

Bogna J. Obidzińska

Kilka uwag o alegorii w myśli Waltera H. Patera

Sztuka i Filozofia 31, 98-111

2007

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.

Bogna J. Obidzińska

KILKA UWAG O ALEGORII W MYŚLI WALTERA H. PATERA

„If some painter of our own time has conceived the image of *The Day* so intensely, that we hardly think of distinguishing between the image (...) and the meaning of the image; if William Blake, to our so great delight, makes the morning stars literally 'sing together' – these fruits of individual genius are in part also a 'survival' from a different age (...).

But there are traces of the old temper in the man of to-day also; and through these we can understand that earlier time – a very poetical time, with the more highly gifted peoples – in which every impression men received of the action of powers without or within them suggested to them the presence of a soul or will, like their own – a person, with a living spirit, and senses, and hands, and feet”.

W.H. Pater, *The Myth of Demeter and Persephone*

Część założeń W.H. Patera stojących u podstaw postulatów wysuniętych w *Renesansie* (wydanym w całości w 1873 roku) autor rozwinął dopiero w późnej twórczości – przede wszystkim w tekstach poświęconych Platonowi i sztuce greckiej, mianowicie w cyklu wykładów *Platon i platonizm* z 1893 roku oraz w tomie *Studia greckie* z 1895 roku. Późne prace bardziej zdecydowanie wskazują na współzależności między estetyką a interpretowaną przez badacza filozofią starożytną (co jest rozwinięciem jego *projektu odrodzenia* kultury), ale także zakreślają wytyczne preferowanej przez niego koncepcji formy jako *alegoryzacji*.

Komentatorzy i badacze pism Patera podkreślają, że istotnym celem autora jest pogodzenie estetyce nie tylko myśli Platona (tak jak Pater ją rozumiał) z chrześcijaństwem (co miało być swoistą kontynuacją wysiłków Giovanniego Pico della Mirandoli na gruncie „czystej”, abstrakcyjnej filozofii oraz dążeń artystów *quattrocenta* w sferze sztuki), ale także, co wydaje się zadaniem jeszcze bardziej karkołomnym, starożytności pogańskiej z filozofią Platona oraz ich obu z chrześcijaństwem. Zakres paterowskiej interpretacji starożytności i jej relacja do interpretacji chrześcijaństwa jest jednym z problemów poruszanych m.in. przez Davida J. DeLaura, który w swojej polemice z U.C. Knoepfelmacherem uznaje, że szczególnie

„w kluczowym rozdziale VI tej późnej pracy [chodzi o *Platona i platonizm* – przyp. B.J.O.] pt. 'Geniusz Platona' staje się oczywiste, że chrześcijaństwo jest dla niego normą. Jakkolwiek podejrzane mogą okazać się paterowskie wysiłki zdążające ku połączeniu w figurze Platona 'najwyższego stopnia wrażliwości jońskiej' z 'dążeniem do doryckiej ascezy i porządku' (...) znaczące jest, że Pater broni swojej 'syntezy' platońskiej przez odniesienie do wyższych, chrześcijańskich standardów”¹.

¹ D.J. DeLaura, „Plato and Pater's Double Vision” (w:) *Hebrew and Hellene in Victorian Literature: Newman, Arnold and Pater*, University of Texas Press, Austin 1969, s. 298–299.

W swojej koncepcji Pater stara się przezwyciężyć antagonizm między materią a duchem i chce wyeliminować negatywną waloryzację materii i cielesności na rzecz abstraktów. W szczególności jako reinterpretator dialogów Platona pokazuje, że proponowana przez wielu platoników wykładnia platonizmu jako *dualizmu* jest błędna. Dowodzi, że dzięki Platonowi i chrześcijaństwu na gruncie sztuki dokonano się „wybawienie” cielesności spod jarzma uprzedmiotowiającego rozumu:

„Według koncepcji Platona celem edukacji w całej rozciągłości nie było uczynić człowieka ‘czystym’ od cielesności, ale utożsamić cielesność, w jej najjaśniejszym porządku, z jasnością duszy. Środkiem do osiągnięcia identyfikacji ciała i duszy była ‘stopiona z muzyką’ gimnastyka. Stanowisko, że ‘ciało, jeżeli ktoś zdecyduje się je zabrać jako towarzysza w dążeniu do mądrości, jest jedynie przeszkodą w osiągnięciu najwyższej filozofii’ (co chrześcijaństwo, przynajmniej w jego późniejszych, choć w pełni uprawnionych etapach rozwoju, skoryguje), z trudem można uznać za ostatnią myśl Platona w momencie opuszczania ciała... Tak więc dzięki platońskiemu wartościowaniu pierwiastka manichejskiego czy też purytańskiego w osobie Sokratesa przez pryzmat własnego pojmowania świata zmysłów platonizm przyczynił się w znacznym stopniu i stał się zachętą do odkupienia materii i świata zmysłów przez sztukę, wszelką właściwą edukację, wyznania i kult chrześcijańskiego Kościoła – ku odzyskaniu i dowiedzeniu godności ciała”².

W konsekwencji powyższego spostrzeżenia estetyka, będąca dla kręgu myślicieli skupionych wokół M. Ficina „*docta religio* lub *pia philosophia*, w której filozofia stanowi jedno z poezją i jest ‘miłosną’ wędrówką duszy do Boga przewyższającą wszelkie procesy czysto racjonalne”³, w ujęciu Patera jest nie tylko równorzędna wobec filozofii, ale staje się wręcz warunkiem uprawiania dobrej filozofii. Pierwszym i ostatnim prawdziwym estetykiem – czyli zarazem filozofem – był w opinii Patera właśnie Platon⁴. Wyłożona w *Republice* platońska teoria prawdziwego poznania, a szczególnie cel, do którego ma dążyć filozof, w postaci osiągnięcia wiedzy prawdziwej – znajomości idei – jest zarazem

„That Christianity is the norm in this last work of Pater’s is evident in the crucial Chapter VI on ‘The Genius of Plato’. However historically suspect may be Pater’s attempt to combine in the figure of Plato ‘the utmost degree of Ionian sensibility’ and a ‘desire towards the Dorian order and ascēsis’ (...) – in order later to unravel this garment into two very different Platonic traditions – it is significant that Pater defends his Platonic ‘fusion’ by reference to a higher, Christian standard”.

² Fragment ten przytaczam także w oryginale, ponieważ nie chciałabym w przekładzie uronić istoty wypowiedzi estetyka. W.H. Pater, *Plato and Platonism*, za: D.J. DeLaura, „Plato and Pater’s Double Vision”, op. cit., s. 299. W Library Edition z 1910 roku fragment ten można znaleźć na s. 145–146. „Not to be ‘pure’ from the body, but to identify it, in its utmost fairness, with the fair soul, by a gymnastic ‘fused in music’, became, from first to last, the aim of education as he conceived it. That the body is but ‘a hindrance to the attainment of philosophy, if one takes it along with one as a companion in one’s search’ (a notion which Christianity, at least in its later though wholly legitimate developments, will correct) can hardly have been the last thought of Plato himself on quitting it... and, Plato thus qualifying the Manichean or Puritan element in Socrates by his own capacity for the world of sense, Platonism has contributed largely, has been an immense encouragement towards, the redemption of matter, of the world of sense, by art, by all right education, by the creeds and worship of the Christian Church – towards the vindication of the dignity of the body”.

