

(Post)archaiczność obrazu¹

ABSTRACT. Borowicz Sebastian, *(Post)archaiczność obrazu* [The (Post)Archaicity of the Image]. „Przestrzenie Teorii” 33. Poznań 2020, Adam Mickiewicz University Press, pp. 149–167. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2020.33.7.

The proximity of the late archaic Greek philosophical breakthrough and postmodernity relies on the analogy of a media and intellectual revolution that takes place in both periods. Greek culture of the 6th and early 5th century BCE gradually moves from orality to literacy, from performativity and affection towards an intellectual view of the world and reflective being, from a world that is shared with non-human beings to the world of human monody. Modernity, however, seems to reverse these trends. Nevertheless, we do not go into the past but reach a higher level of archaicity. From this point of view, postmodernity becomes postarchaicity; this is a chance that in the moment of historical contiguity, vivisection of our culture will reveal still active common places, allowing us to explore images before the metaphysical era. The starting point of the analysis is the question “What is the image?” posed by Maurice Blanchot and his extremely insightful answer to this question.

KEYWORDS: Greece, archaicity, image, postmodernity

*Można powiedzieć, że po długotrwałej i zażartej,
choć w końcu nierozstrzygniętej walce o odczarowanie świata [...] ponowoczesność przynosi tego świata powtórne zaczarowanie.*

Z. Bauman²

Myślenie zaimkiem

„Zanim pójdziemy dalej, należy zapytać: lecz czymże jest obraz?”³. Na to pytanie Maurice Blanchot odpowiada:

można [...] powiedzieć, że uszkodzone narzędzie staje się swym obrazem [...] Nie znikając dłużej w swoim użyciu, narzędzie wówczas się pojawia [...] Zjawienie się przedmiotu to pojawienie się podobieństwa i odbicia. [...] Zjawia się wyłącznie to, co pogrążyło się w obrazie i w tym sensie wszystko, co się zjawia, ma charakter obrazu⁴.

¹ Tekst stanowi część książki autora zatytułowanej *Reliefy rozmazane. Rzeczy i obrazy w kulturze dawnej Grecji*, Kraków 2020.

² Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 165.

³ M. Blanchot, *Dwie wersje wyobrażonego*, [w:] tegoż, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 311.

⁴ Tamże, podkr. S.B. Sprawne, działające i funkcjonalne narzędzie nie uwidacznia się jako rzecz; jest – mówiąc za Martinem Heideggerem – poręcznością. „Sposób bycia narzędzia,

Utrata niewidoczności równa się tu dysfunkcjonalności. Dla Blanchota staje się ona warunkiem ukazania rzeczy jako obrazu. Uszkodzone narzędzie zjawia się dla naszych oczu jako rzecz już nieporęczna – jako podobieństwo. Jest ono jednak nie tyle obrazem utraconej poręczności, ile innym, nowym, stawiającym opór zrozumieniu obcym s t a n e m istnienia.

Spróbujmy na chwilę zatrzymać się na samym stawianym przez Blanchota pytaniu, gdyż – być może – jest ono tak samo źle sformułowane jak pytanie o to, „co było *przed* wielkim wybuchem?”. Źle oznacza tu tylko tyle, że pytanie „*qu'est-ce que l'image?*” jest możliwe wyłącznie na pewnym historycznym etapie rozwoju kultury i tylko w ramach „nietzscheańskiego kłamstwa słów”⁵. Nie powinno być ono rozciągane na całość ludzkiej przynależności do świata. Przyimkowość ludzkiego myślenia, która ujawnia się w pytaniu o *Big Bang* (przed, po) wskazuje na podstawową, zakorzenioną w nas, potrzebę lokalizacji w czasie i przestrzeni, konieczność obramowania – wpisania postrzeganych zjawisk w *jakaś przestrzeń* i *jakiś czas* uzasadnioną naszą cielesnością, stereopsją i poczuciem głębi, naszym sposobem poruszania się i orientowania się w otaczającej rzeczywistości⁶. Żyjemy nie tyle „na powierzchni”, ile „w głębi”, w poczuciu pewnego rozróżnialnego *tu* i *tam*. Takie frazy przyimkowe, jak *na zewnątrz* czy *wewnątrz* należą do najstarszych pokładów języka⁷. Jeśli usunąć czasowość i przestrzenność

w którym ujawnia się ono samo z siebie, nazywamy poręcznością”, M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 98; tegoż, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 9–67.

⁵ „[...] owo kłamstwo jest immanentnie zawarte już w samym charakterze myślenia posługującego się pojęciami ogólnymi, stąd radykalizm odrzucenia [...] wszelkiej metafizyki o charakterze systemowym. Metaforyczny charakter przynależy wszystkim pojęciom używanym w kulturze europejskiej od czasów nowożytności i polega na takiej relacji słów do rzeczy, że przypisuje się im odrębne porządki istnienia (realny i logiczny), a relacja pomiędzy nimi ma charakter wyłącznie semantyczny. Między znaczącym a znaczoną nie ma żadnej więzi o charakterze ontycznym; słowa-metafory abstrahują pewne cechy oznaczanych przedmiotów, uważane za konstytutywne dla nich (o charakterze atrybutów), a jednocześnie stałe i niezmiennie dla tych przedmiotów i tworząc pojęcia zwrotnie, przypisują im te abstrakcyjne jakości, w konsekwencji zastępując nimi same realnie istniejące przedmioty”, P. Stankiewicz, *Umysł ograbiony*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 4, s. 57. Zob. K. Moraczewski, *Poza teorię krytyczną*, [w:] *Tropem Nietzscheańskiego kłamstwa słów*, red. J. Kmita, Poznań 1999, s. 67–96.

⁶ Owo „myślenie zaimkiem” rozumiane jako „obramowanie” rzeczy nasuwa skojarzenie z *parergonem* Derridy, z czymś dodatkowym, pozostającym *w, dookoła* lub *tuż obok*. Jednocześnie ‘orientować się’ to nie tylko obierać kierunek, ale i mieć już pewną określoną wiedzę. Warto przypomnieć, że umiejscowienie i uwarunkowanie czasowe to jedne z cech przypadłościowych wyróżnionych przez Arystotelesa, zob. M. Wesoły, *Ku semantycznej interpretacji kategorii Arystotelesa*, „Studia Metodologiczne” 1983, nr 22, s. 22–50.

