

STAN RZECZY/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

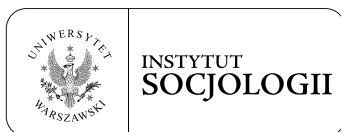
/// TEOLOGIA POLITYCZNA PIERRE’A BOURDIEU

/// KULTUROWA ROLA PROFANACJI

STANRZECZY/08

TEORIA SPOŁECZNA EUROPA ŚRODKOWO-WSCHODNIA

Półrocznik



[Kup książkę](#)

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 Bazyli 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 Popiek-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 – Chrześcijanin 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

/ 4 STANRZECZY 1[8]/2015

[Kup książkę](#)

/ 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 Warchał)

/ 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 Warchał – Totality and Deconstruction. Some Remarks on Symbol and Allegory

/ 6 STANRZECZY 1[8]/2015

/ 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 trytomowa *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929). W wykładzie tym zdefiniował formę symboliczną jako: „każdą energię ducha, poprzez którą pewna duchowa treść znaczeniowa zostaje związana z konkretnym zmysłowym znakiem i temu znakowi wewnętrznie przyporządkowana” (Cassirer 1995: 21). Cassirer był przekonany, że – pomimo wszystkich różnic – między jego filozofią form symbolicznych a koncepcjami Warburga zachodziła „przedustawna harmonia”.

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

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

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

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

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

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

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

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

należał do rzadkich wówczas myślicieli, którzy na przekór dogmatowi linearnego postępu potrafili 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 Wieczerzy* 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 *Polsłowi* do tego tomu z 1967 roku francuski uczony 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, odroczonych i zapośredniczonych, 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, *Archibecture gotbique et pensée scolastique*, 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 Wirkungskraft 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 iście 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 zuseinem 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 dokonanym 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 zwieżłości 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 wychwala 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 obszerne 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 łamano 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 wydobywania 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 rozróżnimy 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 Wieczerzy spożywanej ze swoimi uczniami Jezus powiedział, że mogą oni w przyszłości przy łamaniu chleba i piciu 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 piciem 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 materią 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 siebie 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 powiedzieć 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 uznali i przyjęli 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 kawałka ciastka, które ze strachu przed myszami zamykacie w puszcze? Wy, rzymscy katolicy, posunęliście waszą katolicką ekstrawagancję aż do tego, by mówić, iż te kawałki ciastka zmieniają się w Boga mocą paru łacińskich słów i że wszystkie okruszki tego ciastka stają się odtąd bogami, stworzycielami wszechświata. Kłoszard, 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, pochyla się, prostuje, obraca się na prawo i lewo, do przodu i do tyłu, i robi tylu bogów, ile mu się podoba, wypija ich i ich zjada, a następnie wydala do swojego nocnika! Czy nie uważacie, że jest to najbardziej monstrualne i najśmieszniejsze bałwochwalstwo, jakie kiedykolwiek zhańbiło ludzką naturę. Czyż nie trzeba zamienić się w głupca, żeby wyimaginerować sobie, iż biały chleb i czerwone wino zamieniają się w Boga?].

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

raz wolą, 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 wolą, 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 *pierwszego* 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 wyrażnie 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 krępujących 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.



wietrze. Wielkie i zamyśłone 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 diablem? 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 wiara 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 wiara, ale jest wiara w to, co mityczne; chodzi o rodzaj żywego przeniesienia się w przeszłość, włączenia się [*Rückversetzung*] w wiare 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. Nieodzownie 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 dostrzega 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 przeczuć, 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 łąkach 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*. Wróćmy 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 przeczuciem, znajduje się łączące je *tertium comparationis*. Fizyczna ciemność porównywalna jest z tym, co nieznane, czyli także nieświadome, jasność – z tym, co znane, z tym, co przeniknięte wewnętrznym spojrzeniem, czyli z tym, co świadome. W akcie przeczucia 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 przypisaliliśmy 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 złączenie 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 zawieszone. 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 ponadmysłową 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 nazwalismy 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 Napinowdźki

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. *Pożytywność 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 wątpienia 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, osobiście 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, chwytaniem – 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 unaoczniać istnienie historycznej tradycji – od antyku po współczesność. Szerzej na temat atlasu zob. materiały w „Przeglądzie 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 Konstantyna (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 wyśledzić 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 ujrzyć 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 cesarzowi 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, *Czyszczenie*, 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 wstawienictwem 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, tratujący 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 popędogo 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 rozpętanie 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, chwytanie, 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, dwojaki 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 Rafaela, Watykan.

stantyna Piera della Francesca w Arezzo (il. 8), która odkrywa nową wielkość nieretorycznych form ekspresji dla wyrażenia wewnętrznego ludzkiego wzburzenia, została niejako stratomana 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 emfatycznych 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 odmienne siły, które pomimo swej barbarzyńskiej antyklasycyzacji w aspekcie zewnętrznym słusznie mogły 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 monstrualne 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 monstrualnych postaci; pozbawić te postaci nieprzejrystości 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 spojrzymy jako na kwestię przeobrażeń takich wartości ekspresyjnych, to nieuchronnie pojawi się konieczność zbadania dynamiki tego zjawiska z punktu widzenia środków technicznych, które umożliwiały 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 Pamphili, 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 Pollaiuolo 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 begunowości, 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