

filozofia jest inspirowana tyleż angloamerykańską filozofią analityczną, co kontynentalnym historyzmem oraz wątkami zaczerpniętymi z arystotelizmu i tomizmu. W związku z tym omawianą publikację można polecić zarówno wszystkim zajmującym się epistemologią i metafizyką, jak i osobom zainteresowanym aplikacją do współczesnych dyskusji rozmaitych wątków pochodzących z różnych – także starożytnych i średniowiecznych – nurtów filozoficznych.

Maksymilian Roszyk

Katedra Historii Filozofii Nowożytnej i Współczesnej KUL

Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tł. [z ang] i posłowie Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004, ss. 451. ISBN 83-7453-610-1

Obok kluczowych dyscyplin filozoficznych, takich jak: ontologia, epistemologia, etyka, estetyka, mamy już filozofię literatury, filozofię teatru, filozofię filmu, a od końca lat osiemdziesiątych XX wieku, przede wszystkim za sprawą Noëla Carrola, mamy także filozofię horroru. Czym jest *filozofia horroru* i przytoczone w podtytule książki *paradoksy uczuć* (*Paradoxes of the Heart*)?

Filozofia horroru jest przez Noëla Carrola rozumiana jako filozoficzna teoria gatunku sztuki. Recenzowana książka zawiera zatem filozoficzną teorię horroru. Sztuka popularna, masowa, a więc także i horror, jest na ogół traktowana przez estetyków podejrzliwie lub w ogóle jest pomijana jako niewarta filozoficznej refleksji. Podejmując problematykę horroru, Carroll wyłamuje się z głównego nurtu estetyki, która zwykle zajmuje się tylko tak zwaną sztuką wysoką. Przyczyną pomijania sztuki masowej przez estetyków głównego nurtu, zdaniem Carrola, jest jej schematyczność, podczas gdy estetycy przyjmują często kantowski pogląd, że prawdziwa sztuka nie poddaje się schematom (s. 25). Autor przeciwstawia się takiemu stanowisku. Po pierwsze, uznaje sztukę masową za wartą filozoficznej refleksji, po drugie zaś nie zgadza się z założeniem, że sztuka wolna jest od schematów. Pierwszy z punktów, po kilkunastu latach od publikacji pierwodruku *The Philosophy of Horror*, już nie zaskakuje. Na anglojęzycznym rynku wydawniczym dostępnych jest wiele książek z zakresu filozofii, które za swój przedmiot mają różne dzieła kultury masowej. Jako przykład można przywołać serię książek ukazujących się pod wspólnym tytułem *Popular Culture and Philosophy* czy też podręczniki akademickie z zakresu różnych dziedzin filozofii – takie jak np. Mary M. Litch *Philosophy Through Film* (Routledge 2002) – w których przykłady ilustrujące omawiane w książkach zagadnienia czerpane są wyłącznie z dzieł współczesnej kultury masowej, przede wszystkim z filmów i powieści.

Recenzowaną książkę można zaliczyć do publikacji z kręgu filozofii analitycznej. Budując filozoficzną teorię horroru, Carroll nie ogranicza się jednak tylko do analizy pojęciowej. Przeprowadzane przez niego rozważania bazują na zebranych bogatym materiale empirycznym, co umożliwia postawienie empirycznych hipotez dotyczących cech gatunkowych omawianego zjawiska. Horror omawia Carroll przede wszystkim w kategoriach reakcji emocjonalnej, która jest wywoływana u odbiorcy przez dzieło sztuki. Zadanie to obejmuje także charakterystykę samego efektu emocjonalnego oraz wyodrębnienie i charakterystykę elementów struktur dzieła sztuki służących wywołaniu wspomnianej reakcji emocjonalnej. W głównych punktach rozważania przeprowadzone przez Carrolla pokrywają się zatem z analizami przeprowadzonymi przez Arystotelesa w *Poetyce*. To, co Arystoteles zrobił dla tragedii, Carroll postanowił zrobić dla horroru. Porusza on jednak także te kwestie, których Arystoteles nie podnosił. Są to specyficzne dla horroru trudności, które Carroll nazywa, idąc za osiemnastowiecznymi teoretykami literatury, paradoksami uczuć. Paradoksy te formułuje w postaci dwóch pytań: 1) Jak można się bać czegoś, o czym wiemy, że nie istnieje? 2) Jak można lubić horrory, skoro lęk jest tak nieprzyjemnym uczuciem? (s. 23). Pytania te daleko wykraczają poza obszar tradycyjnej estetyki, oscylującej wokół pytań: Czym jest piękno? Czym jest sztuka? Czym jest estetyka? Z pytań o sztukę i estetykę, zdaniem Carrolla, nie należy rezygnować. „Jeśli jednak chcemy chronić naszą dziedzinę przed popadnięciem w rutynę, warto zadać inne pytania” (s. 24). Stawiając je Carroll wpisuje się w nurt filozofii dążący do poszerzenia zasięgu estetyki.