³ E. Garin, „Marsilio Ficino i *docta religio*” (w:) *Filozofia odrodzenia we Włoszech*, przekł. K. Żaboklicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 129.

⁴ Por. W.H. Pater, „Platon” (w:) *Wybór pism*, przekł. S. Lack, Księgarnia Polska B. Połoniciego, Lwów 1909, s. 21–22.

warunkiem posiadania odpowiedniego, skutecznego wycucia estetycznego. W platońskich ideach – zwłaszcza w kluczowej dla Patera idei piękna – estetyk upatruje pełni tego, co stanowi dla niego arcyzm w sztuce i co zostało w pełni dostrzeżone przez *odrodzenie*: stopienie się materialności z inteligibilnością. Same idee są według Patera w pewien sposób materialne. Ich materia nie jest tożsama z materią substancjalną w sensie kartezjańskim – czyli rozciągniętą czasowo i przestrzennie – niemniej zachowuje się w wielu aspektach *jak* materia fizyczna. Substancja idei platońskich posiada według niego cechy pierwiastka duchowego człowieka (czyli rozumu) oraz jego pierwiastka fizycznego (ciała) – choć ostatecznie nie jest zdefiniowana inaczej niż poprzez „wizyjność”. Wizyjna natura myślenia umożliwia sztuce (która do niej nieustannie apeluje) pozostawanie w ścisłym związku z ludzką racjonalnością – czyli z *istotą* człowieczeństwa. Pater

„przeciwstawia się (...) pogładowi głoszącemu, jakoby sztuka przemawiała do czystej zmysłowości bądź do czystego rozumu. Według estety jest inaczej, sztuka zwraca się ku pewnej, ogólnej władzy umysłowej, którą nazywa 'imaginative reason'. Jednakże, niemal od razu, 'imaginative reason' przepoczwarza się w 'imaginative intellect', ten zaś w 'imaginative intelligence'”⁵.

Zważywszy na bogatą frazeologię Patera związaną ze światłem⁶, można dopatrywać się u niego metaforycznego rozumienia „idei” jako światła, tak jak ją sam Platon przedstawia w VI księdze *Państwa*, w paroli o świetle. Nie przychyliłabym się jednak do takiej interpretacji, ponieważ trzeba by przy tym, za Platonem, przyjąć odrębność przedmiotu, który idee rozświetlają, od samych idei⁷. Tymczasem intencją Patera jest raczej ukazanie jedności przedmiotu poznania i poznającego umysłu, co umożliwi dostrzeżenie współlistoty pierwiastka duchowego i zmysłowego w przedmiotach wywołujących przeżycie estetyczne, czyli w zdarzeniach, sytuacjach, dziełach sztuki, osobach, poglądach, elementach świata naturalnego itp.

„Miejscem”, w którym są „usytuowane” (lub raczej generowane) idee, jest wyobraźnia. Można powiedzieć, że Pater utożsamia platoński umysł z wyobraźnią, a wiedzę teoretyczną (gr. *theoria*), w jej właściwym, platońskim wydaniu, z wyobrażeniem pojęcia (idea). Wyobraźnia jest władzą umysłu, która potrafi powtórnie połączyć to, co umysł analityczny dzieli na czysto duchowe i czysto zmysłowe⁸. Dzięki swej funkcji wyobraźnia stanowi o człowieczeństwie

⁵ J. Krawczyk, „Głowa, na którą wszystek koniec świata przyszedł” (w:) M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (red.), *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1995, s. 103.

⁶ Pisarz posługuje się takimi określeniami jak *fairness*, *transparency* (z gr. *diaphaneite*), *clearness* itp.

⁷ Platon, *Państwo*, ks. VI, w. XVIII, przekł. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1991, s. 43–51.

⁸ W paterowskiej koncepcji wyobraźni jako władzy przeciwstawnej do rozumu analitycznego, podobnie jak w postulatcie formalnej jedności dzieła sztuki, szczególnie uwidacznia się wpływ myśli Williama Blake’a na autora. Jakkolwiek silny, to jednak udział Blake’a w kształtowaniu się poglądów Patera jest moim zdaniem raczej ogólny i nie można mówić o przystawaniu ich teorii sztuki, choć, jak estetyk sam przyznaje, od Blake’a zapożyczył np. kluczowy w swoich poglądach termin *spiritual form*. Por. W.H. Pater, „A Study of Dionysus, The Spiritual Form of Fire and Dew” (w:) *Greek Studies*, Library Edition, London 1910, s. 37. Różnią ich zaś przede wszystkim założenia epistemologiczne. Pater jest znacznie mniej radykalny i nie

człowieka oraz wyróżnia go spośród dzieł przyrody i odróżnia go od Boga (a właściwie bóstw, ponieważ właśnie religii, która odcisnęła swój ślad w sztuce starożytnych Greków, przypisuje Pater wpływ na ukształtowanie się człowieczeństwa w powyższym sensie⁹). Wizyjna „materialność” idei platońskich gwarantuje według estetyka prawdziwe, pełne ich pojmowanie – nie abstrakcyjne, ale do pewnego stopnia „zmysłowe”, obejmowane przez „oko wewnętrzne” i dzięki temu zakorzenione tak w umyśle, jak i woli oraz uczuciach, których współdziałanie spełnia się w „zakochaniu” w ideałach¹⁰.

Pisarz nie poświęca wiele miejsca woli. Przeprowadza natomiast dość szczegółową analizę postulatów etycznych Platona, zawartych w jego koncepcji miłości oraz w projekcie kształcenia młodzieży do przeznaczonych jej ról w polis. Przypomina m.in., że dla Platona wola była sprzężona z wiedzą, nie tylko odwrotnie. W swych rozważaniach Pater wyraźnie dąży do wydobycia z platońskiego hołdu dla miłości (Erosa) ideału *kalos k'agathos*, gwarantującego jedność doskonałości estetycznej i moralnej. Być może takie ujęcie problemu

postuluje arbitralności rekonstrukcji rzeczywistości przez świadomość, za to zakłada korespondencję pomiędzy naturą i człowiekiem. Nie przejmuje także m.in. koncepcji Boga-Człowieka jako wykładni antropomorfizmu ani rozróżnienia na *corporeal understanding* i *intellectual powers*, czyli pojęć kluczowych dla Blake'a. Por. N. Frye, „The Case Against Locke” (w:) *Fearful Symmetry, A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1947, s. 19 i nast.

