

Leszek Koczanowicz

Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii? : Warburg i Agamben o filozofii i nauce o kulturze

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (121-122), 208-217

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Leszek KOCZANOWICZ

Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii? Warburg i Agamben o filozofii i nauce o kulturze

Gdybym miał odpowiedzieć krótko na pytanie, które postawiłem w tytule tego tekstu, to odpowiedź brzmiałaby jednoznacznie. Kulturoznawstwo powinno trzymać się z dala od filozofii i podążać drogą swych własnych badań. Uzasadniać tę odpowiedź można na różne sposoby, ale chciałbym zwrócić uwagę na dwa przynajmniej jej aspekty. Kulturoznawstwo, jeżeli chce się ukonstytuować jako samodzielna nauka, musi dowieść swej niezależności poprzez zerwanie więzi z tymi dyscyplinami, z których się wyłoniło. Filozofia nieuchronnie stanowi jedną z nich. Jednak chociaż pozostaje ich częścią, to być może idealną sytuacją jest ta opisywana przez Lema w odniesieniu do nauk przyrodniczych, gdzie badacze przyjmują założenia filozoficzne żywiołowo, na takiej samej zasadzie, jak samice żółwi, które składają jaja w gorącym piasku, nie znając oczywiście całej chemii, która takim postępowaniem steruje. Na razie żadna nauka humanistyczna czy społeczna nie może oczywiście pochwalić się takim sukcesem, ale z pewnością powinna do niego dążyć. Po drugie, filozofia nie jest chyba obecnie taką podstawą, na której można się oprzeć. Dyscyplina ta przeżywa jeden z najgłębszych kryzysów w swej historii i raczej sama szuka oparcia w naukach szczegółowych czy sztuce, tam pragnąc znaleźć punkt oporu, który zatrzymałby jej ruch ku samolikwidacji. Nie wydaje się, żeby wiązanie się z taką dziedziną nauk, która sama szuka swej tożsamości, mogło przynieść kulturoznawstwu wiele korzyści. Raczej odwrotnie, dylematy i wątpliwości, pojawiające się tak często we współczesnych kierunkach filozoficznych, w nieuchronny sposób musiałyby zostać przeniesione do nauk o kulturze, wprowadzając w nie dodatkowy zamęt.

Jeżeli jednak nie zamykam swego tekstu na tych konstatacjach, dzieje się tak dlatego, że kulturoznawstwo, jak wszyscy wiemy, jest dyscypliną, która wciąż cze-

ka na swój „pierwszy świt teorii”, moment olśnienia, w jakim wyłaniają się wyraźne kontury i rozgraniczenia. W dyskusjach dotyczących tożsamości kulturoznawstwa, jak w każdej dyskusji o tożsamości, warto wracać do pierwszych momentów jej konstituowania, kiedy pojawiło się przeczucie nowej dyscypliny, nawet jeżeli nie było jeszcze wiadomo, jak ta dyscyplina się ukonstruuje. Powroty do takich chwil intuicji są niezwykle cenne choćby dlatego, że dają wgląd w nieodparte odczucie konieczności pojawienia się nowej dyscypliny. Nawiązanie do tych intuicji, kiedy wciąż jeszcze mają one charakter czysto negatywny, musi prowadzić do refleksji nad tym, czy to, co obecnie znamy jako „kulturoznawstwo”, jest wypełnieniem tej intuicji-obietnicy.

Rozważanie swoje chciałbym więc zacząć od takiego właśnie momentu intuicji dotyczącej konieczności przekształcenia historii sztuki w historię kultury: momentu związanego z nazwiskiem Aby Warburga, coraz powszechniej uznawanego za jednego z twórców naszej dyscypliny. Nie zamierzam tutaj oczywiście zastanawiać się nad tym, jak Warburg ujmował historię sztuki. Moim celem jest raczej określenie znaczenia jego idei dla konstituowania się tego, co obecnie moglibyśmy nazwać kulturoznawstwem, w tym też dla związków tej dyscypliny z filozofią. W swym słynnym wykładzie o wkraczaniu klasycznego stylu w sztukę renesansu Warburg następująco formułuje cel badań:

Moim dzisiejszym zadaniem jest pokazanie, że nowy styl klasycznego patosu nie pojawił się po prostu jako rezultat odnowionej wiedzy klasycznej, ale raczej wyrósł z trudnego konfliktu z realizmem *quattrocenta*, który wciąż upoczywie się temu opierał aż do *Zwycięstwa Konstancy nad Maksymuszem* Piero della Francesca.¹

Nie wchodząc w szczegóły erudycyjnych rozważań Warburga, chciałbym jedynie podkreślić, że jego zdaniem odkrycie antyku wynikało z wewnętrznego rytmu rozwoju kultury renesansu i sprzeczności w nim występujących na różnych poziomach życia społecznego i kultury od politycznego poprzez ekonomiczny do wewnętrznego rozwoju przedstawienia w sztuce w kierunku coraz większego realizmu. Patos sztuki antyku, jej wewnętrzny dynamizm musiał zostać niejako wytworzony przez sztukę renesansu. Warburg pisze o znaczeniu *Grupy Laokoona* dla przedstawień obecnych w sztuce *quattrocenta* i zauważa, że pierwszy odkrywca kopii tej rzeźby w 1488 roku, Lugi Lotto, nie zdawał sobie sprawy z mitologicznego kontekstu dzieła, nie przeszkodziło mu to jednak być głęboko poruszonym przez samą formę rzeźby. Konkludując swe rozważania, Warburg dokonuje niezwyklej konstatacji:

Oficjalne odkrycie większej *Grupy Laokoona*, które poruszyło cały Rzym, dokonało się nie wcześniej niż 1506 roku. Jednakże nie powinno się uważać, że wpływ *Laokoona* zależał od szansy jego ponownego pojawienia się. Nie obawiam się dłużej, że zostaną źle

¹ A. Warburg *The Entry of the Idealizing Classical Style in the Painting of Early Renaissance*, trans. by M. Rampley, w: *Art History as Cultural History. Warburg's Project*, ed. by R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001, s. 8.

Szkice

zrozumiany, gdy powiem: jeżeli renesans nie odkryłby *Grupy Laokoona*, musiałby ją wynaleźć, właśnie z powodu jej poruszającego i elokwentnego patosu.²

Kultura nie jest więc ciągiem następujących po sobie stylów, jej skomplikowany mechanizm implikuje nieciągłości, powroty, zerwania i ponowne rozpoznania.

Oczywiste jest, że badania Warburga określane są w dużej mierze przez zaplecze filozoficzne i naukowe jego czasu. We wspomnianym wyżej tekście, pisząc o antyku, przywołuje on wprowadzone przez Nietzschego rozróżnienie na jego apollinijską i dionizyjską stronę, które porównuje do dwugłowej hermy. Wewnętrzna dynamika starożytności zderza się więc z napięciami wewnątrz renesansu, co wprowadza dodatkową komplikację w próby zrozumienia sztuki tej epoki. Jak pokazuje to Ernst Gombrich w tekście komentującym wykład Warburga, odniesienia filozoficzne są w nim dużo szersze i w znacznym stopniu, co oczywiście nie powinno być zaskoczeniem, decydują o kierunku badań. Jak wielu innych uczonych tego okresu, Wilhelm Wundt jest tu najbardziej charakterystycznym przykładem. Warburg natomiast pozostawał pod urokiem koncepcji Darwina, którą stosował do wyjaśniania kultury. Motywowane przez biologiczne instynkty gesty nabierają nowego znaczenia w obszarze kultury i stają się symbolami w sztuce. Wydaje się jednak, że oryginalność Warburga wynikała ze zdolności do patrzenia na relację między kulturą a naturą dialektycznie, jako na jedność i konflikt. Jak pisze Gombrich:

Jest to znów przecięcie bezpośredniego związku między impulsem a działaniem, które pozwala na powstanie ekspresji: tak, jak w jednym z najbardziej ulubionych przez Warburga formuł, zaciśnięte pięści poddają się naciskowi umysłu, *vom Greifen zum Begriff*, tak więc niekontrolowane symptomy emocji przekształcają się w gesty i sztukę. Oba przypadki są świadectwem triumfu człowieka nad jego zwierzęcą naturą, ale oba zawdzięczają swój dynamizm tym instynktownym siłom.³