Książka składa się ze wstępu i czterech rozdziałów. W pierwszym rozdziale omawia Carroll naturę horroru i jej związek z emocjami. Następnie, w rozdziale drugim, daje odpowiedź na pytanie: „dlaczego boimy się czegoś, o czym wiemy, że to coś nie istnieje?”, by w rozdziale trzecim przejść do omówienia najbardziej charakterystycznych elementów struktury narracyjnej horrorów i ich związku z emocjami. W ostatnim rozdziale Carroll odpowiada na drugi z paradoksów uczuć, wyrażony w pytaniu: „dlaczego lubimy się bać, skoro lęk jest nieprzyjemnym uczuciem?”. Książka zakończona jest posłowiem autorstwa tłumacza i teoretyka filmu Mirosława Przyłipiaka.

Głównym celem pierwszego rozdziału jest sformułowanie definicji horroru jako gatunku sztuki i odróżnienie go w ten sposób od innych gatunków. Nie każdy z gatunków sztuki da się wyodrębnić przez wskazanie na tylko mu właściwą emocję, którą wywołuje u odbiorcy. W przypadku horroru wydaje się to jednak możliwe. Emocją tą miałyby być groza. Grozę wywołaną przez dzieło sztuki (art-grozę) odróżnia Carroll od grozy naturalnej, czyli wywołanej przez przedmiot, który nie należy do świata kultury, lecz do świata natury. Sama reakcja emocjonalna to jednak za mało. Wskazując tylko na grozę, nie moglibyśmy odróżnić horroru od dzieł, które chociaż są co do swej treści upiorne, to efekt przerażenia osiągają, bazując tylko na motywie zaburzeń psychicznych, jak ma to miejsce na przykład w opowiadaniu Edgara A. Poe *Studnia i wahadło* czy w filmie Alfreda Hitchcocka *Szał*.

Innym, rozważanym przez Carrolla, kandydatem na kryterium odróżnienia horroru od innych dzieł jest występowanie w dziele sztuki potwora rozumianego jako istota, której istnienie sprzeczne jest z naszym aktualnym stanem wiedzy. Sam potwór to też jednak za mało, bo występują one także w wielu innych narracyjnych formach sztuki: baśniach, mitach czy odysejach, których za horrory nie uważamy. W horrorze jednak występowanie potwora sprzeciwia się obowiązującym w świecie przedstawionym ontologicznym normom zwyczajności: „w horrorze potwór jest niezwykłym stworem w naszym zwyczajnym świecie, w baśni natomiast jest on zwyczajnym stworem w niezwykłym świecie” (s. 38). Jeśli w świecie horroru występowanie potwora sprzeciwia się obowiązującym normom ontologicznym, to zarazem reakcja emocjonalna wywołana przez potwora u pozytywnych bohaterów będzie inna niż reakcja bohaterów w świecie baśni. Głównym, ale – zdaniem Carrolla – nie jedynym składnikiem tej reakcji w horrorze będzie strach. Obok strachu występować będzie także wstręt.

