu reinterpretacja pojęcia symbolu zaprojektowana jest bardzo precyzyjnie i uderza w sedno przednowoczesnej semiotyki teologicznej. Ta ostatnia uległa zniesieniu w historii (wyczerpanie Objawienia) i powinna zostać teraz świadomie przekroczona. Paradygmatem znaku w ortodoksyjnej teologii była alegoria – pochodzący z ustanowienia Boga znak przyporządkowujący rzeczywistość widzialną i ziemską niewidzialnej i boskiej w sposób, który umożliwiał jego intelektualną penetrację za pomocą rozumu przenikniętego wiarą (Lubac 2000: 113–117). Chodzi tutaj zawsze o konwencjonalny znak, który przyporządkowany jest zewnętrznej wobec niego i niemożliwej do zamknięcia w nim rzeczywistości. Zakwestionowanie tego schematu wyznacza moment, w którym na poziomie teoretycznym uznano nieaktualność teologicznej teorii znaku

i postanowiono opracować ją na nowo, w sposób dostosowany do założeń epoki i odpowiadający poczuciu zaciemnienia się Objawienia. Świadomie lub nie, kanoniczne próby sformułowania poromantycznej teorii symbolu religijnego podane przez Paula Tillicha (por. Tillich 1966, Tillich 1996) i Paula Ricœura (por. Ricœur 2008: 477–500) są uzależnione od romantycznego przekształcenia tego pojęcia i tym samym zachowują stojące za nim założenie o samozniesieniu się Objawienia chrześcijańskiego. Warto zauważyć, że obaj ci autorzy związani są z protestancką tradycją teologiczną, która najsilniej nazaczyła również niemiecki idealizm. Symbol z wielkich historiozoficznych projektów XIX wieku, których ambicją było pojednanie nowoczesności z porzuconą przez nią religijną przeszłością, trafił do skromniejszych i bardziej naukowych prób interpretacji „języka religii” (por. Jung 1934, Eliade 1998, Ricœur 1985a, 1985b, 1985c, Lurker 1994). Tu pozwolić miał nowoczesnej nauce obcować w bezpieczny a zarazem pełen zrozumienia sposób z „nienowoczesnym” i „nienaukowym” fenomenem religii.

Cała wywodząca się z niemieckiej estetyki romantycznej tradycja pojęcia symbolu utwierdza nas w przekonaniu, że jego struktura i użycie pozwalają lepiej wyjaśnić specyficznie nowoczesną próbę zrozumienia symbolicznie niemocnego języka religijnego niż źródłowo religijne, „symboliczne” rozumienie rzeczywistości. To, czego używamy zarówno w nowoczesnym dyskursie religijnym, jak i w naukach społecznych jako pojęcia „symbolu religijnego”, jest pojęciem kompensacyjnym, które pozwala zaabsorbować koszty procesu alienacji treści religijnych i zaciemnienia Objawienia, jednocześnie zachowując nowoczesne struktury pojęciowe. Tezę tę uzasadnię, podając szkic alternatywnej semiotyki języka religijnego. Będę starał się dowieść, że język religijny charakteryzuje się: (1) semantycznym zdefiniowaniem znaczenia znaków, (2) syntaktyczną koherencją wewnętrzną i (3) pragmatycznym sprzężeniem z określoną dyscypliną. Cechy te odróżniają go od romantycznego języka symboli, które z zasady mają niedodefiniowane znaczenie, wchodzą między sobą w luźne związki rządzone prawem poetyckiego przetworzenia i obliczone są na spontaniczne, wolne od przymusu przyswojenie. We wszystkich tych trzech aspektach semiotycznych cechą konstytutywną języka religijnego jest wzmacnianie różnicy między systemem religijnym a profanicznym środowiskiem. Nowoczesna destabilizacja systemów religijnych wymusiła adaptację przez redukcję niemożliwych do utrzymania różnic (między Bogiem i naturą, herezją i ortodoksją, dyscypliną i wolnością). Możemy zatem potraktować problem symbolu jako przyczynek do zrozumienia nowoczesnych losów języka religijnego.

W tym celu podejmę się tutaj wyartykułowania przednowoczesnej semiotyki teologicznej i skonfrontowania jej z postromantyczną teorią symbolu.

Gdy próbujemy napisać historię pojęcia symbolu, cofając się przed epokę nowoczesną, natrafiamy na fundamentalną trudność: pojęcie to nie ma tam nigdy znaczenia podobnego do romantycznego. W tradycji logiki sięgającej Arystotelesa symbol oznaczał po prostu znak konwencjonalny (w odróżnieniu od znaków naturalnych, które dziś określilibyśmy raczej jako symptomy). W tym znaczeniu pojęcie symbolu jest zresztą używane również dziś w standardowych teoriach semiotycznych i ma ono niewiele wspólnego ze specyficznym nowoczesnym rozumieniem symbolu, o czym zapewnił nas już Kant (2004: 299). W innym znaczeniu, związanym z tradycją egzegetyczną, symbol jest pojęciem zbliżonym do metafory oraz alegorii i odnosi się do duchowego sensu Pisma Świętego przeciwstawionego sensowi literalnemu (por. Tomasz z Akwinu 1929: 18). Brak tu jednak precyzyjnego odróżnienia, a zwłaszcza przeciwstawienia symbolu alegorii, które jest konstytutywne dla jego nowoczesnego rozumienia. Wśród przednowoczesnych koncepcji znajdujemy wreszcie symbol w znaczeniu ściśle teologicznym, co samo w sobie mogłoby być dla nas najbardziej obiecujące, jednak pełni on tam funkcję zupełnie odmienną od romantycznej: występuje – i to najczęściej przynajmniej w łacińskim średniowieczu (Ladner 1978: 225) – po prostu w znaczeniu symbolu apostolskiego (*credo*), czyli wyznania prawd wiary wypowiedzanego podczas liturgii. Złożenie wyznania w ustalonej formie symbolu pozwala poświadczyć przynależność składającej go osoby do wspólnoty Kościoła. Symbol ma więc tutaj sens związany z etymologicznym znaczeniem słowa *symbolon* – fizycznego znaku w postaci fragmentu przelamanego przedmiotu, który po złączeniu ze swoją brakującą częścią pozwala rozpoznać się członkom tej samej wspólnoty.

Ostatnie użycie pojęcia symbolu, podobnie jak dwa poprzednie, jest dalece niewystarczające, by zrekonstruować teologiczny model semiotyczny dający się funkcjonalnie zestawić z modelem nowoczesnym. By to zrobić, musimy zwrócić się ku ogólniejszej teorii semiotycznej rozwiniętej na gruncie teologii, która konceptualizuje problem języka religijnego za pomocą odmiennych, ale ekwiwalentnych pojęć (por. Ladner 1979: 227). Teorię taką postaramy się wyartykułować, korzystając z fundamentalnych intuicji semiotycznych zawartych *implicite* w tekstach św. Augustyna. Powinniśmy więc pamiętać o ograniczoności uzyskanej w ten sposób perspektywy, która odnosić się będzie w pierwszym rzędzie do teologii chrześcijańskiej. Ograniczenie te posiada jednak pewne uzasadnienie w fakcie, że to właśnie na gruncie chrześcijaństwa rozwinęły się nowoczesne procesy transformacji

i sekularyzacji treści religijnej, których częścią jest postromantyczna teoria symbolu. Postępować będziemy, przyjmując za punkt odniesienia elementy klasycznego schematu semiotycznego wywodzącego się od Morrisa (por. Morris 1944): po (2) przeanalizowaniu wynikającej z koncepcji Augustyna teorii znaku religijnego (semantyki) przejdziemy do (3) teorii struktury języka religijnego (syntaktyki), by wreszcie naświetlić (4) kontekst towarzyszących mu praktyk (pragmatykę).

/// 2. Semantyka: rzeczy i znaki

Omnis doctrina vel rerum est vel signorum, sed res per signa discuntur, „Cała nauka odnosi się do rzeczy albo do znaków, z tym że rzeczy poznajemy przez znaki” (Augustyn 1989: 10–11). Jest to fundament augustiańskiej semantyki; zaanonsowane zostają w nim we wzajemnym powiązaniu pierwsze dwie z kluczowych opozycji strukturyzujących siatkę pojęciową Augustyna: *doctrina-disciplina* (jako *discuntur*) oraz *res-signa*. *Doctrina* odnosi się do słów i rzeczy, lecz rzeczy poznajemy (*discuntur*) przez znaki. Poznawanie (*discere*) – być może tylko poza poznaniem przedmiotów zmysłowych, które nie wymaga pośrednictwa znaków (Jackson 1969: 11) – utożsamia się z posługiwaniem się znakami: znaki służą temu, by poznawać; ich funkcja spełnia się w odsłanianiu rzeczy. Choć znaki same stanowią „rzeczy, których używa się na oznaczenie czegoś” (Augustyn 1989: 13), to mają one czysto instrumentalny charakter: służą temu, by poznać rzeczy, które „jako takie istnieją, ale poza sobą na nic innego nie wskazują, czyli nie znaczą” (tamże). Celem znaków jest samozniesienie: u kresu poznania mają odpaść, by pozostawić rzecz samą. Są one całkowicie przechodnie. Relacja oznaczania zmierza do poznania rzeczy, które nie potrzebuje już znaków.

Teologiczny cel, który przyświeca tu Augustynowi, staje się jaśniejszy, gdy do tych pierwszych odróżnień dodaje on kolejne:

Otóż jednymi rzeczami należy radować się (*fruendum est*), z innych korzystać (*utendum*), a wreszcie są i takie, którymi trzeba się nam cieszyć, jak i posługiwać się. Te, którymi należy się radować, czynią nas szczęśliwymi. Te, z których trzeba korzystać, pomagają nam i niejako wspierają nas w dążeniu do szczęścia, abyśmy mogli zdobyć te, które same czynią nas szczęśliwymi, i do nich przyłgnąć. [...]

Radować się (*frui*) w rzeczy samej znaczny tyle, co z miłością przyłączyć do jakiegoś przedmiotu miłości ze względu na niego samego. Tymczasem korzystać (*uti*) to tyle, co przyporządkować przedmiot, którym się posługujemy, do zdobycia obiektu umiłowanego, pod warunkiem, że jest on godny miłości (tamże).

Opozycja *uti-frui* jest *de facto* neoplatońską opozycją etyczną, za pomocą której definiuje się właściwy stosunek człowieka do dóbr doczesnych. Ponieważ znaki służą poznaniu rzeczy, klasyfikują się one całkowicie po stronie *uti*. Znaków się używa, raduje się zaś (*fruerè*) rzeczami. Radykalna hierarchizacja, jaką wprowadza ta dychotomia, jeszcze mocniej wybija czyisto instrumentalny charakter znaków.

„Rzeczy, którymi radować się należy, to Ojciec i Syn i Duch Święty – taż sama Trójca jedyna, najwyższa rzecz (*summa res*), a przy tym wspólna dla wszystkich radujących się nią” (Augustyn 1989: 15). Jedyną rzeczą, którą naprawdę warto smakować, jest Bóg. W pełni będzie to możliwe w życiu przyszłym, w ojczyźnie. Póki jesteśmy w drodze, zdani jesteśmy na znaki, których powinniśmy używać, by móc smakować tutaj to, czym radować się będziemy poza tym światem. Jest oczywiste, że docieramy tutaj do jednego z podstawowych przekonań średniowiecza: świat jest systemem znaków, czy też księgą, która objawia to, co poza nim: „Nie ma takiej rzeczy widzialnej i cielesnej, która by, jak sądzę, nie oznaczała czegoś niewidzialnego i umysłowego” (cyt. za: Eco 2006: 85). Jest to rodzaj „pansemiozy metafizycznej” (tamże: 82–87): cały świat jest tekstem.

Dla teorii semiotycznej ta dość oczywista cecha kultury średniowiecznej ma daleko idące konsekwencje, które dają się precyzyjnie wyartykułować w języku św. Augustyna. Tym, co konstytuuje znak religijny, jest formalna cecha bycia stworzonym – należenia do tego świata, przez który pielgrzymujemy. Jednych rzeczy używamy, innymi się cieszymy – a cieszyć się naprawdę możemy tylko Bogiem. Tylko On może być dla nas wyłącznie rzeczą, skoro bycie nią polega na nieodsyłaniu do niczego innego, czyli byciem przedmiotem czystego *fruitio*. Oznaczanie jest w teorii Augustyna czysto funkcjonalną kategorią mieszczącą się bez reszty w kategorii *uti*: „[...] traktując o znakach powiadam, żeby nie zwracać uwagi na ich własne istnienie, lecz raczej na to, że są znakami, czyli że wskazują na coś innego” (Augustyn 1989: 51). Pozwala to potencjalnie uznać każdą rzecz – z samego tego faktu, że nie jest ona Bogiem – za znak, który odsyła do jednego, transcendentnego i nieskończonego desygnatu, którym jest Bóg. Znakiem w tej perspektywie może stać się wszystko i wszystko to wskazuje na jedną

rzecz (Boga), która nie może być już znakiem, nie używa się jej bowiem, lecz nią raduje (por. Simone 1973: 21).

Inaczej niż w symbolu romantycznym, każdy z tych znaków jest przechodni – znika, gdy sięga nieskończonego Boga (co w pełni nastąpić może dopiero w horyzoncie eschatologicznym). Romantyczny absolut rozwija się wewnątrz świata: jako pełnia tworzącej i nigdy niewyczerpanej przyrody oraz jako osiągający swą pełnię w historii Duch. Zadaniem sztuki i filozofii pracujących w symbolu jest sprostanie tej wewnętrznej nieskończoności przez udostępnienie jej w przeżyciu estetycznym. Odpowiednio do tego romantyczny symbol jest sam w sobie nieskończony (ma zawrzeć w sobie pełnię), lecz nie przekracza natury (bo to ona jest absolutem), z którą nas jednoczy – w tym sensie spełnia się w całkowicie zimmanentyzowanym horyzoncie. W znaku św. Augustyna ryzyko poznawcze związane z zetknięciem się z absolutem absorbowane jest przez nieskończoność Boga, a więc po stronie znaczonego – w semiotyce romantycznej symbol sam w sobie, jako znaczący, jest nieskończony. Bez poprawnego uchwycenia tego momentu nie można właściwie zrozumieć specyfiki teologicznej semiotyki, czego natychmiastową konsekwencją są próby ratowania języka religijnego chrześcijaństwa za pomocą teorii symbolu. Św. Augustyn nie próbuje uratować znaków przez zaabsorbowanie ich problematyczności na poziomie elementu znaczącego – jak w romantycznym symbolu, który daje więcej, niż można wyrazić. W semiotyce teologicznej skończoność treści nieskończonej liczby znaków równoważona jest przez nieskończoność treści jedynej rzeczy, na którą wskazują: Boga. Znaki, zwłaszcza te, które Bóg sam ustanowił, są jednoznaczne – niemożliwy do wysłowienia jest Ten, do którego one odsyłają. Ostatecznie więc muszą zniknąć, by ustąpić widzeniu Boga, lub zostać wzięte w nawias przez uznanie ich „analogiczności” (por. McInerney 1996: 86–101, Shanley 2002: 44–66). Jednak ta ostatnia operacja polega na absorpcji niepewności przez wskazanie na nieskończoność oznaczonego przedmiotu, nie zaś samego znaku. Nieskończony znak, jak w romantyzmie, jest *de facto* znakiem niedookreślonym, a więc o nieukierunkowanej intencji znaczącej. Znak, by spełniać swoją funkcję, musi być, jak u Augustyna, określony, a niewysławialność Boga – zabezpieczona w inny sposób, za pomocą teorii analogii. Umożliwia to Jego transcendencja, tzn. właśnie wyłączenie z dziedziny znaków. Widzimy tutaj wyraźnie, w jak różny od romantycznego sposób semiotyka teologiczna radzi sobie z podstawowym problemem języka religijnego, jakim jest konieczność mówienia o tym, co niemożliwe do wyrażenia.

/// 3. Syntaktyka: objawienie

Doktryna dotyczy systemu znaków kierujących ku Bogu. Spaja je nie tylko ta formalna cecha wspólnego desygnatu (Boga), ale również to, że zostały one przez Niego ustanowione (niektóre w sposób wyróżniony). Język religijny w koncepcji Augustyna w ścisłym sensie konstytuuje to, że został wypowiedziany przez Boga. System ustanowionych przez Boga znaków składa się na Objawienie, a Bóg to nie tylko jedyny ostateczny desygnat znaków, ale również ich jedyny autor.

„Chociaż o Bogu nic stosownie powiedzieć nie można, mimo to przyjął On posługę głosu ludzkiego i dał nam radować się [naszymi] własnymi słowami wypowiedzianymi na Jego cześć” (Augustyn 1989: 17). Stwierdzenie to zawęży zbiór potencjalnych znaków, obejmujący formalnie całość stworzenia, do tych, które Bóg sam wybrał spośród ludzkich słów, by wskazywały na Niego w sposób szczególny. Te spośród nich, które zyskały Jego szczególny autorytet, stanowią zespół znaków składający się na Objawienie. Wspólne pochodzenie stanowi przesłankę powiązania ich w jeden system. Dlatego przekazana od Boga doktryna może zostać spontanicznie skojarzona przez Augustyna z tym, co stanowi medium Objawienia: z Pismem Świętym.

Jedyność autora Objawienia niesie konsekwencje dla rozważań nad prawdziwością języka religijnego. Spójność powiązań między znakami opiera się na przekonaniu o jedności źródła, z którego pochodzą. Autorytet Boga absorbuje świadomość nieadekwatności języka wobec swojego przedmiotu. Napięcie apofatyczne zostaje zluźnione przez uznanie ustanowienia znaków przez samego Boga, przez co teologiczna teoria semiotyczna może zaakcentować koherencjonalistyczną prawdziwość na poziomie syntaksy (Objawienia).

Politeizm romantyzmu immanentyzuje absolutny punkt odniesienia w obręb stwórczego aktu wytwarzania symboli (por. Todorov 2011: 180–185). Koherencja obowiązuje tu autora w obrębie jego własnego systemu i w stosunku do posiadanej „intuicji”. Natomiast na poziomie intersubiektywnym te „prywatne języki” symbolicznego objawienia nie są skoordynowane w żaden sposób poza miękkim i nieweryfikowalnym kryterium „smaku” (por. Gadamer 2007: 69–79). Nowoczesny „język sztuki” jest *de facto* systemem języków, który nie posiada żadnej twardej regulacji poza oceną opinii publicznej. Mechanizmy sterujące selekcją znaków są tu bardziej subtelne i ukryte – inaczej niż w przypadku religijnej ortodoksji, gdzie reguła jest jawna po to, by móc w widzialny sposób wykluczyć nieprawo-

myślne interpretacje. Nowoczesne mechanizmy selekcji może odsłonić dopiero sięgająca na poziom funkcji ukrytych krytyka systemu. Na poziomie jawnym rządzi w nim reguła wariacji, przetworzenia i cytatu zabezpieczona wolnością wypowiedzi. Sprzyja ona refleksyjnej multiplikacji dyskursów, co ma zresztą zwrotny, sekularyzujący wpływ na odziedziczone w spadku języki religijne (por. Blumenberg 2009: 252–282) – ironiczny dystans wymagany przy artystycznym wytwarzaniu nowych symboli wchodzi w ostre napięcie z wymagającym powagi językiem *sacrum* (por. Luhmann 1998: 48–49).

Boskie autorstwo w sposób oczywisty wyklucza właściwą romantycznej estetyce ideę wytwarzania symboli religijnych. Objawiony charakter systemu znaków jest podstawową przesłanką dobrze opisanej tendencji do formułowania nakazów kanonizacji języka religijnego: zachowania go w nienaruszonej formie (por. Assmann 2008: 226–241). Koherencja wynikająca z jedności źródła wymaga zachowania koherencji w czasie, którego upływ oddala od źródeł Objawienia i wystawia system znaków religijnych na wariacje i różnicowanie się. Spójność systemu nabiera charakteru historycznego i zestala się w postaci tradycji.

Reguły syntaktyczne języka Objawienia wynikają z porządku wypowiedzenia znaków, który ustala wewnętrzną strukturę języka. Porządkiem tym jest historia zbawienia. Struktura narracji historycznej implikuje reguły syntaktyczne. Porządek diachroniczny, z pozoru czysto wydarzeniowy i przygodny, z uwagi na to, że jest porządkiem, w którym działa sam Bóg, nabiera charakteru normatywnego i strukturyzuje język Objawienia na poziomie synchronicznym. To dlatego historia jest matrycą generatywną gramatyki wiary. Kulminacją historii i jej punktem przelomowym, który stanowi właściwą i jawną wypowiedź Boga – za pomocą doskonale transparentnego znaku – jest wcielenie Chrystusa (por. Augustyn 1989: 21).

Choć sformułowanie „historia zbawienia” jest używane w teologii protestanckiej od drugiej połowy XIX w., a wśród teologów katolickich dopiero od II wojny światowej (por. Lubac 1997: 31), to bez wątpienia przekonanie o „historyczności” zbawienia i objawienia obecne jest w doktrynie chrześcijańskiej od jej początku. Ta sama myśl, przy użyciu sięgających czasów Augustyna pojęć, zawarta jest też jednym z dokumentów *Vaticanum II*: „[...] ekonomia Objawienia realizuje się przez czyny (*gestis*) i słowa (*verbisque*) wewnątrznie ze sobą połączone, tak że czyny dokonane przez Boga w historii zbawienia (*historia salutis*) ujawniają i potwierdzają doktrynę (*doctrinam*) oraz sprawy (*res*) wyrażone (*significat*) w słowach; słowa zaś obwieszczają czyny i rozświetlają zawartą w nich tajemnicę (*mysterium*)” (*Dei Verbum* I, 2).

Do wypowiedzenia historyczności objawienia służy tu semiotyczna terminologia: *res, verbis, doctrina, significare*. Krystalizująca się w ten sposób struktura pojęć, której Augustyn jest tylko jednym z autorów, wyraźnie ujmuje Objawienie jako system znaków, które układają się we wzajemnych odniesieniach, tworząc narrację. Język objawienia nie jest prostym agregatem znaków; wypowiedziany przez Boga, jest historyczny, to znaczy ma charakter opowieści. Znaki w nim zawarte łączą się ze sobą w narrację. Wewnętrzna racjonalność systemu znaków nie sprowadza się jedynie do ich koherencji – jest ona logiką opowieści, w której wychodząc od stanu początkowego, zmierza się do pewnego określonego wypełnienia, ku któremu kierują historyczne okoliczności. Dlatego dogmatyka, choć może się stać przedmiotem kontemplacji wznoszącej się ponad to, co historyczne, daje się również zoperacjonalizować jako narracja, którą Bóg opowiada sam o sobie.

Z punktu widzenia historii idei postawienie kwestii prawdziwości języka religijnego w ekskluzywnie referencjalistycznych kategoriach, choć stanowi rozwinięcie pewnej tendencji rozwijającej się w obrębie samej teologii, nie pozwala w pełni zdać sprawy z charakteru systemu języka religijnego, w którym poruszał się np. św. Augustyn. Prawdziwość znaków religijnych w tym systemie weryfikuje się pośrednio przez możliwość odniesienia ich do praktyki i ze względu na ich narracyjną nośność.

W teologicznym systemie semiotycznym paradygmatyczną strukturą syntaktyczną języka Objawienia jest struktura „typu” i „wypełnienia”. W klasyczny sposób wyraża się w niej z jednej strony świadomość „historyczności” Objawienia, a z drugiej – rodzaj przyporządkowania między znakami właściwy semiotyce teologicznej. Typ jest bowiem ustanowionym przez Boga, konwencjonalnym znakiem ze Starego Testamentu, którego sens pozostawał ukryty i niejawny, dopóki nie wyjaśniły go czyny i słowa Jezusa. Choć metoda typologiczna jest genetycznie powiązana z hellenistycznymi i rabinistycznymi metodami interpretacji, to w tym punkcie wyraża ona specyficznie chrześcijańską koncepcję. Opiera się na Pawłowej dialektyce między „literą” a „Duchem” z Listu do Rzymian. Zgodnie z nią Chrystus wypełnia „skryty pod literą” sens objawienia Starego Testamentu, czyniąc to, co było dawniej tajemnicą, czymś jawnym i przejrzystym. Objawienie dane w Chrystusie zrywa zasłonę z tego, co dla Izraela miało sens niejawny – po Chrystusie uzyskany zostaje dostęp do tajemnic, poddają się one poznawczej penetracji za pomocą wiary (por. Ratzinger 2011: 59–64). Rdzeń tej myśli tkwi w Pawłowej dialektyce prawa: Chrystus, wypełniając prawo (literę), znosi je – zostaje ono zachowane w odsunięciu

jako tło, na którym przejrzysty staje się duchowy sens tego, co dokonało w Chrystusie. W tym sensie dialektyka ta jest wspólnym źródłem „typu” (odsłonięcia w planie historycznym) i „alegorii” (odsłonięcia w planie wertykalnym, wewnątrz tekstu), które to pojęcia zazwyczaj się rozróżnia. Obie te figury semiotyczne opisują przejście od znaczenia literalnego do duchowego: na gruncie chrześcijańskiej hermeneutyki ruch ten umożliwia Chrystus. Z tego punktu widzenia „misteryjny” charakter romantycznego symbolu jest regresem do etapu struktur semiotycznych akceptujących nieprzejrzystość znaków – przed etap ostatecznego Objawienia. Diagnoza ta skądinąd dobrze gra z politeistycznymi i pogańskimi sympatiami romantyków.

Interesująco wypada też porównanie związku między koncepcją znaku religijnego i historią zbawienia a romantycznym symbolizmem i nowoczesnym odkryciem historii. Jest czymś znaczącym, że zarówno „symbol”, jak i „dzieje” stanowią dwa wielkie odkrycia niemieckiego romantyzmu, pozostając ze sobą w ambiwalentnym związku. Romantyzm odkrywa nie tylko symboliczny ładunek historii, ale i artystyczną wartość indywidualnej biografii. Z jednej strony romantyczne dzieło artystyczne jest wytworem geniuszu, a genialny artysta stwarza swój „język”, by wrazić siebie. W stosunku do chrześcijańskiej teologii dziejów romantyzm umniejsza rolę kolektywnej historii kosztem biografii, dokąd ucieka się pod presją rozpedzonej historii. Z drugiej strony „dziejowość” staje się centralnym zagadnieniem tej samej nowej hermeneutyki spod znaku Schleiermachera i Diltheya, która zrobiła wielki użytek z pojęcia symbolu. Nie bez powodu zresztą zauważano, że przedstawienie dziejów samo ma charakter „estetyczny” (por. Heidegger 2007: 498–505) i jest częścią tej samej koncepcji, która starała się opisać kontemplację niewypowiadalnego w symbolu. Ostatecznie okazało się jednak, że o ile projekty filozofii dziejów musiały ogłosić upadłość z końcem długiego wieku XIX (por. Löwith 2001: 215–246), o tyle politeistyczna estetyka autonomicznych systemów symbolicznych przetrwała koniec nowoczesności. W czasach końca historii w obrębie biografii wciąż wytwarza się własne języki i systemy symboliczne, które oferują pewną estetyczną kompensację, mimo że nikt już nie wierzy, iż rzeczywiście wyjaśniają samą rzeczywistość (por. Rorty 2009: 121–153). Zredukowane do pragmatycznego (w sensie filozoficznym) horyzontu, mają służyć jedynie tłumaczeniu praktyki społecznej i nie mają ambicji totalnego wyjaśnienia historii, która przecież się skończyła. Do tego potrzeba by kogoś, kto stanąłby ponad nią, tzn. Boga – a posthistoryczna ponowoczesność nie zna nikogo takiego.

/// 4. Pragmatyka: doktryna i dyscyplina

Dialog *O nauczycielu* rozpoczyna się następującym pytaniem Augustyna: „Jak sądzisz, w jakim celu posługujemy się mową?”. Odpowiada na nie Adeodatus, jego syn: „[...] chcemy albo uczyć (*docere*), albo być pouczanymi (*discere*)” (Augustyn 1961: 3, por. Augustyn 1999: 433). *Docere-discere* to kolejna konstytutywna para pojęć semiotyki teologicznej. Słów, a więc szczególnie rodzaju znaków, używa się po to, by przekazywać lub przyjmować pouczenie. Pierwsza część dialogu, w której ojciec i syn w zawily sposób rozważają konieczność użycia znaków, ich rodzaje i wzajemne relacje, trwa aż do momentu, gdy swobodna wymiana myśli przerwana zostaje przez zasadniczą wątpliwość Augustyna. Daje się ona streścić następująco: skoro, jak ustalono w trakcie dialogu, niczego nie możemy poznać (tzn. być o tym pouczonymi, *discere*) bez pośrednictwa znaków, a znajomości słów nabieramy dopiero z czasem, to system języka jest od zewnątrz zamknięty: nikt nie może nas wprowadzić w niego przy użyciu samych tylko słów (por. Augustyn 1999: 469–475). Jednocześnie wydaje się, że inaczej w ogóle nie da się nikogo w niego wprowadzić. W tym momencie Augustyn *ex cathedra* udziela odpowiedzi na ten teoretyczny impas: wiedzy nie zdobywamy za pomocą mowy – uzyskujemy ją wcześniej i inną drogą. Słowa w rzeczywistości mają charakter mnemotechniczny: są znakami, dzięki którym stawiamy sobie przed oczy to, co już wcześniej pojęliśmy swoim umysłem. Tylko bowiem mając wcześniejszą wiedzę, możemy rozumieć słowa. Mowa jest jedynie przepływem obrazów, a udzielane nam za pomocą słów pouczenie – gromadzeniem wiedzy za pomocą techniki przypominania.

Jak jednak możliwe jest poznanie istoty rzeczy poprzedzające język i kto może go udzielić? Oto odpowiedź Augustyna:

[słuchacz] uczy się [...] nie z mych słów, lecz dzięki temu, że Bóg przed oczami jego duszy odsłania same rzeczy. [...] [P]rawdziwe są słowa Ewangelii zapisane z natchnienia Bożego, że nie należy nikogo na ziemi nazywać nauczycielem, ponieważ jeden jest tylko Nauczyciel w niebie. [...] Za jego sprawą zewnętrzne znaki ludzkie przypominają nam, abyśmy wewnątrz duszy zwróceni ku Niemu poznali prawdę; ukochać Go i poznać – to znaczy osiągnąć szczęśliwe życie (Augustyn 1999: 479).

Fragment ten ma daleko idące konsekwencje dla pragmatyki języka religijnego. Ustanowione przez Boga znaki, powiązane ze sobą w narra-

cji Objawienia, mogą być zrozumiane dzięki aktowi, jakim jest nawrócenie (*scil.* dzięki odsłonięciu ich sensu w przeddyskursywnym „wnętrzu”). Pragmatyka ta zakłada zatem określoną koncepcję antropologiczną i etyczną, w myśl której ludzkie działanie ma radykalnie teleologiczny charakter i może się realizować przez określone dyspozycje (cnoty) (por. Spaemann, Löw 2008: 3–18). Transcendencji desygnatu na poziomie znaków odpowiada zewnętrżność celu, do którego ludzkie działanie zmierza według tychże znaków. Dlatego *doctrina christiana* nie jest po prostu teorią hermeneutyczną (por. Press 1984), lecz pouczeniem, które funkcjonalnie (jako doktryna) definiuje się w kategoriach etyki celów i towarzyszącej jej koncepcji wychowania. Gdzie jest doktryna, musi być nauczyciel – gdzie jest nauczyciel, tam musi być model wychowania. Nie może się ono odbyć bez koncepcji ludzkiej natury, która realizuje się przez osiągnięcie leżących poza jej aktualnym stanem celów – tylko tak możliwe jest wychowanie jako pewien proces. Wniosku tego nie zmienia nawet fakt, że analizowany tu fragment z *De Magistro* zawiera wczesną, radykalną wersję teorii idei wrodzonych, która została przez św. Augustyna przekroczona wraz z rozwojem jego własnej teorii iluminacji (por. Gilson 1953: 95–100). Zasadnicza struktura myśli pozostaje ta sama: w system znaków odsłaniających rzeczywistość duchową (znaków religijnych) musi wprowadzić Nauczyciel, otwierając go „od wewnątrz” przed człowiekiem.

O ile doktryna stanowi naukę przekazaną temu, kogo się poucza (*docere*), a zatem ujęta jest od strony nauczyciela, o tyle dyscyplina jest sposobem jej przyswojenia przez uczenie się (*discere*), a więc nauką ujętą od strony ucznia. Wprost mowa jest o tym w innym, mniej znanym piśmie Augustyna *Sermo de disciplina christiana*:

[...] domem dyscypliny jest Kościół Chrystusowy. Czego jednak się tutaj uczy i w jakim celu? Kto się uczy i przez kogo jest nauczany? Uczy się dobrego życia (*bene vivere*). Uczy się dobrego, by osiągnąć wieczne. Uczą się (*discunt*) chrześcijanie, naucza (*docet*) Chrystus (Augustyn 1969: 207).

Doktryna (nauka o celu ostatecznym) zakłada dyscyplinę (technikę działania). Związek ten, oczywisty przy założeniu opisanej wyżej koncepcji etycznej, zasygnalizowany jest tutaj za pomocą retorycznej frazy (*discunt-docet*) na poziomie etymologicznym. Pragmatyka systemu języka religijnego kontynuuje w tym punkcie tę samą tendencję, która przejawiała się na poziomie semantycznym i syntaktycznym. Znaki odnoszą się do transcen-

dentnego Boga. Zawarte są w Objawieniu, które pochodzi od Niego. Powinny być przyjęte zgodnie z tym, do czego się odnoszą i skąd pochodzą: w strukturze radykalnej asymetrii między tym, kto ich udziela, a tym, kto je przyjmuje. Jest to wertykalna relacja między nauczycielem a uczniem. Dyscyplinarna struktura Kościoła służąca przekazywaniu doktryny oparta jest na instytucjonalnej reprezentacji boskiego autorytetu nauczycielskiego.

Przekształcenie koncepcji natury we wczesnej nowożytności i zniesienie klasycznie rozumianej teleologii u progu romantyzmu – widoczne zwłaszcza w dziele Rousseau (Spaemann, Löw 2008: 157–218) – pociągnęły za sobą również zmianę w koncepcji wychowania i umożliwiły postawienie kwestii opresyjności struktur symbolicznych jako problemu kultury. Posługujące się nieuchronnie przymusem i dyscypliną wychowanie może być odebrane jako nieodpowiednie tylko tam, gdzie zanegowano zewnętrzną celowość natury lub cel wpisano w nią samą (zimmanentyzowano). Przy takim przedefiniowaniu teleologii celem ludzkiej natury staje się samorealizacja, tzn. swobodne rozwijanie doskonałości, która już jest w niej zawarta – nie zaś leży poza nią i musi być zdobyta. W tym kontekście jest czymś frapującym, że to samo społeczeństwo, w którym wypracowano tę nową koncepcję wychowania, uległo samoprzekształceniu w społeczeństwo dyscyplinarne.

Szczególne role, jaka przypada nowej symbolicznej sztuce w projektach romantyków, wynika właśnie z wypracowanej wtedy nowej koncepcji wychowania. Dyscyplina stała się u progu nowoczesności właściwą metodą kształtowania obywateli w sferze publicznej – opisy bujnego rozwoju społeczeństwa dyscyplinarnego po połowę XX wieku stanowią źródło większości skojarzeń, jakie wiąże się współcześnie w naukach społecznych ze słowem „dyscyplina”. Zgodnie zaś z programem romantycznym sztuka odgrywała fundamentalną rolę w sferze prywatnej: pracująca w symbolu sztuka miała stanowić sposób na kompensowanie kosztów nowoczesnego życia przez wolne od przymusu kształcenie duszy. Rolę tę powinna była odgrywać, rozwijając wewnętrzne skłonności natury ludzkiej, nie zaś formując ją zgodnie z zewnętrznym celem – ten ostatni sposób „kształcenia” zarezerwowany był dla politycznego przymusu, który ostatecznie prowadził do alienacji. Tak pomyślana sztuka miała łagodzić skutki zdiagnozowanego przez Rousseau pęknięcia przenikającego nowoczesną tożsamość: pęknięcia między człowiekiem naturalnym a obywatelem (por. Habermas 2007: 58–64). Projekt ten swoje pierwsze sformułowanie znalazł w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* Schillera i w zmienionej postaci przetrwał aż po krytykę sztuki rozwijaną przez szkołę frankfurcką.

Para pojęć *doctrina-disciplina* strukturyzująca warstwę pragmatyczną języka teologii okazuje się także kluczowa w zrozumieniu metodologicznego problemu, jaki ta dziedzina wiedzy stanowi z punktu widzenia nowoczesnego modelu nauki. Jeżeli uznać, że paradygmatycznym ucieleśnieniem „teologii jako nauki” jest dojrzała scholastyka Tomasza z Akwinu, to warto zauważyć, że autor *Summy teologii* bardzo rzadko posługuje się pojęciem „teologia”, uprawianą zaś przez siebie naukę nazywa *sacra doctrina*. Mógłby uczynić inaczej, bo od czasów Piotra Abelarda „teologia” pojawia się jako określenie dyscypliny naukowej. Tomaszowy projekt *sacra doctrina* wpisuje się w linię biegnącą od *doctrina christiana* św. Augustyna (por. Congar 1960: 183). Linia ta jest ciągła pomimo zafalowań wywołanych recepcją arystotelizmu w obrębie naznaczonej patrystycznym neoplatonizmem tradycji wczesnej scholastyki. Podstawowe dzieło formacyjne średniowiecznych mistrzów, które komentował również św. Tomasz, czyli *Sentencje* Piotra Lombarda, oparte zostało na augustiańskich kategoriach *res-signa, uti-frui* (por. Piotr Lombard 1971: 55–61), a sformułowana w nim koncepcja nauki (*doctrina*) wprost nawiązuje do *De doctrina christiana* św. Augustyna. Tomasz, w *Summie teologii* wybierając pojęcie *sacra doctrina* (Tomasz z Akwinu 1948: 1) na nazwę wyłożonej w niej dziedziny wiedzy, musiał zdecydować się na nie świadomie, ponieważ nie było ono już tak oczywiste w jego czasach (por. Torrell 2005: 81). Postąpił konsekwentnie, bo pomimo jawnego wprowadzenia arystotelesowskiego modelu nauki w pierwszej, metodologicznej kwestii *Summy* (por. Tomasz z Akwinu 1948: 3) zachowuje on założenia *De doctrina christiana* na poziomie pragmatyki języka teologicznego. *Summa teologii*, czyli dzieło traktujące o religii chrześcijańskiej w sposób dostosowany do wykształcenia początkujących (por. tamże: 1), zawiera naukę (*doctrina*) konieczną do zbawienia, która jest wiedzą (*scientia*) opartą na Objawieniu (por. tamże: 1–2); jest zarówno spekulatywna, jak i praktyczna (por. tamże: 4), i jest mądrością (*sapientia*) (por. tamże: 5–6). Nie można jej więc odcinać od całościowego systemu religijnego zakładającego określoną teleologię i realizującego się przez wychowywanie jednostek w oparciu o tę naukę. W tym sensie „teologii” nie można oddzielić również od przepowiadania Objawienia i konkretnej praktyki religijnej (dyscypliny).

Romantyczna redefinicja pojęcia symbolu, stanowiąca próbę konceptualnego zagospodarowania masy upadłościowej przednowoczesnych systemów religijnych, polega na absorpcji przygodnych i niepożądanych różnic

przednowoczesnego języka religii. Ta nowoczesna funkcja symbolu tłumaczy operacyjną moc tego pojęcia, które z powodów systemowych okazało się niezbędne dla nowoczesnego dyskursu religijnego. Dyskurs ten, a wraz z nim naukowe teorie języka religii, tam gdzie posługuje się pojęciem symbolu, bazuje na jego romantycznym rozumieniu. Rozumienie to pozwala zachować *obecność* w dyskursie (również naukowym) odziedziczonych treści religijnych pod postacią „symboli”, jednocześnie znosząc niepożądane różnice strukturyzujące przednowoczesny język religijny: różnicę między właściwym i niewłaściwym znaczeniem znaku religijnego, między elementami spójnymi i niespójnymi z całością Objawienia oraz między posłuszeństwem i nieposłuszeństwem religijnej dyscyplinie. Różnice te, jak widzieliśmy, konstytuują odpowiednio semantyczną określoność znaku, syntaktyczną koherencję i pragmatyczny kontekst użycia języka religijnego. Przednowoczesna semiotyka teologiczna – być może jak każdy system zajęty realizacją właściwej mu funkcji, nie zaś rozpaczliwą walką o adaptację do niesprzyjającego mu środowiska – samodzielnie generowała różnice właściwe strukturze języka religijnego, nie zaś znosiła je w celu przetrwania w usamodzielnionym *saeculum*. Moment, w którym system rezygnuje z konstytuujących go różnic na rzecz nominalnego przetrwania wobec ekspansji zewnętrznych systemów, należy uznać za początek jego końca jako samodzielnego systemu. Proces ten w odniesieniu do systemów religijnych nazywa się sekularyzacją, na poziomie struktury języka religijnego zaś przebiega jako zamiana znaków religijnych na symbole religijne.

Proces neutralizowania trudnych do utrzymania różnic jest całkowicie zrozumiały w kategoriach funkcjonalnej adaptacji systemu religijnego do zmieniającego się środowiska. Jednocześnie każe on spojrzeć inaczej na nowoczesną teorię symbolu religijnego: samo jej pojawienie się stanowi interesujący fenomen nowoczesnego dyskursu religijnego, niemniej jej użyteczność jako narzędzia naukowego opisu języka religii jest bardzo ograniczona. Obrona języka religijnego przez wskazanie na szczególne prawa trybu symbolicznego jest – by nawiązać do motta tego tekstu zaczerpniętego od Umberta Eco – zawarciem traktatu z sekularnym bóstwem. Poświęcając autonomię języka religii gwarantowaną właściwym mu systemem różnic, zyskuje się możliwość jego przetrwania w formie religijnego symbolizmu. Postromantyczny „symbol” jest nośnym i potrzebnym pojęciem nowoczesnego dyskursu religijnego dokładnie z tego samego powodu, z którego nie przystaje on do oryginalnego doświadczenia religijnego: stanowi próbę przystosowania systemu religijnego do obserwacji z sekularnego zewnątrz.

Bibliografia:

/// Assmann J. 2008. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

/// Augustyn. 1961. *De Magistro liber unus*, Hoelder-Pichler-Tempsky, Wien.