⁷ Grecki przysłówek *ἐν-δου* oznacza ‘wewnątrz’, ‘w domu’, ‘do wewnątrz’, ‘u siebie’, ‘w głębi’, ‘w zwykłym miejscu, w którym spodziewamy się coś odnaleźć’ i pojawia się u Homera kilkakrotnie (*Iliada* 18, 394; 20, 13; 23, 200, *Odyseja* 16, 355; 21, 207; 23, 2), por. *ἐνδον* ‘siedziba,

z naszego myślenia, jakieś *przed* i *po*, jakieś *w* oraz *na*, niemożliwe okaże się określenie położenia postrzeganych zjawisk, naszego względem nich umiejscowienia, przebycie jakiegokolwiek drogi, wykonanie podstawowych czynności. Przyimek, jako niesamodzielna część mowy, istnieje w połączeniach ze światem rzeczowników, nadając im dodatkowy sens; dosłownie czyni sensownym rzecz przez umiejscowienie jej w określonej rzeczywistości – topizuje. Dzięki temu możemy coś odnaleźć czy odszukać. W równym stopniu, wracając do kwestii obrazu, istotna jest – współrządząca światem artefaktów – zaimkowość. Pytanie „czym coś jest?” ma przede wszystkim wymiar funkcjonalny, narzędziowy⁸; jest sposobem tworzenia ścieżek dostępu w świecie, sposobem jego klasyfikowania, porządkowania, nadawania sensu – jest rodzajem „karczowania puszczy”, *orientowania się w lesie jako materii* (gr. *hylē*, łac. *silva*), tak abyśmy mogli podejmować określone czynności czy działania. Odpowiedź, jaką uzyskamy na pytanie „co to jest obraz?”, nie tyle da nam wiedzę o tymże zjawisku, ile o naszym sposobie jego problematyzowania. W rezultacie otrzymujemy *przed*-stawienie będące bardziej ilustracją działania naszego intelektualnego mechanizmu poznania niż przybliżeniem samego obrazowego fenomenu. To sytuacja bliska tej, w której z naoczności wykarczowanego przed wiekami lasu, próbowalibyśmy domyślić się, *wywnioskować* „czym była pierwotna puszcza?”, owa nietknięta jeszcze logosem materia. Pozostaje nam jedynie ślad jej nieobecności, brak. Takiej też odpowiedzi na pytanie o obraz udziela nam prawie cała starożytna i nowożytna filozofia. Jak pisze Arystoteles w *Poetyce* „dlatego cieszy nas oglądanie obrazów [εἰκόνας], że patrząc [θεωροῦντας] na nie, jesteśmy w stanie rozpoznać i wywnioskować [συλλογιζέσθαι], *czym* każdy z nich jest”⁹. Obraz, w ramach zaimkowo konstruowanego myślenia, okazuje się być przedstawieniem, reprezentacją *czegoś* lub podobieństwem do *czegoś*. Musimy być jednak świadomi, że odpowiedź ta jest niczym innym, jak tylko odkształceniem, jakie, w rozpoznawanej materii, pozostawiło po sobie wnioskowanie, intelektualne narzędzie, którym się posłużyliśmy. Zależy od niego; jest przyjmującym kształt dłuta wgłębieniem *po* ...i niczym więcej (*sic!*). Naszą odpowiedzią jest więc ślad po *nacięciu*, po *nacechowaniu* przedmiotu w celu uchwycenia

schronienie, kryjówka’, τὰ ἐνδὲν ‘wnętrżności’, ἐνδιάθετος ‘mieszczący się w umyśle, duszy’, ‘wewnętrzny’, ‘myśl’, ‘tkwiący głęboko’, ie. **h₁endon* ‘wewnątrz’, R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden–Boston 2010, s. 421. Przyimek ἐν służy do określania miejsca w przestrzeni lub czasie (ie. **h₁en(i)w*). Natomiast drugi element składowy to enklityczna partykuła deiktyczna wskazująca na ruch w określonym kierunku (ie. *-*de*, *-*do* ‘do’ lub ‘z’). Forma pokrewna to ἐνδο-θεν ‘wewnątrz’, ‘z wewnątrz, z wnętrza’, ‘z domu’ oraz ἐνδο-θι, gdzie przyrostek -θι ‘na, do’ służy umiejscawianiu w przestrzeni, współtworząc tym samym przysłówki miejsca.

⁸ Np. „czym jest człowiek?” („ἄνθρωπος τί ἐστι;”), Arystoteles, *Metafizyka* 1041b.

⁹ Arystoteles, *Poetyka* 1448b, przeł. H. Podbielski, nieco zmieniony, Wrocław 1983, s. 10.

go myślą (łac. *signum*, ie. **sek-* ‘nacinać’; ‘nadawać znaczenie’ czemuś to dosłownie nacinać coś, oddziaływać na coś ostrym narzędziem¹⁰). Jest to perspektywa bliska mechanoskopii (gr. *mēchanē* ‘machina’, ‘środek, sposób’, *skopeō* ‘patrzeć, rozważać’), technice śledczej, w której badaniu poddawane są ślady pozostawione w podłożu, jak i na samym narzędziu. Jeśli narzędziem służącym do nacinania, nadawania znaczenia rzeczom jest kategoria obrazu, to jej użytkowanie nie tylko pozostawia ślad w materii, ale odkształca, zmienia samo narzędzie, jego pojemność znaczeniową (obraz jako kategoria kulturowo zmienna). Na pytanie „czym jest obraz?” możemy więc odpowiedzieć: jest śladem użytego narzędzia, śladem po wnioskowaniu; jest pozostawionym w materii znakiem, *signum* intelektu. Jeśli jednak ślad po narzędziu, pozostawione odkształcenie jest obrazem, to nie jest ono obrazem nacechowanej rzeczy, ale jedynie świadectwem działania samego narzędzia. Tym samym odpowiedź, jaką uzyskujemy na pytanie o obraz, jest nie tyle wyczerpującą charakterystyką tego zjawiska, ile diagnozą samego, ukierunkowanego semiotycznie i dyskursywnie, intelektualnego aparatu, jakim się posługujemy.

Ponowoczesność jako szansa

Jaki jest pozareprezentacjonistyczny wymiar obrazu? Czy ponowoczesność może nam pomóc zrozumieć „historię obrazu” przed epoką obrazu, owo *przed* obrazowym „wielkim wybuchem” ustanawiającym i wyłaniającym obraz jako przedstawienie? Widzenie świata wyłącznie z perspektywy jednego uczestnika, ludzka monodia zaczyna się od triumfu Perseusza nad Meduzą¹¹. Co ważne, splata się to jednocześnie z ustanowieniem obrazu. Ów czas wyznaczają spisanie i redakcja dzieł Homera na polecenie Pizystrata¹², tyrana Aten w latach 561–527 przed Ch., oraz mająca miejsce kilkadziesiąt lat później Platońska refleksja nad pismem (*Fajdros*). Ta ostanía była w istocie – patrząc z naszej, ponowoczesnej perspektywy – dyskusją o roli „nowych” mediów, ich miejscu i funkcji w tak epistemologicznym, jak i on-

¹⁰ M. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin, and the Other Italic Languages*, Leiden–Boston 2008, s. 563.