O tym, czy mamy do czynienia z horrorem, rozstrzygać by miała obecność w dziele sztuki potwora, który budzi strach i wstręt. Tego rodzaju podejście nasuwa jednak kilka trudności. Po pierwsze, powyższa odpowiedź na pytanie, czym jest horror, jest tylko pozorna. Zamieniliśmy je bowiem na pytanie, czym jest potwór lub jakiego rodzaju przedmioty wywołują strach i wstręt. Odpowiedź, że tego rodzaju przedmioty są niebezpieczne (strach) i nieczyste (wstręt) zarazem jest równie mało informująca jak odpowiedź wcześniejsza. Stąd wysiłek Carrolla zmierzający do doprecyzowania tych kategorii, a szczególnie drugiej z nich, czyli kategorii nieczystości. Idąc za Mary Duglas, za nieczyste, a tym samym budzące wstręt, uznaje Carroll te przedmioty, które są kategorialne pośrednie lub sprzeczne, bądź też te, które są niekompletne lub amorficzne (s. 61). Pośredniość lub sprzeczność kategorialna pojawia się przede wszystkim na osi kategorii: życia i śmierci (wampiry, zombie, mumie itp.), ruchu i bezruchu (nawiedzone domy, samoistnie poruszające się przedmioty itp.). Hipoteza, że ze sztuką grozy wiąże się to, co trudno kategoryzowalne, dotyczy zresztą nie tylko przedmiotów, ale także sytuacji typowych dla filmów grozy, czego Carroll nie dostrzega, np. północ jest godziną duchów, bo jest granicznym momentem czasowym między dniem dzisiejszym a jutrzejszym.

Nie zawsze jednak to, co jest niebezpieczne i nieczyste, wywołuje u odbiorcy grozę. Eksplorując wątek rozważań dotyczący reakcji emocjonalnej, narażamy się na zarzut psychologizmu. To, co budzi określoną reakcję emocjonalną u jednej osoby, nie musi wywoływać tego samego rodzaju reakcji u innej. Carroll jest jednak tego świadom i broni się przed zarzutem psychologizmu w bardzo interesujący sposób. Oznajmia, że nie interesuje go faktyczna reakcja emocjonalna poszczególnych odbiorców. Poza tym nie wszystkie dzieła sztuki grozy w ogóle wywołują oczekiwaną reakcję emocjonalną (s. 58 n.). Podstawą wyodrębnienia tego gatunku sztuki, zdaniem Carrolla, nie jest reakcja odbiorcy, lecz reakcja pozytywnego bohatera na zetknięcie z potworem. I właśnie ta emocjonalna reakcja pozytywnego bohatera jest wzorcowym przykładem reakcji odbiorcy i przesądza o przynależności dzieła sztuki do gatunku grozy (s. 60).

W rozdziale drugim podjęty został pierwszy z paradoksów uczuć: dlaczego boimy się czegoś, o czym wiemy, że nie istnieje? Pytanie to da się uogólnić w taki sposób, że będzie ono dotyczyło nie tylko horrorów. Można spytać, dlaczego w ogóle reagujemy emocjonalnie na to, o czym wiemy, że nie istnieje. Jeśli bowiem wiemy, że przedstawione w dziele sztuki postacie nie istnieją, to dlaczego boimy się potworów rodem z horrorów, dlaczego wzruszamy się losami bohaterów melodramatów, a wydarzenia, których uczestnikami są bohaterzy tragedii, wzbudzają w nas uczucia żalu. Szukając rozwiązania pierwszego z paradoksów uczuć, Carroll analizuje trzy teorie, które nazywa: iluzjonistyczną teorią fikcji (s. 111), teorią udawania (s. 120), myślową teorią emocjonalnych reakcji na fikcję (s. 136).

Zgodnie z teorią iluzjonistyczną emocjonalna reakcja odbiorcy dzieła sztuki jest wynikiem złudzenia. Odbiorca dzieła sztuki ulega złudzeniu i bierze to, co realnie nie istnieje (potwory), za realnie istniejące. Realizm dzieła sztuki jest tak przytłaczający, że widz czy też słuchacz zaczyna się bać. Teoria ta ma jednak trzy zasadnicze wady. Po pierwsze, zdaniem Carrolla, nie potwierdza jej zachowanie odbiorców horrorów. Gdyby faktycznie ulegli oni złudzeniu, to nie siedzieliby do końca seansu w kinie, lecz raczej zaczęliby uciekać. Sytuacje takie, chociaż niezmiernie rzadko, to jednak się zdarzają, co Carroll przemilcza. W czasie projekcji pierwszych filmów braci Lumière, a szczególnie podczas pokazów filmu *Wjazd pociągu na stację w Ciotat* widzowie wpadali w popłoch, widząc jadący bezpośrednio w ich kierunku pociąg. Panikę na znacznie większą skalę wywołała w 1938 r. radiowa adaptacja powieści Herberta G. Wellsa *Wojna światów*. Słuchacze uznali słuchowisko za relację z prawdziwej inwazji na USA. Nie zamierzam tu jednak bronić krytykowanej przez Carrolla teorii, bo jest ona obarczona jeszcze kilkoma trudnościami. Nie sposób nie zgodzić się z Carrolllem, że teoria iluzjonistyczna bardziej przystaje do sztuk wizualnych niż do literatury (s. 112). Zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę przypadek samodzielnego czytania powieści, a nie słuchowisko czy powieść czytaną w radio. Trzeci z zarzutów jest najpoważniejszy i ten, moim zdaniem, można przyjąć bez zastrzeżeń. Jeśli teoria ta dobrze by wyjaśniała pierwszy z tytułowych paradoksów, to niemożliwe było czerpanie przyjemności z kontaktów z niektórymi z dzieł sztuki. A wzmocnienie teorii iluzjonistycznej przez odwołanie się do wprowadzonej przez Samuela T. Coleridge'a dobrowolnego zawieszenia niewiary nie przynosi oczekiwanego rezultatu, bo jeśli ono jest dobrowolne, to musiało by być świadome, a takim nie jest.