/// Augustyn. 1969. *Sermo de disciplina christiana*, [w:] tegoż, *Sancti Aurelii Augustini De fide rerum invisibilium; Enchiridion ad Laurentium de fide et spe et caritate; De catechizandis rudibus; Sermo ad catechumenos de symbolo; Sermo de disciplina christiana; Sermo de utilitate ieiunii; Sermo de excidio urbis Romae; De haeresibus*, Brepols, Turnholtum, s. 203–224.

/// Augustyn. 1989. *De doctrina christiana, O nauce chrześcijańskiej*, tłum. J. Sulowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

/// Augustyn. 1999. *O nauczycielu*, tłum. J. Modrzejewski, [w:] tegoż, *Dialogi filozoficzne*, tłum. RA. Świderków i inni, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 421–485.

/// Blumenberg H. 2009. *Praca nad mitem*, tłum. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Oficyna Naukowa, Warszawa.

/// Congar Y.M.J. 1960. „*Traditio*” und „*Sacra doctrina*” bei Thomas von Aquin, [w:] *Kirche und Überlieferung*, red. J. Betz und H. Fries, Herder, Freiburg, Basel, Wien, s. 170–210.

/// Eco U. 1999. *Tryb symboliczny*, [w:] tegoż, *Czytanie świata*, tłum. M. Woźniak, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 137–205.

/// Eco U. 2006. *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olaszewski, Wydawnictwo Znak, Kraków.

/// Eliade M. 1998. *Obrazy i symbole*, tłum. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa.

/// Gadamer H.-G. 2007. *Prawa i metoda*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Habermas J. 2007. *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków.

/// Hegel G.W.F. 1999. *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, [w:] tegoż, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 275–277.

/// Heidegger M. 2007. *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Jung C.G. 1954. *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, [w:] tegoż, *Von den Wurzeln des Bewusstseins; Studien über den Archetypus*, Rascher-Verlag, Zürich, s. 3–36.

/// Jackson B.D. 1969. *The Theory of Signs in St. Augustines De Doctrina Christiana*, „Revue des études augustinienes”, nr 15, s. 9–49.

/// Kant I. 2004. *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Galecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Ladner G.B. 1979. *Medieval and Modern Understanding of Symbolism. A Comparison*, „Speculum. Journal of Medieval Studies”, vol. 54, nr 2, s. 223–256.

/// Löwith K. 2001. *Od Hegla do Nietzschego. Rewolucyjny przełom w myśli XIX wieku*, tłum. S. Gromadzki, Wydawnictwo KR, Warszawa.

/// Lubac de H. 1997. *Słowo Boga w historii człowieka*, tłum. B. Czarnomorska, Wydawnictwo M, Wydawnictwo Znak, Kraków.

/// Lubac de H. 2000. *Medieval Exegesis. The Four Senses of Scripture*, t. 2, tłum. E.M. Macierowski, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Michigan.

/// Luhmann N. 1998. *Funkcja religii*, tłum. D. Motak, Nomos, Kraków.

/// Lurker M. 1994. *Prześłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Znak, Kraków.

/// McNerny R. 1996. *Aquinas and analogy*, Catholic University of America Press, Washington.

/// Morris C.W. 1944. *Foundations of Theory of Signs*, The University of Chicago Press, Chicago.

/// Piotr Lombard 1971. *Sententiae in IV Libris Distinctae*, t. I, Editiones Collegii S. Bonaventurae Ad Claras Aquas, Grottaferrata.

/// Press G.A. 1984. *‘Doctrina’ in Augustine’s De doctrina christiana*, „Philosophy and Rhetoric”, nr 2, s. 98–120.

/// Ratzinger J. 2011. *O pojęciu sakramentu*, [w:] tegoż, *Sacrament i misterium. Teologia liturgii*, tłum. A. Głos, Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny, Wydawnictwo AA, Kraków.

/// Ricœur P. 1985a. „*Symbol daje do myślenia*”, tłum. S. Cichowicz, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska i inni, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, s. 58–75.

/// Ricœur P. 1985b. *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – I*, tłum. H. Bortnowska, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska i inni, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, s. 76–104.

/// Ricœur P. 1985c. *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – II*, tłum. J. Skoczyła, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska i inni, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, s. 105–123.

/// Ricœur P. 2008. *O interpretacji. Esej o Freudzie*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.

/// Rorty R. 2009. *Przygodność, ironia, solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

/// Schelling F.W. 1983. *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

/// Simone R. 1973. *Semiotyka augustyńska*, [w:] *Studia z historii semiotyki*, red. J. Sulowski, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 15–42.

/// Spaemann R., Löw R. 2008. *Cele naturalne. Dzieje i ponowne odkrycie myślenia teleologicznego*, tłum. A. Póltawski, Oficyna Naukowa, Warszawa.

/// Sulowski J. 1989. *Przedmowa*, [w:] Augustyn, *De doctrina christiana, O nauce chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, s. V–XXXI.

/// Tillich P. 1966. *Symbol und Wirklichkeit*, Vandenhoeck and Ruprecht Verlag, Göttingen.

/// Tillich P. 1994. *Symbolizm religijny*, [w:] tegoż, *Pytanie o Nieuwarunkowane. Pisma z filozofii religii*, tłum. J. Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 135–211.

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

/// Tomasz z Akwinu. 1929. *Scriptum super Libros Sententiarum*, tom I, Le-thiellieux, Paris.

/// Tomasz z Akwinu. 1948. *Summa Theologiae*, Marietti, Romae.

/// Torrell J.-P. 2005. *Koncepcja wiedzy teologicznej według św. Tomasza i pierwszych tomistów*, tłum. A. Kuryś, [w:] *Święty Tomasz teolog. Wybór studiów*, red. M. Paluch, tłum. Z. Bomert, A. Kuryś, P. Lichacz, Instytut Tomistyczny, Wydawnictwo Antyk, Warszawa, Kęty, s. 57–135.

/// **Abstrakt**

Tekst zawiera krytykę postromantycznej teorii symbolu religijnego. Jego główna teza głosi, że pojęcie symbolu religijnego jest pojęciem kompensacyjnym, które pozwala zaabsorbować koszty procesu sekularyzacji. Teza ta uzasadniona zostaje przez podanie szkicu oryginalnej semiotyki języka religijnego na podstawie pism św. Augustyna, zgodnie z którą język religijny charakteryzuje się (1) semantycznym zdefiniowaniem, (2) syntaktyczną koherencją i (3) pragmatycznym sprzężeniem z dyscypliną. Cechy te odróżniają go od systemu romantycznych symboli charakteryzujących się niedodefiniowanym znaczeniem oraz luźnymi związkami z innymi symbolami i obliczonych na wolne od przymusu przyswojenie. Postromantyczny „symbol” jest więc nośnym pojęciem nowoczesnego dyskursu religijnego dokładnie z tego samego powodu, z którego nie przystaje on do oryginalnego doświadczenia religijnego: zakłada on redefinicję konstytutywnych cech oryginalnej struktury języka religii.

Słowa kluczowe:

teoria symbolu, sekularyzacja, hermeneutyka, Św. Augustyn

/// **Abstract**

The paper contains a critique of the postromantic theory of religious symbol. A main claim of the paper is that the notion of „religious symbol” is a compensatory nation, which serves to absorb the costs of the secularization process. This claim is supported by an outline of the original semiotics of religious language from works of St. Augustine. In accordance with this semiotics the religious language is (1) semantically defined, (2) syntactically coherent and (3) used in the pragmatic context of religious discipline. This features distinguish the religious language from the system

of romantic symbols, which have the undefined meaning, constitute the loose structure and are used in the coercion-free pragmatic context. There is one reason both for the fact that postromantic „symbol” is an important notion of the modern religious discourse and the fact that „symbol” unfits to describe the original religious experience: „symbol” bases on the redefinition of original structure of religious language.

Keywords:

symbol theory, secularization, hermeneutics, St. Augustine

TOTALNOŚĆ I DEKONSTRUKCJA. KILKA UWAG O SYMBOLU I ALEGORII

Michał Warchał

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

/// 1.

Ostatnią część książki Waltera Benjamina o niemieckim „dramacie żalobnym” otwiera ironiczna tyrada przeciw „uzurpatorowi”, który od ponad stulecia, czyli od czasów romantyzmu (Benjamin pisze te słowa w latach 20. XX wieku) sprawuje despotyczne rządy w filozofii sztuki. To symbol, w swym romantycznym i postromantycznym wydaniu będący tak naprawdę parodią symbolu prawdziwego, czyli teologicznego. „Umizgi ówczesnych estetyków do absolutu – zauważa Benjamin – który pragnęli oni poznać światnie, lecz bez ostatecznych zobowiązań, na dobre wprowadziły do najbanalniejszych debat wokół teorii sztuki pojęcie symbolu, poza nazwą niemające z tym prawdziwym nic wspólnego” (2013: 207). O ile w teologii symbol oznacza jedność tego, co „transcendentalne”, i tego, co materialne, o tyle romantyczna wizja sztuki osłabia napięcie, redukując paradoks do relacji między zjawiskiem i jego niewidzialną „istotą”. Takie wykrzywienie znaczenia symbolu, nad którym ubolewa Benjamin, nie jest jednak tworem samego romantyzmu, lecz wynika z wcześniejszego utożsamienia *sacrum* z pięknem i harmonią, czego dokonał klasycyzm. Zgodnie z jego kanonami „piękne indywiduum” prawdziwej sztuki może harmonijnie reprezentować wyższy wymiar „idei”, neutralizując niejako jego obcość. Na granicy między klasycyzmem i romantyzmem Goethe sformułował koncepcję symbolicznej sztuki i poezji jako na tyle doskonałego przedstawienia jednostkowości, że staje się ono (niekiedy wręcz nieświadomie) reprezentacją tego, co ogólne. Przeciwnością i zarazem tłem dla tak rozumianego symbolu, będącego płynnym przejściem od ogólności do jednostkowości, jest alegoria: dla Goethego stanowi ona arbitralną i mechaniczną poniekąd

egzemplifikację czy też ilustrację tego, co ogólne, za pomocą tego, co jednostkowe. „To wielka różnica, czy pisarz szuka szczegółu jako dodatku do ogółu, czy też w tym, co szczególne, przenikliwie widzi to, co ogólne. Alegoria powstaje z tamtego pierwszego usposobienia, kiedy to, co szczególne, uchodzi jedynie za przykład, *exemplum* tego, co ogólne; to drugie natomiast jest właściwie samą naturą poezji: wyraża ona to, co szczególne, nie myśląc o ogólnym ani na nie nie wskazując” (cyt. za Benjamin 2013: 209–210). Spór między symbolem a alegorią w poezji zostaje więc nieodwołalnie rozstrzygnięty na korzyść tego pierwszego.

Benjamin opowiada się jednak po stronie spostponowanej przez weimarskiego klasyka alegorii, nadając jej przy tym dość swoiste znaczenie. W klasycystyczno-romantycznym symbolu dostrzega drażniące piękno duchostwo, ucieczkę w pseudo-*sacrum* zestetyzowanego, i dlatego fałszywego, absolutu. Symbol wedle cytowanych przez Benjamina XVIII- i XIX-wiecznych teoretyków w rodzaju Georga Friedricha Creuzera cechuje „zwięzłość, jasność, wdzięk i piękno”, zawiera się w nim też, co najważniejsze, „moment totalności”, w pojedynczym oglądzie ujawniający nieskończoną głębię sensu. Istnienie symbolu ujawnia „pełnię bytu”. Tyle że – odpowiada Benjamin – ta pełnia jest z konieczności skrojona na miarę człowieka i jego estetycznego osądu, a reprezentacją nieskończoności staje się ludzkie, arcy-ludzkie ciało greckiego boga. Jak zauważa sam Creuzer cytowany przez Benjamina: „Ów spór między nieskończonym a skończonym rozwiązuje się przeto w takim sposobie, że nieskończone, samo się ograniczając, staje się czymś ludzkim” (2013: 214). Tymczasem alegoria jako modus ekspresji, wskazuje Benjamin, zachowuje paradoksalny i antynomiczny charakter, sytuując się poza plastyczną iluzją harmonii i piękna. Jej królestwem jest barokowy dramat żalobny, który Benjamin wyciąga z odmetów krytyczno-literackiej niepamięci, przywracając jednocześnie alegorię do łask.

Jego książka nie jest jednak rozprawą z dziedziny historii czy nawet filozofii sztuki, ale metafizyczną medytacją nad kondycją świata nieodwołalnie upadłego i „podsiężycowego”, który nie może już odnaleźć drogi do Boga i w czystej immanencji musi toczyć swoje pozbawione zbawczej nadziei gry – o władzę, prestiż czy zwykłe przetrwanie. „Symulakryczne” królestwo barokowej alegorii to rzeczywistość przenicowana przez historię tak bardzo, że nie może się w niej ostać nic stałego, żaden zewnętrzny punkt odniesienia, który mógłby wiązać w całość łańcuchy alegorycznych odniesień:

Używając decydującej kategorii czasu, którą wielka romantyczna myśl [...] wniosła w tę dziedzinę estetyki, można wnikliwie i formalnie ustalić relację symbolu i alegorii. Podczas gdy w symbolu, wraz z przeobstwieniem upadku, ulotnie objawia się poddane transfiguracji oblicze natury w świetle zbawienia, w alegorii oczom patrzącego ukazuje się *facies hippocratica* historii jako zakrzepły pierwotny pejzaż. Historia wraz ze wszystkim, co od początku jej towarzyszy jako to, co niewczesne, związane z cierpieniem, chybiłone, odciska się na obliczu – nie, w trupiej czaszce (Benjamin 2013: 217).

Ruch znaczenia jest zarazem nieskończony i „poziomy”: w barokowej historyczności i alegorii nie ma już elementu *historia sacra* (obecnego jeszcze w alegorii średniowiecznej), który nadawałby jej rysów eschatologicznych, a w konsekwencji dawał nadzieję na rozwiązanie i rozerwanie żelaznej klatki immanencji. Historyczność oznacza dla Benjamina rozdrobnienie, uwiąd i rozpad, ruch (paradoksalnie) zakrzepły i jałowy, którego upostaciwienie stanowi alegoryczny emblemat jako maska nadciągającej śmierci i bezradny fragment niegdysiejszej całości, której nie da się już odtworzyć.

Dlatego z perspektywy barokowego świata klasycystyczny i romantyczny symbol wydaje się cokolwiek niestosowną erupcją fałszywej eschatologii i nadziei na odnalezienie zaginionej pełni czy wertykalnego ładu znaczeń. Raz dokonanej destrukcji, sugeruje Benjamin, nie da się już jednak cofnąć ani „przeobstwić”: romantyczna symbolika zbudowana na zapoznaniu czy, nieco po Freudowsku rozumianym, wyparciu alegorii, co rusz z powrotem się w nią osuwa. Charakterystyczne dla wczesnego niemieckiego romantyzmu zamilowanie do fragmentu, w swojej hermetycznej zwartości i „niezrozumiałości” (u Schlegla czy Novalisa) przypominającego nieco barokowy emblemat, jest wedle Benjamina jednym z symptomów tego, że „rozdrobniona” alegoryczna struktura wciąż pozostaje modusem dominującym, pomimo romantycznych roszczeń do refleksyjnej totalności (por. Benjamin 2013: 250). Za podobny symptom powrotu wyparte go – dodajmy, rozwijając nieco myśl Benjamina – można by uznać pewną sprzeczność (a może jedynie niejasność...) zawartą w myśleniu Goethego na temat symbolu i alegorii. Z jednej strony, cytowany wyżej ustęp wskazywałby na pewną bezpośredniość symbolu: w symbolicznym obrazie to, co ogólne, zawiera się w sposób niejako „naturalny” i niezapośredniczony – dodatkowo podkreśla to inna z maksym: „Z prawdziwym symbolizmem mamy do czynienia tam, gdzie to, co pojedyncze, reprezentuje to, co bar-

dziej ogólne, nie jako sen [*Traum*] czy cień, lecz jako żywe momentalne objawienie [*lebendig- Augenblickliche Offenbarung*] tego, co niezbadane” (cyt. za Wellek 1955: 325). Z drugiej jednak strony Goethe w innym fragmencie podkreśla dystans wytwarzany przez obraz symboliczny, klóący się poniekąd z bliskością i niezapośredniczonym żywym charakterem zawartego w nim objawienia: symbol „zmienia zjawisko w ideę, a ideę w obraz w taki sposób, że idea zawsze jest nieskończenie aktywna i nieosiągalna w obrazie; nawet jeśli wyrazi się ją we wszystkich językach, pozostanie niewyrażalna”. (W przeciwieństwie do tego alegoria zmienia zjawisko w „pojęcie”, które zostaje „ograniczone”, ale i „w pełni zawarte i wyrażone” w obrazie alegorycznym). Sprawę gmatwa dodatkowo uwaga Goethego z jednego z bardziej znanych esejów, gdzie alegorycznemu przedstawieniu w sztuce przypisuje on cechę „bezpośredniości”, a w sztuce symbolicznej doszukuje się przedstawienia „pośredniego”, zauważając przy tym naturalnie, że po alegorycznych dziełach „można spodziewać się najmniej dobrego” (Goethe 1981: 178–179). Bezpośredniość i z a r a z e m dystans, żywa, „momentalna” pełnia i niewyrażalność wskazywałyby, że mamy tu do czynienia nie tylko z próbą przechwycenia teologicznego dziedzictwa przez klasycystycznego i romantycznego uzurpatora (co pokazywał Benjamin), ale przede wszystkim, że uzurpator ów może panować tylko wtedy, gdy po cichu niejako korzysta z wpływów odsuniętego poprzednika, posługując się alegorycznym schematem, który wcześniej zdezawuował. Nigdy nie będzie więc suwerenem prawdziwym.

/// 2.

Benjaminowskie rozpoznanie dotyczące rzeczywistych relacji między symbolem a alegorią zostało podchwyczone przez późniejszych badaczy. Hans-Georg Gadamer dochodzi do podobnego wniosku, śledząc w swojej *Prawdzie i metodzie* przejście od „racjonalistycznej”, jak sam ją nazywa, estetyki oświecenia do wczesnoromantycznego myślenia o sztuce w kategoriach geniuszu i przeżycia (2004: 119 i n.). Przyznanie symbolowi prymatu nad alegorią jest jednym z kluczowych momentów tego przejścia. Filozoficzne podstawy dla jednego i drugiego tworzy wedle Gadamera Kant, odróżniając w *Krytyce władzy sądzienia* przedstawienie „symboliczne” od „schematycznego”. To tu pojawia się nieszczęsne rozróżnienie przedstawienia „pośredniego” i „bezpośredniego”, które jak była o tym mowa wyżej, powoduje pewne zamieszanie u Goethego: o ile schematyzm, twierdzi Kant, unaocznia pojęcie bezpośrednio drogą „demonstrowania”, o tyle symbol

posługuje się pośrednią jedynie analogią. I tak symboliczne przedstawienie państwa jako maszyny nie polega na tym, że to pierwsze jest „podobne” do tej drugiej, lecz na tym, że podobieństwo zachodzi między „prawidłami refleksji nad jednym i drugim oraz nad ich przyczynowością” (Kant 1964: 300). W ten sposób symbol uruchamia pracę refleksji, której przedstawienie schematyczne nie wymaga. Cały ten ustęp *Krytyki* nie jest szczególnie jasny i sam Kant przyznaje, że kwestia wymaga głębszego zbadania, jednak zdaniem Gadamera został tu położony fundament pod całą romantyczną koncepcję symbolu. Refleksję Kanta będą kontynuować Schiller i Goethe. Zastosowanie pojęcia analogii ma tu, wskazuje Gadamer, sens teologiczny, który pojawi się później u Goethego: „Kant oddaje przez to sprawiedliwość prawdzie teologicznej, która idea *analogia entis* nadała sobie scholastyczną postać i ludzkie pojęcia trzyma z dala od Boga” (Gadamer 2004: 123). Goethe w swej idei „momentalnego objawienia” zdaje się wprawdzie skręcać w zgoła innym kierunku, gdzie wkrótce znajdują się też romantycy: *analogia entis* zostanie tu zinterpretowana w nieco perwersyjny sposób jako podobieństwo między swobodnym ludzkim, „poetyckim” umysłem a Bogiem stwórcą. Teologiczne zakorzenienie świadczy jednak wedle Gadamera o tym, że romantyczną waloryzację symbolu kosztem alegorii można postrzegać jako pewnego rodzaju mistyfikację, że za roszczeniami symbolu do organicznych związków z totalnością objawienia kryje się stara struktura alegoryczna. W tej sytuacji zaś, wskazuje Gadamer, odwołując się w mocno zawołowany sposób do Benjamina, status absolutnej oczywistości przyznawany romantycznemu symbolowi w całej właściwie poromantycznej literaturze musi zostać zakwestionowany: „Czy owa działalność symboliczna nie jest w istocie i dziś ograniczona pewną przetrwałą tradycją mityczno-alegoryczną? Jeśli zaś tak, to trzeba ponownie zrelatywizować przeciwieństwo symbolu i alegorii, które uprzedzeniom estetyki przeżycia wydawało się absolutne [...]” (2004: 131).

Ten postulat Gadamera z żelazną konsekwencją wprowadził w życie Paul de Man, u którego Benjaminowskie inspiracje w kwestii charakteru alegorii są bodaj najlepiej widoczne i owocują, nieco podobnie jak u samego Benjamina, quasi-metafizyczną teorią podmiotu i świata przebraną w szaty teorii literatury. De Man stawia sobie za cel „rozmontowanie” romantyzmu z jego symboliczno-poetycko-teologicznymi uroszczeniami (przyjmowanymi zdaniem de Mana bezrefleksyjnie przez całą późniejszą krytykę literacką) poprzez konsekwentne zastosowanie do niego wspomnianej wyżej „decydującej kategorii czasu”. W najslawniejszym bodaj esej de Mana, poświęconym „retoryce czasowości”, na pierwszy ogień

idzie Samuel Taylor Coleridge, adaptujący na grunt angielski opisaną wyżej niemiecką organiczną teorię symbolu (de Man 1999: 197). Analizując drobniawo stosowne fragmenty wykładów, pokazuje, że nie tylko wyższość symbolu nad alegorią – która dla Coleridge’a jest czymś założonym z góry – ale i sama różnica między nimi stopniowo ulega tu zatarciu, a na plan pierwszy wysuwa się ogólne pojęcie „przeświecania” tego, co transcendentalne, ogólne i niedostępne, w tym, co czasowe i jednostkowe. Język poezji ma być właśnie miejscem owego przeświecania, przy czym konkretność i substancjalność symbolu (przeciwstawiana mechanicznej abstrakcyjności alegorii), na które nacisk kładł Goethe i od których Coleridge wychodzi, tracą tu całkowicie na znaczeniu (tamże).

To jednak dopiero początek skomplikowanej argumentacji de Mana. Przyjęta przez romantyków – i, powtórzmy, bezrefleksyjnie powtarzana przez późniejszych krytyków – wizja zasadniczej wyższości symbolu nad alegorią prowadzi do rozumienia poezji jako dialektycznej relacji i więzi między podmiotem a światem: oto podmiot, odtwarzając świat w symbolicznym języku metafor, ujawnia i zarazem nadaje mu znaczenia. Poetycka symboliczna kreacja jest zatem, w myśl tej koncepcji, „syntezą” podmiotu i przedmiotu. I tu, twierdzi de Man, pojawia się problem, jako że krytyka nie jest w stanie rozstrzygnąć, co w tej relacji jest pierwsze i co ją, by tak rzec, uruchamia: natura czy poeta, przedmiot czy podmiot? Teoretycznie u Coleridge’a czy Williama Wordswortha umysł i wyobraźnia są na pierwszym miejscu: nasycają one naturę sensami do tego stopnia, że staje się ona po prostu odbiciem podmiotu, nie ma w niej nic, czego on sam by tam nie umieścił – stąd liczne oskarżenia o „egotyzm” kierowane pod adresem choćby wspomnianego Wordswortha. Z drugiej jednak strony natura ma dla poety romantycznego ogromne znaczenie: to ona prowokuje percepcję i to ona jest substratem wszelkich wyższych sensów – stąd, z kolei, przeciwstawne oskarżenia o nadmierny naturalizm i prostacką sielankowość (1999: 199– 201).

Tak naprawdę, konkluduje de Man, mamy tu do czynienia ze swego rodzaju piętrową mistyfikacją, którą tworzą poeci romantyczni w rodzaju Wordswortha, Coleridge’a czy Hölderlina (i na którą dają się złapać późniejsi krytycy). Romantyczny poeta najpierw alegoryzuje naturę, odnajdując w niej synonim czegoś, co trwa mimo zmienności, by następnie uzyskane w ten sposób poczucie trwałej jedności przenieść na własne ja. W kolejnym ruchu owo trwale ja może już z powrotem projektować symboliczne sensy na przyrodę, „uczłowiczając ją” i wytwarzając wspomnianą wyżej iluzję lustrzanego odbicia. W ten sposób symboliczność wydaje się pierwotna,

ale tak naprawdę jest pochodną „systemu alegorycznych znaków”, który jak wskazuje de Man, zwykle ma swoje korzenie w literackiej tradycji (1999: 203, 215).

I tak docieramy do metafizycznego ostrza analiz de Mana inspirowanych myślą Benjamina: tu również mamy do czynienia z „uzurpatorem”, ale nie jest nim sam symbol, lecz podmiot, który wypierając alegorię z pola widzenia, umieszcza się w pozycji samodzielnego członu złożonej dialektyki. Podmiot pragnie przede wszystkim zatrzeć prawdę o własnej przemijalności, uwięzieniu w historycznej względności, którą ucieleśnia „system alegorycznych znaków” – „czasowość”, *temporality* zawartą w tytule eseju de Mana należałoby odczytywać właśnie w ten sposób, jako synonim zniszczalności i zmienności świata „podksiężycowego”, którą w barokowej alegorii odnalazł Benjamin. De Man na tej demaskacji podmiotu zbuduje zręby własnej teorii lektury i języka literackiego, nazwaną później dekonstrukcją. Podstawową rolę będzie w niej odgrywał język interpretowany jako królestwo Benjaminowskiej alegorii: trwale „zdecentrowany” system przemieszczeń, w którym znaczenia mogą nieustannie zamieniać się miejscami, a wszelkie kategorie (wnętrze, zewnątrz, jedność, wielość itd.) pozostają chwiejne i zależne od zmienności retorycznych figur. Przede wszystkim zaś jest to system naznaczony śmiercią, system zorganizowanego, by tak rzec, popędu śmierci, na każdym kroku wykazujący iluzoryczność wszelkich żywych więzi. „Podmiot” i „świat” są tu na równi martwymi emblematami, a moc językowego systemu z góry unieważnia ich pretensje nie tylko do dominacji, ale nawet samodzielnego istnienia.

/// 3.

Figura popędu śmierci – użyta tu zresztą całkowicie wbrew intencjom samego de Mana, który psychoanalizę totalnie, ostentacyjnie wręcz ignoruje – prowadzi ku jeszcze innemu aspektowi Benjaminowskiej analizy *Trauerspiel* i alegorii. „Dramat żałobny” jest także królestwem melancholii, teologicznej *acedii*, będącej grzechem umysłowego lenistwa, której teorię i ikonografię barok dziedziczy z renesansu. *Melencolia* Dürera zapowiada już wedle Benjamina całą atmosferę baroku. Ukazuje też ścisłą więź, jaka istnieje między melancholią a alegorią: ta ostatnia jest idealnym upostaciowieniem „uśmiercenia afektów” czy „odpływu fal życiowych” charakterystycznego dla stanu chronicznej żaloby i smutku, jakim jest melancholia (Benjamin 2013: 178–179). I choć u Benjamina próżno szukać nawiązań do Freuda, to jego wywód kieruje uwagę w stronę psychologicznego pod-

łoża procesów symbolizacji i alegoryzacji, które to zagadnienie najbardziej wnikliwie podejmują Freud i jego następcy. W tym sensie psychoanaliza dziedziczy poniekąd całą nowożytną problematykę literackiego symbolu i alegorii.

W szerokim i bardzo ogólnym sensie psychoanalityczna metoda Freuda od samego początku miała charakter „symboliczny”: historyczne symptomy, którymi Freud zajął się zainspirowany przez Charcota, mają však strukturę symbolu, w której element jawny (czynności cielesne, słowa) jest znakiem ukrytych, nieświadomych sił i do nich odsyła (por. Segal 2003: 47). Podobnie rzecz ma się z marzeniami sennymi, dzięki którym Freud odkrył „królewską drogę” do nieświadomych scenariuszy pragnienia i stojących za nimi popędów: marzenie senne stanowi wedle Freuda „spełnienie pragnienia”, tyle że w zawołowany, „symboliczny” sposób – mechanizmy takie jak kondensacja czy przesunięcie sprawiają, że przejście od widocznego znaku (marzenie senne zachowane w pamięci przez pacjenta) do jego właściwej treści (nieświadomy scenariusz spełnienia) wymaga żmudnej rekonstrukcji, której dokonuje analityk.

Ta naturalna symboliczność psychoanalizy prowokowała liczne filozoficzne próby włączenia jej do tradycji hermeneutycznej, która w swej nowoczesnej postaci rodzi się w XVIII i XIX wieku – a więc w opisywanej przez Benjamina epoce „uzurpacji” symbolu – ale korzeniami sięga jeszcze patrystyki. Wedle sławnego wyrażenia Paula Ricœura, autora najbardziej bodaj wpływowej spośród takich filozoficznych prób, psychoanaliza miałaby być „hermeneutyką regionalną”, opisującą pewien specyficzny wycinek symbolicznego obszaru związany z ciałem, a zarazem, w szerszym sensie, „hermeneutyką podejrzeń”, kontynuującą rozpoczęte przez Marksa i Nietzschego dzieło demaskowania kulturowych i społecznych pozorów, które zasłaniają dostęp do prawdziwej natury człowieka i jego relacji z innymi. U Freuda, twierdzi Ricœur, mamy do czynienia z obydwoma elementami: negatywnym i pozytywnym, a oba opierają się na zasadach właściwych hermeneutyce symbolu. W aspekcie negatywnym Freudowska „archeologia” nieświadomości „rozbiera” symboliczne struktury w życiu psychicznym i analizuje ich „architekturę sensu”. W napięciu między tym, co jawne, i tym, co ukryte, napięciu, które tak dobrze pokazują zjawiska marzenia sennego i symptomu, realizuje się psychoanalityczna wersja „hermeneutyki restytucji sensu” (Ricœur 1965: 35 i nast.). Z kolei aspekt pozytywny czy też „konstruktywny” Ricœur odnajduje w zjawisku sublimacji, która oznacza przejście od prymitywnego pragnienia do wyższego sensu. Psychoanaliza nabiera charakteru dialektycznej syntezy: od archeologii odnajdującej

właściwy, ukryty sens jawnych treści psychicznych, do teleologii sublimacji, która ocala ów sens od rozpuszczenia się w czystej energii pragnienia, a zarazem ocala samego Freuda od ześlizgnięcia się w pesymizm zakładający „zwierzęcość” człowieka i wszechwładne panowanie popędowej konieczności, otwiera jego naukę na poszukiwanie „wyższego” sensu. W ten sposób – jeśli przeniesiemy wywód Ricœura na interesujący nas tu poziom – okazuje się ona poniekąd spadkobierczynią klasycystyczno-romantycznej intronizacji symbolu z jego wertykalną, skierowaną ku górze, ku anagogicznie reprezentowanej i bliżej nieokreślonej „pełni”, strukturą.

Interpretacja Ricœura wydaje się pod wieloma względami przekonująca i inspirująca. Freud, choć marzył o uczynieniu z psychoanalizy pozytywistycznej nauki ścisłej, stworzył w końcu sztukę interpretacji na użytek *talking cure*, metody terapeutycznej, gdzie ewentualne „uzdrowienie” dokonuje się w symbolicznym medium słowa. Cała tak zwana „metapsychologia” Freuda, czyli teoria aparatu psychicznego, teoria popędów i ich przekształceń, ostatecznie służy uzasadnieniu i podbudowaniu tej interpretacyjnej praktyki. No i, *last but not least* z naszego punktu widzenia, Freud nigdy nie ukrywał swojej fascynacji Goethem oraz wywodzącym się z romantyzmu rozumieniem natury i sztuki: bez tej fascynacji nie byłoby zapewne ani jego sztuki interpretacji, ani metapsychologii (por. Freud 2003: 30).

Problem jednak w tym, że hermeneutyczne podejście kompletnie traci z pola widzenia specyfikę owej sztuki interpretacji i Freudowskiej metody „odczytywania” nieświadomych sensów, nazbyt łatwo włączając ją w znane z filozoficznej czy nawet teologicznej hermeneutyki schematy i reguły rozumienia¹. Jeśli przyrzeć jej się bardziej wnikliwie, spojrzeniem mniej obciążonym pozornymi filozoficznymi oczywistościami, to może się okazać, że pod powłoką Freudowskiego uniwersalistycznego i postromantycznego symbolizmu kryje się coś znacznie bardziej przypominającego Benjaminowską alegorię także w jej dekonstrukcjonistycznej przeróbce zaproponowanej przez Paula de Mana.

Ricœur w swoim hermeneutycznym podejściu za punkt wyjścia obiera twierdzenie Freuda z *Objaśniania marzeń sennych*, że „„objaśniać marzenie senne» znaczy nadawać mu «sens», zastępować je czymś, co jako równy co do rangi, pełnowartościowy człon włącza się w łańcuch naszych akcji psychicznych” (Freud 1996: 99). Tę regułę substytucji jednego znaczenia w miejsce innego łatwo utożsamić – i tak też czyni Ricœur – z procedu-

¹ W dalszym wywodzie korzystam obficie z argumentacji Jeana Laplanche’a, najbardziej wnikliwe-go krytyka hermeneutycznego podejścia do psychoanalizy – por. zwłaszcza Laplanche 1997: 21–36 i 1999: 243–261.

ra „tłumaczenia” bądź „rozumiejącego wykładania” charakterystycznego dla dyscyplin filologicznych, zwłaszcza że Freud niejednokrotnie sugeruje coś podobnego na kartach swojej książki, nazywając analityka „tłumaczem marzeń sennych”, a jawną i utajoną treść snu określając mianem „oryginału i przekładu”. A jednak ten sam rozdział, z którego pochodzi cytowany fragment, zawiera wywody, które znacząco komplikują całą sprawę. Freud wyróżnia dwie „popularne” metody objaśniania snów i przeciwstawia im własną „naukową” metodę. Pierwszy popularny sposób polega na symbolicznym zastąpieniu całości treści sennej innym całościowym tekstem – Freud przytacza tu biblijny przykład objaśnienia snu faraona o krowach tłustych i chudych, którego dokonuje Józef w Księdze Rodzaju. Drugi popularny sposób zostaje określony jako „metoda deszyfracyjna” i zasadza się na potraktowaniu jawnej treści sennej jako „pisma tajemnego”, którego każdy znak trzeba osobno „odcyfrować” zgodnie z przyjętym kluczem. Freud dystansuje się od obu metod: symboliczna ma „ograniczone zastosowanie” i nadaje się bardziej do egzegezy „sztucznych” snów, jakie spotykamy w literaturze, gdy chodzi zaś o metodę deszyfracyjną, „wszystko sprowadza się do tego, że «klucz», sennik powinien być niezawodny, co do tego zaś nie ma żadnych gwarancji” (Freud 1996: 102).

Metoda, którą proponuje sam Freud, zbliża się nieco do metody deszyfracyjnej w tym sensie, że polega na rozczłonkowaniu treści sennej i analizowaniu każdego elementu osobno przy pomocy skojarzeń podawanych przez pacjenta. „Wykładnia” marzenia sennego nie przypomina więc spójnego tekstu, lecz raczej niezwykle skomplikowany schemat, w którym wokół kilku kluczowych punktów nawarstwiają się pokłady myśli i skojarzeń. Tak właśnie wygląda zapis autoanalizy słynnego „snu o zastrzyku Armii” podany przez Freuda w omawianym tu rozdziale *Objaśniania marzeń sennych*: kilkanaście różnych „kręgów myśli” (troska o żonę, choroba córki, obawa przed odpowiedzialnością za pacjentów itd.) łączy się ze sobą, tworząc zawiłą myślową strukturę.

I choć na końcu można ją sprowadzić do pojedynczego życzenia, którego spełnienie stanowi sen (w wypadku snu o Armii chodzi o pragnienie bycia uznanym za autorytet, którego korzenie Freud odnajduje we własnym dzieciństwie), to jednak droga do wykrycia owego życzenia zawsze wiedzie przez mozolne odwracanie skutków „pracy marzenia sennego” – zabiegów kondensacji, przesunięcia czy nadmiernej determinacji, którym podlegają myśli senne. Infantylnie pragnienie jest pobudką do powstania marzenia sennego, ale sens tego ostatniego realizuje się właśnie w owej pracy, którą Freud opisuje z pomocą „ekonomicznych” metafor – pragnienie jest „ka-

pitalistą”, który dostarcza kapitału „przedsiębiorcy” kierującemu „fabryką snu”. Gdyby samo pragnienie „wyjaśniało” sens snu, objaśnianie marzeń sennych można by zredukować do typologii infantylnych życzeń. Pragnienie to jednak wyłącznie niemy impuls, którego realizacja (czy też artykulacja) nie jest możliwa poza siecią znaczeń. Tylko ta zmienna sieć „myśli sennych”, *Traumgedanken*, mająca, jak zauważa Freud, zawsze charakter indywidualny, umożliwia dotarcie do impulsu pragnienia i zidentyfikowanie go.

Właśnie przy okazji omawiania pracy marzenia sennego Freud wprowadza kluczowe porównanie opisujące naturę marzenia sennego. Jego jawna treść przypomina rebus, fragment „pisma obrazkowego”, który oceniany jako całość na pierwszy rzut oka nie ma sensu. Dopiero podstawienie słów bądź ich fragmentów w miejsce obrazów pozwala zidentyfikować znaczenie snu: „Nagromadzone w ten sposób słowa już nie są bez sensu – mogą utworzyć bardzo piękną i treściwą wypowiedź poetycką. Marzenie senne stanowi taką właśnie zagadkę obrazkową, nasi poprzednicy w dziedzinie objaśniania marzeń sennych popełnili zaś błąd polegający na tym, że uznali rebus za kompozycję rysunkową – jako taka sprawiała wrażenie czegoś bezsensownego i bezwartościowego” (Freud 1996: 243–244). Praca marzenia sennego wytwarza zagadkę, którą rozwiązać można jedynie poprzez jej rozbicie, rozczłonkowanie i zidentyfikowanie poszczególnych elementów, które okazują się urywkami myśli sennych. Jak jednak przejść od obrazów do owych *Traumgedanken*? Zgodnie z przedstawionym wcześniej zastrzeżeniem Freuda nie dysponujemy żadnym kluczem umożliwiającym „deszyfrację” elementów rebusu. Jediną wskazówką są skojarzenia osoby, której przyśnił się sen – skojarzenia rozproszone, wzajemnie wpływające na siebie, a przede wszystkim uzależnione od partykularnego kontekstu indywidualnej historii życia jednostki. Wszystkie skojarzenia są jednakowo ważne – zgodnie z żelazną zasadą metody skojarzeniowej nie sposób któregoś odrzucić, uznawszy, że jest „nieistotne”. Jedyne umiejętności staranne segregowania skojarzeń oparta na znajomości zasad pracy marzenia sennego umożliwia zidentyfikowanie myśli sennych. Związek między nimi a elementami jawnej treści snu, ustanawiany jedynie za sprawą skojarzeń nie ma więc – wbrew temu, co twierdzi Ricœur – charakteru symbolicznego. Treść jawna „nie daje do myślenia” sama z siebie. Między nią a treścią utajoną nie istnieje trwały, substancjalny związek, z jakim mamy do czynienia w przypadku relacji między symbolem i tym, co symbolizowane.

Marzenie senne jest więc tworem z natury sfragmentaryzowanym i, by użyć zgrabnego wyrażenia Jacques’a Derridy, „idiomatycznym”, którego objaśnienie polega głównie na de-konstruowaniu sztucznej całości będącej

rezultatem gry między nieświadomym pragnieniem a wyparciem i cenzurą świadomości. Jak zauważa Jean Laplanche, metoda Freudowska jest metodą „ściśle indywidualną, faworyzującą indywidualne związki zachodzące między pojedynczymi elementami i skojarzenia – kosztem wszelkiej auto-konstrukcji i autoteoretyzacji [pacjenta]. To metoda analityczna w ścisłym sensie tego słowa, asocjacyjno-dysocjacyjna, rozłączająca. Można by ją nazwać «dekonstrukcyjną» – a termin *Rückbildung* jak najbardziej pojawia się u Freuda – gdyby nie to, że pojęcie zostało już zagarnięte i przyswojone przez zewnętrzną wobec psychoanalizy filozofię” (Laplanche 1999: 252). Inaczej zatem niż w rozmaitych wersjach hermeneutyki symbolu analizie nie towarzyszy tu nowa synteza znaczenia, które następnie można by autorytatywnie „wyłożyć”. Poszczególne znaczące elementy sennego rebusu są nie tylko węzłowymi punktami, wokół których koncentrują się skojarzenia; są też swego rodzaju ulomkami, ruinami, fragmentarycznymi pozostałościami, których nie sposób już złożyć w całość, marzenie senne bowiem pozostaje nieodwołalnie „zdecentrowane”, tworząc system poziomych związków, rozchodzących się na wszystkie strony i niezbiegających się razem w żadnym punkcie: tego rebusu, zauważa Freud w cytowanym wyżej fragmencie, nie da się potraktować jako spójnego obrazu. W tym sensie senne rebusy i ich elementy przypominają alegoryczne emblematy Benjamina: odłamki natury przenicowanej przez historię, upadłej pod brzemieniem czasu rozumianego jako nieustanny rozpad i zanik.

Przenicowująca historia jest tu indywidualną, niepowtarzalną w swych konfiguracjach historią podmiotu – dlatego wszelkie twory psychiczne są tak bardzo idiosynkratyczne i żadnego uniwersalnego klucza do nich, rozumianego jako zestaw uniwersalnych reguł interpretacji, nie da się odnaleźć. Ta historia dla Freuda zaczyna się tak naprawdę w mitycznym momencie, przypominającym do złudzenia moment śmierci: to trauma, która zapada się w nieświadomość i którą naznaczone będzie całe późniejsze życie jednostki. Wszystkie fantazmatyczne scenariusze ostatecznie zmiernają do niej, do punktu, który jest zarazem miejscem narodzin pragnienia. Czy nie stanowi on zatem owego symbolicznego centrum, źródła sensu? Nie, gdyż trauma jest całkowicie niema i „pusta”, pojawia się zawsze tylko w kolejnych przebraniach, które jako jedyne pozostają dla nas dostępne i których sensu nigdy nie możemy być do końca pewni.