¹¹ Perseusz jest wszak, pod czujnym okiem Ateny, wytwórcą pierwszego wizerunku, zob. np. apulijski, czerwonofigurowy krater dzwonowaty Malarza z Tarporley, 400–385 przed Chr., nr inw. 1970.237, Museum of Fine Arts w Bostonie.

¹² Bez względu na to, czy uznamy za autentyczny tradycyjny przekaz Cyclerona (*De oratione* 3, 137) na ten temat, czy go podważymy jako późny, to dzieła Homera pojawiły się w formie pisanej w Atenach w VI w. przed Ch. J.A. Davison, *Peisistratus and Homer*, „Transactions of the American Philological Association” 1955, nr 86, s. 1–21.

tologicznym porządku, przeżywającej się magicznej rzeczywistości. Pismo i obrazy nie były oczywiście zjawiskiem nowym w sensie technologicznym, ale zostały po raz pierwszy w tak szerokim zakresie zdefiniowane i poddane refleksji. Warto podkreślić, że Platońska krytyka mediów była reakcją na określoną sytuację – znaczący wzrost popularności „wytworów technicznych” oraz ksiąg¹³, ich niejasny, niedookreślony status kulturowy. Owo techniczne wzmocnienie końca VI i V w. przed Chr. (włączając w to istotny przełom w produkcji artystycznej) wymusiło, podobnie jak to ma miejsce obecnie (obrazy cyfrowe, bioobrazy, art boty, *quasi*-inteligentne automaty), konieczność namysłu nad samymi tymi zjawiskami, jak i nad rzeczywistością, w której – w coraz większej ilości – obiekty te funkcjonowały, i którą istotnie, ze względu na coraz większą technologiczną jakość, zaburzały (iluzja rzeczywistości)¹⁴. Owa epoka tekstów i obrazów dobiega teraz końca na naszych oczach. Ponowoczesność przynosi zerwanie z monomedialnym, literaturocentrycznym modelem kultury, konwergencyjność, fuzję świata fizycznego i wirtualnego, powrót do oralności i wizualności. Paradoksalnie przemiany, jakie dokonały się w dobie ponowoczesnych zwrotów, dają nam nadzieję na możliwość ponownej, pogłębionej refleksji nad fenomenem obrazu w kulturach dawnych, refleksji – dodajmy – wykraczającej poza zniewalający i zniekształcający „światy przedfilozoficzne” paradygmat semiotyczny z uprzywilejowaną, nadrzędną pozycją tekstu i przedstawienia jako hegemonu i zwornika cywilizacji. Ponowoczesne żeglowanie po oceanach kultury, gdzie wszystko się miesza ze wszystkim stanowi nie tylko celną metaforę bycia-w-świecie współczesnego człowieka Zachodu, ale – jako poetycka figuracja – ma wyraźny walor heurystyczny w odniesieniu do kultur dawnych, przywołuje wszak postać Odyseusza, ową paradygmatyczną figurę człowieka greckiego w epoce typu *post* – czasach wstrząsów, politycznej i ekonomicznej niestabilności, czasach hybryd i zaniku pisma.

W *Magicznym źródle kultury* Jerzy Kmita pisał, że „nie można, jak już zauważono w czasach przedsokratejskich właśnie, dwa razy wejść do tego samego nurtu rzeki. Przeszedłszy przez dwa kolejne «odczarowania świata», nie jesteśmy już chyba w stanie powrócić do magicznego Bycia”¹⁵. Teza ta, choć wydaje się oczywista w odniesieniu do realnego powrotu

¹³ „Platon reaguje na pewien faktyczny, konkretny rozwój, jaki przybiera ze wzrastającym znaczeniem pismo i książka w V wieku przed Chr.”, M. Erler, *Platona krytyka pisma / oralności oraz teoria pryncypiów*, przeł. M.A. Wesoly, „Peitho” 2015, nr 6, s. 47.

¹⁴ Co, do pewnego stopnia, przypomina sytuację obecną – wzrost znaczenia i popularności tzw. nowych mediów oraz technologii, które wchodząc do codziennego użycia, zaburzają, destabilizują i – w ostatecznym rozrachunku w sposób nieodwracalny – zmieniają zastany, utrwalony w rozpoznanych kategoriach filozoficznych porządek rzeczy (np. żywe – martwe, podmiot – przedmiot). Początki *Technikphilosophie* sięgają refleksji Protagorasa i Platona.

¹⁵ J. Kmita, *Magiczne źródło kultury*, „Odra” 1984, nr 4, s. 30.

współczesnej cywilizacji do rajskiego „prawdziwego bycia”, owego myślenia bezproduktywnego, jak go nazywa Nelson Goodman¹⁶, nie pozostawia nas chyba całkowicie bezradnymi wobec próby intelektualnego zbliżenia się do niego dokonywanego z perspektywy szczególnego kulturowego momentu, w którym jesteśmy. Owo zbliżenie traktować należy nie tyle jako intelektualne wtargnięcie w rzeczywistość już minioną (rekonstrukcja rekonstrukcji), ile jako dostrzeżenie – we współczesności właśnie – zdynamizowanych stycznych, wciąż aktywnych „miejsz przepływu” czy „miejsz wspólnych”. Bliskość okresu przełomu filozoficznego w Grecji i ponowoczesności zasadza się na analogii rewolucji medialnej i intelektualnej, jaka ma miejsce w obu przedziałach czasu. O ile jednak Grecja VI i V w. przed Ch. stopniowo przechodzi od oralności do piśmienności (i tekstowości), z płaszczyzny dysolucyjnej na ewolucyjną, odchodzi od manipulacyjności, performatywności, działaniowości i afektywności ku intelektualnemu oglądowi świata i refleksyjnemu byciu, ze świata współdzielonego z bytami nieludzkimi do świata ludzkiej monodii, o tyle współczesność zdaje się odwracać te trendy¹⁷. Trafiamy jednak nie do przeszłości a osiągamy wyższy stopień archaiczności. W tym wymiarze ponowoczesność staje się po-archaicznością, po-słowiem, szansą na to, że wiwisekcja naszej kultury ujawni, w chwili historycznej przyległości, wciąż aktywne miejsca wspólne. Należy je jednak postrzegać nie tyle jako „czasoprzestrzenne tunele”, dzięki którym odbędziemy podróż w czasie, ile jako zabudowany kolumnadą metafizyki stelaż dialektycznych schodów, który teraz na ruinach „nadrealnego” ponownie ujawnia swój konstrukcyjny wymiar. Im lepiej więc zrozumiemy ponowoczesność, tym bliżej znajdziemy się greckiej kultury początków epoki metafizycznej. Nasza praca przypomina w tym względzie paradoksalną wędrówkę z litografii Mauritsa Eschera *Dom ze schodów* (1951) czy *Względność* (1953).