⁹ Por. W.H. Pater, „A Study of Dionysus...”, op. cit., s. 32: „The office of the imagination, then, in Greek sculpture, in its handling of divine persons, is thus to condense the impressions of natural things into human form; to retain that early mystical sense of water, or wind, or light, in the moulding of eye and brow; to arrest it, or rather, perhaps, to set it free, there, as human expression. The body of man, indeed, was for the Greeks, still the genuine work of Prometheus; its connexion with earth and air asserted in many a legend, not shaded down, as with us, through innumerable stages of descent, but direct and immediate; in precise contrast to our physical theory of our life, which never seems to fade, dream over it as we will, out of the light of common day”.

¹⁰ Por. W.H. Pater, „The Theory of Ideas” (w:) *Plato and...*, op. cit., s. 158–159: „Generalisation, whatever Platonists, or Plato himself at mistaken moments, may have to say about it, is a method, not of obliterating the concrete phenomenon, but of enriching it, with the joint perspective, the significance, the expressiveness, of all other things beside. What broadcast light he enjoys! – that scholar, confronted with the sea-shell, for instance, or with some enigma of heredity in himself or another, with some condition of a particular soul, in circumstances which may never precisely so occur again; in the contemplation of that single phenomenon, or object, or situation. He not only sees, but understands (thereby only seeing the more) and will, therefore, also remember. The significance of the particular object he will retain, by use of his intellectual apparatus of notion and general law, as, to use Plato's own figure, fluid matter may be retained in vessels, not indeed of unbaked clay, but of alabaster or bronze”. Jednak platońskie *vessels*, które „wzbogacają” fenomeny, nie są, jak w myśli Sokratesa, abstrakcyjne, ponieważ: „For Plato, then, not by way of formal theory, we must remember, but by a turn of thought and speech (while he speaks of them, in fact) the Socratic 'universals', the notions of Justice and the like, are become, first, things in themselves – the real things; and secondly, persons, to be known as persons must be; and to be loved, for the perfections, the visible perfections, we might say – intellectually visible – of their being. 'It looks upon Justice itself; it looks upon Temperance; upon Knowledge'” – s. 166–167 (podkr. B.J.O.).

było podyktowane obawami W.H. Patera przed potępieniem przez ówczesną cenzurę obyczajową, jak zdają się uważać niektórzy z komentatorów¹¹.

Rozciągając swoją teorię estetyczną na wszelkie poznanie, autor scala platońskie rozróżnienie na obraz przedmiotu czy – według przekładu A. Krokiewiczza – „wizerunek każdego z bytów” oraz na czwarte ujawnienie, jakim jest według Platona duchowe, umysłowe ujęcie idei – czyli najprawdziwsza wiedza. Przypomnijmy, że dla Platona

„każdy poszczególny przedmiot posiada trzy przedstawienia, na których wiedza o nim bezwarunkowo opierać się musi; czwartym jest właśnie ona – owa wiedza o przedmiocie. Jako coś piątego należy przyjąć to, co jest samym przedmiotem poznania i rzeczywistą istnością. Pierwszym jest więc nazwa, drugim określenie, trzecim obraz, czwartym wiedza”¹².

Z powiązania przez Patera przeżycia estetycznego i poznania wynika postulowana nieodłączność *istoty* i *jakości* rzeczy – przez Platona wyraźnie rozróżniona¹³.

Filozofia poplatońska (już nawet Arystoteles, a po nim scholastycy i inni¹⁴) zatraciła według Patera pierwotną zdolność widzenia wyobrazeniowego świata inteligibiliów i operowała wyłącznie pojęciami abstrakcyjnymi – zatraciła to, co źródłowo znaczył termin *theoria*, czyli „wytwór swoistej, rdzennej mocy wyobraźni – pewnego rodzaju mocy w z r o k o w e j, która nadto jeszcze innym umożliwia widzenie tego, co dla niego samego [Platona – przyp. B.J.O.] było przedmiotem intuicji”¹⁵. Arystoteles pracował według angielskiego estetyka nad opracowywaniem terminów technicznych dla filozofii, ale nie zajmował się samą filozofią. Podobnie robili scholastycy, których myśliciel określa mianem „analityków”. Filozofia zaś nie może być według Patera „czysta”, analityczna. Musi być krytyczna, czyli estetyczna. Oznacza to, że ma posługiwać się metodą *syn te zy*, jednak nie syntezy abstrahującej, ale integrującej. Za przedmiot filozofia ma mieć to, co jest w bycie dane i zmysłowo dostępne. Istota każdego problemu kryje się w jego formie, istota całej rzeczywistości – w postrzeganej postaci przedmiotów. Korespondencja między formą myślenia a formami przedmiotów namysłu opiera się na ich pierwotnym *p o d o b i e ń s t w i e*.

Pater nie określa w pełni ani nie ogranicza zasady podobieństwa: jednostka wyobrazeniowa, którą jest forma i za pomocą której idee są kojarzone przez zależność alegoryczną, może być wynikiem bardzo różnych sposobów myślenia i twórczego ujmowania świata. Jednak przenikanie świata materialnego (tak świadomości ludzkiej, jak i natury) przez idee w omawianej koncepcji nie

¹¹ Por. P. Kopszak, „Purpurowe pasaży Waltera Horatio Patera” (w:) W.H. Pater, *Renesans, rozważania o sztuce i poezji*, przekł. P. Kopszak, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 180 i nast. Pisarz wiedział, że jest niezrozumiany lub opacznie rozumiany (chodzi głównie o jego esej poświęcony Winckelmannowi oraz o „Zakończenie”), i w kolejnych pracach starał się uwydatnić swoje poglądy.

¹² Por. Platon, „List siódmy” (w:) *Listy*, przekł. M. Maykowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 52 i nast. Na tej samej stronie, w przypisie 16 od redakcji tego wydania *Listów*, przytoczony jest przekład A. Krokiewiczza, na który powołałam się wyżej.

¹³ Por. *Listy*, s. 54 i nast. z cytowanego przekładu.

¹⁴ W.H. Pater, „Platon”, op. cit., s. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

polega na analogiach między procesami myślowymi a sekwencjami zjawisk zewnętrznych, ale na łączących je związkach ontologicznych¹⁶.

TRZECI SPOSÓB WYNIKANIA

Według prekursora estetycyzmu poznanie przez sztukę dokonuje się za pomocą „trzeciego sposobu wynikania”, czyli posługiwania się syntezą sensów na drodze dostrzeżenia ich związków alegorycznych. Wrażliwość czy wyczuwanie estetyczne (nazwy te zastępują pojęcie smaku, zdaniem estetyka zdewaluowane w XVIII wieku), które dokonują syntez, są władzą umysłu, potrafiącą wyprowadzić myśl na znacznie szerszy obszar niż śledzenie empirycznie obserwowanych przyczyn i skutków (metoda historii) lub teoretyczne rozważanie danych zagadnień za pomocą wynikania logicznego (metoda analitycznie ugruntowanej filozofii). Jak pokazuje Pater na przykładzie dzieła G. Pico della Mirandoli, zdolność intuicyjnego, wyobrazeniowego widzenia związków między ideami jest równoległym do historii i logiki oraz tak samo jak tamte uprawnionym systemem poznania¹⁷. Myślenie alegoryczne ma nad nimi przewagę, ponieważ umożliwia kojarzenie i scalanie (w sposób tylko pozornie alogiczny lub anachroniczny), w spójną pod względem sensu wizję rzeczywistości, treści tak różnorodnego pochodzenia, jak tradycje filozoficzne Wschodu i Zachodu, systemy mitologii pogańskich i wielkich religii monoteistycznych naszego kręgu kulturowego, wreszcie nauki empiryczne i teoretyczne – których rozłączność, za przyczyną umocowania myślenia w wyobraźni, zostaje przezwyciężona.