Tytułem dygresji można zauważyć, że Freud, nim doszedł do odkrycia całkiem paradoksalnego charakteru traumy jako zawsze nieobecnego początku, miał z nią poważny kłopot przez cały okres budowania teorii psychoanalitycznej. Początkowo, jeszcze przed napisaniem *Objaśniania ma-*

rzeń sennych, ale już po tym, jak zaczął praktykować swą metodę *talking cure*, miał skłonność do nieróżnicowania skojarzeń i wspomnień – wszystkie one musiały być brane pod uwagę jako równie istotne. Ten „anarchiczny” (jak go określa Jean Laplanche) charakter metody skojarzeniowej wkrótce doprowadził do ciężkiego kryzysu. Freud biorący za dobrą monetę wspomnienia swoich pacjentów dotyczące uwiedzenia w dzieciństwie przez dorosłych doszedł jesienią 1897 roku do wniosku, że te seksualne traumy były jedynie fantazjami przedstawianymi fałszywie jako rzeczywiste fakty. Mimo tej porażki i rezygnacji z tej teorii uwiedzenia, Freud nie porzucił bynajmniej idei, że u podstaw symptomu może leżeć realne wydarzenie – przeżyta w dzieciństwie „scena pierwotna”, która nabrała znaczenia seksualnego i stała się zaczątkiem takich formacji jak symptomy, marzenia senne, czynności natrętne itd. Sceną generującą traumę może być jakiegokolwiek wydarzenie, które za sprawą rodzących się popędów zostało przez podmiot obdarzone niejasnym praseksualnym znaczeniem, które – natychmiast wyparte i zepchnięte do nieświadomości – ulega wzmocnieniu i zaczyna wtórnie oddziaływać w momencie, gdy po okresie latencji indywiduum wytwarza dojrzałą, genitalną postać popędu seksualnego. Dopiero wtedy traumatyczny charakter sceny ujawnia się w pełni. Wytrwale (by nie rzec obsesyjne) poszukiwanie owych scen widać we Freudowskich studiach przypadków: histeryczki Dory czy „człowieka od wilków”. W opisie historii tego ostatniego Freud zdecydowanie odrzuca Jungowską ideę *Zurückphantasieren*, zgodnie z którą traumatyczne wydarzenia z dzieciństwa miałyby być jedynie retroaktywnym wytworem dorosłych fantazji seksualnych. W nowym cyklu swoich *Wykładów ze wstępu do psychoanalizy* sugeruje z kolei, że najpierwotniejszą seksualną „sceną” może być „uwiedzenie” niemowlęcia przez matkę w trakcie karmienia piersią...

Traumatyczne „sceny” zawierają zatem w sobie element realności, choć zostaje on nie do poznania przetworzony przez fantazje (generowane za sprawą popędów), oraz „spóźnione go rozpoznania” ich właściwej, seksualnej natury. Co z tego wszystkiego wynika dla terapii? Przede wszystkim to, że dla Freuda zawsze ma ona charakter „archeologiczny” – dąży do odkrycia traumatycznego jądra, które w nieskończonej ilości postaci – symptomów, marzeń sennych, czynności natrętnych, urojeń, perwersji itd. – dąży do spełnienia zawartej w nim nieświadomej, wypartej obietnicy rozkoszy. Analityk musi przebijać się przez kolejne warstwy tych zniekształceń, by móc zrekonstruować „historię nieświadomości”, na którą składają się kolejne postaci owej najpierwotniejszej reminiscencji. Ona sama nigdy nie może się „objawić” w czystej postaci – może jedynie nakładać kolejne maski

w postaci fantazmatycznych scenariuszy spełnienia. Scenariusze te „mają sens” nadany przez pacjenta, sens, by tak rzec, powierzchwniowy. Zadaniem terapii jest rozbicie i zdarcie tej powłoki sensu, by dotrzeć do sensu pierwotnego, nieświadomego. W relacji analityk-analizowany, tak jak wyobraża ją sobie Freud, nie chodzi zatem o „otwieranie” formacji psychicznych za pomocą hermeneutycznego klucza, ale o ich likwidowanie. Jak zauważa Jean Laplanche, „metoda psychoanalityczna w swej pierwotnej postaci nie posiada żadnych kluczy, ale jedynie śrubokręty. Nie otwiera zamków, lecz je demontuje. Tylko w ten sposób, jako przestępca-włamywacz, może próbować zbliżyć się do straszliwego i komicznego zarazem skarbcza nieświadomych znaczących” (Laplanche 1999: 259).

/// 4.

Alegoryczna w Benjaminowskim sensie i „dekonstrukcyjna” jeszcze na etapie pierwszego wydania *Objaśniania marzeń sennych* w 1900 roku Freudowska metoda interpretacji zaczęła jednak stopniowo obrastać elementami, które skierowały ją w końcu w stronę uniwersalistycznego symbolizmu – a które dziś pozwalają traktować psychoanalizę jako odłam postromantycznej hermeneutyki. Pierwszym i najważniejszym z tych elementów było pojęcie symbolu w sensie węższym, wprowadzone przez Freuda do drugiego wydania dzieła o marzeniach sennych (1909). Oznacza ono te elementy marzenia sennego, które nie poddają się odczytaniu za pomocą metody skojarzeniowej i odsyłają do uniwersalistycznie rozumianej „mitologii”, czy też, jak ujmuje to Freud, do „filogenetycznego dziedzictwa ludzkości”. Symbole w tym znaczeniu to zatem typowe, uniwersalne motywy spotykane zdaniem Freuda we wszystkich kulturach i stanowiące poniekąd ich fundament (zakaz kazirodztwa, kastracja, zabójstwo pierwotnego ojca ustanawiające prawo i poczucie winy itd.). Interpretacja symboliczna jest jednak przez Freuda traktowana raczej ostrożnie, a jej obecność wynika przede wszystkim ze wspomnianych niedomagań metody skojarzeniowej. Co ciekawe, Freud zawsze – zarówno w książce o marzeniach sennych, jak i w późniejszych tekstach traktujących o metodzie psychoanalitycznej – wyraźnie rozdziela metodę interpretacji symbolicznej od metody skojarzeniowej, wskazując, że pierwsza nie może w żadnym razie zastąpić drugiej. W niewielkim eseju *Praktykowanie objaśniania marzeń sennych w psychoanalizie* (1911) interpretacja symboliczna potraktowana jest jako swoista „nadbudowa” psychoanalitycznej terapii, działanie, którego może się podjąć jedynie bardzo doświadczony analityk i to w specyficznych okolicznościach

(por. Freud 2007: 115–119). Z kolei we *Wstępie do psychoanalizy* Freud jeszcze wyraźniej wskazuje, że objaśnianie symboliczne jedynie uzupełnia właściwą procedurę interpretacji snów opowiadanych przez pacjentów: „Znając zarówno utarte symbole marzeń sennych, jak i osobę śniącego, warunki, w których żyje, oraz wrażenia, po których nastąpiło marzenie senne, jesteśmy często w stanie tłumaczyć sen bez trudności, jakby od ręki. [...] Nie dajcie się jednak tym skusić. Nie jest naszym zadaniem wykonywanie sztuczek. Tłumaczenie oparte na znajomości symboliki nie może ani zastąpić, ani też mierzyć się z techniką skojarzeń. Uzupełnia ją ono tylko i dopiero w połączeniu z nią daje użyteczne rezultaty” (Freud 1957: 131). W podanym cytacie pojawia się jeszcze inna istotna cecha symboliki sennej: jej zależność od „osoby śniącego” i „warunków, w których żyje”. Ten motyw przewija się także w *Objaśnianiu marzeń sennych*: nawet najbardziej typowe symbole są w jakiejś mierze uzależnione, gdy chodzi o sens, od przygodnych okoliczności związanych z indywidualną historią śniącego. Jak trafnie zauważa Jonathan Lear w swoim komentarzu do Freudowskiej *Traumlehre*, znaczenie wszystkich marzeń sennych jest zawsze skażone „idiosynkratycznością”, a zatem „nieporozumieniem jest uznawanie psychoanalizy Freuda za dyscyplinę zajmującą się w pierwszym rzędzie powszechną symboliką życia psychicznego – podobną na przykład do Jungowskiej psychologii głębi” (Lear 2004: 109).

Pojęcie symbolu i symboliczności w omawianym tu sensie wprowadza jednak do Freudowskiego myślenia element „typowości”, który na tyle rozwinie się w późniejszej psychoanalizie, że ta ostatnia potocznie bywa traktowana niemal wyłącznie jako „dyscyplina zajmująca się powszechną symboliką życia psychicznego”. Tendencja ta dotyczy również najbardziej kreatywnych postfreudowskich nurtów, takich jak teoria relacji z obiektem czy psychoanaliza Lacana: przy wszystkich fundamentalnych niekiedy różnicach między nimi dominuje tu uniwersalistyczna epistemologia typu i schematu. U Lacana nieświadomość staje się uniwersalną matrycą Symbolicznego, konceptualizowaną na wzór de Saussure’owskiego *langue* – i nawet jeśli matryca ta ufundowana jest na zasadniczym braku czy luce, wprawiającej w ruch łańcuch znaczących, to jej „systemowość” w znacznej mierze eliminuje anarchiczny czy dekonstrukcyjny charakter właściwy metodzie Freuda i związany, jak widzieliśmy, z pojęciem indywidualnej traumy. Z kolei w teorii relacji z obiektem symbolizm zostaje zredukowany do – traktowanej jako równie typowa i uniwersalna – relacji między wewnątrzpsychicznymi twórcami (fantazje) a zewnętrznymi obiektami (matka, pierś matki). Jeśli, z grubsza rzecz ujmując, człony tej relacji pozostają od-

rębne względem siebie, a zewnętrzne obiekty bądź działania są symboliczną reprezentacją nieświadomych fantazji, to możemy mówić o normalnym rozwoju: dla Melanie Klein, twórczyni całego nurtu relacji z obiektem, ten dystans i „reprezentowanie” fantazji przez obiekty stanowią podstawę budowania stabilnego ego (Klein 2007: 222 i nast.). Jeśli jednak symboliczny dystans zanika, a obiekty traktowane są tak „jakby były” tym samym, co fantazje, to mamy do czynienia z poważnym zaburzeniem, które Hanna Segal, najważniejsza spadkobierczyni i interpretatorka myśli Klein, nazywa „równaniem symbolicznym” (Segal 2003: 52–53). Jeszcze inaczej rzecz całą ujmuje twórca alternatywnej wobec Klein wersji teorii relacji z obiektem Donald W. Winnicott: dla niego „symbolizm” to swego rodzaju sfera pośrednia między tym, co zewnętrzne wobec jednostkowej jaźni, i tym, co wewnątrz niej, sfera kształtująca się dzięki zjawisku zabawy dziecięcej, która opiera się na logice symbolicznej reprezentacji. Tak rozumiana symboliczność jest dla Winnicotta uniwersalnym fundamentem kultury, której twory mieszczą się właśnie w owej pośredniej sferze. Symbol zawiera więc potencjalne odniesienie do totalności kulturowych sensów (por. Winnicott 2011: 27–28).

Bibliografia:

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

/// Freud S. 1957. *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zanicwicki, Książka i Wiedza, Warszawa.

/// Freud S. 1996. *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.

/// Freud S. 2003. *Selbstdarstellung/Freud présenté par lui-même*, éd. bilingue, tłum. F. Cambon, Éditions du Seuil, Paris.

/// Freud S. 2007. *Praktykowanie objaśniania marzeń sennych w psychoanalizie*, tłum. R. Reszke, [w:] tegoż, *Dziela*, t. IX, Wydawnictwo KR, Warszawa.

/// Gadamer H.G. 2004. *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Goethe J.W. 1981. *O przedmiotach sztuk plastycznych*, tłum. R. Wojnakowski, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, T. Namowicz red., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Kant I. 1964. *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Galecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Klein M. *Znaczenie tworzenie symboli dla rozwoju ego*, tłum. D. Golec, [w:] tejsze, *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, s. 217–230.

/// Laplanche J. 1997. *Interpreter [avec] Freud*, [w:] tegoż, *Le primat de l'autre en psychanalyse*, Flammarion, Paris, s. 21–36.

/// Laplanche J. 1999. *Psychanalyse comme l'anti-hermeneutique*, [w:] tegoż, *Entre séduction et inspiration: l'homme*, PUF, Paris, s. 243–261.

/// Lear J. 2004. *Freud*, Routledge, London.

/// Man P. de. 1999. *Retoryka czasowości*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na świecie”, nr 10–11, s. 191–241.

/// Ricœur P. 1965. *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Éditions du Seuil, Paris.

/// Segal H. 2003. *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, tłum. P. Dybel, Universitas, Kraków.

/// Wellek R. 1955. *A History of Modern Criticism*, vol. I, Yale University Press, New Haven.

/// Winnicott D.W. 2011. *Zabawa a rzecz ywistość*, tłum. A. Czownicka, Wydawnictwo Imago, Gdańsk.

/// **Abstrakt**

Celem artykułu jest pokazanie kilku historycznych odsłon „sporu” między symbolem a alegorią, który po raz pierwszy pojawia się w okresie oświecenia. Wychodząc od krytyki oświeceniowego i romantycznego pojęcia symbolu dokonanej przez Waltera Benjamina w jego książce o barokowym dramacie żalobnym, pokazuję następnie, w jaki sposób zrehabilitowana przez niego przy tej okazji alegoria zaczyna odgrywać kluczową rolę w dekonstrukcji Paula de Mana. Dla tego ostatniego staje się ona interpretacyjnym narzędziem, które podważa uświęconą przez romantyków totalność znaczenia i odsłania przewrotne gry języka z samym sobą. Inny epizod tego sporu rozgrywa się w psychoanalizie Freuda, gdzie idiosynkratyczność „alegorycznego” sensu generowanego przez aparat psychiczny

w formie marzeń sennych czy scenariuszy pragnienia wchodzi w konflikt z uniwersalnym sensem kulturowych symboli, przenikających do psychicznych wytworów.

Słowa kluczowe:

symbol, alegoria, Walter Benjamin, Paul de Man, psychoanaliza

/// Abstract

The purpose of the paper is to examine some episodes from the historical „controversy” between symbol and allegory triggered in the period of Enlightenment. My starting point being Walter Benjamin’s critique of the Enlightenment and Romantic conception of symbol in his book on German Trauerspiel I attempt to show how the notion of allegory put into new use by Benjamin becomes the key concept of Paul de Man’s deconstruction. De Man makes it into an interpretative tool which undermines the totality of meaning while uncovering the subtle and games language plays with itself. The other episode of that controversy is Freud’s psychoanalysis featuring the opposition between „allegorical”, idiomatic meaning of dreams or other phantasmatic scenarios and the universal meaning of cultural symbols that find their place in psychic artefacts.

Keywords:

symbol, allegory, Walter Benjamin, Paul de Man, psychoanalysis

INTERWENCJE

OGRANICZENIA ROZWOJU SOCJOLOGII KRYTYCZNEJ. PRÓBA ALTERNATYWNEGO WYJAŚNIENIA¹

Mikołaj Pawlak
Uniwersytet Warszawski

/// Wprowadzenie

Tomasz Warczok i Tomasz Zarycki w opublikowanym w „Stanie Rzeczy” artykule pt. *(Ukryte) zaangażowanie i (pożorna) neutralność. Strukturalne ograniczenia rozwoju socjologii krytycznej w warunkach półperyferyjnych* (2014a) postanowili wyjaśnić, dlaczego socjologowie w Polsce nie angażują się w demystyfikację relacji władzy. Ich zdaniem wynika to z zależności pola socjologicznego od pola władzy oraz od peryferyjnego położenia Polski, w której inteligencja – klasa dysponująca kapitałem kulturowym – nie ma obecnie interesu w podważaniu *status quo*. Tekst ten stawia wiele ciekawych tez, słusznie upomina się o stosowanie wyjaśnień strukturalistycznych, a nie indywidualistycznych w socjologii oraz w ciekawy, charakterystyczny dla twórczości Zaryckiego sposób pokazuje pozycję inteligencji w dzisiejszej Polsce.

Uważam artykuł Warczoka i Zaryckiego za zarazem uwodzicielski i zwodniczy. Celem niniejszego tekstu jest ujawnienie ukrytych założeń autorów, ich strategii argumentacyjnej oraz konsekwencji tych założeń i argumentacji dla obrazu pola socjologicznego. Zamierzam pokazać, jak autorzy, działając strategicznie, demystyfikują relacje władzy, ale równocześnie inne

¹ Niniejszy tekst został napisany na podstawie wystąpienia wygłoszonego 12 grudnia 2014 r. podczas debaty Oddziału Warszawskiego Polskiego Towarzystwa Socjologicznego i czasopisma „Stan Rzeczy” pt. „Nauki społeczne w pułapkach zaangażowania – krytyczna konfrontacja?”. Chciałbym podziękować uczestnikom debaty, których głosy w dyskusji wpłynęły na jego ostateczny kształt. Oddzielne podziękowania składam dr Iwonie Zielińskiej za krytyczne uwagi do wstępnej wersji tej pracy.

relacje władzy ukrywają. Odnoszę się przede wszystkim do wspomnianego artykułu o strukturalnych ograniczeniach rozwoju socjologii krytycznej (Warczok, Zarycki 2014a), ale również sięgam do będącego jego dopełnieniem artykułu na temat użycia koncepcji kapitału kulturowego w polskiej socjologii (Warczok, Zarycki 2014b). Niniejszy tekst mieści się, w moim zamierzeniu, w socjologii krytycznej, tak jak zdefiniował ją Michael Burawoy (2009), a poprzez krytykę pracy Warczoka i Zaryckiego przedstawia alternatywne wyjaśnienie dla ograniczeń jej rozwoju w Polsce. Przyczyny jej słabości dostrzegam przede wszystkim w ograniczeniach socjologii akademickiej, będącej dla pozostałych typów socjologii podstawą.

Mój wywód ma następujący porządek. Rozpaczynam od przedstawienia założeń przyjętych przez Warczoka i Zaryckiego, a następnie analizuję ich rekonstrukcję pola socjologicznego w Polsce. Kolejnym krokiem jest zaproponowanie alternatywnego zestawu założeń, pozwalającego, moim zdaniem, dokonać trafniejszej rekonstrukcji pola. Na tak przygotowanym gruncie dokonuję interpretacji pracy Warczoka i Zaryckiego jako działania strategicznych aktorów w polu – jest to próba socjologii socjologii, w której wskazuję na pułapki zwrotności czyhające na badaczy pola, do którego przynależą. Następnie w oparciu o koncepcję czterech typów socjologii Burawoia (2009) wskazuję, że przyczyny ograniczeń socjologii krytycznej leżą we wzajemnych relacjach pomiędzy tymi czterema typami. Całość zamyka konkluzja, w której występuję przeciwko socjologii eseistycznej².

/// Założenia przyjęte przez Warczoka i Zaryckiego

Warczok i Zarycki przyjmują założenie, że świat jest takim, jak opisał go Pierre Bourdieu, i według jego wskazówek źródeł praktyk symbolicznych poszukują w konfiguracjach strukturalnych (2014a: 130). W bibliografii liczącej 74 pozycje 23 to teksty Bourdieu. Odwołania do Bourdieu i jego wizji społeczeństwa są traktowane jako rozstrzygnięcia wszelkich dylematów zarówno dotyczących teorii, jak i celu uprawiania socjologii oraz traktowania danych empirycznych.

Kluczem do analizy kondycji socjologii krytycznej jest odtworzenie pola socjologicznego i jego relacji z innymi polami. Za Bourdieu pole społeczne jest przez Warczoka i Zaryckiego rozumiane jako obszar spo-

² Zdaję sobie sprawę, że w tym tekście częściowo zawarte są moje intuicje oraz postawione są pytania, na które nie udzielam odpowiedzi, więc „zarzut eseistyczności” mógłby zostać także skierowany przeciwko mnie.

lecznych zmaganiach, w którym podstawowym podziałem jest rozróżnienie na dysponujących nierówną ilością kapitału symbolicznego dominujących i zdominowanych. Pola społeczne tkwią we wzajemnych powiązaniach oraz odtwarzają dychotomie panujące w polu władzy. W polskim polu władzy zasadniczy jest podział na stanowiska pro- i antycentrowe³, czyli modernizacyjne i narodowe. Taki podział, zdaniem Warczoka i Zaryckiego, charakterystyczny jest dla społeczeństw peryferyjnych (2014b).

Kolejnym ważnym odniesieniem dla pracy Warczoka i Zaryckiego jest koncepcja socjologii krytycznej. Tutaj sprawa jest nieco bardziej skomplikowana, gdyż pojęcie to jest używane przez nich w dwóch odmiennych znaczeniach. Po pierwsze, odwołują się do typologii Burawoya, dla którego socjologia krytyczna to „analiza założeń programów badawczych realizowanych w ramach socjologii akademickiej – zarówno jawnych, jak i ukrytych, normatywnych, jak i deskryptywnych” (2009: 535). Po drugie, za Bourdieu przyjmują, że socjologia krytyczna „ma na celu demystyfikację istniejących relacji władzy” (Warczok, Zarycki 2014a: 129)⁴.

Poza socjologią krytyczną Burawoy wydziela jeszcze socjologię akademicką, praktyczną i publiczną (2009). Warczok i Zarycki koncentrują się przede wszystkim na socjologii publicznej, w zasadzie nie interesując się socjologią akademicką, a socjologią praktyczną wręcz pogardzając, nazywając ją także służebną⁵.

/// Rekonstrukcja pola socjologicznego

Warczok i Zarycki dokonują bezlitosnej rekonstrukcji polskiego pola socjologicznego. Zaznaczyć trzeba przede wszystkim, że czytelnicy nie otrzymują informacji, na jakiej podstawie pole to zostaje przedstawione. Praca (*Ukryte zaangażowanie i (pożorna) neutralność*) (Warczok, Zarycki 2014a) nie zawiera części prezentującej warsztat zbierania danych ani procedurę ich analizy. Z artykułu *Bourdieu recontextualizęd* (Warczok, Zarycki 2014b) dowiadujemy się, że autorzy dokonują studium przypadku stosowania

³ Termin „centrum” ma tu znaczenie zaproponowane przez Wallersteina (1974).

⁴ Można odnieść wrażenie, że Warczok i Zarycki przypisują Burawoyowi to drugie rozumienie pojęcia socjologii krytycznej. W koncepcji Burawoya demystyfikacja relacji władzy jest raczej jednym z zadań socjologii publicznej. W niniejszym tekście, aby nie „ślizgać” się pomiędzy tymi różnymi znaczeniami, będę stosował termin „socjologia krytyczna” w rozumieniu Burawoya, natomiast w rozumieniu Bourdieu będę nazywał ją socjologią demaskatorską – przywołując koncepcję pięciu funkcji socjologii zaproponowaną przez Adama Podgóreckiego (1966).

⁵ Epitet „służebna” dodany jest przez Warczoka i Zaryckiego (2014a). Burawoy konsekwentnie używa terminu „socjologia praktyczna” (w jęz. angielskim *policy sociology*), służebność traktując jako jej możliwą patologię (2009).

bourdiańskiej koncepcji kapitału kulturowego w polskim polu socjologicznym. Jednak i tam nie jest przedstawiony sposób doboru tekstów do analizy. Pytanie: czy Warczok i Zarycki przeczytali wszystkie prace, stosujące tę koncepcję (co byłoby prawdopodobnie olbrzymim przedsięwzięciem), czy stosowali jakąś procedurę doboru, a może po prostu wybrali kilka tekstów na chybił trafił – pozostaje otwarte.

Warczok i Zarycki nie podają również kryteriów, według których wygłaszają pewne diagnozy dotyczące pola socjologicznego i jego relacji z innymi polami. Pole socjologiczne ich zdaniem „odznacza się dość słabą autonomią”, ale jednak jest „relatywnie odseparowane od pozostałych pól” (Warczok, Zarycki 2014a: 136, 148). Nie dowiadujemy się, jaka jest stosowana przez autorów miara owej autonomii ani do autonomii jakich innych pól ją porównują. „Większość jej przedstawiciele [elity pola socjologicznego], korzystając ze swojej uprzywilejowanej roli inteligenckich autorytetów, podejmuje pracę równocześnie w kilku różnych instytucjach” (tamże: 132) – jednak znowuż nie wiemy, czy jest to wiedza potoczna uczestników pola, czy wynik analizy danych dotyczących zatrudnienia socjologów. „Znacząca liczba polskich socjologów, a również innych naukowców społecznych [...] należy do grona gwiazd medialnych pojawiających się regularnie zarówno na łamach prasy drukowanej, jak i mediów elektronicznych [...], i mają [medialni socjologowie] wymierny wpływ na życie społeczne i polityczne w Polsce” (tamże: 137) – tutaj również nie jest jasne, co to znaczy „znacząca liczba” (w porównaniu z innymi polami naukowymi w Polsce?), ale przede wszystkim pozostaje niejasne, na czym polega ów „wymierny” wpływ na życie społeczne.

W polskim polu socjologicznym pozycje zajmują ortodoksi tacy jak Piotr Sztompka, Henryk Domański i Mirosława Marody. Przeciwwstawieni są im heterodoksi – Andrzej Zybertowicz, Zdzisław Krasnodębski i Jadwiga Staniszkis. Wskazanie kluczowych graczy pola przyjęte jest według kryterium obecności w mediach oraz „ze względu na posiadany kapitał naukowy” (tamże: 148). Jednak również czytelnik nie poznaje miary kapitału naukowego. Należy bądź zawierzyć trafności wyboru autorów, bądź przyjąć, że miara ta jest oczywista. Nie dowiadujemy się również nic o tym, jakie pozycje w polu socjologicznym zajmują tak zwani „zwykli socjologowie” ani ci wszyscy, którzy uprawiają socjologię, nie bywając na „medialnych salonach”.

Pole socjologiczne odtwarza podziały pola władzy i bliskiego mu pola medialnego, w którym pojawiają się socjologowie opisywani przez autorów. W związku z tym w polu socjologicznym mamy spór między procen-

trowymi modernizatorami a antycentrowymi eurosceptykami denuncjującymi zwycięzców transformacji. Ortodoksi „nieświadomie” legitymizują nierówności w Polsce. Przyjęte przez nich teorie noszą znamiona skrzywienia mentalistycznego (tamże: 143), czyli wyjaśniają sytuację przegranych transformacji nie ich zdominowaną pozycją w strukturze społecznej, lecz ich cechami jednostkowymi, takimi jak „cywilizacyjna niekompetencja” (Sztompka 1993), „socjalistyczne rezydua” (Marody 1991) itp. Heretycy jednak nie dokonują prawdziwej krytyki – w sensie demystyfikacji istniejących relacji władzy – lecz tłumaczą „społeczne zło przez aktywność określonej grupy ludzi” (Warczok, Zarycki 2014a: 150).

Warczok i Zarycki najbardziej zawzięcie atakują Henryka Domańskiego, który ich zdaniem, „nie wyjaśniając strukturalnego ich [nierówności] efektu, akcentując wymiar indywidualny, w rezultacie legitymizuje naukowo istniejący układ” oraz „dokonuje niewypowiedzianej legitymizacji nierówności (funkcje mają służyć systemowi jako takiemu). W efekcie bezrefleksyjnie przyjmowany neoliberalizm łączy się doskonale z podstawowymi założeniami strukturalnego funkcjonalizmu oraz ewolucjonizmu teorii modernizacji” (tamże: 145–146). Stwierdzenie to należy uznać jednak za nadużycie. W poddanej przez autorów analizie wypowiedzi Domański otwarcie, a nie w sposób niewypowiedziany, sankcjonuje funkcjonalny charakter nierówności, jednak jego wyjaśnienia są *stricte* strukturalistyczne: postawy jednostek są pochodną ich pozycji w strukturze społecznej! Sądzę, że można być liberałem (celowo usuwam tutaj używany niekiedy jako obraźliwy przedrostek „neo”) w sposób świadomy.

Z takiej rekonstrukcji pola Warczok i Zarycki wyciągają wnioski o strukturalnych przeszkodach rozwoju myślenia krytycznego wobec istniejących relacji władzy. Może ono rozwinać się jedynie w autonomicznym polu socjologicznym. Obecnie zdaniem autorów pole owej autonomii jest pozbawione, więc socjologowie skazani są na wpisywanie się w dychotomię pro-/antycentrową. Jednak w jednym z przypisów autorzy dokonują auto-socjo-analzy, którą warto przytoczyć tutaj w całości:

Sytuujemy się zatem raczej na pozycjach strukturalnie zdominowanych w polu, jednak ze względu na brak realnych powiązań politycznych i oddalenie od pola medialnego pozostajemy relatywnie odseparowani od symbolicznej dychotomii pro-centrum/centrosceptycyzm. Najbliższa jest nam, co nie powinno być żadnym zaskoczeniem, socjologia krytyczna, która w zarysowanym układzie sytuowałaby się pośrodku przywołanego podziału strukturalnego,

czyli w miejscu raczej niepewnym, bo dopiero wykuwanym. Nasze relatywne niewyklanie w dominujący podział wynika także z faktu, iż nie jesteśmy trwale związani z żadną lokalną „szkołą” bądź „ośrodkiem”. Oczywiście, korzystając z teorii Bourdieu, wypracowanej przecież w obszarze centrum, jesteśmy od niej symbolicznie zależni, jednak staramy się koncept francuskiego socjologa przepracowywać przez samo doświadczenie (pół)peryferii. Zgodnie więc z zasadą, do której sam Bourdieu zachęcał, jesteśmy „z i przeciw” Bourdieu (tamże: 150–151).

Czyli jednak Warczokowi i Zaryckiemu, mimo okowów strukturalnych, udaje się uzyskać nieco swobody i dzięki temu są w stanie uprawiać socjologię krytyczną, co swoim tekstem czynią. Zauważmy jednak, że jako dyrektor Instytutu na Uniwersytecie Warszawskim jeden z autorów dysponuje relatywnie dużym jak na pole socjologiczne dostępem do władzy, a jego imponujący spis publikacji świadczy również o zgromadzonym sporym kapitale naukowym.

Podsumowując, relacje w polu socjologicznym to relacje pomiędzy modernistycznymi ortodoksami i antycentrowymi heterodoksami. Odtwarzają one relacje w polu władzy poprzez powiązania z nim i zależnym od pola władzy polem medialnym. Autorzy nie wyjaśniają jednak mechanizmu owej strukturacji pola socjologicznego powielającej strukturę pola władzy. Przyjmują za oczywiste za Bourdieu, że tak musi być. Podobnie nie dokonują własnej analizy polskiego pola medialnego ani nie korzystają z istniejącej na jego temat literatury, lecz do jego opisu stosują analizy Bourdieu dotyczące pola medialnego Francji lat 70. i 80. XX wieku. Samo pole socjologiczne jest odtworzone bez podania procedury zbierania i analizy danych – wydaje się, że są to po prostu intuicje i spostrzeżenia własne Warczoka i Zaryckiego.

/// Alternatywne założenia – alternatywna rekonstrukcja pola socjologicznego

Bourdieu stworzył koncepcję pola społecznego w latach 70. XX w. i stosował ją do analiz stosunków społecznych panujących we Francji. Ten sposób konceptualizacji poziomu pośredniego między rzeczywistością poszczególnych aktorów a całym społeczeństwem zainspirował wielu badaczy do stosowania go w innych kontekstach społecznych. Ze względu na narastające napięcia w próbach teoretycznego powiązania poziomów mi-

kro i makro podobne konceptualizacje poziomu mezo zaczęły pojawiać się równolegle także bez bezpośredniej inspiracji pracami Bourdieu. Przykład teoretycznej syntezy zawierającej również przydatne wskazówki metodologiczne do badania pól społecznych to książka Neila Fligsteina i Douga McAdama *A Theory of Fields* (2012). Dla nich Bourdieu był źródłem ważnej inspiracji, lecz potraktowany został krytycznie. Autorzy ci wskazali na następujące kruchości w podejściu Bourdieu: (1) skupienie przede wszystkim na jednostkach i zlekceważenie aktorów zbiorowych takich jak organizacje czy grupy społeczne; (2) uproszczona wizja „architektury” pól, na którą składają się pozycje wyznaczone dostępem aktorów do władzy; (3) uproszczona wizja relacji między polami – od Bourdieu wiemy, że pola jakoś na siebie wpływają, ale mechanizm ten nie jest przez niego wyjaśniony; (4) wizja aktora jako zorientowanego tylko na siebie i bezustannie rywalizującego, a nie wchodzącego w sojusze z innymi aktorami lub działającego w celu poprawy strategicznej pozycji całego pola względem innych pól; (5) statyczna wizja pola, którego zestaw pozycji i dychotomiczne podziały w zasadzie nie poddawane są zmianie, czy to ze względu na strategiczne działania aktorów w obrębie pola, czy też zdarzenia na zewnątrz powodujące rekonfiguracje wewnątrz pola (Fligstein, McAdam 2012: 24–26).

Te słabości wskazane przez Fligsteina i McAdama w wyjściowej koncepcji Bourdieu pojawiają się również w jej dogmatycznym zastosowaniu do rzeczywistości Polski drugiej dekady XXI w. zaproponowanym przez Warczoka i Zaryckiego. Odwołując się do Fligsteina i McAdama, a także bliskiej mi koncepcji pola, jaka została wypracowana w obrębie instytucjonalnej socjologii organizacji (szczegółowe jej omówienie zob. Wooten, Hoffman 2008), przedstawię propozycję alternatywnej rekonstrukcji pola socjologicznego w Polsce.

Pole socjologiczne – jako jedno z pól naukowych – jest wysoce zinstytucjonalizowane⁶ i podlega przemianom strukturalnym całości systemu kształcenia wyższego (Kwiek 2014). Analizę reguł gry w nim panujących należałoby rozpocząć od lektury aktów prawnych takich jak *Ustawa prawo o szkolnictwie wyższym*, *Ustawa o Polskiej Akademii Nauk*, *Ustawa o stopniach i tytułach naukowych* oraz towarzyszących im rozporządzeń Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Formalne granice pola oraz kapitału naukowego są tam bardzo ściśle określone. Obecność w polu bez przynależności do organizacji (odpowiedniego instytutu szkoły wyższej lub badawczego) jest prawie niemożliwa – jednostka jest wtedy skazana na marginalizację i wal-

⁶ Szczegółowo historię instytucjonalizacji socjologii w Polsce przedstawiła w swoich dwóch książkach Nina Kraško (1996, 2010).

kę o utrzymanie się w obrębie granic pola. W ramach tych organizacji istnieją ściśle hierarchie stanowisk, a podstawą dla miary kapitału naukowego są stopnie od magistra po tytuł profesora. Istotną rolę w polu odgrywają organizacje nazywane przez Fligsteina i McAdama wewnętrznymi jednostkami zarządzającymi (*internal governance units*), jakimi są Centralna Komisja do Spraw Stopni i Tytułów Naukowych (CK), Narodowe Centrum Nauki (NCN), Polska Komisja Akredytacyjna (PaKA)⁷. Ciała te z jednej strony są agendami państwa, ale przedstawiciele poszczególnych dyscyplin cieszą się w nich pewną autonomią, będąc – przynajmniej formalnie – przedstawicielami środowiska, a nie urzędnikami. CK ze względu na ostatnie zmiany w przepisach odgrywa istotną rolę w sankcjonowaniu kapitału naukowego pojedynczych socjologów, natomiast NCN dokonuje konwersji kapitału naukowego na kapitał faktyczny, dystrybuując do uczelni środki na badania. Wreszcie PaKA certyfikuje możliwość prowadzenia studiów socjologicznych, posiada więc prawo wykluczania organizacji z obrębu pola.

Formalne ramy określające reguły gry w polu socjologicznym w efekcie prowadzonej obecnie reformy nauki przechodzą zmiany powodujące stan niepewności. Zmieniono pewne reguły konwersji kapitału naukowego na kapitał faktyczny, np. pojawiła się presja na publikacje w międzynarodowych czasopismach. Zmniejszono zakres uznaniowości organizacyjnych uczestników pola w nadawaniu stopni naukowych sankcjonujących kapitał naukowy. Jest to jeden ze wstrząsów zewnętrznych wpływających na sytuację w polu socjologicznym. Jego siła wpływu wynika z zależności pola od państwa – większość środków na prowadzenie nauczania socjologii pochodzi z dotacji dydaktycznej ministerstwa przekazywanej tylko jednostkom uzyskującym akredytację. Większość środków przyznawanych na badania pochodzi również od państwa.

„Zasobem” wykorzystywanym przez pole socjologiczne są również studenci. Chętni do studiowania na studiach stacjonarnych na uczelniach publicznych pozwalają na pozyskiwanie dotacji dydaktycznej. Chętni do studiowania na studiach niestacjonarnych i uczelniach prywatnych, opłacając czesne, bezpośrednio przynoszą kapitał faktyczny. Wynikające z niżu demograficznego oraz relatywnego obniżenia popularności studiów socjologicznych wobec innych kierunków zmniejszenie liczby kandydatów jest kolejnym ważnym czynnikiem zewnętrznym wpływającym na pole socjologiczne. W efekcie przestało istnieć wiele uczelni prywatnych oferujących studia socjologiczne, a nawet instytuty socjologii uczelni publicznych stoją

⁷ Na boku pozostawiam ciekawe pytania, na ile rolę taką pełni Polskie Towarzystwo Socjologiczne oraz Komitet Socjologii PAN?

przed perspektywą obniżenia liczby studiujących. Widać zatem jednoczesny wpływ na aktorów organizacyjnych i jednostkowych. W tej pierwszej kategorii niektórzy po prostu przestali istnieć. Natomiast pojedynczy socjologowie bądź utracili miejsce pierwszego zatrudnienia, wypadając tym samym poza obręb pola, bądź stracili możliwość uzyskania dodatkowego dochodu. Część instytutów socjologicznych, jeśli posiada takie uprawnienia, prowadzi szeroką dydaktykę na studiach doktoranckich, co ma być częściowo odpowiedzią na niedobór studentów poziomu licencjatu i magisterium (pięciokrotnie większa dotacja na studenta studiów III stopnia niż stopnia I lub II!). Jednak w konsekwencji produkowanych jest wielu nowych kandydatów do zajęcia pozycji w obrębie pola.

Dodatkowy dochód możliwy jest do uzyskania również w ramach różnego rodzaju aktywności ekspercko-badawczej finansowanej zarówno przez rynek, jak i różnorakie instytucje publiczne (od centralnych po samorządowe). Ta forma uprawiania socjologii praktycznej, zgodnie z przyjętymi przeze mnie założeniami, tworzy już odmienne pole rynkowych usług badawczych. Leży ono blisko pola socjologicznego, jednak obowiązuje w nim odmienna logika. Kapitał naukowy przeniesiony z pola socjologicznego bywa w tej działalności przydatny, jednak nie jest niezbędny.

Oczywiście naiwnością byłoby odtwarzanie reguł panujących w polu tylko na postawie lektury aktów prawnych. Na poziomie poszczególnych organizacji, czyli wydziałów czy instytutów zatrudniających socjologów wiele zależy od niesformalizowanego wpływu i różnorakich działań zakulisowych, które mogłyby być tematem do fascynującej analizy *à la* Zybertowicz. Mamy także (podejmowane przez posiadających władzę aktorów) dokonywanie przekładów reguł formalnych na praktykę codziennego postępowania. Środowisko uwielbia plotkować o tzw. „grupach trzymających władzę” w poszczególnych radach naukowych, sterowalności „merytoryczną” oceną dorobku naukowego czy podejmowaniu decyzji niezgodnych z przepisami, których prawomocności nikt otwarcie nie decyduje się kwestionować itd. Również relacje międzyorganizacyjne mogłyby być obszarem podobnych dociekań: zwłaszcza dotyczyć by one mogły tego, jaki jest wpływ przedstawicieli kluczowych aktorów organizacyjnych na decyzje podejmowane przez wewnętrzne jednostki zarządzające CK, NCN i PaKA i na ile określane tam reguły przynoszą korzyści jednym aktorom, jednocześnie defaworyzując innych.

Należałoby prześledzić relacje pola socjologicznego z innymi polami. Widać już, że jest ono bardzo zależne od szeroko pojętej administracji rządowej, którą Fligstein i McAdam nakazują również analizować jako skompli-

kowane pole (2012). Ważne byłoby prześledzenie relacji z polami, w których socjologowie mogą poszukiwać źródeł dodatkowego dochodu – czyli polem szeroko pojętych badań na potrzeby rynku (od badań opinii publicznej po badania konsumenckie) oraz polem usług badawczych zlecanych przez agendy publiczne, ale innymi kanałami niż środki na badania „naukowe” – mogą w nich uczestniczyć również firmy, organizacje pozarządowe, ale również i uczelnie. Kolejne pola, których relacje do pola socjologicznego należałoby prześledzić, to inne pola naukowe, które mogą stanowić niebezpieczną konkurencję – jak wydaje się być obecnie z polem psychologicznym. Interesujące jest rozstrzygnięcie kwestii relacji pola socjologicznego z polem medialnym. Jakiego rodzaju kapitał przynosi socjologom obecność w mediach? Jak przekłada się na ich kapitał naukowy, a jak na faktyczny?

Ostatnie pytanie, na które warto byłoby odpowiedzieć, dotyczy efektów obecności przedstawicieli pola socjologicznego w polu władzy. Poza przedstawicielami prawoznawstwa i nauk ekonomicznych, których uczestnictwo w ważnych instytucjach państwowych jest silnie zinstytucjonalizowane (np. Trybunał Konstytucyjny lub Rada Polityki Pieniężnej), profesorowie socjologii zajmują obecnie pozycje: Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Wicemarszałka Senatu oraz Pełnomocnika Rządu ds. Równouprawnienia. Z przeciwnej strony podziałów politycznych do niedawna profesor socjologii był głównym kandydatem opozycji na premiera⁸.