Ponowoczesność odwróciła tradycyjny model uprawiania nauki opierający się na racjonalności, wiedzy teoretycznej oraz obiektywnej rzeczywistości. Jak pisze Anna Pałubicka „teksty humanistyczne uległy zbanalizowaniu. Zdominował je subiektywizm i nominalizm”¹⁸. Niemniej ukierunkowana aplikacyjnie, działaniowo, praktycznie ponowoczesność może stać się szansą lepszego zrozumienia zamierzchłej przeszłości nastawionej na sprawczość i myślenie czynami. Aby lepiej zrozumieć świat archaicznych Greków, musimy wyjść poza tradycyjne „ikonologie” i modernistyczne teorie obrazowania, zobaczyć nie tyle rzeczy, ile czynności i stany rzeczy; obrazy winniśmy

¹⁶ N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997.

¹⁷ Zob. A.P. Kowalski, *O procesach dysolucji w kulturze*, „Filo-Sofija” 2017, nr 1, s. 469–480.

¹⁸ A. Pałubicka, *Ponowoczesność i humanistyka*, [w:] *Estetyka w archeologii. Obrazowanie w pradziejach i starożytności*, red. D. Minta-Tworzowska, Gdańsk 2018, s. 73.

potraktować jako „interwencję w świat”. To implikuje konieczność skupienia się na wiedzy nie tyle teoretycznej, ile operacyjnej, wykorzystywanej w działaniach. Odpowiada ona na pytanie

co należy zrobić, jaką sekwencję działań wykonać, aby uzyskać zamierzony rezultat? [...] Wiedza operacyjna (technologie i użytkowanie jej produktów, czyli wszelkie instrukcje) ukierunkowana jest na realizację aktualnych potrzeb [...]. W ponowoczesności obserwujemy też [...] nasilanie się tendencji użytkowania narzędzi opartych na mikroprocesorach bez konieczności rozumienia ich funkcjonowania. Można skutecznie nimi operować bez wiedzy teoretycznej niosącej z sobą rozumienie funkcjonowania mikroprocesorów¹⁹.

Intuicyjne używanie aplikacji i smartfonów, nieustanne manipulowanie, operowanie nimi, działania za pomocą tego typu urządzeń, w tym wywieranie za ich pośrednictwem wpływu (np. w mediach społecznościowych) nasuwa skojarzenie z magicznym manipulowaniem artefaktami, np. tzw. dubletami (*casus* woskowego idola Protesilaosa wykonanego przez Laodamię). Kultura wiedzy teoretycznej, w odniesieniu do zjawisk obrazowych, oferująca rodzaj „instrukcji obsługi” i namysłu teoretycznego nadeszła dopiero wraz z Platońskim *Sofistą*.

* * *

„Może zaświta dzień, kiedy / I to, będziemy wspominali błogo” mówi Eneasz do swych towarzyszy, po przybiciu do nowego lądu²⁰. Jego refleksja jest wyjątkowa, gdyż bohaterowie znajdują się między dwiema opowieściami, w posłowiu. Jest to miejsce pełne gorzkich przeżyć i niewiadomej. Ich uwaga skupia się jednak na przyszłości – na tym, jak zostaną zapamiętane wydarzenia. Słowa Eneasza mają pokrzepić pokonanych Trojan u progu nowej, jeszcze wspanialszej, choć im niewiadomej przecież historii. To, co obecnie jest wstrząsające, kiedyś będzie wspomniane z uśmiechem. Użyte przez poetę słowo *iuvo* oznacza jednak nie tylko ‘bawić’, ‘zachwycać’, ale również ‘wspierać’, ‘być pomocnym’. Pewnego dnia owo wspomnienie będzie lekarstwem, przyniesie ulgę (gr. *mimnēskō*, łac. *memini* ‘przypominanie’ jako przynoszenie ulgi). Dotychczas na kulturę archaicznej Grecji patrzyliśmy z perspektywy dalszych wydarzeń tej samej, rozwijającej się *opowieści o człowieku*, niczym bohaterowie wielowiekowej sagi usytuowani w kolejnych jej rozdziałach – wielcy humaniści renesansu, XVIII-wieczni antykwaryści, odkrywcy ery industrializacji, wreszcie XX-wieczni architekci ukrytych

¹⁹ Tamże, s. 75.

²⁰ „Forsan et haec olim meminisse iuvabit”, Wergiliusz, *Eneida* 1, 203, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1998, por. „καὶ ποῦ τῶνδε μνήσεσθαι οἶω” („tak i to, sądzę, będziemy kiedyś wspominać”), Homer, *Odyseja* 12, 212, przeł. J. Parandowski.

struktur. Będąc uczestnikami tej samej epoki antropocenu, wszyscy próbowaliśmy przybliżyć Grecję z nieprzerwanie dziejącego się wnętrza tej opowieści. Niemniej wraz z przełomem technologicznym początku XXI wieku (byty nieludzkie, istoty bioniczne, AI) dobiegła ona jednak końca. Obecna kultura to kultura epilogu. Jest ona – przywołując tu topikę tekstu – przestrzenią zakończenia, pozostawiania *po*; możemy powiedzieć, że żyjemy jednak nie tyle na końcu dzieła czy u kresu wydarzeń, ile w *po-słowie*. To czas już zakończonej opowieści o człowieku; czas, w którym możliwa staje się refleksja nad tym, co wydarzyło się w kulturowej fabule naszego świata. Niczym Eneasza przybywamy do nowego ładu. Jesteśmy jednocześnie *po* upadku Troi i *przed* wzniesieniem Rzymu. Owo bycie „po”, *postyczność* to szczególnie moment, w którym ludzka opowieść abdykuje, ulega rozproszeniu, ukazując sam mechanizm jej wytwarzania. Oto jesteśmy między opowieściami, w punkcie *styczności*, w miejscu *po*, w miejscu i czasie, którego szczególną cechą jest próba nieustannej interpretacji. *Po-słowie* swój analityczny wektor kieruje wstecz, w głąb przedstawionej historii, nieuchronnie jednak sytuując nas *przed* czymś nowym. To jednocześnie czas, w którym za wcześniej jest na prolog, na nową fabułę. Pozostajemy więc w kulturowym rozproszeniu, w czasach *do-powiedzenia* i jednocześnie *po-słowie*. Szczegółowość owego momentu kulturowego polega na paradoksie. Oto na chwilę, w owym rwącym strumieniu rzeczywistości, znaleźliśmy się w miejscu wspólnym, *topos koinos*, które nieoczekiwanie oferuje nam „pomocne wspomnienie”. Kultura epilogu i *po-słowa* wytwarza takie warunki społeczno-kulturowe, w których kategorie poznawcze i narzędzia wypracowane do ich analizy stają się w pewnym stopniu użyteczne w nowym spojrzeniu na kulturę dawnej Grecji.