Z tej monistycznej psychologii czerpał Warburg przekonanie o możliwości stworzenia *Kulturwissenschaft*, nauki o kulturze, która w dużej mierze miała być tożsama z psychologią kultury, *Kulturpsychologie*. Drugim filarem tak rozumianej nauki, zdaniem Gombricha, jest asocjacionizm przejęty od Johanna Friedricha Herbarta. Od niego przejął Warburg ideę ważności obrazów umysłowych i koncepcję przetrwania tylko najsilniejszych z nich. Oczywiście, obrazy te istnieją nie tylko w głowach poszczególnych ludzi, ale stanowią ośnowę świadomości zbiorowej, a ich przemiany mogą wyjaśnić ewolucję danej kultury. Warburg wzmocnił podbudowę naukową koncepcji Herbarta poprzez odwołanie się do niezwykle popularnej w jego czasach książki Richarda Semona *Die Mneme*, w której pamięć opisywana jest jako zbiór śladów – „mnemów”, czy jak to potem nazwano, „engramów”. Ślady takie pozostają na trwałe w pamięci i mogą być zawsze, zależnie od okoliczności, reaktywowane. Innymi słowy, niczego nie zapominamy, jedynie czasem nie możemy sobie pewnych rzeczy przypomnieć. Warburg zaadaptował koncepcję Semono do

² Tamże, s. 28.

³ E. Gombrich *Warburg Centenary Lecture*, w: *Art History as Cultural History*, s. 39.

Koczanowicz Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii?

swych rozważań, wprowadzając pojęcie „dynamogramu”, który jest wizualnym zapisem pierwotnego doświadczenia. Doświadczenie to jest w istocie swej traumatyczne i pełne lęku. Symbol, który dla Warburga jest tożsamy z engramem, stanowi przedstawienie tego doświadczenia i zachowuje jego emocjonalną treść. W swych notatkach do *Mnemosyne* Warburg pisze:

Jest to właśnie miejsce orgiastycznego masowego zamroczenia, w którym powinno się szukać prasy nadającej formę w pamięci ekspresji ekstremalnemu zamroczeniu emocjonalnemu z taką intensywnością, że engramy doświadczenia cierpienia trwają w nim jako dziedzictwo zachowane w pamięci.⁴

Jeżeli poprzestalibyśmy na analizie źródeł filozoficznych, które inspirowały Warburga, nic nie zapowiadałoby przełomowego znaczenia jego programu, w którym pojawia się postulat stworzenia nowej nauki. Warburg mógłby pozostać jednym z wielu naturalistycznie nastawionych myślicieli swojego czasu marzących o stworzeniu jednolitej nauki, która zastosowałaby koncepcje ewolucjonizmu do nauk humanistycznych. Oczywiście, jego poglądy mogłyby stanowić źródło inspiracji dla współczesnych idei posthumanizmu, ale nie wpłynęłyby zasadniczo, jak to się stało, na przeobrażenia wiedzy o kulturze. Co więcej, wydaje się, że wartościowe elementy jego programu przeciwstawiają się przyjmowanym przez niego założeniom filozoficznym z dominującym w nich naturalizmem i uniwersalizmem, wręcz przeciwnie, jego program zakłada analizę konfliktowych tendencji danej epoki. W cytowanym już wyżej artykule Gombrich pisze:

Analizy Warburga nie mogą być mylone z *Geistesgeschichte*, która traktuje sztukę jako indeks kolektywnych nastawień, mogących dotyczyć klasy, rasy czy epoki. W samej rzeczy chwytliwe Heglowskie określenie sztuki jako ekspresji epoki jest dla mnie nonsensowne, dlatego że ci, którzy żyją w danym czasie, odczuwają swoją epokę jako wachlarz wyborów, żądanie podjęcia decyzji, konieczność zajęcia stanowiska w konflikcie. Warburg w trakcie swego życia czuł te napięcia tak intensywnie, że był szczególnie uczulony na istnienie podobnych pól sił w przeszłości.⁵