Jak pamiętamy, alegoryczny model kojarzenia problemów ma swe źródło w homeryckiej topice obrazowania i w poezji rzymskiej¹⁸, a szczególnie rozpozszechniony został w średniowieczu (we Włoszech przede wszystkim dzięki Dantemu), wskutek rozwoju badań nad poziomami znaczeń tekstu Biblii. J. Abramowska wskazuje, że:

„rozkwit myślenia alegorycznego opierał się na bardzo głębokiej podstawie, jaką była dominująca koncepcja świata jako księgi. Napisana przez Boga, zawiera ona wiedzę zakrytą, czy ukrytą, zadanie poznawcze wciąż odnawialne, choć nigdy do końca niespełnione. Znakami są w tym zaszyfrowanym zapisie wszystkie przedmioty materialne, a przy ‘czytaniu’ dają się uruchomić wszelakie podobieństwa – cech istotnych, ale również całkiem marginalnych”¹⁹.

Podstawową jednostką tego systemu jest „żywa”, bardzo „pojemna” forma, która nigdy nie petryfikuje się w stały znak w sensie językowym ani w symbol w sensie matematycznym (jak zauważa chociażby S.K. Langer, termin „symbol” na gruncie matematyki i nauk ścisłych – jako skonwencjonalizowany znak – z ontologicznego punktu widzenia stoi daleko od swego desygnatu).

¹⁶ Związki te umożliwiają ludzkim siłom rozumienia dostęp do rzeczywistości, podobnie jak na gruncie „ontologii” mitycznej. Por. E. Cassirer, „The Validity and Form of Mythical Thought” (w:) T. Middleton (red.), *Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, przekł. S.K. Langer, Routledge, London–New York 2003, s. 212–213.

¹⁷ Por. W.H. Pater, „Pico della Mirandola” (w:) *Renesans...*, op. cit., s. 30–32.

¹⁸ Por. J. Abramowska, „Rehabilitacja alegorii” (w:) idem (red.), *Alegoria, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 5–7.

¹⁹ Ibidem, s. 9.

Problem relacji między symbolem a alegorią jest dość złożony – od starożytności do wieków współczesnych terminy te, wraz z pojęciami im pokrewnymi, takimi jak metafora, parabola, synekdocha, analogia i inne figury stylistyczne²⁰, ulegały przesunięciom znaczeniowym, zawłaszczają swoje denotacje, a nieraz były rozumiane wręcz synonimicznie²¹. Jak zauważa Paul de Man:

„(...) kluczowe terminy retoryczne ulegają znamienym zmianom i znajdują się w samym środku istotnych napięć. Pierwszym i oczywistym przykładem byłaby przemiana zachodząca w drugiej połowie XVIII wieku, kiedy słowo ‘symbol’ zaczynało wypierać inne nazwy językowych figur, włącznie z ‘alegorią’”²².

W efekcie zachodzących przemian zainteresowanie omawianymi formami doprowadziło „niemieckich pisarzy epoki Goethego do ujęcia symbolu i alegorii jako antyetycznych, podczas gdy dla Winckelmanna były one jeszcze synonimami”²³. Dodajmy, że nie tylko dla Winckelmanna, ale także dla większości myślicieli zajmujących się estetyką w XVIII wieku²⁴. Dopiero Goethe wprowadził wyraźne rozróżnienie²⁵. W jego ujęciu alegoria sprowadza zjawisko do pojęcia i jako znak przedstawia pojęcie, natomiast symbol odnosi zjawisko do idei, „tak, że idea w obrazie zawsze pozostaje działająca i (zarazem) nieosiągalna”²⁶. De Man zauważa, że

„ze swym odniesieniem do sensu, w którym sama nie bierze udziału, alegoria wygląda na coś oschle racjonalnego i dogmatycznego, podczas gdy symbol oparty jest na czulej jedności powstającego w przytomności zmysłów obrazu i ponadzmysłowej pełni, którą ów obraz nasuwa”²⁷.

W koncepcji Patera rzecz wygląda jednak odwrotnie niż u niemieckich romantyków. Odpowiedniość formalną usankcjonowaną estetycznie – a więc za każdym razem nowatorsko, w sposób odkrywczy i czytelny dla odbiorcy, na

²⁰ W tradycjach literackich różnych kręgów językowych „alegoria” pozostawała w związkach z innymi terminami – na przykład „The word and the concept of allegory in English is part of a chain of related terms and concepts, including parable, symbol, image, sign, emblem, figure, aphorism, metaphor and translation”. J. Hillis Miller, „The Two Allegories” (w:) M.W. Bloomfield (red.), *Allegory, Myth and Symbol*, Harvard University Press, Cambridge 1981, s. 356.

²¹ Dla przykładu H.G. Gadamer utożsamia symbol w postklasycystycznym sensie, który wywodzi się z platońskiej metafory człowieka jako ‘połówki kuli’ poszukującej drugiej połowy, z synekdochą – „Przez symbol natomiast, przez doświadczenie symboliczności rozumiem, że to, co jednostkowe, szczególne jest niczym ułamek bytu, że coś, co z nim koresponduje, jest obietnicą uzupełnienia całości i szczęścia, albo też, że ta wciąż poszukiwana uzupełniająca całość cząstka jest drugim odłamkiem pasującym do naszego fragmentu życia”. H.G. Gadamer, „Symbol” (w:) *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przekł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 43.

²² P. de Man, „Retoryka czasowości” (w:) J. Abramowska, *Alegoria*, op. cit., s. 143–144.

²³ Ibidem, s. 144.

²⁴ Por. H.G. Gadamer, „Granica sztuki przeżycia. Rehabilitacja alegorii” (w:) *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 96.

²⁵ Por. J.W. Goethe, „Über die Gegenstände der bildenden Kunst” (w:) *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, t. XXXIII(1), Cotta, Stuttgart–Berlin 1902–1912, s. 91–95, za: U. Eco, „Tryb symboliczny” (w:) *Czytanie świata*, przekł. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999, s. 165.

²⁶ J.W. Goethe, *Refleksje i maksymy*, przekł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1977, nr 874–875, s. 208–209.