Styczne

Stan naturalności, poetyckości, zmysłowości, ów pierwotny sposób istnienia ludzi, zarysowany jeszcze w projekcie antropologii historycznej Giambattisty Vica (1668–1744), zaczyna powracać w czasach niepowodzeń współczesnego „rozumu instrumentalnego”²¹. Ten dysolucyjny rys jest – jak zauważa Norbert Elias (1897–1990), jeden z czołowych przedstawicieli socjologii figuracyjnej – charakterystyczny dla obecnych, wysokorozwiniętych społeczeństw w czasach kryzysu.

²¹ N. Elias, *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2003. Człowiek w swym podejściu do świata przechodzi od pierwotnego stanu emocjonalnego zaangażowania do typowej dla współczesności racjonalnej neutralności.

Szczególnie problem ten dostrzec możemy na płaszczyźnie społecznej w momentach narastającego stopnia zagrożeń, kiedy istnieje ograniczona, bądź nie istnieje żadna, kontrola przemocy, niebezpiecznych napięć i konfliktów, lub ulega ona ciągłym załamaniom. Wówczas to w dziedzinie życia społecznego emocjonalny ładunek pojęć, środków orientacji i komunikacji, tak charakterystyczny dla myślenia magicznego, jest wyjątkowo wysoki. W związku z tym sposoby percepcji i działania wykazują strukturalne podobieństwo społeczeństw nowożytnych do ich archaicznych poprzedników²².

Podobieństwo to ma bardziej charakter stycznych, „miejsc wspólnych” niż bezpośredniej, wielkopłaszczyznowej przyległości. Możemy tu wymienić między innymi niebinarny sposób percepcji²³, płynność, plastyczność²⁴, poli-mofizm, brak linearnej ciągłości i hipertekstowość, niespójność, alogiczność, labilność semantyczną, nieoczywistość, fragmentaryzację i rozproszenie, nielinearną czasowość, nie-Euklidesową przestrzenność, hybrydyzację, zerwanie z horyzontem długiego trwania, procesualność, performatywność, emocjonalność wreszcie nomadyczność i neotrybalność rozumianą jako odejście od indywidualizmu na rzecz rodzaju uwspólnionej tożsamości o charakterze plemiennym, jaka jest udziałem uczestników współczesnej kultury Internetu²⁵. Styczne te dają szansę na lepsze zrozumienie rzeczywistości przełomu VI i V wieku przed Ch., w której – parafrazując Blanchota – obraz *pojawi* się, nie znikając dłużej w swoim użyciu.

* * *

W ponowoczesnym świecie dynamika procesów technologicznych jest tak duża, że bezpośrednio, w czasie rzeczywistym, wpływają one na społeczeństwo. Postawa interpretacyjna czy refleksyjna dla współczesnego człowieka już dawno przestała być wystarczająca. W kulturze będącej globalną siecią wymiany energii liczy się uczestnictwo, transfer, przepływ, transdukcja. Działać, wpływać, wytwarzać, przekształcać, nastawienie performatywne, sprawcze staje się dominującą postawą człowieka, który nie tyle chce oglądać

²² H. Mamzer, *Złudne nadzieje na powrót do archaicznego doświadczenia «estetycznego»*, [w:] *Estetyka w archeologii...*, s. 49–50.

²³ Tj. nie opierający się na przeciwstawnych rozróżnieniach traktowanych jako wykluczające się stany, np. podmiot – przedmiot.

²⁴ Odejście od derridańskiej kategorii pisma jako dominującej figury myśli na rzecz plastyczności sygnalizuje Catherine Malabou w swojej, zakorzenionej w nowym materializmie, filozofii, teźże, *Plastyczność u zmięczeniu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, przeł. P. Skalski, Warszawa 2018. Zob. R. van Dolphij, I. van der Tuin, *Nowy materializm – wywiady i kartografie*, przekł. zbiorowy, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018.

²⁵ O kulturze konwergencji, M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2008.

obrazy, ile – niemalże bezrefleksyjnie – zanurzać się w sieci relacji i oddziaływań, jakie między nimi zachodzą i jakie wywołują²⁶. W tym względzie nowe media, świat cyfrowy, rzeczywistość wirtualna odciskujące swoje niezwykle silne piętno na kategorii obrazu, redefiniują go w sposób wręcz rewolucyjny, tak jak rozwój sztuk plastycznych na początku V wieku przed Ch., wymusił odejście od postrzegania obrazów na sposób magiczno-metamorficzny (racjonalizacja, wykształcenie myślenia opartego na ciągu przyczynowo-skutkowym). Świadectwem tej rewolucji była Platońska krytyka „falszywych wyglądów”. Zarysowana wówczas oś podziału *prawda – fałsz* oraz wynikająca z niego „topologia ostrego cięcia”²⁷ skutecznie zdominowała refleksję nad obrazami aż po wiek XX. Reprezentacjonizm rozumiany jako izomorficzny, statyczny związek reprezentującego i reprezentowanego utrzymywał swoją aktualność, gdyż nie istniała żadna dynamiczna siła zdolna ów związek unieważnić, podważyć, umożliwić spojrzenie na obrazy inaczej niż przez pryzmat metafizycznego dualizmu. Dopiero alternatywna, sztuczna, wytworzona za pomocą technologii informatycznych rzeczywistość (VR) oraz globalna sieć zdołały zakwestionować ten binarny, dwubiegunowy model obrazu. Przestał być on użyteczny w opisywaniu zjawisk wizualnych nowego typu i musiał zostać zastąpiony innym, mniej statycznym, bardziej rozproszonym, wielobiegunowym, „płynnym” strukturalnie, polimorficznym i wielostabilnym, to jest takim, w którym istnieje wiele współbytujących, zmiennych, „pulsujących” centrów czy osi określających rozmaite własności i modalności obrazu.

Paradoksalnie więc *technotopie* przywróciły do społecznego bycia elementy przedfilozoficznego, nieracjonalistycznie uwarunkowanego, opartego na asocjacji sposobu myślenia właściwego dla kultur synkretycznie magicznych²⁸. Współczesne obrazy równolegle poddają się teorii reprezentacji, transdukcji czy niereprezentacjonistycznym teoriom przywołującym bergsonowską kategorię życia czy deleuze’owską kategorię energii²⁹. Są wielowymiarowe,

²⁶ Świadectwem tego jest m.in. kryzys instytucji muzeum jako przestrzeni eksponującej. We współczesnym muzealnictwie wystawa to również „zjawisko dynamiczne, swego rodzaju zdarzenie, które raczej staje się niż jest”, K. Barańska, *Co wystawa czyni? Co czyni wystawę?*, [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. B. Major, J. Matyja, Częstochowa 2004, s. 284. Takie podejście do ekspozycji bliskie jest statusowi artefaktów w kulturze greckiej. Zob. J. Barański, *Dyskurs gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii przedmiotu muzealnego*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 261–298.