Przyjąłem odmienne niż Warczok i Zarycki założenia, rekonstruując pole socjologiczne, i w konsekwencji uzyskałem inny jego obraz. Kluczowe wydają się w nim nie relacje wobec pola medialnego i mętnie określonego pola władzy, lecz pozycje w strukturach organizacyjnych, bez pośrednictwa których uprawianie nauki w Polsce jest prawie niemożliwe. Dysponujemy szeregiem zinstytucjonalizowanych miar kapitału naukowego (stopnie naukowe, oceny parametryczne jednostek, miary poziomu i liczby publikacji itd.) oraz nieformalnego prestiżu, z których wylania się nie dychotomiczny, lecz raczej rangowy (i tak przy założeniu, że da się go wyrazić w jednym wymiarze) układ hierarchii. Ważną cechą tego układu jest to, że nie są one przypisane: istnieje zinstytucjonalizowana ścieżka awansu naukowego, a transfery między organizacjami, chociaż w Polsce stosunkowo rzadkie, również mają miejsce. Istnieje zatem zakres możliwości dla działania strategicznego: wykorzystania przemian zachodzących zewnątrz wobec pola, zdefiniowania na swoją korzyść niejasnych lub sprzecznych reguł instytucjonalnych oraz promowania posiadanych przez siebie zasobów jako istotnych dla wymierzenia kapitału naukowego. Istnieje równoległe zakres

⁸ Tekst powstał przed wyborami parlamentarnymi w 2015 roku.

wykluczenia i relacji podległości niedostrzeżony przez Warczoka i Zaryckiego, który nie jest związany z odtwarzaniem podziałów w polu władzy, lecz strukturą organizacyjną, w ramach której uprawiana jest socjologia: obecne miejsca pracy są zagrożone ze względu na zmniejszenie „dopływu” studentów, zredefiniowane miary kapitału naukowego są niekorzystne dla części obecnych w polu (np. tzw. „zasłużeni dydaktycy”), wreszcie pole produkuje liczne grono kandydatów do uczestnictwa (doktorantów), których szanse na zajęcie pozycji w nim maleją. Można powiedzieć, że te relacje dominacji pozostają przez Warczoka i Zaryckiego ukryte.

/// W pułapce zwrotności

Uprawiając socjologię socjologii, wpada się w paradoksalną sytuację zwrotności. Badacz odnosi się do pola, w którym zajmuje pozycję i stosuje do opisu swojej grupy kategorie zwykle stosowane do opisu innych – bada sam siebie, będąc jednocześnie insiderem i outsiderem (Ashmore 1989). Ten, kto to czyni, musi pogodzić się z tym, że i on na kolejnym poziomie analizy – socjologii socjologii socjologii – również poddany zostanie badaniu. Stosując zaproponowany przeze mnie alternatywny zestaw założeń dotyczących struktury pola socjologicznego w Polsce, przedstawię teraz interpretację tekstów Warczoka i Zaryckiego jako działania strategicznego.

Część wypowiedzi Warczoka i Zaryckiego na temat innych socjologów można łatwo przedstawić jako dotyczące również ich samych. Dla przykładu stwierdzenie „Niezależnie [...] od tego, że socjologowie dysponują w zasadzie tylko opiniami badanych na temat rzeczywistości, nie wahają się przed kwalifikowaniem ich jako słusznych bądź też fałszywych, tak jakby byli w posiadaniu także prawdy o tej rzeczywistości, choć nie bardzo wiadomo, w jaki sposób stała się ona im dostępna” (Warczok, Zarycki 2014a: 143, cyt. za Bukraba-Rylska 2004: 158), można również odnieść do autorów, którzy kwalifikują sądy innych socjologów jako słuszne, niesłuszne, wynikające z nieświadomości, jednocześnie samemu starających się przekonać, że dostępna jest im prawda o rzeczywistości. Ich zdaniem „opisani socjologowie dokonują aktu legitymizacji z pozycji i pod pozorem nauki” (Warczok, Zarycki 2014a: 147), jednak przecież sami autorzy dokonują aktów legitymizacji i delegitymizacji, a wszak naukowość ich rozważań również można łatwo kwestionować – np. wskazując na niedostatki metodologiczne i dogmatyzm w traktowaniu głównej ramy teoretycznej – i przypisywać jej etykietę pozoru.

W swoim tekście *Bourdieu recontextualized* Warczok i Zarycki (2014b) eksplorują fascynujący paradoks wykorzystania koncepcji kapitału kulturowego do legitymizacji *status quo*, a nie do jego krytyki, co było intencją Bourdieu. Sami jednak dokonują podobnie paradoksalnej woltę, gdy używają obycia z teorią Bourdieu jako kryterium oceny innych w polu. Znajomość myśli Bourdieu określona zostaje jako kapitał, dzięki któremu można być uznanym za „prawdziwego” socjologa. Zgodnie z koncepcją Bourdieu to uprzywilejowani definiują, co jest kapitałem. Gdy zbyt wielu konkurentów potrafi posługiwać się jego pojęciami, konieczne staje się przesunięcie dystynkcji i stwierdzenie, że nie dokonują tego zgodnie z krytyczną intencją mistrza. Warczok i Zarycki starają się wykorzystać zasób, który posiadają, i zdefiniować go jako istotny kapitał. Mianują się w ten sposób arbitrami smaku i rozdzielają oceny z biegłości w teorii Bourdieu: Henryk Domański, Wojciech Broszkiewicz i Adam Bartoszek otrzymują naganę, ale za to Maciej Gdula i Przemysław Sadura pochwałę.

Jednocześnie autorzy przedstawiają siebie jako zajmujących pozycje strukturalnie zdominowane w polu, jednak odseparowane od jego głównej dychotomii (co jest zaprzeczeniem przyjętych założeń!), uprawniającą ich do krytyki. Postawienie jako naczelnego problemu w polu jego zależności od podziałów narzucanych przez pole władzy oraz pole medialne powoduje przykrycie relacji władzy, które stają się możliwe do uchwycenia przy przyjęciu założeń mówiących, że pole strukturowane jest przede wszystkim przez umiejscowione w nim organizacje. Anihilacja uczelni prywatnych zatrudniających rzeszę socjologów, niepewna sytuacja pracownicza kadry naukowo-dydaktycznej nieposiadającej habilitacji czy nierówny dostęp do zasobów finansowych dystrybuowanych w ramach „merytorycznej” oceny wniosków grantowych stają się niewidoczne. Oczywiście, należy podkreślić i za autorami przypomnieć, że zdominowani w polu socjologicznym w strukturze szans dostępnych członkom społeczeństwa polskiego stoją bardzo wysoko. Jednak wymiar *status quo*, w którym autorzy zdają się zajmować uprzywilejowane pozycje, nie jest w ogóle przez nich krytycznie tematyzowany.

Wydaje się to dobrą ilustracją do tezy Fligsteina i McAdama (2012), że niezależnie od rozkładu zasobów i pozycji w polu rozgrywają się ciągle podchody (*jockeying*), w których strategicznie działający aktorzy poszukują okazji do zyskania nawet drobnej przewagi nad innymi. Za przykład takiego działania strategicznego należy uznać wystąpienie Warczoka i Zaryckiego: jest to próba wzmocnienia własnej pozycji w polu i osłabienia pozycji

w polu zajmowanych przez innych graczy; za istotny kapitał uważane jest obycie z teorią Bourdieu.

/// Socjologia krytyczna i demaskatorska

Warczok i Zarycki w podsumowaniu swojego tekstu piszą, że „główną zatem przeszkodą w rozwoju myśli krytycznej i realnie krytycznego zaangażowania się polskich socjologów wydaje się przede wszystkim ograniczona neutralność pola socjologicznego” (2014a: 152). Jak wnioskuje autorzy, gdyby pole socjologiczne było bardziej autonomiczne, a socjologowie mieliby więcej czasu, to byłoby w stanie w rzeczywisty sposób skutecznie demaskować relacje władzy w społeczeństwie polskim. Sądzę, że autonomia pola socjologicznego (i jakiegokolwiek pola) jest uludą. Cechą późnowoczesnego świata jest wielość wzajemnie na siebie wpływających pól oraz to, że zdecydowana większość aktywności dokonywana jest za pośrednictwem organizacji (Fligstein, McAdam 2012, Meyer, Bromley 2013). Pole socjologiczne jest w Polsce zależne od państwa w stopniu nie mniejszym niż we Francji, która wydała Bourdieu. Paradoksalnie jego zależność od rynku – wraz z upadkiem przemysłu masowej edukacji socjologicznej na prywatnych uczelniach – obecnie nawet spadła. Czy na pewno autonomia pola, dając socjologom więcej czasu, pozwoliłaby im uprawiać prawdziwie demaskatorską naukę? Jak stworzyć mechanizm zachowujący równowagę między autonomią a presją instytucjonalną niepozwalającą na marnotrawienie czasu?

Idąc za Burawoyem (2009), którego koncepcja socjologii publicznej była ważną inspiracją dla Warczoka i Zaryckiego, proponowałbym doszukiwać się słabości socjologii demaskatorskiej w specyfice relacji pomiędzy czterema typami socjologii oraz w defektach socjologii akademickiej. Ale do tego konieczne jest dokładne odczytanie manifestu Burawoia i poważne potraktowanie jego tez.

Zacznijmy od socjologii publicznej zdefiniowanej przez Burawoia jako taka, która „skłania socjologię do rozmowy z publicznością, czyli ludźmi, którzy sami zaangażowani są w rozmowę” (2009: 530). Burawoy wyróżnia jej dwa zasadnicze podtypy: tradycyjny i organiczny. Tradycyjna socjologia publiczna to komentarz socjologów do istotnych kwestii publicznych, włączenie się do debaty na temat tego, co jest obecnie interesujące dla większości. Ten podtyp socjologii publicznej Warczok i Zarycki śledzili, przyglądając się aktywności prominentnych socjologów w ogólnokrajowych mediach. Jednak zlekceważyli organiczną socjologię publiczną, „w ramach której so-

sjologowie pracują w bliskiej relacji z widoczną, gęstą, aktywną, lokalną i często stojącą w opozycji wobec głównego nurtu społeczeństwa, publicznością” (Burawoy 2009: 530), czyli aktywność socjologów w debatach nie toczonych w mediach, dotyczących kwestii szczegółowych, na przykład przy okazji konsultacji społecznych projektów ustaw czy przy ujawnieniu dzięki wynikom badań nieefektywności instytucji publicznych. Organiczna socjologia publiczna ma w sobie potencjal demaskatorski i może (dotyczy to również tradycyjnej socjologii publicznej) służyć krytyce relacji władzy w społeczeństwie. Za przykład takiej aktywności socjologów posłużyć może stosunkowo wąski obszar badań nad imigracją do Polski, gdzie jak wynika z moich analiz, socjologowie i przedstawiciele innych pokrewnych dyscyplin w sposób bardzo krytyczny analizują aktywność agend rządowych i wywierają presję przyczyniającą się m.in. do poprawy warunków w ośrodkach dla uchodźców czy poprawy prowadzonej polityki integracji (Pawlak 2012). Analiza uczestnictwa socjologów w wielu innych debatach dotyczących różnego rodzaju problemów społecznych tylko incydentalnie cieszących się uznaniem mediów głównego nurtu jest zadaniem wartym podjęcia badań. Przede wszystkim interesujące byłoby oszacowanie wpływu, jaki mają badacze społeczni na zmianę danej sytuacji. Kolejnym zadaniem byłoby prześledzenie tego, na ile rola socjologii publicznej jest w tych przypadkach powiązana z rolą socjologii praktycznej. W badanym przez mnie obszarze studiów nad imigracją podstawą do krytyki aktualnego stanu rzeczy były wyniki badań o charakterze eksperckim finansowanych przez instytucje publiczne. Jak zwraca się uwagę w tradycji analiz stosowania nauk społecznych, poza możliwością wykorzystania wyników badań w sposób instrumentalny (bezpośrednie przełożenie na działalność decydentów) lub symboliczny (w celu legitymizacji działań decydentów faktycznie nieprzejmujących się wynikami badań) długotrwałym skutkiem jest ich wpływ objaśniający – zmieniający dyskurs i kategorie postrzegania danego problemu (Frieske 1990).

To, co zostało dobrze udokumentowane przez Warczoka i Zaryckiego, to określana przez Burawoya jako patologia socjologii publicznej tendencja do zabiegania o popularność, skutkiem której socjologowie ulegają „pokusie dogadzania i schlebiana swoim publicznościom” lub wręcz idą jeszcze dalej i zaczynają „przemawiać językiem swoich publiczności jako rodzaj ich intelektualnej awangardy” (Burawoy 2009: 545). Burawoy określa to jako sprzeniewierzenie się akademickim i krytycznym zobowiązaniom. Tak bym postrzegał przytaczane przez Warczoka i Zaryckiego wypowiedzi socjologów, którzy schlebnią poszczególnym kategoriom społecznym

w Polsce. Trzymając się uproszczonego podziału na wygranych i przegranych transformacji, procentowa część z wymienionych przez Warczoka i Zaryckiego badaczy wyjaśnia „wygranym”, czemu odnieśli sukces, i daje im powód do dystansowania się od „przegranych”. Natomiast socjologowie antycentrowi schlebiają „przegranych”, wyjaśniając im, w jaki sposób „wygrani” ich oszukali. Rzeczywiście, jedni i drudzy przemawiają językiem swojej publiczności, stając się częścią jej intelektualnej awangardy, a nie stawiając w debacie publicznej nowe pytania.

Socjologia praktyczna została przez Warczoka i Zaryckiego potraktowana po macoszemu – prawdą jest, że Burawoya też najmniej ona interesuje. Jednak Warczok i Zarycki wypowiadają się o niej z pogardą, nazywając ją służebną, czyli zajęciem niegodnym inteligenta. W Polsce mamy silne tradycje socjologii praktycznej, której chyba największym osiągnięciem była koncepcja socjotechniki (Podgórecki 1966). Od czasu książki Kazimierza Frieske na temat nadziei i rozczarowań związanych ze stosowaniem socjologii (1990) nie ukazała się chyba żadna praca dokonująca syntezy wykorzystania praktycznego socjologii w Polsce. Sądzę, że pytanie, na ile wiedza empiryczna zebrana w badaniach praktycznych – na przykład prężnie rozwijającej się ewaluacji – dostarcza materiału dla rozwoju socjologii akademickiej, pozostaje otwarte⁹. Warczok i Zarycki przyjęli, że tego typu aktywność jest niewiele warta i służy przede wszystkim osiągnięciu przez socjologów dodatkowych dochodów. Określenie „służebna” wskazuje, że rozumieją ją w najprostszym sensie, który Podgórecki nazywał „inżynierskim” – socjolog bezrefleksyjnie wykonuje zamówienie badawcze zlecone przez decydena. Jednak rolę badacza w relacji z decydenem można rozumieć jeszcze w sensie „klinicznym” – wtedy ich współpraca nosi charakter dialogu, a socjolog ponosi współodpowiedzialność za wykorzystanie swojej wiedzy praktycznej – bądź w sensie „ekspertalno-interwencyjnym” – wtedy badacz pierwszy wychodzi z inicjatywą przeprowadzenia społecznie użytecznych reform¹⁰ (Podgórecki 1966). Podsumowując, kwestia socjologii praktycznej w Polsce nie jest taka prosta, jak widzą ją Warczok i Zarycki, i z pewnością oczekuje na metaanalizę, na podstawie której dopiero będzie można wyciągać wnioski dotyczące jej kondycji.

⁹ Analiza taka dotyczyć by musiała również ciekawej kwestii relacji między polem socjologicznym a oddzielnym polem różnego rodzaju badań usługowych.

¹⁰ Socjotechnikę w sensie ekspertalno-interwencyjnym w koncepcji Burawoya umieścić należałoby raczej już w socjologii publicznej. Zderzenie tych dwóch typologii funkcji socjologii pokazuje, jak bardzo każda z funkcji czy typów socjologii jest ze sobą powiązana, a tworzenie takich rozróżnień ma charakter wyłącznie analityczny. Sam Burawoy również podkreślał, że wymienione przez niego cztery typy socjologii są typami idealnymi, a zwłaszcza granica między socjologią publiczną i praktyczną często się zaciera (2009: 536).

Socjologia krytyczna w rozumieniu Burawoya ma – przypomnijmy – dokonywać analizy „założeń programów badawczych realizowanych w ramach socjologii akademickiej – zarówno jawnych, jak i ukrytych, normatywnych, jak i deskryptywnych” (2009: 535). W tym sensie artykuł Warczoka i Zaryckiego jest przykładem socjologii krytycznej, jednak autorzy ci posługują się w nim jeszcze znaczeniem tego terminu zaczerpniętym z tradycji teorii krytycznej i za Bourdieu rozumieją socjologię krytyczną jako demystyfikującą relacje władzy. W tym sensie Burawoy zakwalifikowałby ich ujęcie socjologii krytycznej do socjologii publicznej. Pisząc o socjologii krytycznej, Burawoy podkreślał, że jej istnienie jest konieczne dla rozwoju socjologii akademickiej. Jednak wskazywał również na zagrożenie patologią sekciarstwa – wytwarzania się „wspólnot dogmy, które nie mają ani żadnych poważnych zobowiązań wobec socjologii akademickiej, ani nie wnoszą nic wartościowego do socjologii publicznej” (Burawoy 2009: 544). Ten krótki *passus* dotyczący dogmatyzmu jest trafnym podsumowaniem pułapki, w którą wpadli Warczok i Zarycki. Ich krytyka obecnych w mediach polskich socjologów, choć miejscami niezwykle trafna, przybrała karykaturalną formę oceny za spełnienie kryteriów wyznaczonych przez bourdiańską dogmę.

Za serce socjologii jednak Burawoy uznaje socjologię akademicką i moim zdaniem w jej słabościach należy doszukiwać się ograniczeń dla demaskatorskiego potencjału socjologii zaangażowanej w demystyfikację istniejących relacji władzy. Kwestii tej poświęcam kolejną część niniejszego tekstu.

/// Przeciwno socjologii eseistycznej

W 1986 roku podczas Zjazdu Socjologicznego we Wrocławiu Antoni Sulek, analizując kondycję ówczesnej socjologii polskiej, stwierdził, że ma ona charakter oralny (1987). Oznacza to, że wyniki badań były wówczas komunikowane przede wszystkim podczas konferencji i wystąpień na zebraniach naukowych. Mało z nich przybierało ostateczną formę publikacji jako artykuły lub książki. Sulek podawał przyczyny zewnętrzne, jakimi były cenzura i długi cykl wydawniczy. Jednak za najważniejsze uważał powody wewnętrzne – brak zinstytucjonalizowanej presji na publikowanie osiągnięć badań socjologicznych przy równoczesnym zdobywaniu prestiżu naukowego na podstawie wystąpień ustnych. Sulek krytykował ten stan, tytułując swoje wystąpienie *Przeciwko socjologii „oralnej”*¹¹.

¹¹ Co ciekawe, w pamięci socjologów zachowało się określenie „socjologia oralna”, ale już nie to, że Sulek był jej zdecydowanym krytykiem.

Blisko 30 lat po wystąpieniu Sulka warunki uprawiania socjologii w Polsce są całkowicie zmienione. Nie ma przeszkód zewnętrznych w publikowaniu, natomiast brak wewnętrznej presji zamienił się w silny przymus ogłaszania drukiem tekstów, których socjologia akademicka produkuje w ilości niemożliwej do ogarnięcia. W moim studium poświęconym wykorzystaniu koncepcji „próżni socjologicznej” dokonałem analizy blisko dwustu publikacji socjologicznych (Pawlak 2015). Uderza to, jak wiele z nich przyjmuje formę eseju, czyli gatunku literackiego otwartego, operującego barwnym obrazowaniem i metaforyką, w którym dominuje podmiotowy punkt widzenia, filtrujący badane zjawiska poprzez psychikę i intuicję autora (Wroczyński 1986). Pisząc eseje dotyczące zjawisk społecznych w Polsce, socjologowie dramatyzują swoje narracje, używają naladowanych emocjami pojęć, niekoniecznie dbając przy okazji o przeprowadzenie zdyscyplinowanego przeglądu literatury tematu oraz prezentację swojego warsztatu badawczego – o ile teksty te odnoszą się do badań własnych, a nie przedstawiają tylko refleksji dotyczących badań cudzych i kwestii teoretycznych. W eseju można powiedzieć „więcej”, czyli celowo wyostrza się w nim pewne tezy i stylizuje informacje pochodzące z danych empirycznych. Stosowane w nim wyjaśnienia mają charakter retoryczny – liczy się bardziej chwyt literacki niż odwołanie do rzeczywistości zewnętrznej. Zwracam uwagę, że te cechy nosi również omawiany tutaj tekst Warczoka i Zaryckiego, ale również większość – poza pracami Henryka Domańskiego – analizowanych przez nich publikacji socjologicznych.

Skutkiem nadmiernego wykorzystania gatunku eseju wiedza socjologiczna o społeczeństwie polskim¹² jest udramatyzowana, przesadzona, a czasem nawet niewiarygodna. Czy oznacza to, że mamy odrzucić esej socjologiczny jako sposób komunikacji? Oczywiście, że nie jestem zwolennikiem takiego absurdalnego rozwiązania. Esaj, który ma raczej stawiać pytania, niż dawać na nie ostateczne odpowiedzi, oraz inspirować dyskusje, a nie wyjaśniać świat, jest potrzebną formą wyrazu zwłaszcza dla socjologii publicznej i niekiedy krytycznej. Może być także punktem wyjścia do empirycznej weryfikacji postawionych diagnoz. W takim ujęciu gatunkami literackimi odpowiednimi dla socjologii praktycznej byłby raport badawczy zawierający rekomendacje, natomiast dla socjologii akademickiej – artykuł naukowy zawierający omówienie literatury tematu, prezentację procedury badawczej, analizę danych i dyskusję uzyskanych wyników. Do napisania dobrego eseju trzeba mistrzostwa, jednak esaj nie wymaga tego, co cha-

¹² W niniejszym tekście koncentruję się polskim polu socjologicznym, jednak socjologia eseistyczna uprawiana jest i w innych krajach.

rakteryzuje rzetelny artykuł: zdyscyplinowanego i krytycznego przestudowania literatury tematu (w eseju cytowanie ma charakter dowolny) oraz przedstawienia wyników badań. W tym sensie esej bywa mniej wymagający od autora niż artykuł. Co więcej, esej jest gatunkiem niekrytykownym – posługuje się metaforą i wyostrzeniem. Zatem jeśli komuś się nie podoba, to uznać to należy za kwestię smaku lub braku zrozumienia.

Z mojej analizy socjologicznych tekstów odwołujących się do koncepcji „próżni socjologicznej” wynika, że esej jest w polskiej socjologii gatunkiem bardzo popularnym. Może wynika to z tego, że tak wielu socjologów pragnie być socjologami publicznymi lub krytycznymi, a nie nudnymi przedstawicielami socjologii akademickiej? Jeżeli tak wielu socjologów pragnie być socjologami publicznymi lub krytycznymi, to przyczynić się to musi do osłabienia socjologii akademickiej, o której Burawoy pisze, że „sercem naszej dyscypliny jest jej komponent akademicki. Bez socjologii akademickiej nie może istnieć socjologia praktyczna czy socjologia publiczna, ale i socjologia krytyczna, ponieważ nie miałyby czego krytykować” (Burawoy 2009: 543). Efektem zwrotnym musi być słabość samej socjologii publicznej i krytycznej, które zjadają własne podstawy, często nimi gardząc.

Jakie są strukturalne przyczyny takiej sytuacji? Odpowiedzi udzielić mogą tylko badania z zakresu socjologii socjologii, zwłaszcza uwzględniające organizacyjne i instytucjonalne warunki jej uprawiania. Podstawowy domysł jest taki, że wynika to z instytucjonalnej presji na publikowanie przy niskiej instytucjonalizacji kontroli jakości publikacji. Kolejny kierunek dla poszukiwań odpowiedzi – zgodny, jak sądzę, z poglądami Warczoka i Zaryckiego – wskazywałby na to, że socjologia w Polsce jest formą aktywności inteligentkiej. Socjolog to przede wszystkim inteligent korzystający z dyskursu socjologicznego, aby przedstawić swoje stanowisko wobec spraw polskich. W związku z tym niekoniecznie atrakcyjne jest dla niego żmudne warsztatowo (rzemieślnicze) prowadzenie badań i ogłaszanie ich wyników w zestandaryzowanej, nudnej formie. Socjolog inteligent pragnie wypowiadać się w ważnych sprawach publicznych i krytykować, krytykować... Esej socjologiczny jest tu świetnym narzędziem – nosi znamiona naukowości, ale równocześnie pozwala wprowadzać treści silnie normatywne, mieszać to, jak sprawy się mają, z tym, jak mieć się powinny. Dla półperyferyjnego inteligentna o postawie pałubicznej (Podgórecki 1995) wartością jest zatem gest, widowisko, a nie przedstawienie lub rozwiązanie problemu: ważniejsze jest popisanie się znajomością prac francuskiego mistrza niż wiedza empiryczna na temat własnego środowiska lokalnego.

Bibliografia:

/// Ashmore M. 1989. *The Reflexive Thesis. Wrihting Sociology of Scientific Knowledge*, The University of Chicago Press, Chicago.

/// Bukraba-Rylska I. 2004. *Socjolog czasu transformacji – portret z oddali*, [w:] *Zmiana czy stagnacja*, red. M. Marody, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 153–174.

/// Burawoy M. 2009. *O socjologii publicznej. Przemówienie prezydenckie z roku 2004*, tłum. A. Dziuban, [w:] *Nowe perspektywy teorii socjologicznej*, red. A. Manterys, J. Mucha, Nomos, Kraków, s. 525–561.

/// Fligstein N., McAdam D. 2012. *A Theory of Fields*, Oxford University Press, New York.

/// Frieske K.W. 1990. *Socjologia w działaniu. Nadzieje i rozczarowania*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

/// Kraśko N. 1996. *Instytucjonalizacja socjologii w Polsce 1920–1970*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Kraśko N. 2010. *Instytucjonalizacja socjologii w Polsce 1970–2000*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

/// Kwiek M. 2014. *Structural changes in the Polish higher education system (1990–2010). A synthetic view*, „European Journal of Higher Education”, vol. 4, no. 3, s. 266–280.

/// Marody M., red. 1991. *Co nam zostało z tych lat? Społeczeństwo polskie u progu zmiany systemowej*, Aneks, Londyn.

/// Meyer J.W., Bromley P. 2013. *The worldwide expansion of “organization”*, „Sociological Theory”, vol. 31, issue 4, s. 366–389.

/// Pawlak M. 2012. *Asymetrie i klisze pojęciowe w analizach uchodźstwa w Polsce*, „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny”, nr 38, z. 2, s. 163–185.

/// Pawlak M. 2015. *From Sociological Vacuum to Horror Vacui. How Stefan Nowak’s Thesis is Used in Analyses of Polish Society*, „Polish Sociological Review”, nr 1(189), s. 5–27.

/// Podgórecki A. 1966. *Pięć funkcji socjologii*, „Studia Socjologiczne”, nr 3(22), s. 221–243.

/// Podgórecki A. 1995. *Spoleczeństwo polskie*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów.

/// Sulek A. 1987. *Przeciwko socjologii „oralnej”*, [w:] *VII Ogólnopolski Zjazd Socjologiczny. Materiały*, red. E. Wnuk-Lipiński, Polskie Towarzystwo Socjologiczne, Warszawa, s. 199–204.

/// Sztompka P. 1993. *Civilizational Incompetence. The Trap of Post-Communist Societies*, „Zeitschrift für Soziologie”, Jg. 22, H. 2, s. 85–95.

/// Wallerstein I. 1974. *The Modern World System. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World Economy in the Sixteenth Century*, Academic Press, New York.

/// Warczok T., Zarycki T. 2014a. *(Ukryte) zaangażowanie i (pozorna) neutralność. Strukturalne ograniczenia rozwoju socjologii krytycznej w warunkach półperyferyjnych*, „Stan Rzeczy”, nr 6, s. 129–158.

/// Warczok T., Zarycki T. 2014b. *Bourdieu recontextualized. Redefinitions of western critical thought in the periphery*, „Current Sociology”, nr 62(3), s. 334–351.

/// Wroczyński T. 1986. *Esej – zarys teorii gatunku*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 5–6, s. 101–113.

/// Wooten M., Hoffman A.J. 2008. *Organizational Fields. Past, Present and Future*, [w:] *The SAGE Handbook of Organizational Institutionalism*, red. R. Greenwood i in., SAGE Publications, Los Angeles, s. 130–147.

/// **Abstrakt**

Do zrozumienia stanu socjologii krytycznej konieczna jest rekonstrukcja pola socjologicznego, w którym jest ona wytwarzana, oraz jej relacji z socjologią akademicką, praktyczną i publiczną. W artykule przedstawiona jest alternatywna wobec zaproponowanej przez T. Warczoka i T. Zaryckiego rekonstrukcja pola socjologicznego w Polsce, a ich wystąpienie interpretowane jest jako działanie strategicznych aktorów. Ograniczenia socjologii krytycznej upatrywane są w słabościach socjologii akademickiej, która – często korzystając z gatunku eseju – wiedzę o polskim społeczeństwie przedstawia w sposób silnie udramatyzowany.

Słowa kluczowe:

esej, pole społeczne, socjologia akademicka, socjologia krytyczna, socjologia publiczna

/// Abstract

In order to understand how matters currently stand in critical sociology, the field of sociology, in which this critical discourse is produced, as well as its relations to professional, policy and public sociologies should be reconstructed. This article presents an alternative perspective to the one proposed by T. Warczok and T. Zarycki's reconstruction of the field of sociology in Poland, their paper being interpreted as an action by strategic actors. This paper traces the limitations of critical sociology to the weaknesses of professional sociology, which often uses an essayistic genre and presents the knowledge on Polish society in a highly dramatized manner.

Keywords:

essay, social field, professional sociology, critical sociology, public sociology

O KRYTYCE PRZEŻYTKÓW PSYCHOLOGII BURŻUAZYJNEJ (PARDON – NEOLIBERALNEJ). UWAGI NA MARGINESIE ARTYKUŁU MICHAŁA BILEWICZA I MATEUSZA OLECHOWSKIEGO

Maria Lewicka
Uniwersytet Warszawski

W roku 1954, a więc dziewięć lat po przełomie komunistycznym, czwórka wówczas dwudziestokilkuletnich adeptów psychologii, z których dwoje to obecnie szanowani emerytowani profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego, opublikowała na łamach „Studiów Pedagogicznych” druzgoczącą krytykę poglądów swoich mistrzów – profesorów Baley, Witwickego, Kreutza, Szumana i innych. W krytyce tej czytamy: „Jedną z form przeżytków w świadomości są niewątpliwie burżuazyjne psychologiczne poglądy na osobowość. Tkwią one w przekonaniach ludzi, a jednym z ich głównych źródeł w naszym kraju są prace polskich psychologów dwudziestolecia”, i dalej:

Podejmując zatem krytykę mieszczańskich poglądów na osobowość, chcemy zatem w pewnym sensie pomóc obecnie działającemu pokoleniu naszych pedagogów w tym skuteczniejszym przezwyciężeniu resztek tych poglądów. Pozostałości burżuazyjnych poglądów na osobowość utrudniają bowiem realizację naczelnego zadania pedagogów, które polega obecnie na kształtowaniu psychiki nowego człowieka w walce z przeżytkami dawnej świadomości (Ekel, Kurczówna, Radwiłowicz, Reykowski 1954: 83).

Autorzy tej analizy w pewnym miejscu wprawdzie nadmieniają w mocno nonszalanckim tonie: „Trzeba jednak stwierdzić, że w pracach polskich

psychologów można znaleźć pewne pozytywne, postępowe elementy, które wykraczają poza granice służenia burżuazji” (tamże: 107), ale całość kończy się już znanym stylem: „Stojąc na stanowisku świadomej proletariackiej partyjności, musimy do końca przewyciężyć reakcyjne pozostałości burżuazyjnej ideologii...” (tamże: 108), i tak dalej, i tak dalej.

Od treści tego artykułu jego autorzy dawno się już oczywiście odcięli, ma on więc wartość wyłącznie historyczną. Przytaczam go dlatego, że w roku 2014, czyli równo 60 lat po tamtej publikacji, a 25 lat po przelomie (kapitalistycznym), dane nam było przeczytać, co następuje: „U wybitnych przedstawicieli polskiej psychologii społecznej także można odnaleźć prace, których nienazwane założenia ideologiczne zdają się wspierać dominujący dyskurs i społeczne *status quo*. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że psychologowie opisujący polskie społeczeństwo po 1989 roku ulegają podobnym iluzjom i skrzywieniom poznawczym do tych, które sami tak chętnie badają. Skrzywienia te wynikają zapewne z umiejscowienia psychologów społecznych w strukturze społecznej oraz polu władzy – czyli klasowym, statusowym i grupowym uwarunkowaniom tworzonej przez psychologów wiedzy” (Bilewicz, Olechowski 2014: 163).

Czyli i tam, i tu mamy do czynienia z krytyką nieświadomych przesłanek, których akceptacja jest wyrazem przynależności do określonej klasy społecznej (w krytyce z roku 1954 była to klasa burżuazyjna lub mieszczańska, w roku 2014 są to beneficjenci transformacji politycznej w kraju – domyślnie zatem też przedstawiciele klasy panującej). Podobnie też jak w artykule z roku 1954, również Bilewicz i Olechowski przeciwstawiają przesiąkniętą neoliberalną ideologią starszyzną progresywnej młodzieży, która – ich zdaniem – znajdując się w innej (gorszej) sytuacji społecznej, a więc nie służąc już władzy, reprezentuje opcję antyliberalną, egalitarnościową. Jako dowód na potwierdzenie swoich tez autorzy przytaczają prace kilku psychologów starszego pokolenia, w tym prace dotyczące roszczeniowości autorstwa niżej podpisanej, prace psychologów ekonomicznych (Maryli Łukasiak-Goszczyńskiej), prace Janusza Czapińskiego, a także (ale już raczej przelotem i znacznie „subtelniej”) Bogdana Wojciszke i Janusza Grzelaka. Reprezentantami nowej postępowej fali są natomiast (obok oczywiście autorów omawianego artykułu) tacy psychologowie jak Magdalena Żemojtel-Piotrowska, Tomasz Baran i Jarosław Piotrowski (w Polsce), którzy zupełnie inaczej ujmują pojęcie roszczeniowości, oraz Soledad de Lemus i współpracownicy (w Hiszpanii). Różnica pomiędzy artykułem z roku 1954 a tym z 2014 polega na tym, że w realnym socjalizmie autorzy ustawiali się w opozycji do okresu minionego, podczas gdy w realnym ka-

pitalizmie – w opozycji do systemu im współczesnego. Taka to już jest różnica między państwowym socjalizmem i demokratycznym kapitalizmem.

Artykuł Michała Bilewicza i Mateusza Olechowskiego składa się z dwóch części. Pierwsza poświęcona jest krytycznej analizie przesłanek badań stosunków międzygrupowych, badań, które pod pretekstem uwzględniania perspektywy drugiej strony w istocie petryfikują istniejące asymetryczne relacje siły i władzy między dwoma grupami. Z tą analizą jestem w stanie w pełni się zgodzić, faktycznie bardzo wiele tzw. „badań w imię porozumienia pokojowego” ma na celu skłonienie strony słabszej w istniejącym konflikcie do zaakceptowania istniejącego *status quo*. Pisał o tym najpełniej John Dixon, na którego zresztą autorzy się powołują. Moja odpowiedź autorom omawianego artykułu dotyczyć będzie jednak nie tej części, a ich krytycznej analizy psychologii polskiej. Tu bowiem autorzy przypuścili iście szwoleżerską szarżę na swoich starszych kolegów. Zrobili to, przykro mi to powiedzieć, w sposób niezbyt uczciwy, bo nieuwzględniający pełnego dorobku krytykowanych autorów, a także popełniając taki sam błąd interpretacyjny, o jaki obwiniają krytykowanych przez siebie psychologów społecznych. Poniższy tekst ma charakter eseistyczny, a więc unikam w nim najeżenia tzw. literaturą przedmiotu. Zainteresowani czytelnicy z łatwością dotrą do prac polskich psychologów społecznych, gdyż są one dostępne w licznych publikacjach.

/// O roszczeniowości słów kilka

Na pierwszy ogień poszły moje prace dotyczące postaw roszczeniowych. Autorzy przy tym skoncentrowali się całkowicie na jednym tekście, opublikowanym w roku 2001 w zbiorku „ku czci”, będącym zarysem pewnego sposobu myślenia o procesach kształtowania się postaw roszczeniowych. Ten sposób myślenia wiązał ze sobą wiedzę z zakresu psychologii społecznej dotyczącą procesów atrybucji, asymetrii pozytywno-negatywnej, dychotomii moralność – kompetencje oraz zróżnicowanych zasad sprawiedliwości dystrybutywnej. Te wątki były następnie rozwijane w rozdziale z roku 2002 (który, choć cytowany, przedmiotem żadnej refleksji autorów się nie stał), a także stały się podstawą badań empirycznych i głębszych refleksji nad samą istotą roszczeniowości zamieszczonych w kolejnych tekstach (Lewicka 2005, 2006 itd.), które już w ogóle zostały przez autorów omawianego tekstu zignorowane (poza jednym przypisem). Autorzy zresztą nie wnikali w przedstawione modele teoretyczne, nie oceniali ich zasadności czy oryginalności, o wynikach badań nie wspominając, skoncentrowali

się wyłącznie na powierzchownym brzmieniu niektórych określeń (zresztą pozbawionych kontekstu, w jakim występowały).

Bilewicz i Olechowski oczywiście wiedzą lepiej, jakie są poglądy niżej podpisanej na naturę roszczeniowości, pouczając ją przy tym, że w słowniku pojęcie to ma dwa znaczenia: oznacza nieuzasadnione żądania lub roszczenia prawne. Szkoda, że nie towarzyszy temu odpowiedni cytat z mojej pracy z roku 2002, w którym takie oto rozróżnienie zostało przeprowadzone:

Roszczeniowość jako cecha zachowania ma wiele obliczy. Z jednej strony można bowiem na nią patrzeć jako na pozostałość w naszych umysłach starego systemu politycznego, wywodzącą się z idei państwa opiekuńczego. Roszczeniowość byłaby w tym ujęciu przeżytkiem świadomości tamtych czasów, który ciężką przechodzi próbę w czasach, gdy nagle dawać i rozdzielać przestano. [...] Z drugiej strony można patrzeć na roszczeniowość jako na wyraz świadomości własnych praw jednostek w społeczeństwie złożonym z równych i wolnych obywateli. Amerykański teoretyk sprawiedliwości oraz politycznego liberalizmu, John Rawls, właśnie w formułowaniu roszczeń upatruje przejaw wolności obywatelskiej (Lewicka 2002: 84).

I dalej: „Gdzie zatem przebiega granica pomiędzy uprawnionym «roszczeniem» a nieuprawnioną «roszczeniowością»? Zdaniem autorki obecnego rozdziału, granicy takiej nie da się obiektywnie wyznaczyć, jest to ruchomy punkt na ciągłym wymiarze, którego pozycja zależy od dodatkowych czynników, omawianych w tym rozdziale” (Lewicka 2002: 84).

Kontynuując ten wątek w tekście z roku 2005 definiuję znaczenie nadawane konstruktowi „roszczeniowości” jako pozycję w trójkącie tworzonym przez trzy wierzchołki: aspekt psychologiczny (ile człowiek oczekuje), aspekt społeczny (czy adresat oczekiwania może owo oczekiwanie spełnić) oraz aspekt ideologiczno-kulturowy (czy adresat oczekiwania powinien czuć się zobligowany do jego spełnienia). Zdefiniowanie określonego oczekiwania jako „roszczeniowego” (w sensie negatywnym tego słowa) lub jako „uprawnionego żądania” (znaczenie pozytywne lub neutralne) zależy od relacji między wszystkimi trzema wierzchołkami trójkąta. Przykładowo w systemie neoliberalnym zdecydowanie więcej oczekiwań traktowanych jest jako „nieuprawnione żądanie” niż w systemie państwa opiekuńczego. Ale nawet w systemie państwa opiekuńczego oczekiwania zgłaszane wobec

kogoś, kto żądanego dobra nie posiada, wskazuje na brak realizmu, a zatem może kwalifikować się do oceny negatywnej. Takie ujęcie przenosi rozważania nad roszczeniowością na płaszczyznę obiektywnych analiz i pozbawia je ideologicznego wydźwięku. Szkoda, że autorzy omawianej polemiki nie doczytali krytykowanych przez siebie tekstów.

W artykule z roku 2005 o wdzięcznym tytule *Kura czy jajko, czyli socjaldemokratyczny czy liberalny model mechanizmów oczekiwań wobec państwa?*, w którym empirycznie konfrontuję ze sobą dwa modele relacji między statusem społeczno-ekonomicznym a oczekiwaniami wobec państwa (*notabene* „wygrał” empirycznie model socjaldemokratyczny), piszę, co następuje (mam nadzieję, że cytaty te ostatecznie wyjaśnią moje stanowisko w omawianej kwestii):

Samo pojęcie „roszczeniowości” ma w Polsce wyraźną konotację ujemną i bliższe jest pojęciu „pieniactwa”, a więc zachowania patologicznego, niż „roszczenia” w znaczeniu „uprawnienia do czegoś” (por. np. określenie „roszczenia pracownicze”, które już ma konotację, jeśli nie pozytywną, to prawniczo-neutralną). Sugeruje to wyraźnie, że w polskich debatach politycznych, a prawdopodobnie też w pracach naukowych, ktoś, kto używa określeń „roszczeniowość” lub „zachowania roszczeniowe”, prawdopodobnie reprezentuje stanowisko pro-rynkowe, liberalne czy gospodarczo konserwatywne. W tym sensie polskie debaty na temat roszczeniowości wyraźnie różnią się od analogicznych rozważań w literaturze zachodniej, w której odpowiednik polskiego słowa „roszczeniowość” – „entitlement” – ma konotację wyraźnie neutralną, jeśli już nie pozytywną, a większość badań prowadzonych jest z pozycji socjaldemokratycznych (np. badania nad czynnikami sprzyjającymi lub nie domaganiu się swoich praw przez upośledzone grupy mniejszościowe – por. Major 1994) (Lewicka 2005: 231).