²⁷ P. de Man, „Retoryka czasowości”, op. cit., s. 144–145.

prawach, które są z jednej strony powszechne dla wszystkich ludzi, a z drugiej w każdym dziele wcielone w materię w sposób oryginalny – autor wiąże nie z symbolem, lecz z alegorycznością. Sztukę, która funkcjonuje na zasadzie usankcjonowanego kulturowo, konwencjonalnego znaku, czytelnego dzięki zewnętrznej znajomości systemu sensów i odniesień, Pater ostro krytykuje – i stwierdza, że taką funkcję miał „symbol” na przykład w średniowieczu. Dzieło noszące znamiona rozdziewu między formą a treścią jest według niego nieautentyczne. Innymi słowy, jeżeli to, co przedstawienie literalnie mówi, nie ma realnego związku z tym, do czego odnosi, to dzieło ma niską wartość estetyczną. Jeżeli forma artystyczna dyskryminuje to, co jawnie przedstawia, i odnosi wyłącznie do sensu względem siebie zewnętrznego, to jest arbitralnym szyfrem, w którym nie ma realnych podstaw wiążących znak ze znaczeniem. Wskutek tego pozostaje niesamodzielna, ponieważ aby wiedzieć, co *de facto* mówi, nie wystarczy obcować z nią, ale trzeba także znać kulturowego „nadawcę” korespondencji, którą jest dzieło, oraz arbitralnie obrany język używany przez „nadawcę”. Forma plastyczna w przypadku tak rozumianego „symbolu” jest wręcz zaprzeczeniem samej siebie: odnosząc absolutnie poza siebie nie dzięki swej postaci, materialności, ale dzięki elementowi zewnętrznemu (wiedzy odnoszącej się na przykład do historii znaku), daje wyraz nieporadności artysty w scaleniu pierwiastka duchowego z materialnym oraz skutkuje uniemożliwieniem uniwersalnego oddziaływania danego znaku (szczególnie w sensie czasowym).

Tymczasem według Patera każda prawdziwa sztuka

„bezustannie dąży do zaistnienia na sposób muzyki. Choć we wszystkich innych rodzajach sztuki możliwe jest rozróżnienie pomiędzy treścią i formą, i umysł zawsze jest w stanie je oddzielić, jednak sztuka nieustannie usiłuje tę granicę zatrzeć. Treść i temat (...) pozbawione formy, ducha przenikającego sposób ich potraktowania, nie mogą przedstawiać wartości, a ta forma, sposób potraktowania powinny stać się celem samym w sobie: przenikać każdą cząstkę treści”²⁸.

Nietrudno dostrzec w wyborze muzyki do roli sztuki *par excellence* śladów renesansowej neoplatonickiej idei „przedustawnego” rytmu „muzyki sfer” przenikającej wszechświat. „Rytm wszechświata” jest racją estetyczności natury, całej rzeczywistości²⁹.

Między innymi dlatego cytowany wyżej fragment wskazuje, po pierwsze, że sztuka w rozumieniu autora nie jest (jedynie) konceptualna, ponieważ przeciwstawia się analitycznej dążności umysłu nastawionego do świata technicznie; po drugie, że forma, czyli „sposób potraktowania tematu”, jest zarazem tym, co duchowe i materialne w sztuce – tym, co „przenika treść sztuki” i nie jest niezależne od treści; po trzecie, że sztuka jest niemimetyczna w tym sensie, iż nie „przedstawia” niczego, co nie byłoby obecne w realny sposób w dziele. Dlatego rola, jaką zdaniem estetyka ma odgrywać alegoria, jest czymś więcej niż

²⁸ W.H. Pater, „Szkola Giorgiona” (w:) *Renesans...*, op. cit., s. 103–104. Wprowadzone tu przez tłumacza wyrażenie „nie przedstawia wartości” ma oczywiście znaczyć „jest nic niewarte”, „nie spełnia swej roli”, dosłownie: „jest niczym”. Przytoczony fragment brzmi w oryginale: „The mere matter (...) should be nothing without the form, the spirit of the handling, that is form, this mode of handling, should become an end in itself (...)”.

²⁹ Por. E. Garin, „Metafizyka miłości” (w:) *Filozofia odrodzenia...*, op. cit., s. 168.

budowaniem analogii strukturalnych między elementami dzieła a elementami desygnatu lub desygnatów. Formalne podobieństwo między dziełem a jego odniesieniami powinno być określane raczej jako „pokrewieństwo”, „wspólnota” lub „uczestnictwo”. Zasadne byłoby w tym miejscu odniesienie myśli Patera do dążeń preromantyzmu i romantyzmu brytyjskiego do wykluczenia ze sztuki odniesień opartych na zasadzie paraleli. Szczególnie należy przypomnieć poglądy S.T. Coleridge’a, który według niektórych badaczy³⁰ „odrzuca analogię w ogóle”, ponieważ w sztuce „zostaje ona zastąpiona przez autentyczny i skuteczny monizm”, w myśl którego „natura staje się myślą, myśl staje się naturą”³¹. Ów monizm, przez romantyków dostrzegany w symbolu, w którym „obraz zbiega się z substancją, gdyż substancja i jej przedstawienie nie różni się w swoim bycie, a tylko w ekstensji: stanowią część i całość tego samego układu kategorii”³², w ujęciu Patera jest postulowany przez wszelką prawdziwą sztukę – czyli tę, którą można określić jako alegorię³³.

JEDNOCZESNOŚĆ VERSUS UPREDNIOSĆ

Pater znał teorie Goethego³⁴ i w swoich studiach brał pod uwagę niemieckie preromantyczne i romantyczne teorie symbolu (traktowanego jako najwyższa jedność znaczącego i znaczonego), a mimo to nie wyrażał swojego uznania dla ich trafności. Dlatego dokonane przez niego przekształcenie rozumienia symbolu, polegające na przypisaniu alegorii (a nie symbolowi) dążności do scalania ontologicznie odległych elementów rzeczywistości (na przykład natury i ducha), należy rozumieć nie jako nieuzasadnione przesunięcie znaczeń omawianych pojęć, ale jako świadomy wybór, który ma znaczenie filozoficzne. Dostrzegając właśnie w alegorii możliwość budowania jedności odniesienia z przedmiotem, który dokonuje odniesienia, Pater domaga się uczestnictwa elementu dopełniającego całości. Tym elementem jest podmiot (zarówno twórca, jak i odbiorca) umożliwiający wyobrazeniowe ucieleśnienie i – co za tym idzie – ujawnienie się desygnatu. Nacisk kładziony przez autora *Studiów greckich* na „człowieczeństwo”, czyli element antropomorficzny w sztuce, dostępny właśnie w alegoryczności na przykład mitów greckich, wskazuje, że to nie temat lub historia ani pojęcie są tym, co należy uznać za reprezentowane przez sztukę. Celem sztuki (alegorii) jest ujawnianie człowieczeństwa jako żywej siły spajającej materialność i duchowość. Zatem elementy, które na gruncie symbolu są scalanymi biegunami (materialna postać i duchowa idea), tutaj wystę-

³⁰ Por. P. de Man, „Retoryka czasowości”, op. cit., s. 152.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 167.