²⁷ „Ostre cięcie” rozdziela formę reprezentacji od rzeczywistości, zob. S. Kember, J. Żylińska, *Life after New Media, Mediation as Vital Process*, Cambridge–London 2012.

²⁸ Jej istotę wyznaczają partycypacje mistyczne, umysłowość prelogiczna, zasada esencjonalnej homogeniczności (solidarności życia), *appartenances*, tj. zasada przynależności, idea ciągłości, całości i integralności bytów, *dualité, bi-présence*, tożsamość metamorficzna i okazjonalność.

²⁹ Warto podkreślić, że w języku greckim przymiotnik *energēs* znaczy równolegle ‘skuteczny’ oraz ‘czynny’; *energeō* ‘działać, czynić’, ‘być skutecznym’, ‘urzeczywistniać się’.

multimodalne, strukturalnie labilne, podlegają ontycznej metamorfozie i sublimacji – mogą swobodnie przechodzić między światami: *reality*, *virtual reality*, *artificial reality*, *augmented reality*. Współczesne obrazy cechują *metabolē* oraz *dynamis*. Implikuje to naturalną zmienność charakterystyk określających poszczególne stany „obrazowego bycia”; aktywację i dezaktywację poszczególnych centrów struktury rozproszonej odpowiedzialnych za owe stany czy płynne przechodzenie między tymi stanami niczym wychylenia wahadeł między pulsującymi jądrami dynamicznej struktury obrazu będącej rodzajem n-elementowego zbioru zdarzeń. Taki zdywersyfikowany strukturalnie model regulowałyby na poszczególnych poziomach „ekspresję genów” obrazowości – to jest charakterystyk definiujących dany status bytów obrazów (analogowy, cyfrowy, rzeczywisty, medialny, sieciowy, optyczny, mentalny)³⁰. Model taki możemy nazwać polienergidalnym (wielojądrowym). Zakłada on zmniejszenie znaczenia w i z u a l n o ś c i na rzecz innej, bardziej pierwotnej własności, jaką jest s p r a w c z o ś ć (obraz jako przedmiot manipulacji, którego istotą jest nie tyle przedstawianie, wizualizowanie, ile zdolność skutecznego aczkolwiek doraźnego oddziaływania, np. przenoszenia, wzbudzania określonych, pożądaných dyspozycji). Jednocześnie semantyczna nietrwałość, faktualność obrazu powoduje, że może on być przedmiotem kulturowego recyklingu, nosicielem i transponderem różnych sił, energii, własności, emocji, znaczeń. Tworzenie znaczenia i proces sygnifikacji ma tu miejsce „raczej w wielowarstwowości działań i interakcji niż w dodatkowych wymiarach, takich jak dyskurs, ideologia lub porządek symboliczny”³¹. Znaczenie i sens wynika z oddziaływania i sieci relacji, w jakich obraz zostaje zanurzony (obraz jako proces). Takie podejście do obrazu ma silne analogie w kulturach tradycyjnych czy pierwotnych³².

³⁰ Przez ekspresję rozumiem proces, w którym dana własność lub zbiór własności (wizualność w przypadku obrazów analogowych traktowana jak „informacja genetyczna”) zostaje „odczytana” i „nadpisana”, tj. przeniesiona na „produkty” procesów interpretacji i rozpoznania aktanta (tekst, wypowiedź, inny obraz, zachowanie, reakcja emocjonalna). Owemu przeniesieniu towarzyszyłyby procesy transkrypcji, translacji, transferowania, fałdowania, modyfikacji czy degradacji.

³¹ B. Anderson, P. Harrison, *The Promise of Non-Representational Theories*, [w:] *Taking-place: Non-Representational Theories and Geography*, red. B. Anderson, P. Harrison, Farnham 2010, s. 2, cyt. za: A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016, s. 204.

³² „Kiedy zapytać tubylców, co oznaczają pewne rysunki, odpowiadają zawsze, że te rysunki są sporządzone tylko dla zabawy i że nic nie oznaczają... Ale jeśli te same rysunki, dokładnie takie, jak te pierwsze pod względem kształtu, są wykonane na jakimś przedmiocie rytualnym lub w jakimś szczególnym miejscu, mają bardzo ściśle określone znaczenie. Ten sam tubylec powie, że pewien rysunek, w określonym miejscu, nie wyobraża nic i wytłumaczy dokładnie, co ten sam rysunek ma wyobrażać, jeśli jest wykonany w jakimś innym miejscu. To ostatnie, trzeba to podkreślić, zawsze znajduje się na terytorium uświęconym, do które-

Ikoniczność prehistorycznych i archaicznych *artefaktów* traktowanych dziś przedmiotowo – a nie działaniowo, czasownikowo, jak zapewne były postrzegane – była skutkiem pośrednim rozmaitych form oddziaływania na nie (rycie, nacinanie, nakłuwanie, odciskanie, ugniatanie, nakładanie) zapewne w celu odniesienia określonego celu, wywarcia wpływu, ujawnienia (przez unaocznienie) pewnej własności tkwiącej w danej rzeczy, jej zmanifestowania czy transfiguracji. Dobrym przykładem mogą być tu dekorowane motywami zwierzęcymi prehistoryczne miotacze oszczepów czy kamienne prostowniki do drzewców strzał traktowane przez nas w kategoriach przedmiotów zdobionych³³. Dla pierwotnych użytkowników były one nie tyle przedstawieniami, ile inkubatorami, wehikułami, asamblażami³⁴, afordancjami³⁵, przekąźnikami odnośnych sił, które na przykład w trakcie prostowania drzewca były do niego „transferowane”. Przedstawienie na przykład łap pantery z prostownika z Tell Qaramel aktualizowałoby przeniesienie na strzały zdolności tropienia, dosłownie metamorfozę strzały w panterę, tym samym „wytropienie” przez strzałę ofiary i celne trafienie. Oszczep, strzała czy prostownik nie były używane jako przedmioty. Bardziej tworzyły dynamiczną całość, ustanawiały pewien stan, relację z myśliwym i zwierzęciem. Dalekim odpryskiem tego sposobu myślenia jest anegdota o malarzu Zeuksisie (V–IV wiek przed Chr.) malującym *muta imago* ‘niemy obraz’ Heleny dla Herajonu w Krotonie³⁶. Za „żywy wzór” służyło mu pięć dziewczyn, wybranych na podstawie urody ich braci. Z wybranych

go kobiety nie powinny się zbliżać”, L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1992, s. 148.