Gombrich zwraca uwagę, że osobiste doświadczenie Warburga było niezwykle istotne dla kształtowania jego poglądów teoretycznych. Znał on wszak z pierwszej ręki funkcjonowanie rynków finansowych czy tak istotne dla sztuki renesansu mechanizmy mecenatu sztuki. Ważniejsze być może było własne doświadczenie rozdwojenia psychiki, które odczytywał jako objaw choroby toczącej współczesną mu cywilizację. W jednym z listów pisał: „Czasami zdaje mi się, że, jako psycho-historyk, podjąłem próbę interpretacji schizofrenii zachodniej cywilizacji w autobiograficznym odzwierciedleniu: ekstazytyczna nimfa (mania) z jednej strony, żalobny

⁴ M. Rampley *Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, w: *Art History as Cultural History*, s. 143-144; cytat z Warburga z notatek do *Mnemosyne* jest przytoczony również za tym artykułem.

⁵ E. Gombrich *Warburg Centenary Lecture*, s. 47.

bóg rzeki z drugiej⁶. Ostatecznym więc celem programu badawczego Warburga jest właśnie taka krytyczna analiza epoki, ale taka analiza, która epokę ową traktuje jako *exemplum* ludzkiej cywilizacji w ogóle. Przywołując znów Gombricha, możemy za nim powtórzyć: „na pewno coraz bardziej zdawał on sobie sprawę z tego, że to, co próbował analizować, było nie tyle psychologią danego okresu historycznego, ile raczej psychologią cywilizacji ludzkiej⁷”.

Filozofia, która stoi w tle w rozważań Warburga, wydaje się więc pełnić raczej rolę negatywną, sprawiając, że był on się w stanie wyzwolić ze sztywnych schematów ówczesnej historii sztuki i spojrzeć na sztukę jako na część kultury, która podobnie jak całe ludzkie działanie i ludzka świadomość jest nieuchronnie pogrążona w wewnętrznym konflikcie. Konflikt ten musi z kolei znaleźć odzwierciedlenie w wytworach, które stają się świadectwem wewnętrznych napięć danych epok. Jak jednak można interpretować cele tak sformułowanej dyscypliny? Czym różnić się będzie ona od filozofii? Po częściową choćby odpowiedź zwrócić się możemy do współczesnego interpretatora myśli Warburga, Giorgio Agambena, który stawia pytanie właśnie o to, czym jest postulowana przez Warburga „nauka bez nazwy⁸”.

Agamben postępuje w ślady Gombricha, pisząc, że postulowana przez Warburga nauka to sposób autointerpretacji kultury Zachodu, która od starożytności jest rozdarta między dwa bieguny „magiczno-religijnych praktyk i matematycznej kontemplacji⁹”. Autointerpretacja ta przybierać powinna, zdaniem włoskiego filozofa, postać „«antropologii zachodniej kultury», w której filologia, etnologia i historia połączyłyby się z «ikonologią interwałów», badaniem *Zwischenraum*, w którym nieustanna dokonuje się praca społecznej pamięci¹⁰”. Nauka taka miałaby oczywiście sens terapeutyczny, pozwalając łączyć to, co świadome, z tym, co nieświadomione, i w konsekwencji, jak pisze Agamben, umożliwiałaby człowiekowi Zachodu przekroczenie ograniczeń jego własnego etnocentryzmu i zdobycie „wyzwalającej wiedzy”, zdolnej leczyć tragiczną schizofrenię wpisaną w tę kulturę. Dlatego zdaniem włoskiego uczonego będziemy wierni nauce proponowanej przez Warburga, jeżeli „nauczmy się widzieć kontemplacyjne spojrzenie boga w tanecznym geście nimfy i jeżeli uda nam się zrozumieć, że słowo, które śpiewa, także pamięta, a to, które pamięta, także śpiewa. Nauka, która dzierży wyzwalającą wiedzę o ludzkiej woli, naprawdę zasługuje na to, by być nazwana greckim mianem

⁶ Tamże, s. 52 – jest to fragment listu cytowanego przez autora. Oczywiście, najbardziej znaczącym rezultatem takiego odczytania własnej schizofrenii jest słynny wykład o rytuale węża w Ameryce.