³³ Oczywiście nie mam na celu utożsamiania teorii alegorii Patera z poglądami Coleridge’a, dla którego to symbol był idealną formą w sztuce, natomiast alegoria stanowiła raczej znak konwencjonalny.

³⁴ W pracy o Winckelmannie Pater poświęcił dużo miejsca wpływowi tego ostatniego na młodego wówczas Goethego i jego późniejsze dzieła. W wielu miejscach filozof odwołuje się do myśli estetycznej romantyka, z czego wynika, że był dobrze zaznajomiony również z jego pracami teoretycznymi. W drugiej połowie XIX wieku myśl Goethego została w Anglii dość szeroko rozpropagowana, m.in. przez Turnera. Por. M. Bockemühl, „The ‘Open Secret’ of Colour” (w:) J.M.W. Turner, B. Taschen, Köln 1993, s. 83–93.

pują wspólnie jako biegun, dla którego przeciwległy jest podmiot. Tego może dokonać jedynie dzieło, które angażuje odbiorcę w grę poszukiwania znaczenia – odkrywania tego, co ukryte. Odbiorca staje się istotnym elementem systemu dzieła, gdy współdziała z dziełem przez wyobrazeniowe kojarzenie jego elementów (zarówno materialnych, jak i duchowych). To podmiot, wraz z całym zespołem cech składających się na człowieczeństwo, jest celem i odniesieniem alegorii. Symbol zaś, niezależnie od tego, czy rozumiemy go jako znak skodyfikowany i zaszyfrowany w sposób konwencjonalny, czy też jako doskonałe scalenie znaczącego i znaczenia tak, że to ostatnie jawnie uobecnia się w obrazie (lub tekście), nie włącza twórczej wyobraźni odbiorcy w takim stopniu, w jakim czyni to alegoria. Symbol jest bardziej zamknięty, nawet jeśli mieści wiele abstrakcyjnych sensów (status semantyczny symbolu jest często niedookreślony i szeroki³⁵).

Można przyjąć, że będący przejawem aktywności ludzkiej symbol również odnosi do człowieka, jako jedynego ziemskiego stworzenia potrafiącego scalać materialność z duchowością. A jednak intuicje Patera należy uznać za nie całkiem od rzeczy, jeśli zwrócimy uwagę na fakt, że symbol, którego nazwa pochodzi od greckiego *συν-βαλλειν*, czyli „składać razem”³⁶, zakłada jedność nie tylko przestrzenną, ale także temporalną – znaczące i znaczenie, mimo iż odrębne ontologicznie, są dane jednocześnie³⁷. Jednoczesność zaś nie odpowiada ludzkiemu sposobowi funkcjonowania w świecie, a przede wszystkim myśleniu, które jest sekwencyjne, a więc związane z czasem. Zatem symbol, jako domknięty i – można powiedzieć – „doskonały” twór komunikujący pewne idee, dzięki jednoczesności odniesień nie jest pokrewny z pierwiastkiem ludzkiej świadomości. Odnosi raczej do rzeczywistości samej, w której to, co jawnie unaocznione, i to, co „mieści się” w jawnie unaocznionym jako odniesienie, są dane jednocześnie. W porządku poznawczym, nawet jeśli oba elementy (znak i desygnat) tkwią naraz w badanym przedmiocie, to jednak umysłowi nie jawią się razem. Muszę w tym miejscu zaznaczyć, że „opóźnienie” w osiągnięciu desygnatu nie wynika z rozróżnienia na to, co materialne, i to, co duchowe lub abstrakcyjne, ponieważ, jak mówiliśmy na początku, natura myślenia skojarzeniowego, wyobrazeniowego, czyli poznawania za pomocą wrażliwości estetycznej (smaku), jest według Patera zawsze duchowo-cielesna³⁸. Przedmioty jej namysłu także wpisują się w tę monistyczną epistemologię: zarówno dzieło, jak

³⁵ Por. P. de Man, „Retoryka czasowości”, op. cit., s. 144.

³⁶ H.G. Gadamer przywołuje społeczne korzenie symbolu w kulturze starożytnej: „Co to jest symbol? Jest to przede wszystkim techniczny wyraz języka greckiego oznaczający skorupę pamięci. Podejmujący przyjaciela gospodarz domu wręcza mu tzw. ‘testera hospitalis’, tzn. przełamuje skorupę, sam zatrzymuje połowę, a drugą daje gościowi, aby, jeśli po trzydziestu czy pięćdziesięciu latach jakiś jego potomek zawita znów do tego domu, można się było po złożeniu skorupki w całość wzajemnie rozpoznać. Starożytny paszport: oto pierwotny techniczny sens symbolu. Jest to coś, po czym rozpoznaje się kogoś jako dawnego znajomego”. H.G. Gadamer, „Symbol”, op. cit., s. 42.

³⁷ Por. H.G. Gadamer, „Granica...”, op. cit., s. 96–104.

³⁸ W przytoczonym wcześniej cytacie, dotyczącym muzyki jako niedoścignionego wzoru dla innych dziedzin sztuki, Pater wspomina o możliwości i nieustannej gotowości rozdzielania przez umysł treści i formy. Chodzi tutaj o umysł „techniczny”, analityczny w sensie arystotelesowskim, nie zaś o „myślenie skojarzeniowe”, które tę granicę zaciera.

i jego desygnat jawią się jako byty duchowo-cieleśne i nie jest możliwe, by było inaczej. Temporalność nie dotyczy kwestii przejścia od konkretnego do abstraktu lub od rzeczy do idei czy od tego, co widzialne, do niewidzialnego, gdyż nawet rzeczy nie od razu **widziane** – są dla wyobraźni **widzialne**. Sekwencyjność myślenia alegorycznego dotyczy kolejnych etapów zrozumienia – każdy z nich zaś (tak „konkret”, jak i „abstrakt”, „rzecz” oraz „idea”) ma dla umysłu w pewnym sensie materialną postać „wizyjności”, o której mówiłam uprzednio.

Alegoria funkcjonuje więc nieco inaczej niż symbol i jest bliższa naturze myślenia. Z etymologicznego punktu widzenia termin ten oznacza „mówić o czymś innym publicznie” – pochodzi od greckiego słowa *αλληγορειν*, składającego się z cząstki *αλλος* („inny”) oraz czasownika *αγορευειν* („mówić na placu”)³⁹. J. Hillis Miller wywodzi alegorię od przypowieści biblijnych, których celem jest „utrzymanie w tajemnicy tego, co mówi się otwarcie”⁴⁰. Otwarte mówienie „o czym innym” oznacza, że owo „inne” jest **realnie** dane w opowieści lub przedstawieniu plastycznym, natomiast nie staje się natychmiast czytelne dla odbiorcy. Wiele alegorii, jak przypomina Hillis Miller, cytując ewangeliczne świadectwo nauk Chrystusa, nie osiąga zrozumienia wcale, dlatego że dociera do uszu i oczu ludzi niezdolnych do pojęcia przekazu. To, co jawne, czyli – można rzec – „powierzchnia” przypowieści, wyczerpuje dla takich słuchaczy lub widzów jej całość (istotę). Dla prawdziwych odbiorców alegoria staje się drogą poszukiwania celu, drogą, która zarazem ów cel zawiera w sobie.