³³ Kościany miotacz oszczepów z Mas d’Azil, kamienny prostownik drzewców strzał z Tell Qaramel, R. Mazurowski, T. Yartah, *Tell Qaramel Excavations, 2001*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2002, nr 13, fig. 11:1.

³⁴ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, Bloomsbury 2006, s. 10. „[A]samblaż to taki byt relacyjny, który powstaje w wyniku dynamicznych połączeń między ludźmi i nie-ludźmi. Nie chodzi tu jednak o byty posiadające esencję, lecz nietrwale całości, które wytwarzają się na nowo w zależności od dynamicznych, przygodnych i nieustannie zmieniających się połączeń między ludźmi i nie-ludźmi. Co więcej, asambláže mają charakter rekursywny. Oznacza to, że w momencie, gdy byty jednostkowe, jak na przykład żołnierze, utworzą nietrwałą całość chociażby w postaci określonego szyku bojowego, natychmiast zacznie ona zwrotnie oddziaływać na wszystkie elementy, które się na nią złożyły”, M. Chaberski, *Asambláže, asambláže. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*, Kraków 2019, s. 23.

³⁵ J.J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston 1950; tegoż, *The Theory of Affordances*, [w:] *Perceiving, Acting, and Knowing. Toward an Ecological Psychology*, red. R. Shaw, J. Bransford, Hillsdale 1977, s. 67–82.

³⁶ Cyceon, *O retoryce* 2, 3. Według Pliniusza obraz ten miał powstać w Agrygencie. Po 212 roku przed Chr. został przywieziony z Syrakuz do Rzymu, gdzie był eksponowany w Portyku Filipa, Pliniusz, *Historia Naturalna* 35, 62, 66.

dziewcząt miał on ‘zdjąć miarę’ (łac. *transfere*), dosłownie przenieść prawdę (łac. *veritas*) na niemy wizerunek. W istocie mamy tu ten sam mechanizm quasi-magicznego przeniesienia pożądanej dyspozycji, w tym ostatnim przypadku piękna na wizerunek za sprawą technicznej umiejętności malarza. W tej perspektywie obraz, w wielu przypadkach, stawał się jedynie rezultatem, skutkiem ubocznym jakiegoś działania, środkiem, sposobem realizacji czegoś, narzędziem coś umożliwiającym, niejednokrotnie wręcz rodzajem utrwalonego „odpadku”, czegoś zepsutego, powstałego w wyniku mającego w danym momencie wywołać określony efekt oddziaływania (np. przez nakłuwanie)³⁷. Stawał się on widoczny, dostrzegalny jako przedstawienie dopiero, gdy przestawał spełniać swoją pierwotną funkcję, gdy ulegał zepsuciu. Paradoksalnie, być może trwałość obrazów nie była początkowo zaletą, niemniej to właśnie ona zadecydowała o ich kulturowym sukcesie – ich niezmiennosc, nieusuwalna obecność, pozostawanie w danym miejscu w przeciwieństwie do czynności czy urzeczywistniającego je działania, które ma charakter temporalny, a więc wymagający powtarzania, ponawiania. Dziś poddając obrazy złożonym zabiegom interpretacji, postrzegamy je właśnie przez ową zdolność trwania, domyślając się jedynie mgliście, elementem jakich okazjonalnych zabiegów były one częścią. „Zniknięcie obrazu”³⁸, jakie dokonuje się w kulturze współczesnej, jego rozplywanie się w ikonicznej nadprodukcji, postępująca nieodróżnialność od innych zjawisk połączona z utratą określonego w kulturze statusu jako reprezentacji to stan bliski czasom, w których obraz dopiero wyłaniał się z rzeczywistości jako coś odróżnionego i z nią nietożsamego, określającego tym samym swoje obrazowe właściwości. Obrazy epoki przedfilozoficznej to nie tyle reprezentacje czy wizerunki rzeczy, ile fakty ikoniczne stanowiące przestrzeń udostępniania, umożliwiające zbliżenie, immersję, dedystansujące i tym samym unaoznaczające coś odległego, umiejscawiające i zakorzeniające; wreszcie ustanawiające jakiś fakt i oddziałujące. Ten procesualny charakter percepcji w kulturach dawnych podkreśla również pierwotne znaczenie łacińskiego *factum* ‘czyn, uczynek działanie’, ‘postępowanie’, a jako formacja imiesłowowa, ‘zrobione, wykonane’, stąd ‘dzieło, coś wykonanego’. Obraz jako fakt ikoniczny jest więc jednocześnie procesualny (dziejący się) i wykonany (ustalony). Ślady owej relacyjnie rozumianej sprawczości wskazuje Gadamer w specyficznej funkcji dzieła sztuki, które „pozostawia każdemu, kto zaczyna z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam musi wypełnić, jest to ustawicz-

³⁷ Obraz jawi się tu jako ślad działania, powstały niejako przy okazji, niekoniecznie jako jego pożądany rezultat lub funkcjonujące na zasadzie metonimii świadectwo działania potwierdzające owo działanie.

³⁸ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 11.

ne bycie-współ-aktywnym”³⁹. Obecnie dominuje myślenie o obrazach jako czymś dokonanym (*factus* ‘zrobiony, stworzony’, ‘zdarzenie’, ‘skutek, wynik’, od *facio* ‘robić, czynić, działać’), pewnej skończonej formie, ostatnim etapie określonego działania technicznego. Jednak obserwowalne przez nas własności fizykalne i wizualne (definiowane przez nas jako dekoracje) pierwotnie nie funkcjonowały jako samodzielne czy wyodrębnione jakości. Posąg, płaskorzeźba, ornament, figurka, malunek był nie tyle „zdobnym” rzeczownikiem, ile stanowił bezpośrednią ingerencję w świat, w otoczenie; umożliwiał wymianę, wpływ, zmianę jakiegoś stanu lub stworzenie więzi. Był narzędziem działania, a nie obiektem refleksji. Wywoływał porażające zdumienie, służył epifanii albo unaoczniając coś, redukowałam dystans, umożliwiał strategię immersyjną podobną do tych we współczesnych grach RPG⁴⁰. Dostrzeżenie tej specyfiki nie jest łatwe, gdyż oznacza rezygnację z naszych spekularnych przyzwyczajęń i intelektualnych nawyków. Wyjść poza ramy współczesnej kultury wizualnej, tak samo jak wyjść poza perspektywę semiotyczną, jest niezwykle trudno. Co ciekawe, pomocne okazują się w tym maszyny, byty nie-ludzkie. Dla nich reprezentacjonizm obrazu nie istnieje; to pozbawiona wszelkiej metafizyki, opierająca się na powieleniu tego samego, perspektywa fraktalna. Obrazy to obiekty samodoskonałe, efekt czynności określonych właściwym algorytmem, często generowane według w pełni zautomatyzowanych procedur. Tak wytwarzany obraz nie jest naznaczany kategoriami takimi, jak podobieństwo, życie czy sens, które jednocześnie przestają być istotnym punktem odniesienia. Jedynym kryterium staje się zgodność z algorytmem określająca zarazem jego skuteczność⁴¹. Aspekt wizualny jest tu o tyle ważny, o ile realizuje zamierzony cel wyrażający się algorytmem. Jest to perspektywa niezwykle bliska magicznej definicji *artefaktu*, dla którego sfera wizualna miała drugorzędne znaczenie, a dominujący był sprawczy charakter⁴².