⁷ E. Gombrich *The Nineteenth Century Notion of a Pagan Revival*, w: *Art History as Cultural History*, s. 61.

⁸ G. Agamben *Aby Warburg and the Nameless Science*, w: tegoż *Potentialities*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 89-103.

⁹ Cytat z Warburga za: tamże, s. 98.

¹⁰ Tamże, s. 100.

Koczanowicz Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii?

Mnemosyne”¹¹. W napisanym kilka lat później postłowie do swego eseju Agamben kładzie nacisk bardziej na to, by ta postulowana nauka ujawniała naturę ludzkiego podmiotu. „Ikonologia” Warburga byłaby wtedy metodą właśnie takiego ujawniania, ponieważ

obraz jest miejscem, w którym podmiot pozbywa się nadanego mu mitycznego, psychosomatycznego charakteru, w obecności równie mitycznego przedmiotu, poprzez teorię wiedzy, która jest naprawdę zamaskowaną metafizyką. Jedynie wtedy podmiot odkrywa na nowo swą oryginalną i... spekulatywną czystość. W tym sensie nimfa Warburga nie jest ani zewnętrznym przedmiotem, ani intrapsychnicznym bytem, ale zamiast tego najbardziej przezroczystą figurą samego historycznego podmiotu.¹²

Agamben stawia niezwykle wysokie wymagania tej bezimiennej nauce, którą moglibyśmy z pewną dozą optymizmu nazwać kulturoznawstwem czy też filozofią kultury. Wymienia on oprócz Warburga nazwiska innych uczonych, którzy – jak Mauss, Sapir, Dumezil, Beneveniste czy Spitzer – przekraczali granice swych dyscyplin po to, by stworzyć całościowe obrazy i koncepcje kultury Zachodu, w których pękają „fałszywe hierarchie ograniczające nie tylko nauki humanistyczne od siebie nawzajem, ale też dzieła sztuki od *studia humaniora* i literackie kreacje od nauki”¹³. Problem ustanowienia takiej nauki leży jednak nie tylko w przekraczaniu granic dyscyplinarnych i gatunkowych, ważniejszy wydaje się cel takiej refleksji, który w decydujący sposób wyznacza pole postulowanej przez Warburga i Agambena nauki.

Powinna ona być rodzajem terapii rozdarłej kultury Zachodu, w tym przynajmniej sensie, że umożliwiłaby wzajemne rozumienie jej dwóch przeciwstawnych biegunów, tak sugestywnie opisywanych przez Warburga w obrazie ekstazy nimfy i żałobnego boga rzeki. Wydaje się jednak, że nauka taka, czyli kulturoznawstwo, to dziecko nowoczesności i jej zadaniem jest interpretacja tej niezwyklej epoki, w której stare sprzeczności kultury intensyfikują się i ulegają dziwnym przekształceniom. W swym słynnym wykładzie o rytuale węża, który był przede wszystkim rodzajem autoterapii własnych zaburzeń psychicznych, Warburg, wychodząc od zaobserwowanych w Ameryce scen ekstazy tańców indiańskich, pokazuje, że ów symbol węża, symbol idolatrii, pojawia się w niespodziewanych miejscach kultury chrześcijańskiej, na przykład w protestanckiej Biblii ilustrowanej włoskimi grafikami z XVIII wieku¹⁴. Nowoczesność, współczesna cywilizacja, zniszczyła tę bipolarność kultury Zachodu, ponieważ zarówno siły natury, dionizyjskie, impulsy ulegają erozji, jak też znika możliwość dystansu i kontemplacji:

11 Tamże.

12 Tamże, s. 102.

13 Tamże, s. 100.

14 A. Warburg, W.F. Mailand *A Lecture on Serpent Ritual*, „Journal of the Warburg Institute” 1939 vol. 2, no. 4, s. 277-292, przykład podany na s. 290.