Zgodnie z drugą z analizowanych przez Carrolla teorii, teorią udawania, widzowie wiedzą, że mają do czynienia z fikcją, ale ich reakcje emocjonalne nie są prawdziwe, lecz udawane. Teoria ta w odróżnieniu od poprzedniej nie tylko wyjaśnia, dlaczego emocjonalnie reagujemy na coś, o czym wiemy, że to coś nie istnieje, lecz także pokazuje, jak możliwe jest czerpanie przyjemności z percepcji dzieł sztuki, mimo przeżywania np. strachu. Strach jest przez widza udawany i cała sytuacja podobna jest do gry w udawanie. W kategoriach gry opisywał też tę teorię główny jej zwolennik – Kendall Walton. Mimo zalet teoria ta, jak pisze Carroll, pomija fenomenologię uczu-

cia art-grozy, przedkładając nad nią logikę (s. 128). Gdyby nasza reakcja emocjonalna była wynikiem gry w udawanie, to moglibyśmy dowolnie ją rozpoczynać lub jej nie podejmować. Najczęściej jednak nie mamy wpływu na to, czy przeżywamy art-grozę, czy też nie, a to stawia teorię udawania pod znakiem zapytania. Poza tym, jak trafnie zauważa Carroll, Walton nie wyjaśnia milcząco przyjmowanego założenia, że udawana wiara w realność obiektów świata przedstawionego prowadzić ma do powstania udawanych emocji, nie zaś do prawdziwych.

Zaproponowane przez siebie rozwiązanie pierwszego z paradoksów uczuć nazywa Carroll teorią myślową. Po przesłedzeniu zaprezentowanego w książce jej opisu z łatwością można stwierdzić, że zdecydowanie trafniejszą nazwą była by nazwa „teoria intencjonalna”. Zgodnie z tą teorią musimy wiedzieć, że przedstawione w dziełach sztuki potwory nie istnieją realnie, by móc wytrwać w fotelach do końca seansu kinowego. Tym, co wywołuje nasze realne emocje, jest myśl, którą Carroll wyraźnie odróżnia od przekonań (s. 138). Przez termin „myśl” rozumie zatem Carroll naoczne i nienaoczne treści poznawczo ujmowane podczas percepcji dzieła sztuki i treści wyobrażeniowe percepcji towarzyszące. W wyniku tego dochodzi do ukonstytuowania się świata przedstawionego, który zaczyna żyć własnym życiem, lecz nieustannie jest w swym istnieniu od podmiotu zależny. Czy jednak teoria intencjonalna, usuwając jedną z trudności – że mianowicie boimy się czegoś, co nie istnieje – nie generuje innej – że boimy się własnych myśli towarzyszących percepcji dzieła sztuki, co może wydawać się irracjonalne i budzić skojarzenia z chorobą psychiczną. Myśli towarzyszące percepcji dzieł sztuki, nawet gdy budzą negatywne emocje, najczęściej są różne od psychotycznych fantazji i w tym sensie są racjonalne, że są normalne.