J. Hillis Miller kreśli historyczną drogę do sformułowania powyższego rozumienia pojęcia alegorii, jako przebiegającą w prostej linii od myśli W.H. Patera i Bractwa Prerafaelitów, przez J. Ruskina, M. Prousta, W. Benjamina, po W.B. Yeatsa⁴¹. Wszyscy wymienieni autorzy w znacznym stopniu „porzucili nie tylko starożytną, średniowieczną oraz renesansową tradycję alegorii, ale także (...) ujęcia alegorii dokonane przez niemiecki i brytyjski romantyzm, na przykład Friedricha Schlegla oraz Samuela Taylora Coleridge’a”⁴². Elementem wspólnym dla poglądów przywołanych powyżej teoretyków modernistycznych, elementem, który według Hillisa Millera zarazem odróżnia ich koncepcję alegorii od teorii wcześniejszych, na przykład romantycznych, jest właśnie dodatnia waloryzacja problemu dystansu czasowego, który alegoria zakłada jako nieusuwalny warunek kontaktów człowieka z otoczeniem.

Analizując aforyzm Benjamina: „alegorie są w sferze myśli tym, czym ruiny w sferze rzeczy”⁴³, badacz argumentuje, iż fakt, że premodernistyczni i modernistyczni myśliciele uznali alegorię za istotny środek wyrazu w sztuce, jest przejawem odejścia od heglowskiej teorii czasu jako ciągłego rozwoju i dążenia do absolutu, na rzecz wizji czasów jako nieuniknionego rozpadu⁴⁴. O ile jednak dla W. Benjamina kategoria alegorii mogła być porównywana z *ruiną* jako „nieobecnością” tego, co było, o tyle dla Patera to, co było, jest obecne w ruinie, być może nawet silniej niż w trwałej, całej rzeczy. Ponieważ obecność prze-

³⁹ Por. J. Hillis Miller, „The Two Allegories”, op. cit., s. 356.

⁴⁰ Ibidem, s. 357.

⁴¹ Ibidem, s. 361.

⁴² Ibidem.

⁴³ Por. ibidem, s. 362 i nast.

⁴⁴ Por. ibidem, s. 364.

szłości jest obecnością „dla” człowieka, to jako taka zostaje zapośredniczona w wyobraźni. Obecność rzeczy pełnej i skończonej nie wymaga uczestnictwa wyobraźni podmiotu w takim stopniu jak obecność rzeczy, która intryguje, sugerując, że to, co jawnie prezentuje, nie jest jeszcze wszystkim, jak dzieło, które pozostawia wiele do domyślenia. Dla człowieka obdarzonego estetyczną wrażliwością *ruina* i alegoria są właściwym sposobem istnienia prawdy. Odkrycie tego sposobu trwania prawdy – jako pożądanej bytowej przeszłości – jest dla Patera istotą projektu *odrodzenia*. O geniuszu Winckelmanna, który potrafił w ruinie antyku dostrzec istotę także własnych czasów, Pater pisze: „Duchowe siły przeszłości, które tworzyły i kształtowały kulturę następnej epoki, żyją również w naszej kulturze, choć życiem podziemnym i cichym”⁴⁵. Alegorią jest więc nie tylko (dawne) dzieło, nie tylko opowieść, ale także cała kultura – również współczesna – w której trzeba nauczyć się czytać to, co trwa pod postacią ruiny i wiecie żywot „podziemny i cichy”, a co można interpretować jako zasadę tworzenia (są to cytowane wyżej „siły przeszłości, które tworzyły i kształtowały kulturę”).

Dostrzeżenie elementu, który tkwi *pod powierzchnią*, i usłyszenie tego, co *cicho* brzmi w rzeczy, wymaga opóźnienia umysłu względem przedmiotu. Dystans czasowy odróżnia alegorię od symbolu, w którym opóźnienia nie ma, gdyż odkrycie znaczenia (znaczeń) danej formy jest jednoczesne z pełnym postrzeżeniem danej formy. De Man nazywa dystans czasowy „czystą uprzedniością” znaczonego w alegorii. Dopełnieniem uprzedniości można według niego nazwać „powtórzenie” – które jest tworzeniem w czasie. „O *repetition*, charakteryzującej (...) alegorię (...) twierdzi się następnie, iż określa ona autentyczne i prawdziwe przeżycie czasu” – komentując poglądy Paula de Mana, pisze A. Melberg⁴⁶. Przeżycie czasu, które alegoria umożliwia, polega na doświadczeniu tego, co obecne, jako uprzedniego względem poznającego podmiotu. To, co jest obecne, prezentuje się z zasady jako przeszłe i odrodzone dzięki budującemu odbiorowi umysłu. U. Eco podsumowuje różnicę między symbolem a alegorią w ten sposób:

„Tak jak tryb symboliczny, alegoria sugeruje, (...) że w danym tekście istnieje rozrzutność reprezentacji. Tyle tylko, że kiedy w przypadkach trybu symbolicznego coś pojawia się w tekście przez krótką chwilę, alegoria jest systematyczna i realizuje się na znacznym obszarze tekstu. W swoim pirotechnicznym natręctwie wprowadza ona poza tym obrazy widziane już gdzie indziej”⁴⁷,

czyli wcześniej. Alegoria często posługuje się momentalnymi metaforami, jako całość zaś scala ich migotliwy przepływ.

Przytoczone rozważania dwudziestowiecznych myślicieli, inspirowane m.in. filozofią Kierkegaarda, znakomicie wyjaśniają i uzupełniają intuicje Patera, który nie opatrując swych preferencji głębszymi wyjaśnieniami, przedstawił alegorię jako formę najściślej odpowiadającą ludzkiemu sposobowi istnienia i myślenia: prawdziwe jest tylko to, co miało swój precedens w rzeczywistości i co odradza

⁴⁵ W.H. Pater, „Winckelmann” (w:) *Renesans*, op. cit., s. 144.

⁴⁶ A. Melberg, „*Repetition* Paula de Mana” (w:) *Teorie mimesis – repetycja*, przekł. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002, s. 222.

⁴⁷ U. Eco, „Tryb symboliczny” (w:) *Czytanie świata*, przekł. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999, s. 201–202.

się dzięki uczestniczącemu zaangażowaniu człowieka w ożywienie, odkrycie tego precedensu (rzeczy, sensu, wyglądu, zdarzenia), czyli w *odrodzenie*.