Szkice

Siły natury nie są już spostrzegane w formach antropomorficznych; są one pojmowane jako nieskończone następstwo fal, posłusznych dotknięciu ludzkiej ręki. Wraz z tymi falami cywilizacja mechanicznego wieku niszczy to, co nauki przyrodnicze, same wywodzące się z mitu, zdołały z tak wielkim wysiłkiem osiągnąć: sanktuarium oddania, potrzebne dla kontemplacji oddalenia¹⁵.

Taka próba zrozumienia i krytyki nowoczesności nie jest oczywiście zasługą jedynie Warburga. Pojawia się ona w wielu ówczesnych koncepcjach i w różnych konfiguracjach ideowych, a najważniejszą postacią jest tutaj z pewnością Walter Benjamin.

Do tych myślicieli odwołuje się, jak wskazywałem wyżej, Giorgio Agamben, którego można uznać za współczesnego kontynuatora tej samej tendencji. Podobnie jak Warburg czy Benjamin stara się on ukazać te tendencje i ambiwalencje kultury Zachodu, które w nowoczesności jednocześnie zostają zanegowane i znajdują swą radykalną realizację. Antonio Negri wręcz porównuje Agambena do Warburga, pisząc: „W swoim wahaniu pomiędzy nokturalnymi aspektami a kreatywnymi siłami bycia Agamben czasem wydaje się Warburgiem krytycznej ontologii”¹⁶. Jeżeli stwierdzenie to interpretować życzliwie dla autora *Homo sacer*, to można uznać uprawianą przez niego dyscyplinę za rozszerzenie „beziemiennej nauki” na dziedzinę zarezerwowaną dla filozofii. Podejmuje ten sam, co Warburg, wysiłek skierowany na ujawnienie dychotomii tkwiących w podstawowych kategoriach metafizyki Zachodu i wskazanie, że dychotomie owe nie są wynikiem jedynie czystego myślenia przylegającego do bytu, lecz wynikają z samych podstaw organizacji życia społecznego. Kultura wydaje się wypadkową polityki i ontologii, zawierając w sobie obie te dziedziny, wskutek czego badanie kultury Zachodu okazuje się w istocie refleksją nad zmiennością i trwałością tropów, które pojawiły się już u samego zarania dziejów.

W swym eseju o Warburgu Agamben zwraca uwagę, że koło hermeneutyczne jest w istocie spiralą, której kolejne kręgi przynoszą coraz to bardziej skomplikowany obraz wzajemnych zależności między różnymi formami przejawów kultury. Aporia koła hermeneutycznego może być jego zdaniem rozwiązana, kiedy zdamy sobie sprawę z tego, że jest ono kołem paradygmatu:

W paradygmacie rozumienie nie poprzedza fenomenu; pojawia się on, powiedzmy, „obok” (*para*). Zgodnie z definicją Arystotelesa, gest paradygmatyczny nie przesuwana nas z tego, co szczególne, do całości ani z całości do tego, co szczególne, ale z tego, co pojedyncze, do tego, co pojedyncze. Fenomen, ukazany poprzez medium wiedzy o nim pokazuje całość, z której powstaje paradygmat. W odniesieniu do fenomenów nie jest to presupozycja („hipoteza”): jako „niezakładana zasada” nie pojawia się on ani w przeszłości, ani w teraźniejszości, ale w konstelacji ich wzorów.¹⁷

¹⁵ Tamże, s. 292.

¹⁶ A. Negri, G. Agamben *The Discret Taste of Dialectics*, w: *Giorgio Agamben. Sovereignty & Life*, ed. by M. Calacaro, S. DeCaroli, Stanford University Press, Stanford 2007, s. 117.

¹⁷ G. Agamben *What is a Paradigm?*, w: tegoż *The Signature of All Things. On Method*, trans. by L. D’Isanto, K. Atteli, Zone Books, New York 2009, s. 27-28.

Koczanowicz Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii?