I dalej:

Przykładowo rezultaty obszernego badania panelowego (Czapiński 2002) pokazały, że w Polsce zarobki ludzi w roku 1997 w większym stopniu zależały od ich dobrego lub złego samopoczucia dwa lata wcześniej aniżeli odwrotnie – ich późniejsze samopoczucie zależało od wcześniejszych zarobków (choć zależność ta dotyczyła tylko mężczyzn). Innymi słowy, awans ekonomiczny wydaje się bardziej

uzależniony od kondycji psychicznej człowieka aniżeli jego kondycja psychiczna od statusu ekonomicznego. Wynik ten wspiera oczywiście model (neo)liberalny, konserwatywny. Należy przyznać zresztą, że znaczna część reprezentantów nauk społecznych w Polsce sympatyzuje z poglądami liberalnymi (prawicowymi), czym wyraźnie odróżnia się od swoich kolegów z Europy Zachodniej czy Ameryki Północnej (tamże: 229).

I dalej:

Przyczyn tej rozbieżności jest wiele, prawdopodobnie czynnikiem podstawowym będzie tu odmiennosc etapu rozwojowego, na jakim znajduje się dany kraj – a więc czy jest to kraj o ustabilizowanym systemie gospodarki rynkowej, a tym samym wysokim poziomie życia obywateli (Europa Zachodnia), czy też kraj dopiero na dorobku, przechodzący przez etap pierwotnej akumulacji kapitału i zjawisk społecznych znanych z wczesnych etapów rozwoju kapitalizmu (Polska i inne kraje postsocjalistyczne). Nie jest zatem wykluczone, że kierunek zależności „obiektywne warunki życiowe – poczucie zadowolenia” wygląda różnie w różnych krajach, a więc w niektórych krajach wizja socjaldemokratyczna lepiej przystaje do zachowań i postaw ich obywateli, w innych natomiast lepszym wyjaśnieniem jest wizja liberalna (tamże).

Jestem pozytywiścią, a zatem wierzę w moc empirycznych argumentów. Faktycznie wstępne analizy przeprowadzone na zagregowanych wskaźnikach grup krajów odnoszących się do miar dochodu narodowego, wartości postmaterialistycznych oraz poczucia szczęścia pokazały, że o ile w krajach Europy Zachodniej najlepiej dopasowany do danych związek między tymi trzema miarami wyglądał tak: GDP – poczucie szczęścia – wartości postmaterialistyczne, o tyle w krajach Europy Środkowej i Wschodniej miał on postać: wartości postmaterialistyczne – poczucie szczęścia – GDP. Oczywiście nie jest to rozstrzygający „dowód”, ale interesujący punkt wyjścia do dalszych analiz i badań empirycznych. Niezależnie od tego, nie sądzę, aby przytoczone cytaty z moich prac kwalifikowały moją osobę jako bezkrytycznie „usprawiedliwiająca system”.

/// O usprawiedliwianiu systemu

Bilewicz i Olechowski mają tylko jedną odpowiedź na pytanie, dlaczego polscy psychologowie społeczni wydawali się w latach 90. czy na początku XXI wieku reprezentantami stanowiska prorynkowego. Ich odpowiedź jest prosta jak budowa cepa: otóż polscy psychologowie społeczni byli w tym czasie reprezentantami władzy, pełnili wobec niej funkcje doradcze i usługowe, a w każdym razie byli wyrazicielami jej interesów. Stąd ich społeczna niewrażliwość, stygmatyzowanie tych, którym się nie powiodło tak dobrze jak im samym, dostarczanie władzy argumentów uzasadniających *status quo*. Bilewicza i Olechowskiego nie interesuje kontekst, jaki rok 1989 stworzył dla badań społecznych, nie interesuje też ich psychospołeczny kontekst przemian ekonomicznych w latach 90., interesuje ich wyłącznie ideologiczny wydzźwięk podejmowanych tematów badawczych.

Pozwolę sobie w tym miejscu na subiektywną ocenę tego podejścia. Otóż pewnego rodzaju zmorą współczesnej psychologii społecznej jest wyjaśnianie wszystkiego poprzez konstrukt „usprawiedliwiania systemu” (*system justification*) – konstrukt spopularyzowany przez amerykańskiego psychologa Johna Josta, który zrobił zawrotną karierę w psychologii również nieamerykańskiej. Pojęcie to ma charakter lewicowy, a więc „usprawiedliwianie systemu” jest wartościowane negatywnie (podtrzymuje niesprawiedliwy społecznie system), jego kontestowanie jest oceniane pozytywnie. Wszelkie poglądy społeczno-polityczne próbuje się zatem wciskać w prokrustowe ramy albo „usprawiedliwiający system”, albo go kontestujący. Niewątpliwie poglądy społeczne są wyrazem swoich czasów, niemniej zależność między poglądami obywateli a interesem władzy może mieć bardzo różny charakter i kierunek. Może to być po prostu korelacja wynikająca z tego, że do władzy dochodzą przedstawiciele tej samej generacji i opcji politycznej, co przedstawiciele świata nauki, w tym przypadku większość polskich psychologów społecznych. W latach 90. do władzy doszła opozycja demokratyczna (którą zresztą trudno obwiniać o skłonność do „usprawiedliwiania systemu”) – a to właśnie z tym środowiskiem współpracowała większość polskich psychologów. Innymi słowy, to nie dlatego ktoś reprezentował określone postawy, że był ministrem czy doradcą ministra, ale zostawał ministrem czy doradcą ministra dlatego, że wywodził się z tego samego środowiska, a więc reprezentował zbliżone postawy i miał podobny pomysł na reformę kraju. Tak, były to postawy liberalne, bo liberalny był charakter wprowadzanych reform. Jednak w zupełnie innych kategoriach należy rozpatrywać poglądy dominujące w społeczeństwie

o ustabilizowanym systemie politycznym (wszystko jedno, jakim), a inaczej w społeczeństwie, które dwa, trzy czy pięć lat wcześniej doświadczyło gwałtownej zmiany społecznej. W pierwszym przypadku uzasadnione wydaje się mówienie o postawach „uzasadniających” i „kontestujących” spetryfikowany system, w drugim kontestują co najwyżej zwolennicy starego reżimu (w Polsce – realnego socjalizmu). Ja nie bardzo wiem, czego oczekują autorzy omawianego tekstu – tego, że w społeczeństwie, które zmian wypatrywało od kilkunastu czy kilkudziesięciu lat, zacznie się natchmiastowa ich kontestacja? Ignorując kontekst społeczno-polityczny lat 90., obaj autorzy wpadają w zastawioną przez siebie samych pułapkę – popełniają błąd atrybucyjny nie bez racji nazwany „podstawowym”: lokują poglądy krytykowanych psychologów społecznych w ich właściwościach i prywatnych interesach (a także interesach władzy), a nie we właściwościach procesów społecznych – wspólnej przyczyny postaw w warstwie społeczeństwa, z której wywodzili się i przedstawiciele władz, i większej części akademickiego świata.

Bilewicz i Olechowski nie interesuje kontekst lat 90., który określone postawy kształtował, bo inaczej patrzy na ten czas ktoś, kto z czysto demograficznych powodów nie pamięta okresu sprzed 1989, a inaczej ten, kogo te poprzednie lata uformowały i kto przez cały ten czas marzył o tym, żeby wreszcie „było normalnie”. Generacja, której poglądy stały się przedmiotem tak żaźartej krytyki Bilewicza i Olechowskiego (w większości generacja powojennego wyżu demograficznego), dorastała w latach 70., a ich pierwsze poważne dokonania badawcze przypadają na lata 80. To był też okres początków międzynarodowej obecności polskich psychologów – międzynarodowych konferencji organizowanych w kraju, a także wyjazdów zagranicznych. Wyjazdów, jeżeli popatrzymy na to retrospektywnie, upokarzających w swej siermiężności i uzależnieniu od dobrej woli zachodnich kolegów i zachodnich instytucji. Kiedy butelka coca-coli kosztowała pokaźny procent miesięcznych zarobków adiunkta (w 1989 roku wynosiły one na Uniwersytecie Warszawskim równoważność 16 dolarów), a w sklepie spożywczym w wolnym dostępie był ocet i suszona cebula, trudno było nie marzyć o normalności.

Rok 1989 ujawnił nieprawdopodobny systemowy apetyt na umiejętności i pomysłowość Polaków. W kraju wskaźnik skolaryzacji odziedziczony po poprzednim systemie wynosił siedem procent osób legitymujących się wyższym wykształceniem. W latach 1981–1989 Polska straciła ponad milion najlepiej wykształconych i przedsiębiorczych obywateli, którzy z kraju wyemigrowali z powodów ekonomicznych i politycznych. W tej sytuacji

rozchwytywani byli wszyscy, którzy mogli się pochwalić jakimikolwiek umiejętnościami. W efekcie spauperyzowana polska inteligencja nagle zaczęła zarabiać. Psychologowie społeczni „robili w margarynie” i „w kosmetykach”, zakładali firmy marketingowe, badali opinię społeczną, znaczna część włączyła się w tworzenie prywatnego szkolnictwa. W 1996 roku powstała chyba jedyna w świecie prywatna szkoła wyższa, która ma „psychologię społeczną” w swojej nazwie. Część, zwłaszcza młodej kadry, została w prywatnym biznesie dłużej i to ta „środkowa” generacja ma teraz największe problemy, gdy postanawia wrócić do pełnoprawnej nauki. Starsza generacja, dla której praca naukowa była naturalnym zajęciem i pasją również przed 1989 rokiem, pracy w biznesie nie traktowała pierwszoplanowo, ale przeorientowała swoje zainteresowania, zwracając się ku badaniom społeczeństwa. Polska psychologia społeczna po roku 1989 stała się autentycznie społeczna. Przed tą datą w psychologii społecznej (również międzynarodowej) dominował nurt poznania społecznego (*social cognition*) z metodologią eksperymentalną. Typowe laboratoryjne eksperymenty jak wiadomo robi się na studentach lub uczniach, co wglądu w przekrój społeczny nie daje. Można badać pewne uniwersalne prawidłowości, ale nie zjawiska zróżnicowane ze względu na społeczny i demograficzny kontekst. Po roku 1989 otworzyły się ogromne możliwości badań sondażowych na reprezentatywnych próbach ogólnokrajowych. Wzmocnione zostały pojawieniem się pierwszych w Polsce uzyskiwanych w procedurach konkursowych grantów badawczych udzielanych przez powołany w tym czasie Komitet Badań Naukowych. To wszystko stworzyło możliwości, o jakich nie śniło się przed rokiem 1989. A barwna i szybko zmieniająca się rzeczywistość podpowiadała pytania. Rosnąca dywersyfikacja społeczna sprzyjała badaniu poczucia krzywdy, skłonności do narzekania, do postrzegania świata społecznego w kategoriach moralnych raczej niż sprawnościowych, postrzegania świata jako walki, w której wygrana jednego równa się przegranej drugiego (wszystkie tematy podejmowane przez Bogdana Wojciszke), postaw roszczeniowych i czynników odpowiedzialnych za akceptację określonych reguł sprawiedliwej alokacji dóbr (Maria Lewicka). Przedmiotem intensywnych badań stał się wymiar prawicy – lewicy i obserwacja, że w postsocjalistycznej Polsce, inaczej niż w krajach zachodnich, wymiar ten rozpadł się na dwa ortogonalne wymiary: ekonomiczny i światopoglądowy (Urszula Jakubowska, Krystyna Skarżyńska, Janusz Reykowski, w socjologii Tomasz Zarycki). Do wyjaśniania zjawisk makrosocjalnych stosowano kategorie teoretyczne funkcjonujące w polskiej i światowej psychologii społecznej. To wtedy Janusz Czapiński ukuł na ten nowy nurt w polskiej

psychologii termin „makropsychologia”. Janusz Czapiński zorganizował też w 1996 roku pierwszą edycję badania, które z czasem przekształciło się w Diagnostykę Społeczną – systematyczne badanie kondycji społecznej i ekonomicznej Polaków. Ale badano też aktywność społeczną Polaków, postawy obywatelskie i systemy wartości (Krystyna Skarżyńska, Piotr Radkiewicz, Janusz Grzelak). Aktywności społecznej jako przeciwieństwu biernych postaw roszczeniowych poświęcony był też mój grant badawczy na początku XXI wieku i kolejny w drugiej połowie jego pierwszej dekady. Pod koniec lat 90. narodziła się na Uniwersytecie Warszawskim – pomyślana jako przeciwwaga dla czysto merkantylnych zastosowań psychologii – psychologia środowiskowa, wpisująca się doskonale w coraz bardziej dziś popularne ruchy miejskie, a więc orientację o zdecydowanie proobywatelskim i lewicowym charakterze. Gdyby podsumować jednym terminem ówczesne zainteresowania badawcze psychologów społecznych, to byłaby to z pewnością szeroko rozumiana *aktywność* oraz jej wszelkie opozycje (bierność, zewnętrzne atrybucje niepowodzeń, poczucie krzywdy, bezradność itp.). Bo też lata 90. to był swoisty naturalny eksperyment uwalniania (i usprawiedliwiania) aktywności Polaków – i tej konstruktywnej, i tej na granicy legalności, czy wręcz nielegalnej. Dopiero w drugiej dekadzie do głosu doszły obserwacje zjawisk będących niejako uboczną konsekwencją wprowadzanych zmian. Na początku XXI wieku uwagę badaczy zaczęły przyciągać badania segregacji społecznej w miastach (życia w osiedlach zamkniętych), a także przejawianej przez społeczeństwo tęsknoty za komunizmem. Pragnę w tym miejscu nadmienić, że pomysłodawcą tych badań, podobnie jak późniejszych badań roszczeniowości, a także psychologicznych mechanizmów władzy, nie była niepewna swej przyszłości młodzież, jak to sugerują autorzy (w tym przypadku: Katarzyna Zaborska, Monika Prusik, Magdalena Żemojtel-Piotrowska, Aleksandra Cislak), ale ich promotorzy – a więc generacja, która stała się obiektem ataków w omawianym artykule (Maria Lewicka, Bogdan Wojciszke itd.).

Lata 90. to w historii Polski wielki ekonomiczny i społeczny eksperyment. Eksperyment ten osadzony był w ideologii liberalnej, poparty optymistyczną wiarą w niewidzialną rękę wolnego rynku, w to, że „przyplwy podnosi wszystkie łodzie”. Eksperymenty, które nie mają precedensów, mają to do siebie, że ich skutków nie da się przewidzieć. W zdecydowanej większości i dla sporej części polskiego społeczeństwa te skutki okazały się korzystne. To dzięki temu eksperymentowi oraz towarzyszącej mu ideologii, że nagradzać należy bardziej tych, którzy coś do wspólnej puli wnieśli (merytarne zasady dystrybucji dóbr), obaj autorzy omawianego tekstu mogą

dziś cieszyć się grantami i realizować swoje badawcze marzenia. Na swoim własnym podwórku nie są zresztą wcale skłonni popierać egalitarnych zasad podziału.

Są też negatywne konsekwencje zmian – dzika prywatyzacja, spory margines autentycznej biedy i wzrost nierówności społecznych, brak stabilizacji i niepewność jutra spowodowana bezrobociem, emigracja zarobkowa, fatalny stan polskich skomercjalizowanych mediów, spadek solidarności społecznej (zresztą w poprzednich latach nie tyle spontanicznej, ile wymuszonej trudną sytuacją ekonomiczną kraju). Negatywne skutki eksperymentu stały się jednak widoczne dopiero po jakimś czasie. Dziś można angażować się w kontrfaktyczne wizje historii i tłumaczyć, że można było inaczej, ale jest to typowy przejaw błędu poznawczego zwanego *hindsight bias* (mądrości po czasie). Polska terapia szokowa wydzwignęła kraj z ekonomicznego (i politycznego) niebytu. Znajdując się w roku 1989 w zdecydowanie najgorszej sytuacji spośród wszystkich krajów Europy Środkowo-Wschodniej, Polska we wskaźniku HDI (*Human Development Index*), obrazującym średnią jakość życia w danym kraju, zrobiła w ciągu pierwszych dziesięciu lat reform największy skok. W znacznym stopniu było to wynikiem ogromnej przedsiębiorczości Polaków wyzwolonej przez liberalną ideologię. Przedsiębiorczości tej kibicowali polscy psychologowie, co chyba nie powinno szczególnie dziwić, zwłaszcza że sami wykazywali się dużą aktywnością, nie tylko zarobkową. Trzeźwy ogląd konsekwencji polskich transformacji nie może tych pozytywnych konsekwencji ignorować, choć musi też oceniać rozmiar konsekwencji negatywnych i zastanowić się nad środkami zaradczymi. Pragnę jednak z całą mocą podkreślić, że te negatywne konsekwencje widzą nie tylko – jak twierdzą autorzy omawianego artykułu – młodzi, niepewni jutra badacze, ale również sami uczestnicy tego eksperymentu.

Przytoczę tu konkretny (nie badawczy) przykład z własnego poletka. W połowie lat 90. wraz z kilkoma kolegami z Wydziału Psychologii UW (dwie generacje: starsza i „środkowa”) przeprowadziliśmy reformę systemu dydaktycznego opartego na liberalnej wizji nauki. Zdecydowaliśmy, że student ma prawo wybierać, a wykładowca uczyć tego, co mu sprawia największą przyjemność i w czym czuje się najbardziej kompetentny. Uznaliśmy, że my – starsza generacja – nie zawsze wiemy, co będzie absolwentowi uczelni w przyszłości przydatne, a zatem że program powinien kształtować się dynamicznie. Uznaliśmy, że starsi wykładowcy nie zawsze wiedzą więcej i lepiej niż młodzi, a zatem że młodym wykładowcom należy dać szansę samodzielności dydaktycznej. Ograniczyliśmy liczbę „siedzeniogodzin”

dla studenta do liczby obowiązującej w innych krajach zachodnioeuropejskich. Ograniczyliśmy do pewnego sensownego minimum trzon obowiązkowych wykładów i ćwiczeń, reszta to zajęcia do wyboru przez studenta (wykłady, seminaria, ćwiczenia) oraz indywidualna praca z tutorem (prace roczne, później magisterskie). Jako jedni z pierwszych na Uniwersytecie wprowadziliśmy system ECTS. Nie wszystko zostało puszczone na żywioł. Staraliśmy się narzucić pewną ramę ogólną zgłaszanych zajęciom w postaci tematycznych koszyków, wprowadziliśmy system indywidualnego tutoringu, internetowy system zapisów na zajęcia. Niżej podpisana przez kilka lat prowadziła dokumentację zgłaszanych zajęć i wyposażenia koszyków, prezentując te dane społeczności Wydziału, wskazując na tematykę reprezentowaną w nadmiarze lub niedomiarze.

System został entuzjastycznie powitany przez kierownictwo elitarnych studiów międzywydziałowych (MISH), gdyż doskonale wpisywał się w ideę tych właśnie liberalnych studiów. Po latach widzę (oprócz niewątpliwych zalet) jego wady. Nie wszystko w dydaktyce da się zostawić wolnemu rynkowi, zarówno studenci, jak i wykładowcy kierują się aż nadto często pozamerytorycznymi względami, pierwsi zapisując się na kursy, drudzy – kursy zgłaszając. Obniżył się poziom wymagań, zdobywana wiedza przestała tworzyć spójny system, dobór zajęć fakultatywnych przez studenta coraz bardziej ma charakter przypadkowy, system tutoringu stał się czysto formalny, brak stałych grup spowodował spadek integracji wśród studentów. Oczywiście wiele tych konsekwencji ma przyczyny ogólniejsze – skarżą się na to wykładowcy i studenci innych wydziałów, niemniej znaczna część to wynik „wolnorynkowego” systemu dydaktycznego. Konieczny jest zatem nowy impuls reformatorski. Mam nadzieję, że nie będzie on polegał na powrocie do scentralizowanego systemu i zaprzepaszczeniu tego, co idealistycznie przyświecało naszym poczynaniom i z czego znaczną część udało się zrealizować, podobnie jak mam nadzieję, że nie wróci w Polsce system centralnego planowania produkcji papieru toaletowego. Nowa zmiana wymaga jednak wysiłku organizacyjnego takiego, jaki w latach 90. podjęła czwórka reformatorów. Zrobili to kosztem swoich indywidualnych interesów, płacąc pokaźne koszty w postaci opóźnienia indywidualnych karier naukowych. Ale była to doskonała egzemplifikacja owej aktywności, która cechowała środowisko w latach 90. Wątpię, aby podobnej aktywności chciała się teraz podjąć młoda generacja. Jej działania w większości nastawione są na realizację indywidualnych karier. Czasami mam wrażenie, że w znacznie większym stopniu niż nam przyświeca im hasło, że interes wspólny to jedynie suma interesów indywidualnych.

/// „Przy ziemi wiecznie trwaj...

... bo ona wie, co tobie odpowiedzieć, gdy zawołasz” – pisał Goethe w drugiej części *Fausta*. Dla psychologa empiryka tą „ziemią” są fakty – wyniki badań empirycznych. Ja wiem, że dla konstruktysty fakty poza interpretacją nie istnieją i że każdy fakt jest obciążony ideologią wyznawaną przez badacza. Niemniej jako pozytywista wierzę, że badana przez nas rzeczywistość potrafi zadać kłam naszym oczekiwaniom, że hipotezy dają się falsyfikować oraz że obraz, jaki się wylania z naszych badań, coś nam mówi o charakterze badanej przez nas rzeczywistości, a nie tylko o nas samych. Cieszę się też, że mój szacunek dla danych wydają się podzielać autorzy omawianego tekstu, pisząc, że porządne dane empiryczne staną się przedmiotem dyskusji zarówno u przedstawicieli opcji konserwatywnej, jak i liberalnej.

Psychologia społeczna jest bowiem wśród nauk społecznych ostatnim bastionem pozytywizmu. Oznacza to duży nacisk na jakość narzędzi badawczych, ich psychometryczne właściwości, a także szacunek dla faktów, które niekoniecznie muszą zgadzać się z naszymi przekonaniem. W latach 90. i kolejnych psychologowie społeczni zagłębili się w badanie polskiego społeczeństwa, czyli – jak to często określano – polskiej mentalności. Towarzyszyły tym badaniom częste nadgeneralizacje, przypisywanie Polakom ogólnych i rzekomo wyróżniających ich cech (norma narzekania, poczucie krzywdy itd.), niekonfrontowanych z wynikami w innych krajach. Tam jednak, gdzie takie porównania były prowadzone, okazywało się, że Polacy nie wyróżniają się niczym szczególnym. Z moich własnych badań wynikało na przykład, że poczucie krzywdy (aczkolwiek ważny predyktor innych postaw) w Polsce wcale nie jest bardzo wysokie, na pewno nie wyższe niż w krajach ościennych (na Ukrainie, Litwie i Białorusi), a poziom oczekiwań wobec państwa podobny jak na sąsiedniej Ukrainie. Badania prowadzone przez Andrzeja Szmajkę pokazały, że wśród menadżerów kanadyjskich skłonność do narzekania była wyższa niż wśród polskich. Najbardziej chyba spopularyzowane w Polsce badania nad polską skłonnością do narzekania ujawniły zresztą, że narzekanie raczej pełni w naszym kraju funkcje społeczne, niż jest wyrazem przyznania się do własnej złej sytuacji życiowej (Polacy najczęściej narzekają na służbę zdrowia i polityków, a swoją sytuację widzą jako lepszą niż sytuację przeciętnego Polaka). W ogólnosięciowych sondażach Polacy wypadali na szarym końcu, jeśli idzie o uczestnictwo w akcjach protestacyjnych, i nie odbiegali w swoich oczekiwaniach wobec państwa od innych krajów europejskich, a więc ich

roszczeniowość była co najmniej umiarkowana. Obecnie zdecydowana większość prowadzonych w Polsce badań konfrontowana jest z odpowiednimi wynikami badań międzykulturowych i o specyficznej „polskiej mentalności” przestało być głośno. Nie znaczy to, że nie pojawiają się propozycje konstruktów psychologicznych, których identyfikacja wynika – co nie dziwi – z obserwacji własnego podwórka (na przykład grupowy narcyzm, polski mesjanizm itd.).

Poza fotografią społeczeństwa psychologowie społeczni przede wszystkim jednak koncentrowali się i koncentrują na badaniu zależności – psychologicznych mechanizmów odpowiedzialnych za określone zjawiska, a także ich konsekwencji. I te właśnie zależności stanowią o wartości tych badań, zupełnie niezależnej od socjograficznej warstwy opisowej, a więc od tego, czy dane zjawisko jest czy nie jest „typowe” dla społeczeństwa polskiego. O ile fakt występowania lub nie jakiegoś zjawiska, jego częstość, można wartościować w zależności od własnych przekonań ideologicznych, o tyle zależności wartościowaniom umykają. Badania pokazują, że faktycznie poczucie krzywdy jest bardzo ważnym ogniwem pośrednim w łańcuchu różnych przekonań społeczno-politycznych i dzieje się tak niezależnie od tego, jak bardzo jest ono w społeczeństwie rozpowszechnione i na ile uzasadnione rzeczywistą sytuacją społeczno-ekonomiczną człowieka. Prowadzone przeze mnie badania pokazały z kolei, że to, jak ludzie postrzegają genezę dobra do podziału, wpływa na to, jaką regułę podziału uznają za sprawiedliwą. Jeżeli dobro do podziału traktowane jest jako niezależne od ludzkich wysiłków (jest „zastane” raczej niż „wytworzone”), wówczas częściej uważają, że to dobro powinno służyć wszystkim (preferują podział egalitarny). Dobra postrzegane jako wytworzone częściej natomiast chcą dzielić według zasad merytarnych (więcej tym, którzy się bardziej przyczynili). Wymiar „zastaności – wytworzoneści” jest z jednej strony opisem obiektywnych cech dóbr do podziału, z drugiej jednak jest wymiarem psychologicznym – to samo dobro, na przykład budżet państwa, może być przez jednych postrzegane jako dobro zastane (państwo je po prostu „ma”), przez innych – jako wytworzone. Nasze badania pokazują, że faktycznie sposób spostrzegania genezy budżetu państwa przekłada się na preferowaną zasadę sprawiedliwego podziału. Osoby preferujące zasadę „według potrzeb” częściej postrzegały budżet państwa jako niezależny od wkładu podatników. Czy można ten wynik traktować jako obciążony ideologicznie? Wynik ten pokazuje, jak działa nasz umysł. Jest tak samo wartościujący, jak wartościujący jest inny znany wynik, że ludzie chętniej dzielą zyski według reguł merytarnych, a straty

po równo. Nie chodzi tu tylko o egotyzm, lecz o znane zjawisko opisywane w teorii atrybucji, że zdarzenia pozytywne częściej traktowane są jako wynik zaplanowanych działań człowieka (a więc dobro wytworzone), podczas gdy zdarzenia negatywne jako niezaplanowane „zdarzenia” (mają charakter „zastany”). Sukces, jak wiadomo, ma właściciela, porażka jest sierotą.

Z badań atrybucyjnych wiadomo też, że procesy atrybucji wykorzystujące schematy typowe dla moralności częściej prowadzą do ocen negatywnych niż procesy atrybucji wykorzystujące schematy kompetencji. A więc niezależnie od tego, czy dla polskiego społeczeństwa typowa jest czy też nie „moralizacja świata społecznego”, wiadomo, że tam, gdzie oceny moralne przeważają nad ocenami w kategoriach kompetencji, tam również oceny negatywne będą pewnie częstsze niż oceny pozytywne. I znowu jest to pewna zależność, która charakteru wartościującego ani ideologicznego nie ma. Po prostu jest. Można ją wykorzystywać oczywiście do różnych celów – na przykład, wzmacniając myślenie w kategoriach sprawności, wpływać na pozytywny obraz świata. Sama w sobie jednak zależność ta charakteru wartościującego nie ma.

Przykładając swoje oczekiwania do twardych danych, zawsze narażamy się na ich falsyfikację. Również moje badania dotyczące psychologicznych przesłanek oczekiwań wobec państwa („roszczeniowości”) przyniosły wiele często zaskakujących rezultatów. Ujawniły trzy zupełnie różne rodzaje oczekiwań wobec państwa, przy czym te, które najbardziej kwalifikują się do miana „roszczeniowych” (a więc oczekiwania najbardziej nieuzasadnione), okazały się charakteryzować najlepiej sytuowaną frakcję społeczeństwa. Wskazały na odmienne profile psychologiczne osób wyłącznie protestujących (zbliżone do osób całkowicie biernych) w porównaniu z tymi, którzy potrafią połączyć protesty z aktywnością konstruktywną. Pokazały na zaskakującą (niezgodną ze zdrowym rozsądkiem) rolę alienacji od władzy w przewidywaniu siły oczekiwań wobec państwa: to nie alienacja okazuje się wynikiem (niespełnionych) oczekiwań, ale oczekiwania są tym silniejsze, im bardziej wyalienowana od społeczeństwa okazuje się władza. Wielka szkoda, że autorzy omawianego artykułu koncentrują się jedynie na tym, *co* w tym czasie było badane, a nie *jak* i *z jakim skutkiem* było badane. Dotyczy to oczywiście nie tylko moich własnych badań.

Obserwacje fenomenów, które wydają się nam interesujące (niezgodne z naszym sposobem pojmowania świata, negatywne, inne niż gdzie indziej itp.), niezależnie od tego, jakie przesłanki ideologiczne mogą przyświecać badaczowi, a więc *co* wydaje mu się interesujące lub negatywne, stają się

punktem wyjścia do nowych badań i bardzo często wnoszą wkład do nauki ogólnoswiatowej. Prawdę powiedziawszy, spora część światowej psychologii społecznej ma u swoich podstaw obserwacje ciekawych „efektów”. W Polsce dobrym tego przykładem są badania Bogdana Wojciszke dotyczące ukrytych przekonań na temat natury świata społecznego. O ile koncepcja liberalna oparta jest na założeniu, że „przyływ podnosi wszystkie lodzie”, a więc że zysk jednej osoby bądź jednej grupy społecznej bynajmniej nie musi oznaczać przegranej innych, o tyle przyjęcie założenia, że życie jest „grą o sumie zerowej”, a więc że aby komuś dać, trzeba najpierw komuś innemu zabrać, implikuje zasadniczy antagonizm interesów społecznych. Prowadząc badanie w 37 krajach Wojciszke i współpracownicy pokazują, że wiara w życie jako grę o sumie zerowej może być traktowana jako wymiar kulturowy, „uniwersalny aksjomat społeczny”, którego korelaty tworzą wyodrębniony profil psychologiczny (Różycka-Tran, Boski, Wojciszke 2014). I jest tak niezależnie od tego, czy tego typu przekonanie się pochwała, czy też nie.

/// Zakończenie

Bilewicz i Olechowski powołują się na Jonathana Haidta, który zidentyfikował przewagę poglądów liberalnych (lewicowych) wśród amerykańskich psychologów społecznych, postulując – jak zrozumiałam – roztoczenie jakiegoś parasola ochronnego nad zwolennikami innych opcji. Dwadzieścia lat wcześniej identyczną diagnozę postawili Philip Tetlock i Gregory Mitchell (1993), prezentując doskonale zbalansowane przychylnie i nieprzychylnie (poznawcze i motywacyjne) psychologiczne portrety amerykańskich liberalów (w języku zachodnioeuropejskim – socjaldemokratów) oraz konserwatystów (zwolenników liberalnych poglądów ekonomicznych). Te absolutnie symetryczne portrety, uwzględniające preferowane schematy atrybucji, miary złożoności poznawczej, zdolność odwlekania gratyfikacji, optymistyczny vs. pesymistyczny obraz natury ludzkiej, wzorce motywacji itp., są doskonałą ilustracją tezy, że jednostronna, nacechowana ideologią krytyka jest zawsze tendencyjna. Jak pisałam w roku 2005: „Istnieją pewne spory ideologiczne, które nie mają żadnych szans na zakończenie. Jednym z nich jest spór socjaldemokratów, czy bardziej ogólnie – reprezentantów lewicy – z neo(liberalami), albo też bardziej ogólnie – przedstawicielami prawicy” (Lewicka 2005: 228). I jedni, i drudzy mają za sobą pokaźną garść argumentów. Dla psychologa to nie lada gratka i fascynujący temat badań. I mam nadzieję, że jeszcze długo rzeczywistość będzie nam dostarczać

materiału do sporu, który nieco przypomina słynny temat wykładu Jana Stanisławskiego *O wyższości...*

Bibliografia:

/// Bilewicz M., Olechowski M. 2014. *Psychologia społeczna w pułapkach zaangażowania. Polska i świat*, „Stan Rzeczy”, nr 1, s. 159–176.

/// Ekel J., Kurczówna I., Radwilowicz R., Reykowski J. 1954. *Analiza krytyczna poglądów na osobowość w polskiej psychologii okresu międzywojennego*, „Studia Pedagogiczne”, nr 1, s. 83–108.

/// Lewicka M. 2001. *Psychologiczne mechanizmy zachowań rozszczeniowych*, [w:] *Od myśli i uczuć do decyzji i działań*, red. D. Doliński, B. Weigl, Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, s. 111–125.

/// Lewicka M. 2002. *Daj czy wypracuj? Szczęśliwy model aktywności*, [w:] *Jednostka i społeczeństwo. Podejście psychologiczne*, red. M. Lewicka, J. Grzelak, Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 83–102.

/// Lewicka M. 2005. *Kura czy jajko, czyli socjaldemokratyczny czy liberalny model mechanizmów oczekiwań społecznych wobec państwa?*, „Psychologia Jakości Życia”, nr 4, s. 227–251.

/// Lewicka M. 2006. *Fakty i mity o polskiej rozszczenioności*, [w:] *Jednostkowe i społeczne zasoby wsi*, red. K. Szafraniec, Warszawa, IRWiR PAN, s. 253–267.

/// Różycka-Tran J., Boski P., Wojciszke B. 2014. *Wiara w grę o sumie zerowej jako aksjomat społeczny. Badanie w 37 krajach*, „Psychologia Społeczna”, nr 9, s. 92–109.

/// Tetlock P.E., Mitchell G. 1993. *Liberal and conservative approaches to justice. Conflicting psychological portraits*, [w:] *Psychological perspectives on justice. Theory and applications*, red. B.A. Mellers, J. Baron, New York, Cambridge University Press, s. 234–255.

/// **Abstrakt**

Artykuł jest odpowiedzią na krytyczną analizę poglądów polskich psychologów społecznych przedstawionych przez Michała Bilewicza i Mate-

usza Olechowskiego (2014). W odpowiedzi pokazuję, że (1) autorzy nie doczytali tekstów, które krytykują, (2) nie uwzględniają kontekstu społeczno-politycznego lat 90. i w sposób uproszczony stosują kategorię „usprawiedliwiania systemu” do analizy prac z psychologii społecznej z tego okresu, (3) nie doceniają pozaideologicznego charakteru uzyskanych w tych latach wyników badań, (4) w sposób nieuzasadniony przeprowadzają podział między „neo-liberalną” starszą generacją oraz „anty-liberalną” młodą generacją polskich psychologów społecznych.

Słowa kluczowe:

polska psychologia społeczna, ideologia, pozytywizm

/// Abstract

The paper presents counterarguments against the criticism of the Polish social psychology of the 90. and 2000. presented by Michał Bilewicz and Mateusz Olechowski (2014). I argue that the authors: (1) have not really read the papers they criticize, (2) do not take into account the socio-political context of the 90. and use the term „system justification” in the simplified way, (3) ignore the non-ideological character of the empirical findings, (4) draw an unjustified division between the „right-wing”(neo-liberal) old generation and the „left-wing” young generation of Polish social psychologists.

Keywords:

Polish social psychology, ideology, positivism

RECENZJE

HEREZJA ARTYSTYCZNA – HEREZJA SOCJOLOGICZNA, CZYLI „MANET TO JA”

PIERRE BOURDIEU

MANET. UNE RÉVOLUTION SYMBOLIQUE.

COURS AU COLLÈGE DE FRANCE [1998–2000]

SUIVIS D’UN MANUSCRIT INACHAVÉ

DE PIERRE ET MARIE-CLAIRE BOURDIEU

Tomasz Warczok

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Książka *Manet. Une révolution symbolique* jest w przeważającej mierze transkrypcją osiemnastu wykładów wygłoszonych przez Pierre’a Bourdieu w Collège de France w latach 1998–2000. W tomie znalazł się także obszerny „nieukończony manuskrypt” przygotowany przez Bourdieu i jego żonę, Marie-Claire Bourdieu, zatytułowany *Manet l’hérésiarque. Genèse des chaps artistique et critique* (Manet herezjarcha. Geneza pola artystycznego i pola krytyki).

Książka poświęcona jest rewolucji w malarstwie współczesnym, wywołanej przez Édouarda Maneta (1832–1883), artystę, który uważany jest nie tylko za protoplastę impresjonizmu, lecz także za tego, który zapoczątkował „sztukę nowoczesną” *per se*. Bourdieu próbuje wyjaśnić wielowymiarowy mechanizm „rewolucji symbolicznej”, czyli takiej transformacji, która zmienia zarówno struktury społeczne, jak i struktury poznawcze, „sposoby widzenia” rzeczywistości – w tym wypadku rzeczywistości sztuki. Proponowana przez autora *Dystynkcji* teoria zmiany społecznej ma jednak walor uniwersalny, może być aplikowana do analizy przekształceń w różnych uniwersach – politycznych, ekonomicznych czy religijnych. Te ostatnie są

dla Bourdieu szczególnie ważne, co znajduje wyraz w konsekwentnie stosowanym słowniku, znanym z innych jego prac (orto- i heterodoksja, ekskomunika, herezjarcha, prorok itd.).

Wykłady wygłoszone zostały zgodnie z tradycją Collège de France dla szerokiej i zróżnicowanej publiczności, dlatego język głównego wywodu jest dość zrozumiały. Bourdieu wraca stale do kilku zasadniczych wątków, przygląda się im z wielu stron, uzupełnia je dygresjami metodologicznymi. Wspomniany manuskrypt, będący podstawą wykładów, jest bardziej zwarty (choć opatrzony szkicowymi uwagami) i można go czytać jako uzupełnienie transkrypcji.

Nie jest bez znaczenia, że manuskrypt powstawał na przełomie lat 80. i 90., a więc dokładnie wtedy, kiedy Bourdieu pracował nad *Regułami sztuki* (2001), pracą poświęconą wylanianiu się w dziewiętnastowiecznej Francji autonomicznego uniwersum literackiego. Obie pozycje odnoszą się do podobnej problematyki, wyjaśniają generalny mechanizm uniezależniania się kultury od „władzy doczesnej” – bądź to prymatu pieniądza (rynku), bądź polityki (państwa). Jeżeli w polu artystycznym inkarnacją rewolucji jest Édouard Manet, to w polu literackim jego odpowiednikiem pozostaje Gustave Flaubert. Co ciekawe, obie postaci łączy nie tylko podobne podejście do materii sztuki (formalizm, przywiązanie do zasady sztuki dla sztuki, niezgoda na podporządkowanie twórczości jakiegokolwiek zewnętrznej funkcji, np. politycznej czy ekonomicznej), lecz także zbliżone cechy społeczne (oba pochodzili z wyższych klas społecznych). Już to zestawienie unaocznia fałszywość popularnego mniemania, że to, co przynależy sztuce, jest wyłącznym dziełem genialnych, wyjątkowo utalentowanych jednostek. Bourdieu konsekwentnie demistyfikuje tak rozumianą „ideologię charyzmatyczną”, wyjaśniając, że wszelka ludzka działalność, także intelektualna bądź artystyczna, powstaje na styku działania biologicznej, ale uspołecznionej jednostki (wyposażonej w szereg nabytych i słabo uświadomionych dyspozycji) oraz szerszego i węższego kontekstu społecznego, w którym owo działanie się odbywa.

Najpierw więc Bourdieu kreśli obraz szerokiego, dominującego w pierwszej połowie XIX wieku kontekstu instytucjonalnego sztuki. Nie istniała jeszcze wówczas wolna przestrzeń, w której twórcy mogli konkurować. Działalność artystyczna zmonopolizowana była przez sieć powiązanych ze sobą instytucji kontrolowanych przez państwo, takich jak salony, Instytut Francuski, Akademia Sztuk Pięknych, które nie tylko w prawnomocny sposób określały, czym jest sztuka, lecz także miały monopol na reprodukcję samego korpusu twórców. Centralnie organizowane kon-

kursy definiowały bezdyskusyjne kryteria sztuki, zajęcie dobrego miejsca w nich wyznaczało zaś drogę standardowej kariery malarza. Kariera taka miała charakter „biurokratyczny”, nie była, jak się to stanie później, celebrowanym życiorysem artysty, lecz nudną ścieżką pokonywania kolejnych obowiązkowych szczebli. Trudno nawet nazwać ówczesnych twórców artystami, byli raczej „mistrzami” zajmującymi się egzekwowaniem i realizowaniem z góry narzuconych szczegółowych standardów (ćwiczono się w imitacji, dobre kopie były niemalże tak samo cenne jak oryginały). Podobne nastawienie panowało w atelier, do których uczęszczali młodzi adepci malarstwa. Były to szkoły normalizacji i posłuszeństwa wobec dominujących, bezdyskusyjnych norm estetycznych. Nie bez znaczenia był fakt, że w przeważającej mierze uczniowie ci wywodzili się z drobnomieszczactwa – podobnie więc jak oblaci w Kościele katolickim, zawdzięczając wszystko, co uzyskali, instytucji, nie byli skłonni w jakikolwiek sposób buntować się przeciw niej. Dominująca estetyka, tryb pracy, a nawet sposób ubierania się odpowiadały przy tym etyce. Idealem była codzienna rutyna, praca w określonych, ściśle przestrzeganych godzinach, czystość i przewidywalność. Podejście to stanowiło więc całkowite zaprzeczenie postaw bohemy artystycznej. Twórcy socjalizowani w takich warunkach pozostawali prostymi wykonawcami, wręcz artystycznymi „funkcjonariuszami państwa”, które, jako niekwestionowana „maszyna klasyfikująca”, swego rodzaju „centralny bank symboliczny wartości artystycznych” (Bourdieu 2013: 187), narzucała kategorie i hierarchie – nie tylko dzieł, lecz także samych twórców.

Nie może dziwić, że sztuka, która w takich warunkach powstawała, miała charakter przewidywalny i zestandaryzowany. Pogardliwie zwana „pompierską” („strażacką” – od motywu helmu strażackiego, który często pojawiał się wówczas na płótnach), odznaczała się czytelnością, narracyjnością i obecnością łatwo zrozumiałych znaczeń. Ceniona przez mieszczaństwo, dostosowana była do jego „literackiego” wykształcenia (nie trzeba było rozróżniać, jak w przypadku sztuki współczesnej, stylów i manier malarskich). Stanowiąc zaprzeczenie osiemnastowiecznej estetyki arystokratycznej, w swej bezpiecznej ortodoksyjności podtrzymywała ład symboliczny, zwłaszcza w czasach zawirowań społecznych II Republiki i II Cesarstwa.