Jeśli uważnie przyjrzymy się powyższym założeniom, to dostrzeżemy, że angielski estetyk dokonuje typologii przedstawień za pomocą przesunięcia elementów tworzących znak. Na gruncie symbolu według niego zachodzi gra między abstraktem a konkretem, z których pierwszy jest elementem reprezentowanym, a drugi reprezentującym, podczas gdy człowiek (twórca, odbiorca) pozostaje jedynie świadkiem spotkania tych elementów na polu formy symbolicznej. Na gruncie alegorii zaś gra między reprezentowanym a reprezentującym nie dotyczy samego dzieła, w którym to, co reprezentowane, jest w sposób niejawnie obecne w reprezentującym, i tylko dla odbiorcy, który musi do niego dotrzeć, zjawia się opóźnione. Alegoria przenosi funkcję reprezentowania na relację znak–człowiek. Ostatecznie bowiem znak alegoryczny, dzięki zapośredniczeniu w *przeszłości* myślenia i „przemyslenia”, odnosi do człowieka, który włącza się w ruch ujawnienia tego, co „uprzednie” i „jawnie niejawne”. Można, myślę, zaryzykować stwierdzenie, że w swojej teorii alegorii Pater antycypuje hermeneutyczne ujęcie symbolu jako ludzkiego sposobu istnienia w świecie⁴⁸.

Ekstremum przeciwnym muzyce, czyli, jak mówiłam, sztuce dla Patera idealnej (w pełni „monistycznej”), jest według niego poezja. Pomiędzy nimi, uszeregowane pod względem trudności osiągnięcia ontologicznej tożsamości formy i treści, sytuują się rzeźba, relief i malarstwo (w tej kolejności)⁴⁹. Ustawienie hierarchii dziedzin twórczości w taki sposób może wydać się zaskakujące, jako że tradycja klasyfikacji sztuk, co najmniej od czasów podziału dokonanego przez Lessinga⁵⁰, sytuuje muzykę i poezję (obie związane ze zmysłem słuchu, a co za tym idzie – z czasowością odbioru i specyfiką przedmiotu doświadczenia estetycznego) po przeciwnej stronie sztuk plastycznych⁵¹. Dostrzeżoną przez Patera bliskość muzyki i rzeźby można, jak sądzę, uzasadnić ich odniesieniem do dwóch zmysłów jednocześnie: w wypadku muzyki do słuchu i dotyku, w wypadku rzeźby do wzroku i dotyku. Człowiek słuchający utworu muzycznego lub obcujący z rzeźbą w sposób bezpośredni wystawiony jest także na postrzeżenie przestrzeni. Dzięki temu doświadczenie estetyczne w obu dziedzinach charakteryzuje bogata jedność wszystkich sfer poznania – tak zmysłowych, jak i umysłowych – a raczej zlanie ich w jedno.

Uznając bliskość poezji i malarstwa, Pater nie wprost zwraca uwagę, że realnym związkiem myślenia i rzeczywistości jest obraz, a ściślej wyobrażenie. Główne narzędzie poezji, czyli metafora (obrazowanie niewyraźnych problemów przez przywołanie konkretnych sytuacji, które kryją w sobie to, czego nie można wyrazić słowami, i dzięki temu w alegoryczny sposób to „coś” uka-

⁴⁸ Por. H.G. Gadamer, „Gra”, „Symbol” (w:) *Aktualność...*, op. cit., s. 32, 33, 35, 39 i nast. – Swoboda gry odkrywania i skrywania się sensu polega na tym, że „nie chodzi o grę, która mierza ku pojęciu”, tylko o tę, która kieruje się ku realnej obecności bytu (s. 39).

⁴⁹ W.H. Pater, „Szkola Giorgiona”, op. cit., s. 101 i nast.

⁵⁰ Por. G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przekł. H. Zymon-Dębicki, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 4–5.

⁵¹ Por. R. Ingarden, „Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki” (w:) *Studia z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.

zują), jest jedynym sposobem naprawienia niedostatków języka w uobecnianiu jego właściwych znaczeń.

By podsumować, na czym polega według Patera rola sztuki jako dziedziny opanowanej przez alegorię, posłużę się fragmentem rozważań Hannah Arendt o naturze myślenia i sposobach przewycięzania oddalenia umysłu od świata dostępnego przez zmysły:

„Analogie, metafory i symbole są nićmi, za pomocą których umysł trzyma się świata nawet wtedy, gdy w roztargnieniu traci z nim bezpośredni kontakt, i które zapewniają jedność ludzkiemu doświadczeniu. Sam fakt, że nasz umysł potrafi znajdować analogie [Pater powiedziałby „pokrewieństwa” – przyp. B.J.O.] – że świat zjawisk przypomina nam o rzeczach, które same się nie zjawiają, może służyć za rodzaj ‘dowodu’, że umysł i ciało, myślenie i doświadczenie zmysłowe, niewidzialne i widzialne przynależą do siebie”⁵².

I dalej: „Niezależnie od tego, jak bardzo zbliżymy się w myśleniu do tego, co jest daleko, ani jak bardzo nieobecni jesteśmy wśród tego, co nas otacza – myślące ‘ja’ nigdy nie porzuca całkowicie świata zjawisk. (...) Teoria dwóch światów jest złudzeniem metafizycznym”⁵³. Dzięki poezji i alegorycznemu malarstwu „nie ma dwóch światów, ponieważ metafora łączy je w jedność”⁵⁴.

A FEW REMARKS ON ALLEGORY AROUND W.H. PATER'S THOUGHT

The main focus of Walter H. Pater's reception of Platonism is at exposing a fusion of the spiritual and the material in the realm of ideas. Plato's conception of music is interpreted by Pater as a model for identification of the bodily element with the spiritual one, body being in music „in its utmost fairness, identified with the fair soul”. This unity becomes in Pater's aesthetics a core criterion for claiming masterpieces of art. It provides a basis for a revision of the relation between the notions of allegory and symbol, whose understanding by Pater can be regarded as reverse to that of Goethe, although not so consistent. Analysed from Pater's perspective, allegory becomes a sign in which the particular (material) and the abstract (spiritual) are blended both on the level of the signifier and of the signified. The difference between them is not ontological but consists in a temporal distance (repetition) between them provided by the interpreter. Thus, Pater shifts the relation of reference from sign and its significance to sign and its interpreter.

⁵² H. Arendt, „Język i metafora” (w:) *Myślenie*, przekł. H. Buczyńska-Garewicz, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 161.

⁵³ Ibidem, s. 162. „Dwa światy” oznaczają tu „rzeczywistość zjawisk” i „rzeczywistość rzeczy samych” – por. idem, „(Prawdziwy) byt i (samo tylko) zjawisko: teoria dwóch światów” (w:) ibidem, s. 56–59. Podział ten odpowiada różnicy między tym, co jawi się „na powierzchni” rzeczy pojmowanej jako znak (alegoria), a tym, co tkwi „w głębi”. To pierwsze może być rozpoznane jako bezpośredni przejaw bytu samego.

⁵⁴ Ibidem.