Ostatni rozdział poświęcony jest drugiemu z paradoksów uczuć, czyli temu, dlaczego lubimy się bać, skoro strach jest emocją negatywną. Trudność tę, podobnie jak poprzedni z paradoksów uczuć, da się tak uogólnić, by dotyczyła ona nie tylko horrorów, lecz także tragedii, dramatów i innych dzieł sztuki, których percepcji towarzyszą negatywne emocje. Możliwe rozwiązania tego paradoksu dzieł Carroll na teorie integracjonistyczne i koegzystencjalne (s. 319). Teorie pierwszego typu źródła przyjemności percepcji – czy też szerzej: siły przyciągania – dzieła sztuki będą upartywały w samych negatywnych emocjach. Kiedy na przykład przyjemność sprawia nam oglądanie dramatu, to smutek, którym napawają nas przedstawione wydarzenia, jest zarazem źródłem doznawanej przyjemności.

Teorie koegzystencjalne związek zachodzący między negatywnymi emocjami a przyjemnością będą ujmowały w ten sposób, że w miarę percepcji dzieła sztuki przyjemność stopniowo zaczyna brać górę nad negatywnymi emocjami i dzięki temu dzieła sztuki przyciągają widzów. Poszczególne teorie koegzystencjalne będą się od siebie różnić w tym, co jest źródłem owej przyjemności.

Carroll wpieryw omawia i krytykuje dwa najpopularniejsze rozwiązania. Integracjonistyczną teorię Howarda P. Lovercrafta (s. 273) i koegzystencjalną teorię psychoanalityczną Ernesta Jonesa (s. 283). Zgodnie z zaprezentowaną teorią integracjoni-

styczną źródłem przyjemności jest sam przerażający potwór, którego potęga i tajemniczość zarazem fascynuje. Potwór jest, zdaniem zwolenników tej teorii, niczym *mysterium tremendum fascinans et augustum*, co staje się powodem do nazwania tego rodzaju przeżycia towarzyszącego oglądaniu dzieła sztuki przeżyciem *quasi*-religijnym. W ujęciu psychoanalitycznym wszystkie rodem z horrorów potwory są symbolem wypartych lęków i pragnień, przede wszystkim o naturze seksualnej, ale nie tylko. Zdaniem Jonesa pragnienie uwolnienia się z rygorów wewnętrznego aparatu represji zdecydowanie przewyższa opór przed doznawaniem negatywnych emocji w trakcie percepcji dzieła sztuki. Obie te teorie uznaje Carroll za obarczone licznymi szczegółowymi trudnościami – i co ważniejsze, nie obejmujące wszystkich dzieł sztuki zaliczanych do omawianego gatunku.

Własną odpowiedź na drugi z paradoksów uczuć daje Carroll, bazując przede wszystkim na rozważaniach D. Hume'a z *O tragedii* i pracach Anny i Johna Aikinów. Analizy przeprowadzone przez Carrolla można zaliczyć do teorii koegzystencjalnych. Tym, co przyciąga odbiorców do horrorów, jest ciekawość. Potwór wyłamujący się z ogólnie przyjętych schematów konceptualnych nie tylko przeraża, ale także zaciekawia, intryguje i fascynuje. Zarówno widz, jak i słuchacz czy czytelnik zaciekawiony jest możliwością istnienia czegoś tak dziwnego i przerażającego zarazem, jak potwór przedstawiony w dziele sztuki. Przyjemność ma swoje źródło także w zaspokojeniu pytań rodzących się w miarę percepcji dzieła sztuki. Sposób osadzenia potwora w strukturze narracyjnej powoduje, że odbiorca zaczyna stawiać sobie pytania: czy taki potwór faktycznie w świecie przedstawionym istnieje, czy bohaterowie się o tym dowiedzą, kiedy to nastąpi, czy uda im się go pokonać itp. Pytania mogą być różne, ich ilość i rodzaj są uzależnione od struktury dzieła grozy. Wspólne im wszystkim jest to, że niczym w przysłowiu ciekawość staje się pierwszym stopniem do piekła przedstawionego w horrorze. Odpowiedź ta wydaje się jednak zbyt przeintelektualizowana. Nawet jeśli ją osłabić i stwierdzić, że niewyrafinowany miłośnik horrorów (pytanie czy są wyrafinowani miłośnicy horrorów), stawia sobie tylko jedno pytanie: kto kogo zabije?, to nadal pozostaje możliwość, że są tacy miłośnicy, którzy tego rodzaju sztukę oglądają, by tylko przeżyć dreszczyk emocji. Znaleźć się przez chwilę, tak jak główny bohater, w sytuacji granicznej skrajnego zagrożenia życia i w kontrolowany sposób ją przeżyć (przeżyć także w znaczeniu przetrwać, bo w odróżnieniu od widzów nawet najdzielniejsi bohaterowie czasami giną), doświadczając kruchości własnego istnienia. Za tym ostatnim rozwiązaniem opowiada się Roman Ingarden, który w recenzowanej pracy przywoływany jest tylko raz, i to w kwestii dość odległej od głównego nurtu rozważań. Notabene obaj panowie zostali już zaliczeni do klasyków filozoficznej refleksji nad filmem i ich prace pojawiają się w wielu opracowaniach zbiorowych, np. *Philosophie des Films* (hrsg. von Dimitri Liebsch, Mentis Verlag, Paderborn 2005). Widocznie przypadłością klasyków jest to, że się wzajemnie nie cytują. Niemniej zaprezentowana przez Carrolla teoria imponuje swoją rozległością. Przedstawione rozważania, mimo wielu powtórzeń i rozwlekłości, pro-