Rewolucja, którą uosabiał Édouard Manet, całkowicie zerwała z tym porządkiem symbolicznym. Dobrze znane, tysiące razy interpretowane *Śniadanie na trawie*, wystawione po raz pierwszy na Salonie Odrzuconych w 1863 roku, wyraża, jak pokazuje Bourdieu, wszystko, co najbardziej subwersywne

w tej rewolucji. Przede wszystkim obraz ten wprowadził zamęt w narzuconą i traktowaną jako oczywistość siatkę klasyfikacyjną sztuki akademickiej. Zakłócił i odwrócił istniejące, uważane za święte, hierarchie. Przedstawia bowiem sytuację banalną (spotkanie kilku osób namalowanych jak martwa natura) na płótnie o znacznych rozmiarach (taki rozmiar zarezerwowany był dla tematów najbardziej wartościowych, religijnych czy historycznych). Niszczy więc uświęconą hierarchię wysokie/niskie. Wedle ówczesnych standardów jest dziełem nieskończonym, zaledwie szkicem (zarzucano mu błędy techniczne, błędy w perspektywie itd.), a więc zamiast być barbarzyńsko wystawiony na widok publiczny, powinien pozostać nadal w sferze prywatnej (atelier). Ma to jasne konotacje moralne, gdyż eksponuje to, co „łatwe”, przeciwstawiając się „skończoności”, a więc trudowi, samej etyce pracy. W równie barbarzyński sposób dzieło nawiązuje, niemalże parodystycznie, do twórców klasycznych (Tycjana i Rafaela Santiego), a zatem *ipso facto* burzy hierarchię klasyczne/współczesne. Najbardziej skandalizujące było rzecz jasna brutalnie realistyczne ukazanie postaci nagiej kobiety, w odważny sposób patrzącej na odbiorcę. Kobieta ta, w domyśle prostytutka z klas niższych, siedzi w towarzystwie dwóch wyglądających na studentów mężczyzn. Jest to więc transgresja nie tylko estetyczna, lecz także społeczna. Stanowi symboliczne zagrożenie dla biologicznej reprodukcji różnic społecznych, a więc podważa sam ład moralny. Przy tym *Śniadanie na trawie*, podobnie jak liczne inne prace Maneta, o niczym nie opowiada; jest „płaskie”, i to w podwójnym sensie. Nie ma w nim perspektywicznej głębi i gry światłocieni charakterystycznych dla dzieł pompierskich, nie niesie też żadnych czytelnych znaczeń. Płótno to jest w ścisłym sensie malarskie. Manet, akcentując dwuwymiarowość, odrzuca skojarzenia z rzeźbą; rezygnując z narracji, oddziela malarstwo od literatury. W szerszym planie społecznym jego twórczość jest więc wyrazem autonomizowania się całego mikrokosmosu artystycznego, relatywnego uniezależnienia się nie tylko od sił politycznych czy ekonomicznych (sztuka nie może być podporządkowana żadnej władzy doczesnej, żadnej funkcji), lecz także od innych uniwersów kulturowych, takich jak mikrokosmos literacki. Nie jest przypadkiem, że tą samą ścieżką formalnych poszukiwań poszedł w polu literackim Flaubert (odrzućcie prostego realizmu, „zimny” styl narratora, często trzecioosobowego itd.). Odejdźcie w stronę „czystej formy”, właściwej dla danej sztuki („czysta forma” literacka, malarska, poetycka) jest bowiem uniwersalną zasadą związaną z procesem jej autonomizacji (można tu podać przykłady „formalizmu” prawa czy nauki, np. matematyka jako nauka z gruntu formalna tworzy równocześnie wyjątkowo autonomiczne pole społeczne).

Skandal Maneta unaocznia dobitnie mechanizm społecznego funkcjonowania sztuki oraz wszelkich innych obiektów symbolicznych. Oburzenie, jakie towarzyszyło wystawieniu prac tego autora, wynikało z aktu prawdziwego świętokradztwa, które jak powtarza Bourdieu za Durkheimem, polega zawsze na przekraczaniu granic – między publicznym i prywatnym, wysokim i niskim, męskim i żeńskim, łatwym i trudnym: „[...] granice są szczególnie uświęcone, ponieważ jednocześnie przynależą samej rzeczywistości – jak w przypadku progu domu oddzielającego to, co żeńskie, i to, co męskie, to, co wewnątrz, i to, co na zewnątrz – ale także wpisane są w nasze głowy [...]; pozostają one podziałami obiektywnymi, ucieleśnionymi w formie zasad postrzegania i podziału” (Bourdieu 2013: 54). Autor *Śniadania na trawie* naruszył i odwrócił sakralizowane, całkowicie nieświadomie przyjmowane klasyfikacje i hierarchie, które zawsze zdeponowane są obiektywnie w samych namacalnych obiektach rzeczywistości (w tym wypadku w dziełach sztuki) oraz w umysłach, a nawet ciałach – w ucieleśnionych schematach postrzegania świata. Fakt ten tłumaczy, dlaczego skandal tego rodzaju wywołuje zazwyczaj silną reakcję emocjonalną. Odnosi się bowiem do sfery niedyskursywnej, nieświadomej, wręcz psychosomatycznej. Wbrew długiej, intelektualistycznej tradycji europejskiej, ściśle oddzielającej ciało od duszy (lub umysłu), nie można zapominać, że ciało także „myśli”, a podstawowych hierarchii społecznych jednostki uczą się poprzez cielesne z gruntu działania (rytuały w relacjach między płciami czy między podwładnymi i przełożonymi itd.). Także odbiór sztuki ma charakter w przeważającej mierze nieświadomy, uruchamia najpierw głęboko uwewnętrznione schematy, a nie idee czy przekonania (co tłumaczy, dlaczego dany obiekt artystyczny obrzydza bądź w trudny do wyrażenia sposób zachwyca). Warto jednocześnie pamiętać, że podobne podejście nie oznacza podążania w kierunku naiwnego freudyzmu czy modnej dziś lacanowskiej psychoanalizy społecznej. Francuski socjolog nie mówi o arbitralnie analizowanej indywidualnej nieświadomości, ale o w pełni empirycznie uchwytnej „nieświadomości kulturowej”, zwanej także *doxa* (por. Bourdieu 2006).

Jak zaznacza Bourdieu, nie chodzi tu tylko o przesunięcie akcentów, ale całościową zmianę widzenia ludzkiego działania, także działania artystycznego. Proponuje więc nowy paradygmat analizy praktyk oraz obiektów artystycznych i intelektualnych, odrzucając bądź znacznie modyfikując utrwalone podejścia w historii sztuki, historii idei, socjologii czy filozofii społecznej. Zgodnie z tym, co pisał już wcześniej (Bourdieu 2006), odnosi się to do całej „filozofii świadomości”, perspektywy postrzegania ludzkiego

działania kierowanego rzekomo świadomą intencją lub też równie świadomie dostępną motywacją. Takie podejście jest szeroko rozpowszechnione, stanowi podstawę różnych odmian teorii racjonalnego wyboru, teorii gier, fenomenologii, personalizmu chrześcijańskiego itd. Wynika natomiast, mówiąc w skrócie, z nieświadomego projektowania na badane jednostki własnej, refleksyjnej postawy, jaka jest udziałem intelektualistów. Podobna postawa, zwana „scholastycznym skrzywieniem” (Bourdieu 2013: 100), ma swoje źródła w niezaangażowanym, zdystansowanym oglądzie rzeczywistości, dokonywanym przez pryzmat abstrakcyjnych modeli, teorii, koncepcji, diagramów i wykresów, które mimochodem „wkłada się” w głowy zwykłych uczestników życia społecznego. W badaniach nad sztuką znajduje to wyraz w koncepcji jednostkowego „twórcy”, „kreatora”, mającego w procesie tworzenia żonglować koncepcjami i ideami innych autorów, którzy rzekomo wywarli na niego wpływ. Historycy sztuki, spierając się więc nieustannie, poszukują w danym obiekcie artystycznym określonych źródeł, tropią ślady wpływu innych, wcześniejszych twórców, stylów i idei. Taka szkolarska, hermeneutyczna analiza jest typowym oglądem profesorskim, przeprowadzanym z punktu widzenia uczonego *lectora*, który, zapoznając społeczne warunki tworzenia, fałszywie stawia się w pozycji *auctora*. Postrzega on dzieło artystyczne jako rebus, palimpsest przeznaczony do pogłębionej deszyfryzacji. Jest to ogląd widza, ogląd dzieła już skończonego, *opus operatum*, podczas gdy należy, powiada Bourdieu, rzecz odwrócić, przyjrzeć się samej praktyce, przeanalizować szczegółowo *modus operandi*. Zrekonstruować zatem trzeba uwarunkowania strukturalne, które umożliwiają tworzenie. Mówiąc inaczej, niezbędna jest metodyczna analiza kontekstu, a nie poleganie wyłącznie na „tekście” – do czego przyzwyczaiła nas analiza czysto formalna (w niezrozumiały sposób wskrzeszona niedawno w postaci nawoływań do traktowania całości kultury jako „tekstu”). Bourdieu nawiązuje tu do semiologii, przede wszystkim zaś do ikonologii, zapoczątkowanej przez Ervina Panofskiego, widząc w tym nurcie typowy przykład „intelektualizmu”, szkolarskiego, arbitralnego poszukiwania znaczeń w obiekcie artystycznym, traktowania go jako zbioru przypisów. Zamiast jednak odrzucać ten nurt *en bloc*, należy, przekonuje francuski badacz, swoiście go zsocjologizować, zaakcentować samą społeczną praktykę tworzenia znaczeń¹.

¹ Warto pamiętać, że sztandarowa dla Bourdieu koncepcja habitusu rozwinięta została m.in. dzięki studiom Panofskiego nad wspólnymi, społecznymi źródłami architektury gotyckiej i scholastyki, zob. posłowie do francuskiego wydania *Architecture gothique et pensée scolastique*, opublikowane w tym tomie „Stanu Rzeczy”, s. 163–187, oraz komentarz do niego, s. 188–193.

Działanie artystyczne nie jest więc indywidualnym aktem świadomości, artysta nie operuje koncepcjami ani ideami, pod których ma być „wpływem”, zdeponowanymi w jego pamięci, do której ma wolny i nieskrępowany dostęp. Sztuka, powtarza za Durkheimem Bourdieu, stanowi „czystą praktykę bez teorii” (Bourdieu 2013: 682), w której biorą udział konkretne jednostki, wyposażone w konkretne dyspozycje. Rozwijana w ten sposób „teoria dyspozycjonalizmu” przeciwstawia się więc zarówno „teoriom intencji”, jak i tym ujęciom, które podmiotu prawdziwie działającego nie dostrzegają, sytuując go co najwyżej w roli prostego „nośnika” struktur (rozmaite odmiany strukturalizmu). Akt tworzenia, podobnie jak każde, nawet najbardziej banalne działanie codzienne, trzeba widzieć „[...] w terminach spotkania pomiędzy dyspozycjami – rozumianymi jako system zinkorporowanych i nieświadomych sposobów myślenia – oraz przestrzeni będącej polem możliwości” (tamże: 67). Dla Maneta owo pole to ówczesny mikrokosmos artystyczny, z poszczególnymi pozycjami zajmowanymi przez innych twórców, współczesnych i klasycznych, wobec których musiał zająć własną pozycję. Znowu, nie chodzi tu o świadomy, wykalkulowany akt dystynkcji czy też celowe odróżnianie się od innych. Nawiązania, cytowania bądź zaprzeczenia, będące przedmiotem analiz ikonologów, występują w każdej twórczości, mają jednak charakter praktyczny, a nie czysto intelektualny. „Każde pociągnięcie pędzla jest równocześnie wolne i ustrukturyzowane” (tamże: 138) – dokonuje go artysta swoją zsocjalizowaną ręką, kierując się zsocjalizowanym spojrzeniem, zgodnie z wcielonymi dyspozycjami nabytymi w rodzinie, szkole, atelier itd., które spotykają się z kolei z danym polem, a więc „strukturą możliwości”: siecią pozycji innych artystów i instytucji wyznaczających w praktyczny sposób ścieżkę tego, co możliwe i niemożliwe. Pole jest zatem zbiorem mniej lub bardziej uświadomionych punktów orientacyjnych, a nie zestawem cytowań.

Aby doszło do rewolucji symbolicznych, konieczny jest określony stan pola. Nie dokonują jej genialne jednostki czy obdarzeni charyzmą liderzy. Charyzma, która według Webera (2002) miała przejawiać się w debanalizacji, zerwaniu, niewiele tłumaczy, gdyż sama jest charakterystyką społecznie skonstruowaną, uzależnioną od zaistnienia określonych warunków strukturalnych. W drugiej połowie XIX wieku we Francji takimi korzystnymi warunkami była nadprodukcja dyplomów szkół średnich i wyższych. Toteż całe pole produkcji kulturowej poszerzyło się o masę marginalnej, ale jednak znaczącej „proletariackiej” (a nawet „subproletariackiej”) inteligencji (w swej kondycji przypominającej nieco dzisiejszy prekariat). To ta właśnie zbiorowość ukonstytuowała słynną bohemę artystyczną, tworząc z jednej

strony konkurencyjne wobec państwowych ośrodków produkcji kultury (kawiarnie, kontrsalony itd.), z drugiej zaś stając się istotnym audytorium dla heretyckich przedstawień symbolicznych. Strukturalnie odpowiadała więc analogicznym przekształceniom z 1968 roku, które także zrodziły swoich heretyków w polu intelektualnym (np. Foucault, Derrida) oraz, po stronie recepcji kultury, tzw. nową klasę średnią (Bourdieu 1984, 2005).

Jako że pole sztuki jest rynkiem, wymianą obiektów symbolicznych, a więc takich, którym towarzyszy wiara w ich szczególną wartość, konieczni są agenci, którzy ową wiarę wytworzą i podtrzymają. Te quasi-magiczną funkcję, alchemię przekształcenia zwykłego przedmiotu w przedmiot mający wartość artystyczną, zrealizowali pisarze, wchodzący na scenę w momencie, kiedy załamał się państwowy monopol w tym względzie. Doszło zatem do współpracy między dominującym (bo starszym) polem literackim a podporządkowanym mu, wylaniającym się, polem artystycznym. Dość szybko ukonstytuowało się na tym tle pole krytyki artystycznej, w którym gra odbywała się w sposób homologiczny do pola sztuki. Jeżeli więc to ostatnie rozciągało się w drugiej połowie XIX wieku od ortodoksji bieguna akademickiego do heterodoksji ówczesnej awangardy, to podobnie pole krytyki podzielone było na część bliską „władzy doczesnej” (instytucje państwowe, mieszczańska publiczność) oraz część relatywnie autonomiczną. W takim układzie wsparcie bądź odrzucenie przebiegało homologicznie: apologetycznie pisali o Manecie ci, którzy w polu krytyki znaleźli się po stronie „wznoszącej” – konsekrowanej awangardy, krytykowały zaś osoby, które z racji bliskości bankrutujących symbolicznie instytucji państwa (Akademia, salon itd.) na rewolucji straciły; zgodnie z powtarzającą się manierą wszystkich tracących swoją pozycję niegdysiejszych dominujących, odwoływali się oni do dyskursu końca i upadku sztuki albo nawet całej kultury czy cywilizacji (wystarczy *per analogiam* pomyśleć o międzywojennych Niemczech i Spenglerowskim dyskursie zmierzchu, upadku, końca; zob. także Bourdieu 1988).

Rewolucyjną konfigurację pola sztuki dopełniły subwersywne, indywidualne dyspozycje (habitus) samego Maneta oraz posiadany przezeń kapitał. Co ciekawe, występując przeciwko akademizmowi, tworząc heretycką przestrzeń wylaniającego się pola artystycznego, Manet nie utożsamiał się z bohemą. Wywodził się bowiem, inaczej niż większość artystów tej grupy, z rodziny mieszczańsko-arystokratycznej – ideowo sytuującej się wszelako po stronie republikanizmu. Jego podzielony w ten sposób habitus (*habitus divé*) pozwalał mu więc zachowywać równą odległość zarówno wobec establishmentu, jak i awangardy. Odziedziczony kapitał społeczny dawał

dostęp do salonów, w których poznawał bankierów, ale też malarzy czy poetów (np. Baudelaire'a). Rodzinny kapitał ekonomiczny uwalniał od konieczności sprzedawania własnych prac (a więc stanowił zabezpieczenie przed wyrokami rynku), z kolei specyficzny kapitał kulturowy (sześć lat terminowania w atelier znanego i cenionego Thomasa Couture'a, liczne podróże, w których poznawał sztukę europejską) dawał pełną swobodę warsztatową. Dystans wobec bohemy manifestował się u Maneta, zgodnie z założeniem o ogólnej spójności habitusu, w zróżnicowanych kontekstach. Nosił się elegancko, pracował wytrwale i rutynowo, nie zerwał kontaktów z rodziną (jak Claude Monet i inni impresjoniści), w samej twórczości zaś, podobnie jak Gustave Flaubert w literaturze, odżegnywał się od charakterystycznego dla bohemy „zaangażowania społecznego”, przeciwstawiając się zwłaszcza bezpośredniemu realizmowi estetycznemu, któremu holdował na przykład jego konkurent Gustave Courbet (nieprzypadkowo pochodzący z rodziny o znacznie niższym statusie). Habitus Maneta „kierował” go więc, tak jak Flauberta, ku pozycjom w przestrzeni sztuki, które należało dopiero wytworzyć, miejscu pomiędzy ortodoksją zależnego od państwa i burżuazji akademizmu oraz „zaangażowaną społecznie” awangardą. Miejscu, które stanie się przestrzenią „sztuki czystej”, prawdziwym polem artystycznym. Przykład ten po raz kolejny potwierdza, że rewolucje nigdy nie są dziełem pariasów, samouków czy twórców „naiwnych”. W sprzyjających warunkach społecznych przeprowadzić je mogą tylko ci, którzy dysponując odpowiednim zasobem specyficznych dla danego pola kapitałów, mogą je przeciwko niemu zwrócić. A zatem ogólna teza Webera (2006), wywiedziona z rozważań nad starożytnym judaizmem, mówiąca o tym, że heretykami są zawsze byli kapłani, pozostaje, jak pokazuje Bourdieu, w mocy.

Uczciwie powiedzieć trzeba, że tak jak to się miało z wydanym w 2012 roku pierwszym z serii wykładem Bourdieu w Collège de France, poświęconym państwu (Bourdieu 2012), czytelnicy zaznajomieni z jego teorią nie znajdą w *Manet. Une révolution symbolique* wielu nowych rzeczy. Podstawowe wyjaśnianie mechanizmów działania pola, habitusu, magii kapitału symbolicznego, a także rewolucyjnej zmiany społecznej znaleźć można w licznych wcześniejszych pracach autora. Ogólne tezy dotyczące rewolucji symbolicznej Maneta pojawiły się już z resztą w artykule z 1987 roku zatytułowanym *L'institutionnalisation de l'anomie* (Bourdieu 1987). Recenzo-

wana książka jest ich detalicznym rozwinięciem (treść artykułu znalazła się w pierwszych dwóch rozdziałach książki). Przy okazji praca jest dość łatwym, ale kompleksowym przedstawieniem socjologii Bourdieu oraz, co ważne, pozostaje unikatowym wglądem w *modus operandi* teorii francuskiego socjologa. Krok po kroku ujawnia specyficzny sposób teoretyzowania, unaocznia analizę prawdziwie refleksyjną, wymuszającą ciągle obiektywizowanie siebie jako podmiotu, który obiektywizować ma badaną rzeczywistość. Analiza rewolucji Maneta jest także, a może przede wszystkim, przewrotnym autoportretem samego Bourdieu. Przy wszystkich różnicach rewolucje, których dokonali – Manet w malarstwie i Bourdieu w socjologii – mają wiele punktów wspólnych. Pod pewnym względami ich trajektorie oraz habitusy także są podobne, zwłaszcza w wymiarze wewnętrznego rozdarcia (zob. Bourdieu 2004). Bourdieu, jak Manet, uczulony był na kwestię niezależności wobec tego, co zewnętrzne, autonomię wobec „władzy doczesnej”. Obaj stanowili przy tym inkarnację czegoś większego, sił całych uniwersów – pola sztuki i pola socjologii. Obaj wreszcie zmienili „zasady widzenia”, uświęcone hierarchie, czy to w sztuce, czy w naukach społecznych. Jak sugeruje więc w krótkim tekście dołączonym do książki Pascale Casanova, Bourdieu mógłby śmiało powiedzieć, trawstując ulubionego przez siebie Flauberta: „Manet to ja” (Bourdieu 2013: 741).

Bibliografia:

/// Bourdieu P. 1967. *Postface*, [w:] E. Panofsky, *Architecture Gothique et Pensée Scolastique*, Minuit, Paris [w niniejszym tomie, s. 163–187].

/// Bourdieu P. 1984. *Homo academicus*, Édition de Minuit, Paris.

/// Bourdieu P. 1987. *L'institutionnalisation de l'anomie*, „Les cahiers du Musée national d'art moderne”, 19-20 juin, s. 6–19.

/// Bourdieu P. 1988. *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Minuit, Paris.

/// Bourdieu P. 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.

/// Bourdieu P. 2004. *Esquisse pour une auto-analyse*, Liber, Raisonsd'Agir, Paris.

/// Bourdieu P. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

/// Bourdieu P. 2006. *Medytacje pascalianские*, tłum. K. Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa.

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

/// Bourdieu P. 2012. *Sur l'État. Cours au Collège de France (1989-1992)*, Raisons d'agir – Seuil, Paris.

/// Weber M. 2002. *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, tłum. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

/// Weber M. 2006. *Socjologia religii. Dzieła zebrane. Etyka gospodarcza religii światowych*, tłum. T. Zatorski, G. Sowinski, D. Motak, Nomos, Kraków.

OSTENTATIO GENITALIUM, CZYLI SEKSUALNOŚĆ CHRYSYTA JAKO DOWÓD WCIELEŃ

LEO STEINBERG

SEKSUALNOŚĆ CHRYSYTA.

ZAPOMNIANY TEMAT SZTUKI RENESANSOWEJ

Kamil Kopania
Uniwersytet Warszawski

W jednym z konserwatywnych kwartalników katolickich ukazał się artykuł poświęcony szeroko propagowanej akcji „Cała Polska czyta dzieciom” (Moryń 2012: 226–238). Autorka artykułu cytuje m.in. taki oto fragment z książki przeznaczonej dla młodego czytelnika, a zatytułowanej *Wielka księga siusiaków*: „W piętnastym i szesnastym wieku włoscy artyści przeważnie malowali Jezusa leżącego w ramionach matki i ciągnącego się za siusiaka. Na wielu płótnach Matka Boska dotyka krocza swojego syna”. Autorka jest oburzona twierdzeniem, które traktuje jako wierutną bzdurę i atak na wartości: „Cóż, ja takich prac nie znam, ale to pewnie wina Watykanu, który w piwnicach pochował owe dzieła bądź zdążył je spalić!” (tamże: 231). Nie zadaje sobie pytania, skąd autorzy *Wielkiej księgi siusiaków* zaczerpnęli informacje o takich motywach malarskich, lecz sarkastycznie sugeruje, że po prostu piszą nieprawdę. Tymczasem to, że „takich” prac nie zna, nie jest bynajmniej ani winą Watykanu, ani też autorów wspomnianej publikacji, tylko brakiem jej wiedzy na temat sztuki religijnej dawnych wieków, w wielu aspektach poważnie odbiegającej od stereotypowych wyobrażeń o niej. Nie mamy tu na myśli jedynie występowania mniej lub bardziej zadziwiających współczesnego widza motywów, które z różnych powodów wydają się niestosowne i które przez wielu mogą być zbyte jako humorystyczne, marginalne, po prostu nieistotne. Odrzucając *a priori* istnienie dzieł religijnych podkreślających cielesność i płciowość Chrystusa, autorka wspomnianego

tekstu – może i nieświadomie, nawet w dobrej wierze, ale jednak – odrzuca jeden z kluczowych wątków debaty teologicznej, jakim jest Wcielenie Chrystusa. Nauka o wcieleniu, rozważania oscylujące wokół prawdy wiary głoszącej, że Syn Boży przyjął ludzkie ciało oraz ludzką naturę, przybierały na przestrzeni wieków różne formy. W XV i XVI stuleciu znajdowały ciekawe odzwierciedlenie w sztuce religijnej, zarówno zamawianej przez świeckich na ich prywatne potrzeby, jak i powstającej z inicjatywy i na potrzeby samego Kościoła. Plótna, na których „Matka Boska dotyka krocza swojego syna”, mają głęboki sens teologiczny: ukazywanie, a nawet swoiste podkreślanie genitaliów Zbawiciela prowadzić miało bowiem do unaocznienia podstawowej prawdy wiary, wedle której Chrystus, zstępując na ziemię, stał się prawdziwym człowiekiem. Ludzie tamtych czasów bardzo poważnie podchodzili do prawdy wiary, że Jezus to Bóg, który stał się prawdziwym i rzeczywistym człowiekiem, a więc jako człowiek miał te wszelkie ludzkie cechy, które składają się na nasze człowieczeństwo. I stawiali sobie pytanie, czy ludzka seksualność współtworzy naszą ludzką naturę, bo jeśli tak, to również Jezus musiał jako Człowiek być świadom swojej seksualności. Teologiczna antropologia ostrożnie poruszała ten temat, choć i pomijając go nie mogła; sztuki plastyczne mogły być pod tym względem o wiele bardziej odważne, gdyż ich istotą jest przekaz zmysłowy. Można zaryzykować twierdzenie, że naturalna i zdroworoządkowa postawa wobec ciała i ludzkiej seksualności znalazła wyraz właśnie w sztuce, nie zaś w teologii pozostającej pod wielkim wpływem neoplatońskiego i gnostyckiego rozumienia materii jako źródła zła¹. Jedną z najbardziej znaczących prac poświęconych tej kwestii jest książka Leo Steinberga *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* z 1984 roku, której polski przekład, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, właśnie się ukazał.

Leo Steinberg (1920–2011), postać o ciekawej i skomplikowanej historii rodzinnej, syn emigranta, rosyjskiego Żyda Izaaka Nachmana Steinberga, był amerykańskim krytykiem i historykiem sztuki, przez lata związanym z City University of New York i University of Pennsylvania. W 1983 roku opublikował w czasopiśmie „October” artykuł *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, jeden z bardziej wpływowych i szeroko dyskutowanych esejów naukowych lat 80. XX wieku, w znaczący sposób ukierunkowujący badania z zakresu historii sztuki. Wspomniana książka

¹ Obszerne informacje bibliograficzne na temat skomplikowanego i pełnego sprzeczności stosunku teologii do problematyki cielesności znaleźć można w: Salisbury 1990, Bullough, Brundage 1996. O chrześcijańskich postawach wobec ludzkiej seksualności w okresie 1500–1750 pisze Wiesner-Hanks 2000. Bogaty materiał źródłowy zawiera Rogers 2001. O teologicznym lęku przed seksualnością traktuje Elliott 1999.

Leo Steinberga bazuje nie na wyjściowym, potężnych rozmiarów artykule (szybko zresztą, bo w 1984 roku, wydanym w wersji książkowej), lecz publikacji z 1997 roku, drugiej edycji książkowej (Chicago University Press). Wydanie z 1997 roku różni się od pierwszego. Zawarto w nim bowiem nie tylko artykuł z pisma „October”, ale i zespół tekstów powstałych w późniejszym czasie, zawierających nowe przykłady dzieł o interesującej Steinberga ikonografii, polemiki z recenzentami bądź uszczegółowienia wyrażonych wcześniej tez. W efekcie czytając *Seksualność Chrystusa*, obcujemy z książką dość nietypowo skomponowaną, na swój sposób eklektyczną, będącą zbiorem tekstów pomyślanych nie tyle jako jednorodna pod względem formy i stylu publikacja dotycząca zawartego w tytule tematu, ile raczej zestawienie wyjściowego, potężnego rozmiarami artykułu z innymi tekstami powstałymi po jego opublikowaniu, stanowiącymi swoistą dokumentację sporów oraz kontrowersji, które wywołał.

Książka składa się z trzech głównych części. Pierwsza partia głównego tekstu to potężnych rozmiarów erudycyjny, stanowiący wprowadzenie do tematu rozdział *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*. Steinberg ze swadą nakreśla w nim przedmiot prowadzonych przez siebie badań, zwracając uwagę czytelnika na szereg zabiegów stosowanych przez artystów głównie II połowy XV i I połowy XVI stulecia, działających na terenie Italii oraz w krajach na północ od Alp. Koncentruje się przede wszystkim na kompozycji dzieł malarskich i graficznych, w przypadku których uwaga patrzącego kierowana jest na – zazwyczaj odkryte, dobrze widoczne – genitalia małego Jezusa znajdującego się na kolanach Matki (Steinberg używa w odniesieniu do tego rodzaju dzieł terminu *ostentatio genitalium*). Analizując dziesiątki wyobrażeń malarskich i graficznych, autor szczegółowo omawia różne warianty kompozycji, w których postać Dzieciątka upozowana została w charakterystyczny sposób, przekonująco dowodząc, że ułożenie Jego nóżek, to, jak stoi bądź siedzi, skupia wzrok patrzącego na jego przyrodzeniu. Oprócz tego podaje przykłady dzieł, w których genitalia są wyraźnie uwidocznione, gdyż Maria kieruje w ich stronę dłoń bądź też nawet bezpośrednio ich dotyka. Steinberg analizuje też warianty, w których mamy do czynienia z przezroczystą tkaniną okalającą biodra Jezuska bądź też szatą, która w dziwny sposób przykrywa większą część ciała Zbawiciela, jednak z pominięciem genitaliów. Podając przykłady scen pasyjnych, przede wszystkim Ukrzyżowania, ale też Piety, Piety Patris, Złożenia do grobu, zwraca uwagę na analogiczne sposoby podkreślania genitaliów Chrystusa, a także nowe ujęcia, w których dłonie zmarłego Zbawiciela zostały złożone na Jego łonie. Więcej, autor książki podkreśla, że w przypadku niektórych

przedstawień (Ukrzyżowanie, Chrystus Umęczony) tkanina okalająca biodra Zbawiciela ułożona bywa w sposób wysoce nienaturalny, nielogiczny, za to wyraźnie sugerujący wzwód ukrytego pod nią członka.

Przedstawienia tego rodzaju, tworzone przez wielu wybitnych, często „podręcznikowych” artystów, takich jak Giovanni Bellini, Hans Baldung Grien, Maerten van Heemskerck, Andrea Mantegna, Michał Aniol czy Rogier van der Weyden, łączy Steinberg z chęcią uwypuklenia podstawowego zagadnienia teologicznego odnoszącego się do statusu ontologicznego Chrystusa – Wcielenia. W opinii badacza w sztuce II połowy XV i I połowy XVI stulecia wyraźnie widoczna jest chęć zaznaczenia w sposób subtelny i bezpośredni zarazem ludzkiej natury Zbawiciela, z wszystkimi bez mała jej wyznacznikami, w tym jednym z podstawowych, a więc seksualnością. Bazując na materiale wizualnym, autor książki wykazuje, że seksualność Chrystusa we wspomnianym wyżej czasie nie była tematem łatwym, w szczególności zaś prostym do zobrazowania w sztukach wizualnych, ale jednak nie była tematem pomijanym, uważanym za niewłaściwy do rozważania bądź przedstawiania. Więcej, podkreśla znaczenie motywów seksualnych, zasadzające się na przekonaniu o szczególnej wadze Wcielenia, swoistej celebracji faktu, że Chrystus miał zarówno boską, jak i ludzką naturę. Bezpośrednio ukazywana cielesność stanowić miała wyznacznik człowieczeństwa, przez biblijne skojarzenia z grzechem pierworodnym łączyć Zbawiciela z rodzajem ludzkim (oczywiście bez przypisywania Mu skażenia tymże grzechem) i podkreślać wagę Jego misji, dzięki której jednostka dostąpić może zbawienia. Zasugerowana erekcja może być z kolei traktowana jako motyw stanowiący odniesienie do żywotności, witalności, a w kontekście religijnym – zmartwychwstania. Badacz zaznacza jednocześnie, że tego rodzaju skojarzenia stanowią wyjątek w dziejach Kościoła, zarówno bowiem przed omawianym okresem, jak i po nim kwestie związane z seksualnością Chrystusa były podejmowane sporadycznie, a już na pewno nie w tak otwarty i bezpośredni sposób, czego wymownym dowodem jest sam fakt powszechnej nieświadomości istnienia analizowanych przez niego motywów. Świadczy to o odejściu Kościoła, najpewniej po Soborze Trydenckim, od rozważań skierowanych w tę stronę.

Choć drobiazgowo analizy kolejnych obrazów przekonują do twierdzeń Steinberga – nie sposób zaprzeczyć, że w przypadku wielu dzieł późnośredniowiecznych i renesansowych narzucającym się widzowi motywem są genitalia Chrystusa – to jednak wywód autora pozostawia niedosyt wynikający z braku jakichkolwiek źródeł mogących potwierdzać stawiane tezy.

W toku rozważań sam Steinberg przyznaje zresztą, że nie dysponuje żadnymi tekstami teologicznymi z epoki, które mogłyby uprawdopodobnić jego spostrzeżenia, a te, na które się powołuje, dotyczą kwestii cielesności Chrystusa w innym kontekście, np. obrzezania jako wydarzenia związanego z pierwszym przelaniem krwi Zbawiciela, cierpieniem stanowiącym zapowiedź zbawczej męki. Zapewne z tego względu po głównej części mamy do czynienia z blokiem trzydziestu dziewięciu krótkich tekstów opatrzonych zbiorczym określeniem *Ekskursy*. Uznać je można za zbiór uzupełnień dotyczących podnoszonych wcześniej zagadnień oraz dzieł. Steinberg, posilkując się szeregiem nowych przykładów malarskich i graficznych, dodatkowo uszczegóławia wybrane kwestie, ukazuje je w szerszym kontekście, próbując znaleźć odniesienia w myśli, teologii i sztuce Kościoła, mogące świadczyć o właściwym klimacie intelektualnym oraz emocjonalnym, pozwalającym na tworzenie interesujących Steinberga dzieł (autor analizuje m.in. motyw Marii karmiącej Dzieciątka, czyni też szerokie odniesienia do zagadnień związanych z pojmowaniem ciała i cielesności we wczesnym chrześcijaństwie oraz średniowieczu).

Trzecia część książki nosi tytuł *Retrospekcja* i stanowi swoiste pokłosie szerokiego oddźwięku, jaki przyniosła książka Steinberga. Zostało w niej zebranych dziesięć tekstów poprzedzonych wstępem, w którym autor szczegółowo opisuje liczne, głównie nieprzychylnie, często całkowicie niemerytoryczne, kpiące wypowiedzi dotyczące jego dzieła, a także jego samego. Steinberg z wyrozumiałością traktuje atakujących, wychodząc z założenia, że ich działania są wymownym przykładem wyparcia oczywistych faktów ze świadomości, odrzucania *a priori* dowodów wizualnych, przede wszystkim zaś – typowym przejawem tabuistycznego myślenia, wykluczającego jakąkolwiek rozsądną dyskusję. Wyraża także zadowolenie z głosów tego rodzaju, których efektem było wzmożone zainteresowanie jego publikacją, bezpośrednio przekładające się na wyniki jej sprzedaży. We wspomnianych dziesięciu podrozdziałach odpowiada na wątpliwości oraz pytania tych, którzy odnieśli się do jego tekstu w sposób merytoryczny. W toku kolejnych wywodów stara się podać nowe argumenty na rzecz wyrażonych w tekście głównym tez, w szczególności wychodząc od obszerniejszej grupy pism teologicznych i religijnych, w których podejmowane były kwestie cielesności. Posilkuje się też licznymi nowymi przykładami dzieł malarskich, rzeźbiarskich i graficznych, w tym takimi, które potwierdzają, że na pewnym etapie dziejów pomysł późnośredniowiecznych i renesansowych artystów, starających się w wymowny sposób podkreślić ludzką naturę Jezusa, przestały być akceptowane i rozumiane zarówno dla wiernych, jak

i dla kleru. Mowa tu o dziełach przemalowanych w taki sposób (np. poprzez domalowanie fragmentu tkaniny), aby ukryć wyraźnie widoczne genitalia Zbawiciela.

Steinberg nie podsumowuje swoich wywodów. Książka kończy się *Epilogiem*, w którym czytelnik znajdzie opowieść o spotkaniu Steinberga z pewnym Holendrem, lokalnym miłośnikiem historii i zabytków, autorem listu do niego z informacją o ambonie w miejscowości Schiedam.

W jej dekoracji pojawia się motyw Dobrego Pasterza, którego szaty w okolicach łędźwi układają się w kształt rozety. Autor listu napisał, że od dawna miał przeczucie, że taki nietypowy motyw musi być świadomie zastosowanym przez artystę środkiem wskazania na ukryte pod szatą genitalia Chrystusa, ale dopiero dzięki książce Steinberga nabral przekonania, że faktycznie o to chodzi. Dla Steinberga było to z jednej strony swoistym poświadczeniem, że motywy, o których pisze, są oczywiste, łatwe do odczytania dla wszystkich, z drugiej zaś stanowiło dowód o szerokim odbiorze jego książki, przywracającej zapomniane bądź mało znane motywy sztuki dawnej, co daje nadzieję na dokonanie rewizji potocznego jej odbioru.

Treść *Epilogu* wydaje się w pełni zasadna. Steinberg faktycznie wprowadził do badań nad sztuką, kulturą i umysłowością dawnych wieków temat słabo znany, niemal zapomniany. Temat ciekawy nie tylko dla specjalistów, ale i szerszego grona miłośników sztuki oraz kultury. Nie bez znaczenia jest również fakt, że *Seksualność Chrystusa...* dotyka problemów dla niektórych trudnych do zaakceptowania, kontrowersyjnych, a więc zarazem swoiście nośnych. Praca Steinberga odegrała dzięki temu istotną rolę w procesie kształtowania się zainteresowań historyków sztuki i kultury II połowy lat 80. oraz kolejnych dziesięcioleci. Amerykański badacz może być w znacznej mierze traktowany jako ojciec chrzestny wielu projektów badawczych skupiających się na zagadnieniach pomijanych w badaniach nad sztuką dawną. Nie sposób przypisać mu wszystkich zasług na tym polu, w analogicznym bowiem czasie „nieortodoksyjnymi” zagadnieniami zajmowała się choćby adwersarz Steineberga, z którą ten polemizuje w trzeciej części swojej książki: Caroline Walker Bynum, zasłużona badaczka kultury, autorka wielu intrygujących prac dotyczących religijności i pojmowania ciała w kulturze późnego średniowiecza². Innym ważnym

² Bynum krytykuje Steinebrga z pozycji feministycznych, kładąc silny akcent na tendencje do feminizowania Zbawiciela w myśli oraz praktyce mistycznej średniowiecza. W opinii badaczki Steinberg podchodzi do analizowanych przez siebie obrazów w sposób jednowymiarowy i tendencyjny, oparty na pojęciach związanych z tradycyjną wizją seksualności. W latach 80. i na początku 90. Bynum opublikowała m.in. książki: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (Bynum

i wpływowym badaczem, analizującym i wyjaśniającym nietypowe dla współczesnego widza motywy sztuki średniowiecznej, takie jak wyjątkowa agresja i przemoc zauważalna w scenach pasyjnych, jest James Marrow. Jego publikacje z przełomu lat 70. i 80. doprowadziły do rewizji szeroko rozpowszechnionych opinii dotyczących znacznej części sztuki średniowiecznej jako wykwit dolorystycznej pobożności lubującego się w przemocy społeczeństwa. Marrow przekonująco wykazał, że liczne brutalne, dynamiczne sceny pasyjne warunkowane są w pierwszej kolejności typologią biblijną (Marrow 1977, 1979)³.

Jednakże to właśnie od połowy lat 80. zauważamy znaczący wzrost liczby prac poświęconych mniej znanym przejawom sztuki średniowiecznej, które dla wielu mogą się wydać nie tyle nawet niezrozumiałe albo dziwne, ile po prostu szokujące. W 1986 roku Anthony Weir i James Jerman podjęli temat obsceniczných wyobrażeń licznie występujących w architektonicznej dekoracji rzeźbiarskiej wielu kościołów średniowiecznej Europy (Weir, Jerman 1986)⁴. Postaci kobiece i męskie (a także hybrydalne ludzko-zwierzęce) w ekshibicjonistycznych pozach, bezwstydnie prezentujące genitalia bądź wypinające się w stronę patrzącego pośladkami, kopulujące pary – wszystkie te motywy, wydawałoby się całkowicie nie do zaakceptowania w kościelnych wnętrzach bądź na zewnętrznych ścianach świątyń, były szeroko rozpowszechnione i akceptowane zarówno przez świeckich, jak i duchowieństwo (zaznaczyć należy – przedstawiciele duchowieństwa ponad wszelką wątpliwość musieli wydawać zgodę na powstanie tego rodzaju wyobrażeń w obrębie świątyni). W latach 90. nietypowym motywem, przede wszystkim na kartach rękopisów iluminowanych, kilka publikacji poświęcił Michael Camille⁵. W jego pracach czytelnik znajdzie analizy humorystycznych, obsceniczných, wulgarnych bądź rubasznych scen, które odnaleźć można na marginesach psalterzy, godziniek, jak i innych ksiąg, za-

1982); *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women* (Bynum 1987); *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (Bynum 1991). Zob. również artykuł Bynum: *Skąd taki zamęt wokół ciała? Z perspektywy mediewistki* (Bynum 2002).

³ Warto w tym miejscu wspomnieć o dziele z terenu Polski, które z racji na swoją wyjątkową brutalność, jeśli chodzi o opis oraz wizualizację męki Chrystusa, może być postrzegane opacznie jako wykwit późnośredniowiecznego – z dzisiejszej perspektywy patrząc – prymitywnego, wulgarnego, a nawet niesmacznego doloryzmu (jako takie było zresztą opisywane przez wielu badaczy). Mowa o *Rozmyślaniach dominikańskich*, wyjątkowym zabytku sztuki i piśmiennictwa I połowy XVI wieku, powstałym w Krakowie. Zob.: Kopania 2004 (tam też odniesienia do innych niż Marrowa prac, których istotą jest wykazanie, że brutalne sceny pasyjne były wyrazem teologicznego myślenia, a nie odbiciem niezdrowej afektacji przemocą). Zob. też: Bale 2010, Mills 2005.