W posumowaniu eseju dotyczącego pojęcia paradygmatu Agamben podkreśla, że paradygmat jest właśnie dziedziną syngularności. Dlatego znikają w nim wszelkie dychotomie między uniwersalnością a pojedynczością: „zastępuje on logikę dychotomiczną bipolarnym analogicznym modelem”, w paradygmacie też nie ma *archē* czy źródeł, gdyż „każdy fenomen jest źródłem, każdy obraz jest odniesiony do *archē*”, historyczność paradygmatu nie leży ani w diachronii, ani w synchronii, ale w przekraczaniu ich obu¹⁸. W definiowaniu paradygmatu włoski filozof odwołuje się do kolekcji Warburga, przytaczając jedną z tablic sporządzoną w ramach projektu *Mnemosyne*. Jedną z *Pathosformel*, jak autor określał te tablice, nosi miano „Nimfa”. Składa się ona z różnych obrazów kobiety w ruchu, od dzieł sztuki antyku czy renesansu do zdjęć wykonanych przez samego Warburga. Agamben pyta o zasadę organizacji tej kolekcji obrazów, o to, gdzie jest naprawdę nimfa? Odpowiedź, którą daje, ilustruje właśnie pojęcie paradygmatu: „Nimfa jest paradygmatem, którego wzorami są pojedyncze nimfy. Lub, by być bardziej precyzyjnym, w zgodzie z konstytutywną niejednoznacznością Platońskiej dialektyki, nimfa jest paradygmatem pojedynczych obrazów, a pojedyncze nimfy są paradygmatami nimfy”¹⁹.

Bezimienna nauka, kulturoznawstwo, a może jego uogólnienie, filozofia kultury, jeśli wprowadzanie takich rozróżnień ma jeszcze sens, powinna więc być ukierunkowana na odkrywanie coraz wyższych rozgałęzień tej spirali, powinna sprawiać, że konstelacja wzorów stawac się będzie coraz bogatsza po to, by przybliżyć nas do coraz lepszego rozumienia współczesnych idiosyncrazji jako wyniku przemieszczeń fenomenów, które pojawiają się w już przebytych okręgach spirali. Tak rozumiana nauka o kulturze różni się od filozofii przede wszystkim tym, że jej zadaniem jest żmudna rekonstrukcja owych przemieszczeń, odchyłeń od wzoru, a nie szukanie odpowiedzi na uniwersalne pytania, jak ma to miejsce w przypadku filozofii. Filozofia jest więc dla niej raczej punktem odbicia czy granicą, do której zbliżać się zbytnio nie powinna, jeśli chce realizować swoje zadanie. Niemniej jednak jest to granica konieczna, bez której nie mogłaby zaistnieć nauka o kulturze.

W twórczości Agambena taka nauka przybiera miano „filozoficznej archeologii”, którą definiuje on następująco:

możemy nazwać „archeologią” te praktyki, które w każdym badaniu historycznym zajmować się muszą nie pochodzeniem, ale momentem, w którym fenomen się pojawia, i dlatego muszą na nowo odwoływać się do źródeł i tradycji. Nie może ona konfrontować się z tradycją bez dekonstrukcji paradygmatów, technik i praktyk, przez które tradycja reguluje formy transmisji, określa dostęp do źródeł i w ostatecznej analizie determinuje status poznającego podmiotu.²⁰

¹⁸ Tamże, s. 31.

¹⁹ Tamże, s. 29.

²⁰ G. Agamben *Philosophical Archeology*, w: tegoż *The Signature of All Things*, s. 89.

Dla Warburga, jak wiadomo, podstawowym pytaniem było: „Was bedeutet das *Nachleben der Antike*?”. Dotyczy ono znaczenia/interpretacji ciągłego pojawiania się elementów antyku w kulturze zachodniej. Samo to pytanie zakłada już heteronomiczność i nieciągłość kultury. Zestawmy tę koncepcję z innym obrazem z antyku:

Budowla, na przykład grecka świątynia, nie odwzorowuje niczego. Po prostu stoi jawnie [da] pośrodku spękanej skalnej doliny. Budowla otacza postać Boga i w tym skryciu pozwala jej wychynąć przez otwartą salę kolumnową w świętą strefę. Poprzez świątynię wystacza się w świątyni Bóg. Wystaczanie się Boga jest w sobie rozpostarciem i wyodrębnieniem strefy jako strefy świętej. Świątynia i jej strefa nie rozplywa się w nieokreśloność. To właśnie dzieło-świątynia spaja dopiero i skupia zarazem wokół siebie jedność tych kolein i związków, w których narodziny i śmierć, nieszczęście i szczęście, zwycięstwo i klęska, przetrwanie i rozpad przybierają dla istoty ludzkiej postać udzielonego jej losu [*Geschick*]. Władająca rozległość tych otwartych związków jest światem dziejowym ludu [*Völkes*]. Dopiero z niego i w nim powraca lud do samego siebie, aby wypełnić swoje przeznaczenie [*Bestimmung*].²¹

Sensem istnienia świątyni według Martina Heideggera jest więc to, że stanowi ona odniesienie codziennych praktyk społeczności i dlatego, jak każde dzieło sztuki, służy organizowaniu przestrzeni moralnej tej społeczności. Jak to ujmuje Hubert Dreyfus, z którego interpretacji tu korzystam:

Grecy, których praktyki były manifestowane i łączone przez świątynię, żyli w moralnej przestrzeni, która nadawała kierunki znaczenia ich życiu. W ten sam sposób średniowieczna katedra sprawiała, że było możliwe bycie grzesznikiem lub świętym i wskazywała chrześcijanom wymiary zbawienia i potępienia. W każdym przypadku wiedzano, na czym się stoi i co trzeba robić. Heidegger mógłby powiedzieć, że rozumienie tego, czym jest to, co istnieje, zmienia się za każdym razem, gdy kultura uzyskuje nowe dzieło sztuki.²²

Pytanie, które zajmowało Warburga i które wydaje się kluczowe dla kulturoznawstwa, o *Nachleben* antyku, jest z perspektywy Heideggera niedorzeczne. Cóż bowiem miałoby wynikać z tego, że zręby świątyni greckiej staną się osnową kościoła chrześcijańskiego bądź że styl tej świątyni nada formę kościołowi? Jaki sens ma przejście przez renesans *Grupy Laokoona*, świadectwa innych praktyk i innej przestrzeni moralnej, która po wiekach zapomnienia wyłania się na nowo z niebytu jako konieczne uzupełnienie stylu *quattrocenta*? To, co najważniejsze dla nauk o kulturze, umyka z pola widzenia filozofa, ale czy pytanie o „drugie życie” antyku można byłoby postawić bez pomocy i odrzucenia filozofii? Myślę, że prowizoryczną przynajmniej odpowiedź na te pytania daje Giorgio Agamben w swym eseju

²¹ M. Heidegger *Źródła dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: tegoż *Drogi lasu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 27.

²² H. Dreyfus *Heidegger on the Connection between Nihilism, Art, Technology and Politics*, w: *The Cambridge Companion to Heidegger*, ed. by Ch. Guignon, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1993, s. 297.

Koczanowicz Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii?

o filozoficznej archeologii: „Nauki humanistyczne będą w stanie osiągnąć radykalny próg epistemologiczny jedynie wtedy, gdy przemyślą od samych fundamentów samą ideę ontologicznego zakotwiczenia i dzięki temu pojmą bycie jako pole istotowych napięć ontologicznych”²³.

Abstract

Leszek KOCZANOWICZ

Warsaw School of Social Sciences and Humanities (Wrocław)

Do Cultural Studies Need Philosophy? Warburg and Agamben on Philosophy and Cultural Science

For this article, analysing associations between cultural studies and philosophy, the starting point is Aby Warburg's concept of cultural science, which intertwines philosophical threads and interpretations of works of art in their cultural contexts. Giorgio Agamben would in turn build on Warburg's ideas, establishing cultural science as a domain where relocations of motifs and clues are laboriously reconstructed, while avoiding universal statements or formulations. Cultural science sets for itself different tasks than philosophy does; it would not have been conceived, however, without the help of philosophy – or without its rejection.

²³ G. Agamben *Philosophical Archeology*, s. 111.