wadzone są w taki sposób, że ciekawość i związane z nią oczekiwanie na odpowiedzi na postawione w wstępie pytania zdecydowanie przewyższa chwilami pojawiające się znużenie wywołane mniej interesującymi (dla filozofa, lecz nie dla teoretyka filmu) partiami książki, w których przywoływane są liczne przykłady zaczerpnięte z powieści, filmów i opowiadań.

Roman Schmidt
Katedra Teorii Poznania KUL

Arnold Toynbee, *O stosunku historyka do religii*, tł. Józef Marzęcki, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki 2007, ss. 261. Seria: Biblioteka Europejska. ISBN 978-83-89637-67-3.

Twórczość naukowa Arnolda Josepha Toynbeego (1889-1975), angielskiego historyka, teoretyka kultury i cywilizacji, jest polskiemu czytelnikowi dobrze znana. Do tej pory opublikowano w języku polskim wiele tłumaczeń jego dzieł (między innymi: *Wojna i cywilizacja*, 1963/2002; *Cywilizacja w czasie próby*, 1988/1991; *Wybierz życie: dialog o ludzkiej przyszłości*, 1999; *Studium historii*, 2000; *Hellenizm: dzieje cywilizacji*, 2002).

Światowy rozgłos, jaki przyniosło Toynbeemu jego monumentalne (*de facto* interdyscyplinarne i wielowątkowe), dwunastotomowe dzieło *Study of History* (1933-1961) sprawił, że stał się on z czasem uczonym i myślicielem, u którego poszukiwane są odpowiedzi na pytania ściśle filozoficzne, w tym także na pytania o sens i istotę religii w życiu człowieka oraz o rolę, jaką ona odgrywa w życiu społecznym (politycznym) z perspektywy wiedzy o przeszłości.

Nie bez kontrowersji stał się Toynbee z czasem dla wielu nie tylko czołowym historykiem, twórczo odczytującym sens przeszłości w oparciu o nowy paradygmat kultury i cywilizacji, lecz także zaistniał jako wpływowy myśliciel o zacięciu profetycznym, dostrzegającym zbliżające się na ludzkość katastrofy. Do takiego określenia aktywności naukowej Toynbeego przekonuje choćby jedna z konkluzji omawianej tutaj pracy *O stosunku historyka do religii*, w której konstatuje on, że „w rozdziale historii powszechnej, jaki właśnie wkraczamy, wygląda na to, że ciągły postęp w zakresie technologii będzie potęgował nasze cierpienia, czyniąc je dotkliwymi niż kiedykolwiek przedtem, a nasze grzechy staną się bardziej zabójcze w swych praktycznych konsekwencjach. Będzie to czas próby, i roztropność każe nam zaczekać na jej werdykt” (s. 257).

Otóż religia, zasadniczo pojęta jako twór kulturowy, historyczny, wynikający z potrzeb człowieka i przeżywania „tajemnicy świata” i „tajemnicy ludzkiego bytowania”, stanowi główny przedmiot namysłu książki A. Toynbeego *O stosunku historyka do religii*, która ukazała się drukiem w języku polskim staraniem Wydawnictwa