⁴ Z nowszych prac zob.: Karkov 2001, Mellinkoff 2004.

⁵ Patrz przede wszystkim: Camille 1992. Patrz też Camille 1998. Szeroko na temat motywów seksualnych w sztuce i kulturze religijnej późnego średniowiecza oraz ich wielorakich uwarunkowań patrz m.in.: Burgwinkle, Howie 2010, Easton 2006.

zwyczaj służących celom liturgicznym bądź związanych z pobożnością ludzi świeckich. W latach późniejszych wątki poruszane przez Camille'a rozwijali kolejni badacze, ukazujący, jak bogaty, niejednoznaczny i ciekawy był świat średniowiecznej seksualności, wbrew obiegowym opiniom często pełnej radości i swobody (McDonald 2006, Lindquist 2012, Wolfthal 2010). Ich rozważania koncentrują się także na współlistnieniu motywów seksualnych i religijnych w teologii, sztuce czy literaturze średniowiecza⁶.

Ruth Mellinkoff z kolei dogłębnie omówiła sztukę późnego średniowiecza pod kątem sposobów, w jaki obrazowano cierpienia Jezusa (Mellinkoff 1993). Badaczka skupiła się przede wszystkim na postaciach oprawców, którzy na kwaterach średniowiecznych nastaw oltarzowych czy kartach rękopisów iluminowanych prezentowani byli w sposób dla współczesnego widza niedopuszczalny. Mowa tu o fizjonomii oprawców, mającej za cel ich zohydzenie i stanowiącej wymowny znak ich grzeszności. Problem jednak w tym, że deformacja twarzy czy ciała w wielu przypadkach była odbiciem różnego rodzaju schorzeń, przede wszystkim skórnych, ale także wenerycznych czy nowotworowych, potrafiących silnie wpłynąć na wygląd zewnętrzny osób na nie cierpiących. W takim przypadku znamiona choroby traktowane były jako dowód grzeszności noszących je osób. Równie istotne z punktu widzenia ikonografii pasywnej są gesty pojawiające się w niektórych dziełach doby późnego średniowiecza. Mowa tu o geście figi, wysuwaniu języka czy np. rozszerzaniu palcami ust z jednoczesnym wysuwaniem języka. Tego rodzaju znaki, czynione w odniesieniu do postaci Chrystusa bądź Marii, są ofensywne w charakterze i mają konotacje seksualne. Potwierdzają to zarówno liczne wzmianki w literaturze, jak i sposób ich wykorzystania w ikonografii świeckiej.

Wśród elementów mających podkreślać brutalność i wątpliwą kondycję moralną oprawców znajdziemy inne jeszcze motywy. Zadający cierpienie Chrystusowi często ukazywani byli w strojach udziwnionych pod względem kroju, wielokolorowych, kusych, obcisłych, często zniszczonych, odkrywających niektóre partie ciała oraz w zbrojach mających wyraźnie prześmiewczy charakter (np. żołnierze przedstawiani byli w słomianych hełmach) (Bayless 2007). Znaczna część tych ubiorów znajdowała odzwierciedlenie w realiach dnia codziennego – oglądający sceny pasywne mieli odnosić je do konkretnych postaci wykonujących problematyczne pod względem moralnym zawody – ludzi rozrywki, w pierwszej kolejności

⁶ Patrz np. ważne opracowanie zbiorowe: Marek, Preisinger, Rinnele, Kärcher 2008 (tam bogata bibliografia).

aktorów, do których stosunek Kościoła od początku chrześcijaństwa był zdecydowanie negatywny⁷.

Wydanie *Seksualności Chrystusa...*, bogato ilustrowanej, w bardzo dobrym językowo polskim tłumaczeniu, profesjonalnym, jeśli chodzi o umiejętność wykorzystania fachowej nomenklatury i oddanie różnego rodzaju niuansów terminologicznych, uznać należy za właściwą decyzję. Inspirująca praca Steinberga pozwoli wielu osobom zrewidować obiegowe, silnie zakorzenione poglądy na sztukę religijną średniowiecza oraz renesansu. Ukaże ją w nowym, może kontrowersyjnym dla wielu, ale ciekawym świetle. Szczególną i podstawową wartością pracy Steinberga jest jednak przekonujące wykazanie, że w tematach, które dla wielu mogą być kontrowersyjne, a nawet moralnie niedopuszczalne, tkwi ładunek głębokiej treści odnoszącej się do fundamentalnych problemów teologicznych, w tym przypadku związanych z naturą Jezusa Chrystusa, a więc kwestią Wcielenia. Lektura omawianej książki stanowi również doskonałą zachętę do dalszego pogłębiania wiedzy rewidującej utarte schematy myślowe. Wspomniane wyżej publikacje innych autorów, wiele zawdzięczających badaniom Steinberga, ukazują chrześcijańską kulturę i sztukę jako silnie zakorzenioną w codziennym życiu ludzi średniowiecza, z ich prawdziwymi emocjami i odmiennym od naszego sposobem przeżywania świata. Pozwalają zrozumieć, że umysłowość ludzi średniowiecza różni się od naszej, ale dlatego właśnie ich postawa religijna i sposoby interpretowania wielu kwestii teologicznych zdają się nam tak osobliwe.

Bibliografia:

/// Bale A. 2010. *Feeling Persecuted. Christians, Jews and Images of Violence in the Middle Ages*, Reaktion Books, London.

/// Bayless. M. 2007. *Clothing, Exposure, and the Depiction of Sin in Passion iconography*, [w:] *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, red. K.M. Rudy, B. Baert, Brill, Turnhout, s. 289–305.

/// Bullough V.L., Brundage J.A., red. 1996. *Handbook of Medieval Sexuality*, Routledge, New York.

/// Burgwinkle B., Howie C. 2010. *Sanctity and Pornography in Medieval Culture. On the Verge*, Manchester University Press, Manchester.

⁷ Na temat różnego rodzaju motywów negatywnie definiujących oprawców patrz: Kopania 2012 (tam też liczne odniesienia bibliograficzne).

- /// Bynum C.W. 1982. *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- /// Bynum C.W. 1987. *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- /// Bynum C.W. 1991. *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Zone Books, New York.
- /// Bynum C.W. 2001. *Skąd taki zamęt wokół ciała? Z perspektywy mediewistki*, tłum. I. Sławińska, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 74–96.
- /// Camille M. 1992. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Reaktion Books, London.
- /// Camille M. 1998. *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, Laurence King Publishing, New York.
- /// Easton M. 2006. *The Wound of Christ, the Mouth of Hell. Appropriations and Inversions of Female Anatomy in the Later Middle Ages*, [w:] *Tributes to Jonathan J. G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture*, red. S. L'Engle, G.B. Guest, Harvey Miller Publishers, Turnhout, s. 395–414.
- /// Elliott D. 1999. *Fallen Bodies. Pollution, Sexuality, and Demonology in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- /// Karkov C.E. 2001. *Sheela-na-gigs and Other Unruly Women. Images of Land and Gender in Medieval Ireland*, [w:] *From Ireland Coming. Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and Its European Context*, red. C. Hourihane, Princeton University Press, Princeton, s. 313–331.
- /// Kopania K. 2004. *Słowo – obraz – teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LXVI, nr 1–2, s. 7–48.
- /// Kopania K. 2012. *Przedstawienia odrażające w późnośredniowiecznym malarstwie z terenów dzisiejszej Polski – zarys problematyki*, [w:] *Ars historiae / historia artis. Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Wyrobiszowi*, red. E. Dubas-Urwanowicz, J. Maroszek, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, s. 61–72.
- /// Lindquist S.C.M., red. 2012. *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Ashgate, Aldershot.

/// Marek K., Preisinger R., Rinnele M., Kärcher K., red. 2008. *Bild und Körper im Mittelalter*, Wilhelm Fink Verlag, München.

/// Marrow J.H. 1977. 'Circumdede runt me canes multi'. *Christ's Tormentors in Northern European Art of The Late Middle Ages and Early Renaissance*, „The Art Bulletin” June, vol. LIX, nr 2, s. 167–181.

/// Marrow J.H. 1979. *Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Van Ghemert Publishing Co., Kortrijk.

/// McDonald N., red. 2006. *Medieval Obscenities*, York Medieval Press, Woodbridge.

/// Mellinkoff R. 1993. *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, T. I, Berkeley, Los Angeles, Oxford.

/// Mellinkoff R. 2004. *Averting Demons. The Protective Power of Medieval Visual Motifs and Themes*, Wipf & Stock Publishers, Los Angeles.

/// Mills R. 2005. *Suspended Animation. Pain, Pleasure & Punishment in Medieval Culture*, Reaktion Books, London.

/// Moryń M. 2012. *Kocham, nie czytam bzdur!*, „Fronda”, nr 64, s. 226–238.

/// Rogers Jr E.F., red. 2001. *Theology and Sexuality. Classic and Contemporary Readings*, Wiley-Blackwell, Oxford.

/// Salisbury J. 1990. *Medieval Sexuality. A Research Guide*, Routledge, New York.

/// Steinberg L. 2013. *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. M. Salwa, oprac. nauk. M. Walczak, Universitas, Kraków.

/// Weir A., Jerman J. 1986. *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, Routledge, London, New York.

/// Wiesner-Hanks M.E. 2000. *Christianity and Sexuality in the Early Modern World. Regulating Desire, Reforming Practice*, Routledge, London.

/// Wolfthal D. 2010. *In and Out of the Martial Bed. Seeing Sex in Renaissance Europe*, Yale University Press, New Haven, London.

KULT STALINA W KALEJDOSKOPIE

JAN PLAMPER

KULT STALINA. STUDIUM ALCHEMII WŁADZY

Jakub Bazyli Motrenko
Uniwersytet Warszawski

We wstępie do swojej książki Jan Plamper posługuje się kilkoma anegdotami, żeby wprowadzić czytelnika w fenomen kultu Józefa Stalina. Jedna z nich mówi o tym, jak syn radzieckiego dyktatora Wasilij wykorzystał swoje nazwisko, aby uniknąć kary po jakiejś pijackiej awanturze, co spotkało się z dużą dezaprobatą ojca:

– Ale ja też nazywam się Stalin – odparował Wasilij.

– Nie – powiedział Stalin – Ty nie jesteś Stalin i ja też nie jestem Stalin. Stalin to władza radziecka. Stalin to postać z gazet i portretów, nie ty, ani nawet nie ja! (Plamper 2014: 15)

Celem książki jest demistyfikacja kultu i nadanie mu historycznego wymiaru. Autor, posługując się instrumentarium historyka, socjologa i historyka sztuki, stara się wyjaśnić jego genezę i sens: „Głównym tematem tej książki stało się zbadanie, jak nabierał znaczenia symboliczny wymiar Stalina – jak powstał jego kult – i jak rozpowszechniano wytwory kultu, oraz jak ludzie nadawali im sens” (tamże: 345).

Książka dzieli się na dwie zasadnicze części: wytwory kultu (są to dwa rozdziały – o przedstawieniach Stalina na fotografiach i rycinach w dzienniku „Prawda” oraz w malarstwie) i tworzenie kultu (trzy rozdziały o patronacie w sztuce, instytucjach organizujących tworzenie sztuki i publiczności). Do tego dochodzi wstępny rozdział o historii nowoczesnego kultu jednostki. Wytwory analizowane są w porządku chronologicznym (analiza diachroniczna publikacji w „Prawdzie”; szczegółowe zestawienia liczo-

we wystąpien znajdują się w aneksie) i przestrzennym (malarzkie metafory przestrzenne). Choć tematem książki są prezentacje fotograficzne i malarzkie, to nie brakuje przykładów z rzeźby, filmu, architektury, poezji, toponimii czy politycznych rytuałów.

Badania Plampera wpisują się w ugruntowane interdyscyplinarne programy badawcze. Przyjęcie takiej strategii sprawia, że wąsko zakreślony temat książki – wizerunki Józefa Stalina w malarstwie i fotografii w latach 1929–1953 w Rosji Radzieckiej – jest problematyzowany w szerokich i zróżnicowanych perspektywach. Przedstawienia Stalina stają się przejawem nowożytnego kultu jednostki, pierwiastkiem rosyjskiej kultury, wytworem propagandy i przykładem ikonologii politycznej. Każda odpowiedź ma charakter cząstkowy, mówi o pewnych czynnikach kształtujących kult, pomijając inne. Dopiero połączenie ich wszystkich wyjaśnia powstanie niezwykłego kultu, pobudzającego wyobraźnię milionów ludzi – nie tylko w Związku Radzieckim, ale i na świecie: „Czystym zyskiem był Stalin, który wydawał się większy – i faktycznie odmienny – niż w rzeczywistości” (tamże: 26).

/// Nowoczesna deifikacja władzy

Początek kultu Stalina można usytuować bardzo dokładnie w czasie na grudzień 1929 roku, gdy sowiecki przywódca kończył 50 lat, a reżimowa gazeta „Prawda” przez kilka dni poświęcała temu wydarzeniu obszerny materiał. Wówczas było to zdarzenie odizolowane. O początku nieprzerwanego kultu można mówić dopiero trzy lata później. Kult jednostki jest zjawiskiem społecznym, którego przyczyn należy poszukiwać również poza kontekstem wąsko pojętych zabiegów politycznych i propagandowych.

Zagadnienia indywidualizacji, zaniku tradycyjnych wspólnot i narodzin społeczeństw nowoczesnych stanowiły podstawę dla projektu socjologii i filozofii społecznej końca XIX i początku XX wieku. Po dziś dzień są to zagadnienia należące do centrum socjologicznych zainteresowań. Do tych wątków nawiązuje Plamper, rysując drogę do kultu Stalina w Związku Radzieckim. Społeczne podstawy kultu autor widzi z jednej strony w uniwersalnych dla ówczesnej Europy, w tym Rosji, zjawiskach sakralizacji istoty ludzkiej w następstwie oświecenia i rewolucji francuskiej oraz przemianach źródła legitymizacji władzy. Z drugiej, w rosyjskich partykularyzmach: kulcie cara i bolszewickich formach organizacji partyjnej – kółkach (*krużkach*) – skupiających działaczy politycznych wokół przywódcy.

Napoleon III był pierwszym przywódcą otoczonym kultem w nowożytnym sensie. Doszedł do władzy w wyniku wyborów będących konsekwencją Wiosny Ludów, a po zamachu stanu w 1851 roku został ogłoszony cesarzem Francuzów. Inaczej niż w wypadku królów, źródłem legitymizacji cesarza był lud i plebiscyty, a nie prawo boskie. Lud stał się autorem moralnych i prawnych zasad. Napoleon III szukał bezpośrednich więzów z narodem i masowej aprobaty tłumów. Służyć temu miał zespół spektakli, parad, mitów i symboli, rozpowszechnianych za pomocą dostępnych środków przekazu. Uwolniona energia sakralna krążąca wśród ludu (narodu) przyległa w końcu do jednej postaci, prowadząc do jej deifikacji.

W XIX-wiecznej Francji *sacrum* zostało przeniesione ze sfery religijnej do sfery polityki. Bratanek Napoleona sytuował jednak swoją osobę powyżej bieżącej polityki partyjnej. System, który stworzył, tzw. bonapartyzm, zasadnie można uważać za nowoczesną dyktaturą demokratyczną. Zwierzchnikiem władzy nie jest Bóg czy wyróżniona warstwa społeczna (arystokracja, aparat urzędniczy), lecz cały naród, który sprawuje władzę zwierzchnią. Jednostki obdarzane kultem podkreślały swój związek z ludźmi, a zarazem były ponad ten lud wywyższane. Władza pochodząca z ludu odzwierciedlała społeczne nierówności, dlatego obiektem kultu musiał być mężczyzna. Naród poddawany był socjalizacji do bycia odbiorcą kultu przez armię, szkolnictwo, masowe widowiska i wydarzenia, jak obchody urodzin Napoleona I.

Kult Napoleona III odsłania cechy współczesnych kultów jednostek, różniące się od kultu przedmodernistycznego: zwierzchność ludu, sekularyzm, patrycentryzm, korzystanie ze środków masowego przekazu i ograniczenie do społeczeństw zamkniętych. Cechy te spełniały III Rzesza Niemiecka, Włochy Benito Mussoliniego czy Związek Radziecki, ale też w pewnym zakresie Polska Józefa Piłsudskiego. Wreszcie polityka wizerunkowa Franklina Roosevelta czy Ronalda Reagana posiadają ważne cechy wspólne z kultem jednostki. Jak zauważa Plamper (tamże: 45) odnośnie do kultu Mussoliniego: „Należy uznać [kult Mussoliniego] [...] za jeden z wariantów powszechnie znanej odpowiedzi na dylematy modernizacji, które po wojnie dręczyły wszystkie narody rozwinięte: anonimowość w coraz szerszych kontaktach społecznych wykraczających poza małe grupy (rodzina, wieś), wymuszonych przez uniwersalne instytucje – szkołę i armię oraz nowoczesne środki komunikacji (drogi, koleje, telegraf, telefon i radio), a także pamięć o *Gemeinschaft* skupionej wokół symbolicznej dla polityki przedwojennej monarchii”.

Dla rozwoju kultu jednostki zasadnicze znaczenie miała I wojna światowa, która mobilizowała nie tylko wojsko, ale całe społeczeństwa. Kobiety i mężczyźni ze wszystkich klas albo walczyli na froncie, albo pracowali na tyłach armii. Rodząca się po wojnie kultura konsumpcyjna skierowana była do wszystkich ludzi: produkowane towary miały zacierać różnice klas, płci i rasy. Zhomogenizowane społeczeństwo paradoksalnie dowartościowało jednostkę. Wybicie się z tłumu stało się obiektem pożądania. Pozostaje antynomia nowoczesności łączenie uniwersalizmu z indywidualizmem, dążenie do równości i przebicie zasłony anonimowości.

/// Historia carskiej Rosji i Związku Radzieckiego

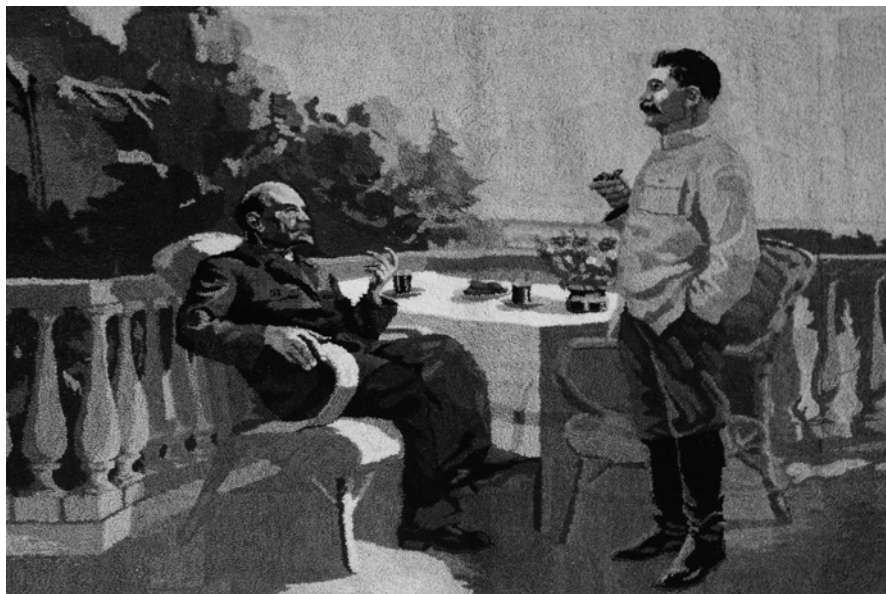
Szczególną wersję uniwersalnej historii sakralizacji jednostki przez lud reprezentują losy carskiej Rosji, ruchu bolszewickiego i wreszcie – Związku Radzieckiego. Car Aleksander III, panujący od 1881 do 1894 roku, zastąpił sposób legitymizacji władzy przez społeczeństwo, w tym wykształcone elity, realizowany przez swojego poprzednika Aleksandra II, zwrotem ku mistycznie pojętemu narodowi. W skład narodu wchodziły zarówno różne grupy etniczne, jak i warstwy społeczne, w tym chłopci. Szczególną funkcję pełniło prawosławie, które miało pomóc carowi stworzyć bezpośrednią więź z chłopstwem, z pominięciem dworu, który był postrzegany jako skompromitowany. Stworzenie ogólnie dostępnych realistycznych przedstawień cara, gazety skierowanej do chłopów i ceremonii pozwoliło stworzyć mit więzi między carem a ludem. W mit uwierzyli przede wszystkim sam car i jego otoczenie.

Mit stworzony przez Aleksandra III rozwinął, doprowadzając do ekstremum, Mikołaj II. Wyłączył z pośrednictwa między monarchią a ludem nie tylko elity, ale również aparat administracyjny. Ceremonia koronacji w 1881 roku była nie tylko konsekracją monarchii, ale również samego monarchy jako bożego wybrańca. Car poszukiwał związków z narodem przez charyzmatycznych świętych wywodzących się z ludu (z Rasputinem na czele), z pominięciem popów, rytuałów i instytucji. Starał się o pełną, autokratyczną władzę, co zderzyło się z odwrotnymi tendencjami tych grup społecznych, które dążyły do zwiększenia udziału w życiu politycznym. Mit pozwalał wierzyć władzy, że rewolucja 1905 roku była robotą wrogów – Żydów i rewolucjonistów – którzy sprowadzili „dobry” lud na złą drogę. Kolejnymi elementami kultu cara stała się „polityka historyczna” – obchody rocznic bitwy pod Poltawą i Borodino oraz trzechsetlecia dynastii Romanowów.

Mikołaj II, uczestnicząc od 1905 roku w masowej grze politycznej, zaczął rywalizować o poparcie z Dumą. Okazało się to ruchem autodestrukcyjnym, ponieważ odarło monarchę z cech sakralnych. Kolejnymi elementami, które prowadziły do delegitymizacji cara w oczach ludu, było nieudolne dowodzenie przez niego armią w trakcie pierwszej wojny światowej. Wraz z rewolucją nastąpiło „przeniesienie carskie”: forma deifikacji jednostki pozostała taka sama, zmienił się jednak jej obiekt. Naród przestał czcić cara, a zaczął przywódców rewolucji.

Choć tradycja marksistowska ma charakter kolektywistyczny, to zarówno carska tradycja, jak i sposób organizacji ruchu bolszewickiego sprzyjały pojawieniu się po raz kolejny jednostek otoczonych kultem. Rewolucyjny rok 1917 spowodował załamanie systemu władzy monarchicznej i akcję niszczenia kultu cara, lecz bardzo szybko zaczęły powstawać nowe kultury. Najpierw Aleksandra Kiereńskiego i Ławra Kornilowa, które jednak miały charakter ograniczony i krótkotrwały. Gdy rewolucja październikowa uczyniła marksizm oficjalną ideologią państwową, obiektem kultu stali się Karol Marks i Fryderyk Engels. Większość działaczy bolszewickich wywodziła się z warstwy inteligentkiej, która organizowała swoją działalność polityczną w kółkach (*kerużkach*), na czele których stał zazwyczaj silny przywódca. Liderzy ci spełniali ważne funkcje materialne, psychologiczne i grupotwórcze wobec swoich podopiecznych. Szeregowi członkowie kółek wysławiali w zamian przywódców za pomocą sztuki. Jak zauważa Plamper (tamże: 45): „Gloryfikowanie przywódcy było dla nich doświadczeniem, które ich kształtowało, i większość nadal działała w ten sposób po objęciu władzy, pomimo wszystkich wyrazów niechęci dla kultu jednostki w ich retoryce”. Relacja między przewodniczącym kółka a jego członkami przyjmowała niejednokrotnie charakter mecenatu nad artystami.

Kolejnym obiektem kultu został Włodzimierz Lenin. Stało się to jednak dopiero po jego śmierci w 1924 roku, wcześniej cieszył się zaledwie najwyższym uznaniem. Związane to było z decyzją o zabalsamowaniu ciała Lenina i budowie mauzoleum na jego cześć, która zresztą nie była akceptowana ani przez jego żonę, ani przez część partyjnych przyjaciół. Przyjęcie takiego rozstrzygnięcia uruchomiło powstawanie różnego rodzaju wytworów artystycznych, budujących kult: od masek pośmiertnych po film, zdjęcia, malarstwo, plakaty, rzeźbę itd. Kult zmarłego Lenina prowadzi już w sposób bezpośredni do kultu Stalina. Zwłaszcza na początku Stalin był ukazywany na przedstawieniach jako najbliższy współpracownik i kontynuator Lenina.



Il. 1. Lenin i Stalin. Muzeum Stalina w Gori, Gruzja. Fot. Kacper Motrenko.

Zastosowanie znajdowała tutaj zasada dynastyczna – Stalin miał być zgodnie z przekazem propagandowym namaszczonej na rolę przywódcy. Do końca lat 30. ukształtował się kanon przedstawień i przedstawienia towarzyszące były coraz rzadsze. Stalin monopolizował wizerunek wodza, a na przedstawieniach występował w towarzystwie prostego ludu, zwłaszcza kobiet i dzieci. Jeśli pokazywano wodza z dziećmi, to zazwyczaj z dziewczynkami: „różnica płci i wieku [...] podkreślały jeszcze bardziej, jak wysoko Stalin stał nad zwykłymi ludźmi” (tamże: 120).

Napięcie między ideologią kolektywistyczną a kultem Stalina znalazły wyraz w zinstytucjonalizowaniu „nieskromnej skromności”. Z jednej strony, sam Stalin i podległy mu aparat dawali do zrozumienia, że skromność nie pozwala, aby wódz narodu pozował do obrazów i w ogóle poświęcał zbyt wiele czasu sposobowi, w jaki był przedstawiany. Stalin był uważany za „najskromniejszego z ludzi”, a tym samym stawał w opozycji do własnego kultu. Niechęć do pozowania była dla malarzy prawdziwym problemem. Trudno było im zachować prawdziwość odwzorowania bez szans na długi kontakt z modelem. Organizatorzy konkursów na portret Stalina musieli dostarczać artystom zdjęcia i materiały filmowe przedstawiające wodza jakoby pozującego na żywo. Z drugiej jednak strony, jak przekonująco pokazuje Plamper, opierając się na materiałach źródłowych,

ściśle kontrolowano na najwyższych szczeblach władzy wizerunki Stalina w „Prawdzie”. Sekretariat wodza, a niekiedy on sam, akceptowali ukazujące się materiały.

Inne napięcie w sztuce socjalistycznej dotyczyło aktu twórczego: z jednej strony, działanie w nowym socjalistycznym ustroju, również działanie artystyczne, miało być prowadzone zgodnie z planem. Artyści mieli tworzyć sztukę na zamówienie władzy w celu propagowania komunizmu, przeznaczoną do kopiowania i masowej produkcji. Z drugiej strony, sami artyści często wyznawali romantyczny ideał spontanicznej i niezależnej inspiracji artystycznej. Organizatorzy wystaw też zresztą przedstawiali prezentowane dzieła jako spontaniczny efekt inicjatywy narodowej, pomimo dominującej roli państwa w ich powstawaniu.

Formuła twórczości artystycznej była w Związku Radzieckim złożona: w stalinowskiej kosmologii „artystę inspiruje Stalin, ucieleśnienie marksistowskiego rozwoju historycznego – tworząc sztukę przedstawiającą radziecki świat wraz z narodem jako tworem zmierzającym w stronę ostatniego historycznego etapu, kiedy upływ czasu zostanie zawieszony, a różnice między artystami, ludem i Stalinem przestaną mieć jakiegokolwiek znaczenie” (tamże: 316–317). Taka filozofia twórczości wymagała odpowiedniej formy organizacyjnej: państwo finansowało nie tylko zakup gotowych dzieł, ale również cały proces produkcyjny. Na przykład aby artyści mogli poznać realia życia socjalistycznego, uczestniczyli w zorganizowanych wycieczkach do kolchozów i fabryk. Większość portretów Stalina powstawała w systemie kontraktowym.

Historia Związku Radzieckiego znajdowała odzwierciedlenie w ikonografii. Na początku lat 30. w gazetach dominowały przedstawienia wielkich przedsięwzięć industrialnych i infrastrukturalnych: pieców hutniczych, kominów, szybów naftowych, słupów elektrycznych itd. Od połowy lat 30. zaczęto mówić o osiągnięciu ustroju socjalizmu, co zostało wprost wypowiedziane w konstytucji z 1936 roku. Wertykalność została zastąpiona horyzontalnością: pojawiły się widoki z lotu ptaka, panoramy miast socjalistycznych, ogrodów. W powieściach metafory maszynowe zostały zastąpione ogrodniczymi.

Jednym ze źródeł informacji dla kremlinologów na temat przywódców partyjnych, aktualnych sympatii i hierarchii wewnątrz aparatu była analiza fotografii ze spotkań ze Stalinem. Na tej podstawie oceniano aktualne wpływy i szanse na przejęcie schedy po wodzu. Po śmierci Stalina przez trzy kolejne dni był on pokazywany na fotografiach w trumnie: najpierw znajdującej się na pierwszym planie, potem oddalającej się coraz bardziej,

co symbolizowało słabnącą władzę. Towarzysze otaczający ciało byli jego spadkobiercami. Giennadij Malenkov zajmował miejsce najbliższej głowy, co znaczyło, że widziany był jako następca wodza. Ziściło się to jedynie częściowo.

Plamper szczegółowo analizuje, w jaki sposób wizerunek Stalina był wykorzystywany w cyklu rocznym przy różnego rodzaju świętach. Kalendarz świąt otwierała rocznica śmierci Lenina 2 stycznia (Stalin był ukazywany jako kontynuator jego myśli), następnie kolejno obchodzono Dzień Armii Czerwonej 23 lutego, Dzień Kobiet (to akurat nie było święto „stalinowskie” i wizerunek Stalina nie był regułą), 1 Maja, dzień prasy bolszewickiej 5 maja, Dzień Zwycięstwa, Wszechrosyjski Dzień Kultury Fizycznej, dzień marynarki wojennej ZSRR, Dzień Lotnictwa, rocznicę Wielkiej Rewolucji Październikowej, wreszcie – Dzień Konstytucji Stalinowskiej. W każdym z tych kontekstów w dniu święta lub w relacji ze świętem następnego dnia zamieszczano wizerunki wodza. Drugorzędne święta, jak Dzień Lotnictwa, nie miały stałej daty i obchodzono je w ten sposób, żeby nie tracić dni pracy. Przedstawienia, na których pojawiał się Stalin, często były kanoniczne i co roku wykorzystywano te same.

/// Propaganda – budowa kultu

Badania z zakresu teorii komunikacji mają długą tradycję w empirycznych badaniach socjologicznych. Przed wybuchem drugiej wojny światowej nad radiosłuchaczami kanoniczne badania prowadził zespół Paula Lazarsfelda (Fleck 2011: 165–220). W trakcie wojny powstały liczne raporty zdające sprawę z morale swoich oraz wrogich armii i społeczeństw; siłą rzeczy dotyczyły również przekazu propagandowego (zob. Lazarsfeld, Merton 1982, Converse 1987: 162–185).

Najobszerniejszą część książki Plamper poświęca twórcom radzieckiej propagandy i jej odbiorcom. Klasycznie, propaganda rozumiana jest jako perswazyjny przekaz kierowany do opinii publicznej. Obok przemocy jest to najważniejsze narzędzie kontrolowania mas. W *Kulcie Stalina* autor zacierza różnicę między nadawcą przekazu perswazyjnego a odbiorcami. Po pierwsze, kult był co prawda nadzorowany centralnie, lecz kontrola nie miała charakteru absolutnego. Władza nad wytwarzanym kultem miała charakter rozproszony. Po drugie, adresaci propagandy, czyli obywatele Związku Radzieckiego, nie byli biernym odbiorcą, lecz aktywnym twórcą. Plamper podważa schemat komunikacyjny, w którym masy mogą albo przyjmować kierowane do siebie komunikaty, albo stawiać im opór. Ukazuje widzów

jako podmioty elastyczne i zmienne, wrażliwe na kontekst historyczny i zdolne przyjmować różne myśli w tym samym czasie. W takiej perspektywie teoretycznej propaganda nie jest indoktrynacją obywateli przez władzę, lecz komunikatem powstającym w interakcji. Ostateczny sens konstytuuje się w licznych relacjach społecznych. Autor analizuje powstawanie wytworów kultu w sieci jednostek i instytucji.

Inaczej niż w nazistowskich Niemczech, w Rosji nie było jednego urzędu dbającego o wizerunek Stalina. Nie znaczy to, że nie można szczegółowo wskazać tych instytucji i ludzi, którzy odpowiadali w największym stopniu za wytwarzanie kultu: począwszy od politycznego szczytu (Stalina i Klimienta Woroszyłowa jako głównego mecenasa sztuki sowieckiej), poprzez instytucje organizujące pracę artystów, jak stowarzyszenia artystów i aparat partyjno-państwowy, instytucje edukacyjne, wydawnictwa i fabryki sztuk wizualnych, gazety i czasopisma, cenzura (*Głamlit*), aż po tajną policję. Wszystkie te instytucje tworzyły bardzo złożoną strukturę, w której poruszanie się stanowiło dla artystów wyzwanie i przedmiot niepisanej wiedzy. Stawką w grze były nie tylko prestiż czy pieniądze, ale również wolność i spokój.

Ze względu na fakt, że sztuka radziecka kierowana była do mas i miała nieść jasny przekaz propagandowy, twórcy kultu przypisywali duże znaczenie czytelności przekazu. Nie było podziału na sztukę tworzoną dla różnych grup czy klas społecznych. Każde dzieło sztuki powinno trafić do wszystkich obywateli Związku Radzieckiego. Stąd też dążono do wytwarzania portretów kanonicznych: jednakowych i jednoznacznych dzieł służących kultowi. Aby ustalić kanon reakcji na wystawiane dzieła, władza potrzebowała informacji zwrotnej: uzyskiwała ją za pomocą ankiet socjologicznych, obserwacji prowadzonych przez psychologów czy ksiąg gości.

Plamper sięga do nietypowych dokumentów: ksiąg gości, w których odwiedzający wystawy zapisywali swoje uwagi. Dzięki temu możemy poznać nastroje publiczności. O ile na początku spełniały one funkcje statystyczne, mające pomóc ocenić frekwencję na wystawach, o tyle szybko stały się miejscem pisania peanów na cześć władzy. Prowadzenie statystyk nie tylko miało służyć celom poznawczym, ale także było przykładem „wojen statystycznych”. Ludzie, przychodząc na wystawy, „głosowali nogami” i legitymizowali sztukę socrealistyczną, a w konsekwencji i cały system władzy. Wyłożona w muzeum księga miała przekonać społeczeństwo, że sztuka jest tworzona dla ludu i przez lud. Księgi pełniły jednak również funkcje dydaktyczne: zwiedzający mogli się nawzajem edukować, studiując

swoje wpisy. Była to próba stworzenia przestrzeni komunikacyjnej między widzami: jeden widz mógł czynić komentarze do uwag drugiego. Wreszcie, księgi miały służyć mobilizacji społecznej: „[U]czyły zwiedzających muzeum «mówić po bolszewicku» o sztukach pięknych, czyli dyskutować o obrazie, który właśnie oglądają” (Plamper: 340).

W kolektywistycznym systemie radzieckim opinia robotnicza miała wyznaczać kanony piękna. Księgi gości miały w związku z tym zastąpić przedrewolucyjną krytykę sztuki. Niewykluczone, że rozstrzygnięcie sporu między realistami a modernistami na rzecz tych pierwszych dokonało się również pod wpływem ocen widzów zawartych w księgach gości i wyrażanych w socjologicznych ankietach. Ocena prac przez masy spotkała się jednak z oporem samych artystów. Lekceważono w związku z tym głosy krytyczne, twierdząc, że wystawę odwiedzają głównie „znudzeni spacerowicze”. Plamper (tamże: 326) zwraca uwagę na paradoks: „[G]dy księgi gości stały się głównie «wsiami patiomkinowskimi», zaczęły być uważane za oznakę prawdziwego demokratycznego tworzenia sztuki”. Krytyczne oceny na wystawach stalinowskich były rzadkie: obrazy Staliny miały charakter ikon – czczono je, a nie oceniano. Nieprzychylnie opinie były zresztą niejednokrotnie usuwane przez władze muzeów. Związki artystów dostrzegały również problemy logistyczne. Gdyby kierowano się przy wyborze dzieł do wystawiania opinią zwiedzających, to należałoby zadbać o klasową reprezentacyjność grupy, która musiałaby obejrzeć liczne prace zgromadzone w jednym miejscu.

Względy propagandowe wyjaśniają zmieniającą się częstotliwość pojawiania się Stalina w prasie – gdy działo się źle na froncie czy w relacjach wewnętrznych (czystki), wódz zniknął, by powrócić z uśmiechem w momentach tryumfu. Na kanonicznym portrecie powojennym Stalin ma włosy posiwiałe, starczy podbródek, pogłębione zmarszczki na czole – cechy te wyrażają doświadczenia wojny i śmierci milionów ludzi.

Sztuka socrealistyczna, a zwłaszcza przedstawienia wodza, pełniły ważną funkcję legitymizacyjną. Wizualność odgrywała doniosłą rolę w kształtowaniu umysłowego wszechświata obywateli Związku Radzieckiego, których znaczna część była wciąż analfabetami. Współgrała z prawosławną tradycją pisania ikon, które również stanowiły obrazy performatywne.

/// Ikonografia polityczna

Badania Plampera wpisują się wreszcie w nurt ikonologii politycznej. W ciągu ostatnich dwóch dekad w naukach społecznych nastąpił „zwro-

tu ku wizualności” (*pictorial turn* (Mitchell 1995))¹. Już nie tylko badania dokumentarne, sondaże czy analizy języka, lecz także malarstwo, fotografia, film czy rzeźba stały się materiałem empirycznych analiz. Z tendencją w empirycznych badaniach społecznych spotkały się przemiany w łonie historii sztuki: narastało przekonanie, że badanie artystycznych artefaktów za pomocą kategorii formalno-estetycznych jest niewystarczające. Abstrahując od kontekstu powstania (religijnego, politycznego, klasowego) nie daje szansy odkryć sensu przedstawianych dzieł. Jak zauważa Plamper (2014: 183), „analityczne narzędzia nie potrafią zbadać portretu, który należałoby raczej czcić niż analizować”. Przedstawienia Stalina miały charakter ikon, które przekazują światu ładunek świętości.

Dwie tendencje spotkały się w badaniach nad ideologiami totalitarnymi. Obok takich nośników ideologii, jak język (zob. np. Klemperer 1983, Orwell 2010, Głowiński 1993), mity (zob. np. Mosse 1972, von Krockow 2000), idee filozoficzne (zob. np. Aron 2000) czy postawy (zob. np. Adorno 2010, Kershaw 2009, Goldhagen 1999), w tym postawy intelektualistów (zob. np. Miłosz 1999, Judt 2012), wyodrębniło się coraz liczniej reprezentowane pole badawcze, które obiektem analiz uczyniło przedstawienia wizualne jako nośnik przekazu ideologicznego².

Plamper przyjmuje obok ekonomii prac historyka (rekonstrukcja faktów na podstawie źródeł) i socjologa (nadanie faktom sensu teoretycznego) perspektywę historyka sztuki. O ile łączenie historii z socjologią nikogo już nie dziwi, o tyle posługiwanie się kategoriami estetycznymi do opisu dzieł sztuki propagandowej może zaskakiwać. Zazwyczaj opisujemy je jako sztampowe, posługujące się prostym, zrozumiałym dla mas przekazem, których forma determinowana jest ideologicznie, a ich jedynym *raison d'être* jest ugruntowywanie pozycji władzy. Sztuka propagandowa miałaby być rodzajem antysztuki, która porzuca poszukiwanie piękna na rzecz realizacji celów politycznych. Podobnie jednak jak socjologiczne analizy ustrojów totalitarnych odrzuciły paradygmat „negatywu historycznego” (Gentile 2011: 11), zgodnie z którym są one interpretowane jako zaprzeczenie postępu, nowoczesności, demokracji i wartości, tak zrozumienie sensu dzieł sztuki wymaga porzucenia dziewiętnastowiecznego ideału „sztuki dla sztuki”.

¹ Oczywiście nie jest tak, że analiza wizualna była wcześniej zupełnie nieobecna w badaniach społecznych, zwłaszcza w antropologii (zob. np. Bateson, Mead 1942, Collier 1967). Zwiększone zainteresowanie wizualnością znajduje również oddźwięk na polskim rynku wydawniczym (zob. np. Olechnicki 2003, Boguni-Borowska, Sztompka 2012, Banks 2013).

² Dowodem rosnącego zainteresowania sztuką propagandową w Polsce są m.in. wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie *Socrealizm. Grafika polska z lat 1949–1954* (grudzień 2009–luty 2010), zbiór tekstów na temat plakatu wojennego (Ferenc i in. 2011) czy wydana w 2014 roku książka Joanny Studzińskiej *Socrealizm w malarstwie polskim*.

Choć posługiwanie się formalnymi kategoriami estetyki pozwala odkryć techniczną biegłość artystów, to odcina ich prace od kulturowego uniwersum znaczeń. Plamper traktuje poważnie sztukę propagandową, ukazując jej istotne miejsce w kreowaniu krajobrazu politycznego.

Niechęć między sztuką propagandową a krytyką sztuki jest obustronna. Z jednej strony, sztuka ideologiczna ma charakter ekspansywny – ma zupełnie „pochłonać” widza. W państwie totalitarnym oficjalna krytyka sztuki nie istnieje, bo wymaga dystansu i możliwości odrzucenia jakichś wytworów. Przedstawienia Stalina czczono, a nie oceniano. Po drugie, przyjęcie (pozornie) uniwersalnych kryteriów nakazywałoby o przedstawieniach propagandowych nie wspominać wcale. Dzieła sztuki propagandowej nie mają reprezentować świata lub idei (funkcja kognitywna) czy uczuć artysty (funkcja ekspresywna), lecz wywierać wpływ (funkcja performatywna). Krytyczna analiza wytworów propagandy musi uwzględniać ich specjalny, konstruujący rzeczywistość charakter. Znaczenie dzieła konstituuje się w sieci między artystami, mecenasami, instytucjami organizującymi prace artystów oraz opinią publiczną. Obraz nie jest jedynie dziełem sztuki, ale również elementem rytuałów i symboli politycznych.

