

# O SPOŁECZNEJ NATURZE SYMBOLI<sup>1</sup>

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”<sup>2</sup>.

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

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

<sup>2</sup> 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 „znaczeń” 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 intuicjonizm<sup>3</sup>, 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

---

<sup>3</sup> 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))<sup>4</sup>. 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 *znaczonoego* [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

<sup>4</sup> 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 ślepy<sup>5</sup>. 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. Sauer’a) 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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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

<sup>7</sup> 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 ukształtowała<sup>8</sup>. 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*”<sup>9</sup> – 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

<sup>8</sup> „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)

<sup>9</sup> „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 dogłębnie różne zainteresowania intelektualne, metody myślenia i wytwory ducha? *Monachi non est docere, sed lugere*<sup>10</sup>. 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

---

<sup>10</sup> „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.

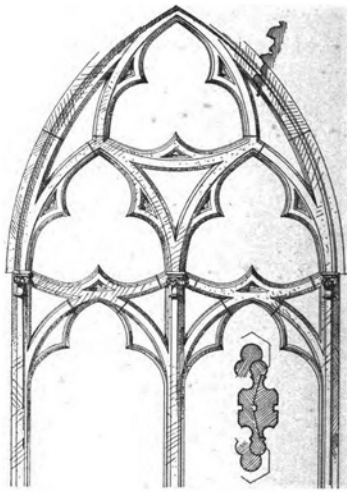
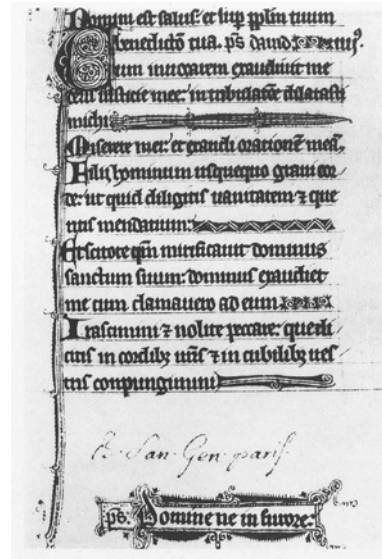


FIG. 111. — Fenêtre de style gothique rayonnant.  
(Dessin de MM. Paul Lafolye et Clément Miroux.)

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



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

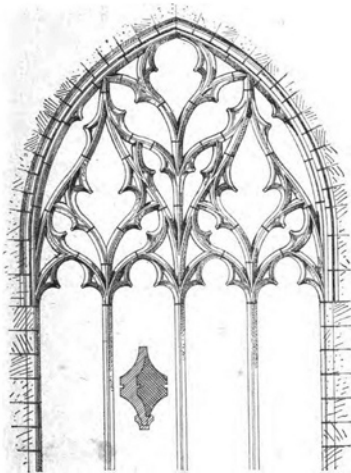
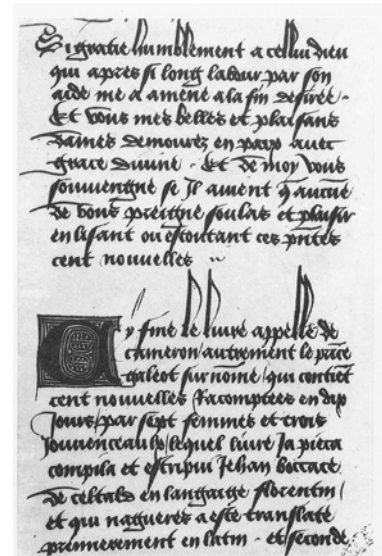


FIG. 113. — Fenêtre de style gothique flamboyant.  
(Dessin de MM. Paul Lafolye et Clément Miroux.)

Il. 3. Okno w stylu gotyku płomienistego.



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



„Załamane ostrołuki 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 Panońskiego 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





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 przesuwanie 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) *Summy 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 drobniagowa 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 przemysłowych 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 regulami „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 klasy<sup>11</sup>. 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

<sup>11</sup> „Klasyczny gust wymagał, by prywatne listy, mowy pretorów i pancerze herosów były «artyściznie» 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 umożliwiałoby jego zdaniem ograniczenie liczby „szkiców” (czyli wykresów) dawanych robotnikom jako model. Wyjaśnienie Panofskiego wykorzystuje argumentację Viollet-le-Duca: „*nam et sensus ratio quaedam est*”<sup>12</sup> 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-

<sup>12</sup> „Nawet bowiem zmysł jest rodzajem rozumu” (*Summa theologiae* 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 *Ikonoğrafii 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, jaka 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*, rozd. XVII, wyd. Prümmera, Saint Maximin.