Pole badawcze ikonografii politycznej ukonstytuowało się na początku lat 90. w Hamburgu i wzięło sobie za patrona Aby’ego Warburga³. Niemieccy badacze poszukiwali autonomii swoich badań w przedmiocie: strategiach wizualnych wykorzystywanych do legitymizacji władzy. Inaczej niż w studiach nad propagandą, badacze mniej koncentrują się na taktyce gryczy politycznych, a bardziej na funkcjonowaniu instytucji i konfiguracjach historycznych⁴. Książka Plampera jest empiryczną realizacją tych założeń: ukazuje dynamiczny proces konstruowania znaczeń dzieł propagandy.

Plamper posługuje się koncepcją Edwarda Shilsa (1975), zgodnie z którą każde społeczeństwo posiada swoje centrum – będące rzeczą z porządku symboli, wartości i przekonań – które nim rządzi. Centrum jest również zjawiskiem z porządku działania – jest to struktura działań, ról i osób w sieci instytucji. Naturą centrum jest świętość i w tym sensie można powiedzieć, że każde społeczeństwo posiada jakąś oficjalną religię, nawet jeśli jest ono postrzegane jako sekularne, pluralistyczne i tolerancyjne. Plamper (2014: 20) podkreśla, że pojęcie centrum i sakralności dobrze oddaje „echa, ślady i ponowne wprowadzenie religii we współczesnym, rzekomo «po-

³ Zwięzłego podsumowania programu ikonologii politycznej dokonał Christian Joschke (2012).

⁴ Przykładem znanej pracy powstałej w ramach tradycji ikonografii politycznej jest książka Horsta Bredekampa (2003) dotycząca obrazu lewiatana, który miał reprezentować nowoczesne państwo.

zbawionym magii» świecie⁵⁷». Posłużenie się socjologiczną koncepcją Shil-
sa pozwala widzieć fenomen kultu Stalina jako zjawisko z dwóch porząd-
ków: semiotyki kulturowej i działań racjonalnych aktorów w ramach spo-
lecznych instytucji. Celem Plampera jest z jednej strony ukazanie procesu
wytwarzania centrum, a z drugiej – analiza ukonstytuowanych znaczeń.
Wśród powracających w różnych miejscach książki motywów charaktery-
stycznych dla Sowieckiej Rosji można wymienić następujące:

Centralność. Postać Stalina stanowiła centrum społeczeństwa: była
punktem odniesienia w porządku społecznym, symbolicznym i kultural-
nym. Wódz to punkt promieniujący energią sakralną. Kreml, Moskwa, Par-
tia, Związek Radziecki i naród stanowiły koncentryczne kręgi wokół Sta-
lina. Znajdowało to wyraz na przykład w planie urbanistycznym Moskwy
– zamiast porządku osiowego (jak Petersburg), rosyjska stolica rozrastała
się koncentrycznie wokół Kremla, co podkreślił plan z 1935 roku.

Stalin urzędował w Moskwie, ale jego obecność można było dostrzec
wszędzie. Alpiniści zdobywszy Szczyt Stalina – najwyższą górę Związku
Radzieckiego – ustawili tam popiersie swojego wodza. W trakcie wojny
naród wzywany był do skupienia się wokół *generalissimusa*, a apel druko-
wany w „Prawdzie” ilustrowany był zdjęciem robotników zebranych wo-
kół popiersia Stalina. Wyprawa badaczy-pilotów do Ameryki przez biegun
północny, z centrum na peryferie i z powrotem, podbudowywała ideę cen-
trum. Piloci relacjonowali w „Prawdzie”:

Wystartowaliśmy ze szczolkowowskiego lotniska i skierowaliśmy
samolot na biegun północny. Od tej chwili przez cały czas nasze
myśli wracały ku Moskwie. Za każdym razem, gdy podczas lotu
musieliśmy przezwyciężyć różne trudności, myśleliśmy o Stalinie,
który pracuje w centrum Moskwy (cyt. za Plamper 2014: 150).

Znajdowało to wyraz również w reprezentacjach wizualnych: „wytwo-
ry kultu lokowały go [Staliną] w środku sceny, a inne osoby i obiekty za-
częły się gromadzić w kręgach wokół niego, czyli wokół centrum” (tamże:
145). Pejzaże czy martwa natura jako gatunki zostały zdewaluowane na
rzecz portretu. Stalin był postacią wyróżnioną na obrazie czy zdjęciu –
przez kolor ubioru, charakterystyczną sylwetkę czy spojrzenie, umiejscow-

⁵ Autor posługuje się za Maxem Weberem pojęciem „odczarowywania” [disenchantment], co nie-
zręcznie zostało przełożone przez tłumaczy książki. Rzecz jest najwyższej wagi: Plamper posługuje
się pojęciem sakralności w kontrze do teorii sekularyzacji, które widzą nowoczesność jako pozba-
wioną świętości. Tymczasem wybitnie nowoczesne państwo ufundowane na antyreligijnej ideologii
działa zgodnie z normami religii.

wienie na płótnie, rozmiar postaci, grę światłem itd. Wraz z umacnianiem się wodza w centrum kultury wizualnej, coraz rzadziej był on przedstawiany w grupie.

Świętość. Stalin stanowił uosobienie świetlanej przyszłości, z którą – dzięki przedstawieniom – można było stanąć twarzą w twarz. Wewnątrz murów Kremla nie było przedstawień antropomorficznych w obawie przed sakralnym podwojeniem – święte centrum może być tylko jedno i był nim Stalin. Gdy po trzyletniej przerwie, w 1933 roku, wizerunki Stalina zagościły z powrotem na łamach „Prawdy”, ograniczono wizerunki innych typów. Działo się tak, mimo że kultura indywidualistyczna zagościła już w Związku Radzieckim, co widać było w pojawieniu się zjawiska gwiazd filmowych czy kulcie przywódców partyjnych (obchody 50. urodzin Woroszyłowa w 1931 roku).

Gloryfikacji dostępowali jednak również bohaterowie pracy socjalistycznej – stachanowcy, a później także przedstawiciele świata nauki, jak Iwan Pawłow, czy kultury, jak Aleksander Puszkina, Taras Szewczenko czy Nikołaj Gogol. Te postacie nie były świętymi samymi w sobie, lecz świeciły światłem odbitym. Ich wizerunki pozostawały w dialogu ze Stalinem. Kult bohaterów wzmacniał jeszcze bardziej świętość samego wodza, który znów obdarzał świętością bohaterów. Jak stwierdza Plamper (tamże: 82): „[Z]estalinizowany Puszkina wzmocnił władzę Stalina, a spuszkinizowany Stalin wsparł potęgę literatury”. W przedstawieniach wizualnych przybierało to nieraz wyraz bardzo dosłowny: Puszkina występował na przykład w płaszczu Stalina, a popiersie wodza przypominało Gogola.

Zestawienie faktów z dziedziny politycznej i religijnego języka opisu nie jest przypadkowe. Plamper dostrzega ważną ciągłość między tymi dziedzinami. Dobrze oddaje też charakter doświadczenia politycznego – wyrwa politykę z dziedziny decyzji podejmowanych w wyniku kalkulacji indywidualnych użyteczności, widząc przede wszystkim wymiar rytuału, tradycji i emocji.

Bezruch. Sakralność Stalina podkreślana była przez bezruch i wielkość przedstawień. Wódz był centrum Związku Radzieckiego, które z definicji nie porusza się. W poezji znajdowało to wyraz w metaforze słońca używanej na określenie Stalina – Związek Radziecki krążył wokół swojego wodza.

Ważnym tropem występującym w ikonografii Stalina jest podkreślanie jego stateczności i spokoju. Artyści korzystali z genderowego kodu, zgodnie z którym mężczyzna jest utożsamiany z siłą, umysłowością i rozumem. Stalin występował często w otoczeniu kobiet i dzieci, co pozwalało podkreślać jego męskie cechy. Lenin był przedstawiany jako postać dynamicz-

na, w ruchu, ucieleśnienie rewolucji, podczas gdy Stalin – jako rewolucja zrealizowana. Dlatego na obliczu Stalina rysował się spokój, widoczna ufność w powodzenie sprawy, której przewodził, wiara w swoje własne siły. Lenin był zazwyczaj przedstawiany po stronie lewej, utożsamiał początek i kobiecość, Stalin zaś po prawej – wyrażając męskość i koniec.

Wyraźnie widać grę znaczeń między różnymi XX-wiecznymi dyktatorami: Hitler miał w sobie emocjonalny pierwiastek, Mussolini był artystą lepiącym z feminizowanych mas, a Stalin stanowił ucieleśnienie postępu technicznego i społecznego: industrializacji i kolektywizacji.

Naród. Stalin wyrażał skomplikowaną radziecką tożsamość. Każdy mieszkaniec Związku Radzieckiego był obywatelem federacji, a zarazem przedstawicielem etnoterytorialnych jednostek. Silny charakterystyczny akcent Stalina czy zwyczaj wskazywania osoby do toastu silnie kojarzyły się z gruzińskością. Wódz był jednak „ojcem narodów”, dlatego przedstawienia, zwłaszcza od wojny, unikały akcentowania jego etnicznego pochodzenia. Zwrot ku „radzieckiemu patriotyzmowi” podkreślony został na przykład przez obecność na fotografiach dziewczynek z warkoczem i jasnowłosych chłopców, reprezentujących kwintesencję rosyjskości, w miejsce dzieci z innych etnicznie regionów.

Na znanym obrazie Stalina i Woroszyłowa na Kremlu z 1938 roku pierwszy utożsamiał naród radziecki rozumiany jako ciało polityczne, a drugi – Armię Czerwoną chroniącą wodza i naród. Gdy w trakcie wojny Stalin zaczął występować w mundurze wojskowym, przejął również rolę najwyższego wodza reprezentującego armię.

Wzrok. Spojrzenie Stalina wyrażać miało jego geniusz i siłę, a zarazem więź z narodem. Plamper (tamże: 16) przytacza anegdotę, jak grupa moskiewskich studentów, weteranów wojennych, odwracała portret Stalina w stronę ściany, żeby móc swobodnie rozmawiać o przeżyciach z frontu. Był tym elementem, na którym artyści skupiali szczególną uwagę w trakcie spotkań z wodzem, widząc w nim jego geniusz. Obrazy i fotografie tworzyły kolisty układ wyobrażeń – wyrażało to kult Stalina i przekonanie o jego świętości. Często jedynie wzrok wodza wybiegał poza obręb obrazu, ukazując pewne spojrzenie w przyszłość, w której zrealizowany miał zostać komunistyczny ideał organizacji życia społecznego. W samym wodzu następowało ucieleśnienie sił historycznych, które miały doprowadzić do realizacji utopii na Ziemi. Plamper (tamże: 46) przywołuje porównanie ponurego Hitlera, w którego magnetycznym wzroku tkwił antyracjonalny element narodowego socjalizmu, i Stalina, którego spojrzenie wyrażało radziecki program oświeceniowy.



Il. 2. Wzrok Stalina skierowany poza obręb obrazu. Muzeum Stalina w Gori, Gruzja. Fot. Kacper Motrenko.

Nieobecna obecność. Od połowy lat 30. Stalin pojawiał się coraz częściej na obrazach samotnie lub przez sygnalizowanie obecności za pomocą obrazu, rzeźby czy fotografii wodza w tle malowidła. Bywało, że granice między fotografią, malarstwem i rzemiosłem ludowym zacierały się. Na jednym z obrazów widzimy scenę, gdzie tkaczki wykonują portret Stalina według otrzymanej fotografii. Gdy po zwycięskiej drugiej wojnie światowej nastąpiła pełna apoteoza przywódcy Związku Radzieckiego,

Il. 3. Niekonwencjonalne jeszcze przedstawienie Stalina. Muzeum Stalina w Gori, Gruzja. Fot. Kacper Motrenko.



obecność Stalina widoczna była na radosnych twarzach ludzi zgromadzonych wokół radia, chłopców wracających z demonstracji czy kobiety, która wróciła ze spotkania ze Stalinem do swojej kaukaskiej wsi. Jest to przykład „nieobecnej obecności”. Plamper (tamże: 106) podsumowuje, że „będąc nieobecnym, Stalin stał się bardziej obecny niż kiedykolwiek wcześniej”.

Stworzenie czytelnej symboliki i wypracowanie kanonicznych przedstawień postawiły pod znakiem zapytania dalszy rozwój sztuki. Artyści stanęli przed wyzwaniem pogodzenia postępu, który wpisany był w marksistowską ideologię, z zastanym kanonem ikonograficznych przedstawień. Był to również spór między realizmem obrazów, dla których kryterium wierności była pamięć świadków historii, z zakorzenionymi w pamięci zbiorowej wyobrażeniami, które ukształtowały ikonografię – jej naruszenie było zamachem na świętość.

Zasadnicza część książki oparta jest na pracy źródłowej: w sposób atrakcyjny dla czytelnika zestawione są liczne fakty i anegdota. Miejscami gdzie się to kosztem systematycznego przedstawienia problematyki. Choć na pierwszy rzut oka zamysł konstrukcyjny książki jest klarowny, to czytając, tracimy poczucie pewności. Wiele pojęć i interpretacji powtarza się wielokrotnie (centralność, świętość, wzrok Stalina skierowany poza ramy zdjęcia czy obrazu, powiązanie wystąpień Stalina w prasie z historią polityczną, performatywna rola obrazów itd.). Choć zabieg Plampera jest celowy – pragnie przedstawić gesty opis przedmiotów i powiązanych z nimi praktyk, których wynikiem jest Stalin jako jednostka otoczona kultem – to fakt, że nie zdecydował się na którąś ścieżkę interpretacyjną (np. w ramach któregoś z wyżej wymienionych pól badawczych) sprawia wrażenie deficytu teorii. Autorowi udałoby się sformułować bardziej nośne wnioski ogólne, gdyby organizacja empiryczna materiału została zastąpiona organizacją teoretyczną. Oprócz znakomitego rozdziału pierwszego dotyczącego nowożytnego kultu jednostki pozostałe zorientowane są na empirię. Służą prezentacji zebranego przez Plampera materiału historycznego dotyczącego kolejno przedstawień Stalina w „Prawdzie”, w malarstwie socrealistycznym, patronatu w sztuce, instytucji wytwarzających kult i ksiąg gości. We wstępie Autor przedstawił za Shilsem pojęcie świętości jako centralne dla całej książki i szkoda, że nie był w tym konsekwentny do końca. Mogłoby ono nie tylko stanowić ważne i powtarzające się odwołanie, ale także ramę dla całego dzieła. Zamiast konsekwentnie je rozwinąć, bazuje na intuicyj-

nych skojarzeniach. W konsekwencji książka ma bogaty repertuar odwołań teoretycznych, ale ostatecznie jest eklektyczno-empiryczna.

Powyższa uwaga nie zmienia faktu, że książka stanowić może inspirację również dla kolejnych badań. Plamper przypomina, że kult Stalina był fenomenem międzynarodowym. Każdy z krajów bloku wschodniego wytwarzał jego specyficzną odmianę. Mariusz Szczygiel (2006) przypominał historię (również *post mortem*) największego na świecie pomnika Stalina w Pradze, który wznosił się nad Weltawą aż do 1962 roku. Z kolei organizacja „Głos” planowała w 1970 roku podpalenie Muzeum Lenina w Poroninie i wysadzenie pomnika wodza rewolucji. Sam Autor, odnosząc się do Polski, wspomina obchodzenie urodzin Bolesława Bieruta na kształt urodzin Stalina czy przyznawanie wodzowi Związku Radzieckiego honorowego miejsca w różnych komitetach.

Praca Plampera pozwala myśleć także o badaniach przekraczających historię sztuki komunistycznej. Polskim fenomenem jest kult Jana Pawła II, znajdujący swój bogaty wyraz w sztuce czy toponimii. Z perspektywy krytyka sztuki niewiele przedstawień polskiego papieża zasługuje na uwagę. Odtworzenie jednak ich historii, sensu i ekonomiki powstawania może być znakomitym zadaniem dla socjologa. Podobnie zresztą można analizować inne przejawy współczesnej sztuki sakralnej, jak Sanktuarium w Licheniu czy figurę Jezusa Chrystusa Króla Wszechświata w Świebodzinie.

Kult Stalina jest udanym połączeniem pracy źródłowej historyka z perspektywą socjologa i historyka sztuki. Dzięki osadzeniu kultu zdjęć i obrazów w szerokim kontekście instytucjonalnym i kulturowym rozumiemy, jak złożonym i rozległym był on zjawiskiem. Zarazem Plamper daje do zrozumienia, że dochodzi do granic zrozumienia:

Im bardziej się weń [kult] wpatrywałem, tym trudniej było mi go dostrzec. Zastanawiałem się, jak zrozumieć kobietę, która mdleje na widok Stalina, pisarza uznawanego za jego przeciwnika, który wpada niemal w ekstazę, gdy staje blisko prawdziwej postaci, przyszłego dysydenta, który cierpi z powodu koszmarów o otruciu wodza, ofiary brutalnej polityki, które umierają na zawał na wieść o zgonie jej twórcy (Plamper 2014: 26).

Okazuje się, że w ostatecznym rozrachunku nie jesteśmy w stanie pojąć innych ludzi, miejsc i czasów. Możemy natomiast wiernie zdać z nich sprawę za pomocą trafnie dobranych pojęć i w tym należy widzieć zasługę Plampera.

Bibliografia:

/// Adorno T.W. 2010. *Osobowość autorytarna*, tłum. M. Pańków, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Aron R. 2000. *Opium intelektualistów*, tłum. Czesław Miłosz, Muza, Warszawa.

/// Banks M. 2013. *Materiały wizualne w badaniach*, tłum. P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Bateson G., Mead M. 1942. *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York Academy of Sciences, New York.

/// Boguni-Borowska M., Sztompka P., red. 2012. *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

/// Bredekamp H. 2003. *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001*, Akademie-Verlag, Berlin.

/// Collier J. 1967. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Holt, Rinehart and Winston, New York.

/// Converse J.M. 1987. *Survey Research in United States. Roots and Emergence 1890-1960*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

/// Ferenc T., Dymarczyk W., Chomczyński P., red. 2011. *Socjologia wizualna w praktyce. Plakat jako narzędzie propagandy wojennej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

/// Fleck Ch. 2011. *A Transatlantic History of the Social Science. Robber Barons, the Third Reich and the Invention of Empirical Social Research*, tłum. H. Beister, Bloomsbury Academic, London, New York.

/// Głowiński M. 1993. *Peereldiada. Komentarze do słów 1976–1981*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

/// Goldhagen D.J. 1999. *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, tłum. W. Horabik, Prószyński i S-ka, Warszawa.

/// Judt T. 2012. *Historia niedokończona. Francuscy intelektualiści 1944-1956*, tłum. P. Marczewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

/// Joschke Ch. 2012. *À quoi sert l'iconographie politique?*, „Perspective. Art et Pouvoir”, nr 1.

- /// Kershaw I. 2009. *Mit Hitlera*, tłum. J. Lang, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo.
- /// Klemperer V. 1983. *LTI. Notatnik filologa*, tłum. J. Zychowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- /// Lazarsfeld P.F., Merton R. 1982. *Studia nad propagandą radiową i filmową*, [w:] R.K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, tłum. E. Morawska i J. Wertenstein-Żóławski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Miłosz Cz. 1999. *Zniewolony umysł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- /// Mitchell W.J.T. 1995. *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago.
- /// Mosse G.L. 1972. *Kryzys ideologii niemieckiej*, tłum. T. Evert, Czytelnik, Warszawa.
- /// Olechnicki K. 2003. *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- /// Orwell G. 2010. *Rok 1984*, Wydawnictwo Muza, Warszawa.
- /// Plamper J. 2014. *Kult Stalina. Studium alchemii władzy*, tłum. K. Bażyńska-Chojnacka i P. Chojnacki, Świat Książki, Warszawa.
- /// Studzińska J. 2014. *Socrealizm w malarstwie polskim*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Szczygiel M. 2006. *Dowód miłości*, [w:] tegoż, *Gottland*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- /// Sztompka P. 2012. *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

SPIS ILUSTRACJI

Friedrich Theodor Vischer, *Symbol*

- Il. 1. Tycjan, *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny* (1518), Santa Maria Gloriosa dei Frari Wenecja.
- Il. 2. Rafael, *Madonna Sykstyńska* (1513–1514), Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno.

Aby Warburg, *Mnemosyne. Wprowadzenie do Atlasu Pamięci*

- Il. 1. Aby Warburg, *Atlas „Mnemosyne”*. Plansza nr 7. © The Warburg Institute.
- Il. 2. Ghirlandaio, *Narodziny św. Jana Chrzciciela* (1486–1490), Santa Maria Novella, Florencja (fragment).
- Il. 3. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstantyna (312–315), Rzym (fragment).
- Il. 4. *Triumf Dionizosa*, rzymski sarkofag (fragment).
- Il. 5. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstantyna (312–315), Rzym (fragment).
- Il. 6. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstantyna (312–315), Rzym (fragment).
- Il. 8. Piero della Francesca, *Bitwa przy moście Mulwijskim* (1452–1466), Arezzo. Kopia Johanna Ramboux z 1835. © Museum Kunstpalast Düsseldorf – Horst Kelberg – ARTOTHEK.
- Il. 9. Giulio Romano, *Bitwa przy moście Mulwijskim* (1520–1524), Stanze Rafaela, Watykan.
- Il. 10. *Saturn*. Karta tarota, Włochy.
- Il. 11. *Tapiseria Aleksandra Wielkiego* (ok. 1460), Palazzo Doria Pamphilj, Rzym (fragment).
- Il. 12. Pollaiuolo, *Herkules walczący z Hydrą* (ok. 1460–1470), Galeria Uffizi, Florencja.

Edgar Wind, *Wymowność symboli*

- Il. 1. Aldus Manucjusz, emblemat: *Festina lente*.
- Il. 2. Sandro Botticelli, *Wenus i Mars* (1485), National Gallery, Londyn.

- Il. 3. Giovanni Bellini, *Madonna na łące* (1505), National Gallery, Londyn.
- Il. 4. Rafael, *Sen rycerza [Scypiona]* (1504–1505), National Gallery, Londyn.
- Il. 5. Rafael, *Trzy Gracje* (1504–1505), Musée Condé w Chantilly.
- Il. 6. Dürer, *Melancholia* (fragment).

Edgar Wind, *Ostatnia Wieczerza*

- Il. 1. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza* (1492/94–1498), Santa Maria delle Grazie, Mediolan.
- Il. 2. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza* (fragment).
- Il. 3. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza* (fragment).
- Il. 4. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza* (fragment).
- Il. 5. Rafael, *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* (1508–1509), Stanza della Segnatura, Watykan.
- Il. 6. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza*, fragment
- Il. 7. Leonardo da Vinci, *Święta Anna Samotrzecia* (1513), Luwr.
- Il. 8. Frères Brescianino, *Maryja Panna z dzieciątkiem i Świętą Anną* (1515–1517), Prado, Madryt.

Robert Pawlik, *Mowa symboli i mowa form*

- Il. 1. Rafael Morghen, sztych według *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci (fragment).

Anna Szylar, *Manet i narodziny podmiotu*

- Il. 1. Félix Nadar, *Pierrot*, 1854
- Il. 2. Édouard Manet, *Śniadanie na trawie*, 1863, Musée d'Orsay, Paryż.
- Il. 3. Édouard Manet, *Bal maskowy w operze*, 1873–1874, National Gallery of Art, Waszyngton DC.
- Il. 4. Édouard Manet, *Koncert w ogrodzie Tuileries*, 1862, National Gallery, Londyn.

Il. 5. Édouard Manet, *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana*, 1868, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.

Il. 6. Édouard Manet, *Kelnerka*, 1879, National Gallery, Londyn.

Il. 7. Édouard Manet, *Flecista*, 1866, Luwr, Paryż.

Il. 8. Caravaggio, *Niewierny Tomasz*, 1595–1596, Pałac Sanssouci, Poczdam.

Il. 9. Édouard Manet, *Bar w Folies-Bergere*, 1881–1882, Courtauld Institute Galleries, London.

Pierre Bourdieu, *O społecznej naturze symboli*

Il. 1. Okno w stylu gotyku dojrzałego („promienistego”). Za: J.-A. Brutails, *Precis d'Archeologie du Moyen-Age*, 1908, s. 188.

Il. 2. Psalterz, połowa XIII wieku, Sainte Geneviève, Paryż.

Il. 3. Okno w stylu gotyku płominiściego. Za: J.-A. Brutails, *Precis d'Archeologie du Moyen-Age*, 1908, s. 191.

Il. 4. Bocaccio, *Dekameron*, krój pisma: batarda, około 1432, Paryż, Arsenal.

Il. 5. Rękopis z XI wieku, Cezar, *De bello gallico*.

Il. 6. Rękopis uniwersytecki z XIII wieku, św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*.

Jakub Motrenko, *Kult Stalina w kalejdoskopie*

Il. 1. Lenin i Stalin, Muzeum Józefa Stalina w Gori.

Fot. Kacper Motrenko.

Il. 2. Wzrok Stalina, Muzeum Józefa Stalina w Gori.

Fot. Kacper Motrenko.

Il. 3. Młody Stalin, Muzeum Józefa Stalina w Gori.

Fot. Kacper Motrenko.

BIOGRAMY

Paweł Grad, absolwent filozofii i historii w ramach Kolegium MISH UW, członek Collegium Invisibile. Zajmuje się teorią sekularyzacji, problemem tradycji oraz teorią komunikacji w systemach religijnych. Publikował w „Kronosie”, „Stanie Rzeczy” oraz „Znaku”. Współpracownik kwartalnika „Christianitas”.

E-mail: pawelzbialej@gmail.com

Małgorzata Jankowska, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się zagadnieniami związanymi ze współczesną apokryficznością i pamięcią kulturową. Autorka książki *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej* (Poznań 2011).

E-mail: helga1982@wp.pl

Ryszard Kasperowicz, historyk sztuki, prof. dr hab., pracownik Zakładu Teorii Sztuki Instytutu Historii Sztuki UW. Zajmuje się dziejami teorii sztuki oraz estetyki Anglii i Niemiec XVIII–XIX wieku, a także dziejami historii sztuki. Opublikował m.in.: *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona* (Kraków 2001), *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* (Lublin 2004), *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia* (Lublin 2010), oraz przetłumaczył: Jacob Burckhardt, *Wykłady o sztuce: wybór* (Warszawa 2008), Aby Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe* (Gdańsk 2010), Alois Riegl, *Georg Dehio i kult zabytków* (Warszawa 2012), Malcolm Budd, *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne* (Gdańsk 2014).

E-mail: rysz_kasperowicz@poczta.onet.pl

Kamil Kopania, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego oraz w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie (Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku). Zainteresowania: związki sztuk plastycznych z teatrem, funkcja i odbiór dzieł sztuki w średniowieczu, historia teatru lalek, wybrane aspekty sztuki współczesnej. Współtwórca i prezes Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, którego celem jest uzupełnianie i promocja „Kolekcji II” Galerii Arsenal w Białymstoku. Najważniejsze publikacje książkowe: *Arsenal sztuki. Galeria Arsenal w Białymstoku i jej Kolekcja II* (Białystok 2006), *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages* (Warszawa 2011), *Czas apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*

(red.) (Warszawa 2012). Profil internetowy: <http://www.ihs.uw.edu.pl/institut-2/struktura-instytutu/dr-kamil-kopania/>

E-mail: kamilkopania@uw.edu.pl

Maria Lewicka, psycholog społeczny i środowiskowy, kierownik Pracowni Badań Środowiskowych przy Wydziale Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, prowadzi badania empiryczne dotyczące związków człowieka z miejscem zamieszkania, pamięci miejsc na terenie Europy Środkowo-Wschodniej oraz aktywności i bierności społecznej. Jest autorką książki *Aktor czy obserwator: psychologiczne mechanizmy odchylenia od racjonalności w myśleniu potocznym* (Warszawa-Olsztyn 1993) oraz redaktorem naczelnym czasopisma „Psychologia Społeczna”.

E-mail: marlew@psych.uw.edu.pl

Michał Łuczewski, redaktor naczelny „Stanu Rzeczy”, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, dyrektor programowy Centrum Myśli Jana Pawła II. Zajmuje się m.in. tematyką narodu, wartości, pamięci, krajobrazu, ruchów społecznych oraz związków nauk społecznych z teologią. Za swoją książkę *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijacej* (Toruń 2012) otrzymał m.in. nagrody im. ks. Józefa Tischnera i im. Stanisława Ossowskiego. W tym roku planowana jest premiera jego filmu o przebaczeniu (*Ojciec, syn i przynajiel*) oraz książki pod jego redakcją *Solidarność. Krok po kroku*.

E-mail: luczewski@gmail.com

Jakub Bazyli Motrenko, filozof, socjolog. Przygotowuje w Instytucie Socjologii UW rozprawę doktorską na temat przełomu antypozytywistycznego w polskiej socjologii w latach 70. i 80. Sekretarz redakcji „Stanu Rzeczy”.

E-mail: motrenkoja@is.uw.edu.pl

Stanisław Obirek (ur. 1956 r.), prof. zw. dr hab., wykłada na Uniwersytecie Warszawskim w Ośrodku Studiów Amerykańskich. Studiował filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim, filozofię i teologię w Neapolu i w Rzymie na Uniwersytecie Gregoriańskim. W 1997 r. habilitował się na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wydał: *Co nas łączy? Dialog z niewierzącymi* (Kraków 2002), *Religia – schronienie czy więzienie?* (Łomża 2006), *Obrzędu katolicyzmu* (Poznań 2008), *Catholicism as a cultural*

phenomenon in the time of globalization. A Polish perspective (Łódź 2009), *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga* (Warszawa 2010), *Umysł wyzwolony. W poszukiwaniu dojrzałego katolicyzmu* (Warszawa 2011), razem z Zygmuntem Baumanem *O Bogu i człowieku. Rozmowy* (Kraków 2013), których przekład włoski (*Conversazioni sul Dio e sull'uomo*) i chorwacki (*O Bogu i čovjeku: razgovori*) ukazały się w 2014 roku, a w 2015 planowane jest wydanie angielskie (*Of God and Man*) w wydawnictwie Polity. Interesuje się miejscem religii we współczesnej kulturze, dialogiem międzyreligijnym, konsekwencjami Holokaustu i możliwościami przezwyciężenia konfliktów religijnych, cywilizacyjnych i kulturowych.

E-mail: s.obirek@uw.edu.pl

Mikołaj Pawlak, adiunkt w Instytucie Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się historią socjologii, politykami publicznymi dotyczącymi migracji oraz teorią nowego instytucjonalizmu w studiach nad organizacjami. Ostatnio opublikował książkę *Organizacyjna reakcja na nowe zjawisko. Szkoły i instytucje pomocowe wobec uchodźców w Polsce po 2004 r.* (Warszawa 2013) oraz zredagował z Łukaszem Srokowskim tom *Pomiędzy i wewnątrz. Instytucje, organizacje i ich działania* (Warszawa 2014). Redaktor naczelny kwartalnika „Profilaktyka Społeczna i Resocjalizacja” oraz skarbnik Oddziału Warszawskiego Polskiego Towarzystwa Socjologicznego.

E-mail: mikolajpawlak@uw.edu.pl

Robert Pawlik, historyk filozofii. Adiunkt na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół teorii nowoczesności, zagadnienia teologii politycznej oraz sekularyzacji.

E-mail: r.pawlik@uksw.edu.pl

Anna Szylar, doktorantka w Instytucie Socjologii na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się socjologią kultury i socjologicznymi aspektami polskiego pola sztuki współczesnej. Współpracuje z Instytutem Adama Mickiewicza.

E-mail: a.szylar@is.uw.edu.pl

Ben Thomas, wykładowca historii sztuki na Uniwersytecie w Kent i kurator galerii Studio 3. Publikował na temat sztuki renesansu, teorii sztuki, historii druku, historii kolekcjonerstwa, rzeźby wiktoriańskiej i sztuki

współczesnej. W wydawnictwie Ashgate wkrótce ukaże się książka *Art History and the Cold War*, której (razem z Grantem Pookiem) jest redaktorem. Jako kurator galerii zajmował się pracami wielu artystów, m.in. grupy Art & Language, Johna Blackburna, Paula Coldwella, Rose Hilton, Marcusa Reesa Robertsa and Any Marii Pacheco. W latach 90., w czasie doktoratu na Oksfordzie, pracował przez kilka lat jako asystent Margaret Wind i uczestniczył w przygotowywaniu Archiwum Edgara Winda dla Biblioteki Bodlejańskiej.

E-mail: B.D.H.Thomas@kent.ac.uk

Michał Warchala (1977), socjolog, historyk idei, tłumacz. Pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Interesuje się filozofią, socjologią i psychologią religii. Opublikował m.in. książkę *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda* (Kraków 2006). Współpracuje z „Przeglądem Politycznym”, „Literaturą na Świecie” i „Res Publicą Nową”.

E-mail: mwarch@interia.pl

Tomasz Warczok, adiunkt w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się socjologią kultury, współczesną teorią socjologiczną oraz analizą dyskursu. Ostatnio wydał (z Andrzejem Niesporkiem i Łukaszem Trembaczowskim) *Granice symboliczne. Studium praktyk kulturowych na przykładzie działań zawodowych pracowników socjalnych* (Kraków 2013). Autor kilkudziesięciu artykułów, które ukazały się m.in. w „Studiach Socjologicznych”, „Przeglądzie Filozoficznym”, „Przeglądzie Socjologii Jakościowej”.

E-mail: tomaszwarczok@gmail.com

**ZASADY PUBLIKACJI
W „STANIE RZECZY”**

„Stan Rzeczy” publikuje wyłącznie artykuły, które nie były wcześniej ogłoszone drukiem (wymóg nie dotyczy tłumaczeń oraz materiałów wizualnych).

Teksty nadsyłane do redakcji oceniane są przez dwóch anonimowych recenzentów. Prosimy o usunięcie zarówno z tekstu, jak i z właściwości pliku elektronicznego wszystkich informacji, które mogłyby pozwolić na identyfikację autorstwa.

Prosimy o stosowanie przypisów nawiasowych w formie (Szczepański 1969: 35–37) oraz sporządzanie bibliografii według następującego wzoru:

Książka autorska:

Batnitzky L. 2006. *Leo Strauss and Emmanuel Levinas. Philosophy and the Politics of Revelation*, Cambridge University Press, New York.

Autor z redaktorem:

Benardete S. 2002. *Encounters & Reflections. Conversations with Seth Benardete*, red. R. Burger, The University of Chicago Press, Chicago.

Praca zbiorowa pod redakcją:

Cropsey J., red. 1964. *Ancients and Moderns. Essays on the Tradition of Political Philosophy in Honor of Leo Strauss*, Basic Books, New York.

Tłumaczenie polskie:

Bloom A. 1997. *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiadło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, tłum. T. Bieroń, Wydawnictwo „Zysk i S-ka”, Poznań.

Artykuł (rozdział itp.) w książce:

Anastaplo G. 1999. *Leo Strauss at the University of Chicago*, [w:] *Leo Strauss, the Straussians, and the American Regime*, red. K.L. Deutsch, J.A. Murley, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, s. 3–31.

Artykuł w czasopiśmie:

Dannhauser W.J. 2007. *Na powrót stać się nainnym*, tłum. P. Marczewski, „Przegląd Polityczny”, nr 84, s. 138–143.

Internet:

Butterworth Ch. 2010. *Leo Strauss in His Own Write: A Scholar First and Foremost*. http://www.bsos.umd.edu/gvpt/Theory/Transcript_Butterworth.pdf; dostęp: dd.mm.rrrr.

Wzór przypisów dolnych w przypadku źródeł niepublikowanych jest następujący: nazwa archiwum (za pierwszym razem pełna nazwa, w następnych – skrót), nazwa zespołu archiwalnego, sygnatura (numer działu, księgi, poszytu, teczki), numer karty (strony): tytuł dokumentu.

Na przykład:

Archiwum Akt Jawnych Kancelarii Prezesa Rady Ministrów (AKPRM), Dokumenty Gabinetu Wicepremiera Leszka Balcerowicza (DGWLB), 2.10/1, k. 9, 10: Sprawy dotyczące reformy gospodarczej 1989–1990.

Do każdego tekstu powinien być dołączony abstrakt w formie bezosobowej w wersji polsko- i anglojęzycznej (nie dłuższy niż 1000 znaków) oraz lista maksymalnie pięciu słów kluczowych.

**ZAPOWIEDZI
ORAZ
*CALL FOR PAPERS***

2016 /// Pojęcia: wędrowcy i włóczędzy

W drugim numerze Stanu Rzeczy pytaliśmy o warunki sukcesu szkół naukowych – teraz chcemy spojrzeć na dzieje nauk społecznych i humanistycznych z perspektywy historii intelektualnej. Dlaczego pewne koncepcje i pojęcia odnoszą międzynarodowe sukcesy w nauce? Dzięki czemu udaje im się skutecznie przekraczać granice języków i dyscyplin? W jaki sposób różne konteksty recepcji i adaptacji idei i pojęć zmieniają ich pierwotne znaczenia? Jakie są drogi transmisji idei i pojęć? Jak ich podróże w czasie i przestrzeni splatają się z losami ludzi, którzy je tworzą i przetwarzają? Pytania te odżyły za sprawą kategorii *travelling concepts*, spopularyzowanej przez holenderską historyczkę sztuki i literaturoznawczynię Mieke Bal. Traktując jej dociekania jako punkt wyjścia, przyjrzymy się transdyscyplinarnym i transgranicznym wędrowkom pojęć w Europie Środkowo-Wschodniej.

/// Call for papers

Apogeum nudy był wiek XIX, jednak i w XXI wieku nuda wciąż rozpała emocje pisarzy, artystów – w końcu – zwykłych ludzi. Wydaje się występować powszechnie, przynajmniej w kulturze Zachodniej, w której dużą rolę przypisuje się produktywności i indywidualizmowi. Nuda nie od dziś postrzegana jest negatywnie. Psychologowie i socjologowie już od kilku dekad łączą nudę z takimi zjawiskami jak kompulsywne poszukiwanie wrażeń, podejmowanie ryzyka, nałogowy hazard, wandalizm, wagary, obniżona satysfakcja i jakość pracy, depresja i wiele innych. Søren Kierkegaard uważał nudę za „źródło wszelkiego zła”, Blaise Pascal uznawał ją za naturalny stan egzystencjalny człowieka pozbawionego łączności z Bogiem, a Martin Heidegger widział w niej kluczowe pojęcie metafizyki. Lista pisarzy, którzy w swoich dziełach mierzyli się z tematyką nudy, pokrywa się w zasadzie z listą największych pisarzy wszechczasów. Są wśród nich tacy autorzy jak Fiodor Dostojewski, który w swoich *Biesach* opisuje nudę egzystencjalną, nihilistyczną, Lew Tołstoj, którego Anna Karenina narzeka na nudę bali, Wirginia Woolf, która opisała na podstawie własnych doświadczeń nudę kobiet leczoną za pomocą terapii znanej „Rest cure”, czy Juliusz Słowacki i Stanisław Witkiewicz, którzy opisywali nudę metafizyczną.

Pomimo kilku znaczących prac o nudzie nauka akademicka nie zajęła się tym tematem w sposób systematyczny i poważny – nadal jest pariasem akademickich debat, pojawiającym się raczej jako forma oskarżenia niż naukowe pojęcie. Chcielibyśmy w tematycznym numerze „Stanu Rzeczy” poświęconym zagadnieniu nudy podjąć szeroką, interdyscyplinarną dyskusję

nad tym „doświadczeniem bez właściwości”, jak nazwała nudę Elizabeth Goodstein. Artykuły dotyczyć mogą wszystkich zagadnień związanych z nudą i pokrewnymi jej pojęciami takimi jak melancholia, *acedia*, *ennui*, *spleen* – z zastrzeżeniem, że głównym tematem powinna pozostawać nuda. Poniżej podajemy kilka zakresów tematycznych dla inspiracji autorów:

- Analiza nudy w poszczególnych grupach społecznych i zawodowych;
- Modele teoretyczne nudy; korelaty nudy; społeczne funkcje nudy; wpływ nudy na różne elementy życia jednostkowego i społecznego; rodzaje nudy;
- Nuda w tekstach kultury współcześnie i dawniej (film, literatura, sztuki wizualne);
- Koncept nudy w historii, ewolucja pojęcia, relacje między nudą a pojęciami pokrewnymi; dyskursy nudy;
- Nuda jako czynnik w badaniach naukowych;
- Nuda a życie religijne i duchowe;
- Biologia nudy; nuda zwierzęca;
- Nuda jako pojęcie filozoficzne – nuda jako pojęcie ontologii, epistemologii, etyki.

Do zgłaszania abstraktów zapraszamy przedstawicieli wszystkich dyscyplin humanistycznych i społecznych, a także psychologów.

/// Tytuł oraz abstrakt proponowanego tekstu prosimy nadsyłać do 15 stycznia 2016 na adres: redakcja@stanrzeczy.edu.pl. Do 30 stycznia 2016 r. autorzy zostaną poinformowani o przyjęciu abstraktu i zaproszeni do złożenia tekstu do końca marca 2016 r. Wszystkie złożone artykuły zostaną poddane zwykłej procedurze recenzyjnej.

/// Pytania prosimy kierować na adres: mariusz.finkielstein@gmail.com



W NASTĘPNYCH NUMERACH:

ODWAGA CYWILNA I OBYWATELSKIE NIEPOŚLUSZEŃSTWO
NONKONFORMIZM W INSTYTUCJI TOTALNEJ?
DONOS W INTERESIE PUBLICZNYM
BONHOEFFERA KRYTYKA TEOLOGII LIBERALNEJ
IDEE I METODA: RZECZ O JAKUBIE KARPIŃSKIM
KORNELIA KOŃCZAL, JOANNA WAWRZYŃIAK: WĘDRUJĄCE POJĘCIA
SEMANTYKA HISTORYCZNA KOSELLECKA
HISTORIA MYŚLI POLITYCZNEJ W EUROPIE ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ
DIALOG LEWICOWYCH HISTORYKÓW: POLSKA, NRD, CZECHOSŁOWACJA
LOST IN TRANSLATION

Wydawca

INSTYTUT SOCJOLOGII UNIwersytetu warszawskiego
WYDAWNICTWO CAMPIDOGLIO