³⁹ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa 1993, s. 35.

⁴⁰ Zob. K. Maj, *Czas światoodczucia. Immersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 372.

⁴¹ Termin *eikōn* ‘wizerunek, obraz’ to etymologicznie właśnie coś, co jest podobne, gdyż jest czemuś równe. Słowo *eikōn* stanowi derywat tematu *eik-* (εἶκ-) odnoszącego się do czynności zrównywania i, tym samym, czynienia podobnym i dosłownie znaczącyoby ‘to, co zrównane, upodobnione’, od ie. **ueik-* ‘zrównywać, porządkować’, ‘coś, co jest prawdziwe, równe lub podobne’, A. Bomhard, *A Comprehensive Introduction to Nostratic Comparative Linguistics. With Special Reference to Indo-European*, Florence 2018, s. 985. Natomiast formant *-ων* tworzy formy działacza analogicznie, jak w przypadku *τέκτων* ‘stolarz’, H.W. Smyth, *A Greek Grammar for Colleges*, New York 1920, s. 242.

⁴² Obraz byłby tu niczym „przedmiot doskonale magiczny”, ujawniający swoje własności w zależności od relacji, działania czy sytuacji, R. Barthes, *Mit i znak*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 78.

Pytanie „czym jest obraz?” to pytanie, które możliwe jest do postawienia na określonym etapie rozwoju kultury; to pytanie aktualne dla świata „wylonionego obrazu” sytuującego się między początkiem myślenia filozoficznego w Grecji (i ówczesną rewolucją medialną, jaką było upowszechnienie się pisma) a początkiem współczesnej rewolucji nowomediowej. U progu XXI wieku pytanie „czym jest obraz?” staje się już w dużej części pytaniem anachronicznym, gdyż sam obraz zaczyna „znikać w swoim użyciu”. Jest to proces odwrotny do tego, który miał miejsce u kresu epoki magicznej. Jednocześnie warto przy tym pamiętać, że pytania tego nie kierujemy już tylko ku nam samym, ale również ku bytom nie-ludzkim. Być może opuszczenie bezpiecznej płaszczyzny kultury antropocenu, wyjście poza *oikos*, poza kulturę rozumianą jako zasiedlenie (*oikumenē*), wyjście poza „nietzscheańskie kłamstwo słów” jest naszą szansą. Być może wejście do nieoswojonego ludzkim myśleniem świata zwierząt, rzeczy czy elementów krajobrazu postrzeganych jako afordancje i performanty jest nam w stanie dostarczyć nowej, nieprzesłoniętej metafizyką, wiedzy. Relacyjnie definiowany przez Rolanda Barthes’a paradoks widzenia jako napięcia między szybą a krajobrazem jest pułapką wyłącznie z punktu widzenia podmiotu ludzkiego dysponującego władzą języka⁴³. Żeby zobaczyć obraz innym niż jawi się on z perspektywy figury obcego, substytucyjnego *ja*, trzeba zmienić narzędzia, „zdekolonizować myśl”⁴⁴. Wszak być obrazem w ponowoczesności to nieustannie podlegać zmianom i przepływowi, to nie mieć tożsamości; to być w ciągłym przebraniu, być samym aktem przebrania dokonującym się na nieistniejącym, choć wciąż upragnionym przez człowieka, manekinie *signifiant*. Można powtórzyć tu za Anną Nacher, że współczesny „obraz nie jest rzeczą”⁴⁵; nie jest rekwizytem. Jest za to samym oddziaływaniem, rodzajem asamblażu czy afordancji, która w V wieku przed Ch. zostaje „ukąszona zębem filozoficznych rozmów”⁴⁶. Od tej pory, aż po wiek XX obraz pozostaje bardziej przedmiotem dyskursywnym, narzędziem intelektualnej maszynerii „nacinania” niż zjawiskiem umożliwiającym i warunkującym przepływ energii. Z końcem wieku VI

⁴³ „Jadąc samochodem i patrząc przez szybę na krajobraz, mogę dowolnie skupiać wzrok na krajobrazie i na szybie: raz uchwycę obecność szyby i odległość krajobrazu, drugim razem – przeciwnie – przezroczystość szyby i głębię pejzażu”, R. Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] tegoż, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 255.

⁴⁴ E. Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d’anthropologie post-structurale*, Paris 2009, s. 4.

⁴⁵ A. Nacher, *Obraz nie jest rzeczą*, [w:] *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. R.W. Kluszczyński, D. Rode, Łódź 2015, s. 11–23; teże, *Media lokacyjne...*

⁴⁶ Platon, *Uczta* 218a.

przed Ch. znajdujemy się w momencie znaczącego przełomu, w którym wyłaniają się ostatecznie podstawy kultury symbolicznej oraz postawa interpretacyjna „człowieka greckiego”. Równolegle rozwój greckiej filozofii w epoce klasycznej wprzega kategorię obrazu w system myślenia metafizycznego; świat zaś – włączając w to obrazy – staje się przedmiotem interpretacji. Coś, co do tej pory było elementem bezpośredniego przeżywania świata staje się przedmiotem refleksji, dyskursu. Sens i znaczenie zostają tym samym obrazom niejako zadane; obrazy zostają nimi napełnione niczym pojemniki.

* * *

Percepcja nowożytnego człowieka została nastawiona na rekwizyty. Zostaliśmy kulturowo „zaprogramowani” na instrumentalizację i funkcjonowanie wśród rzeczowników. Nasza kultura to kultura nazywania, myślenia kalkulującego; nasze widzenie jest widzeniem scjentyistycznym i mechanistycznym ufundowanym na porządkujących rzeczywistość kategoriach sztuki, technologii, filozofii. *Artefakty*, zwłaszcza z przeszłości postrzegamy nie jako działające podmioty ale jako martwe reprezentacje zawieszony niczym kostiumy w teatralnej garderobie. Nic bardziej nie potwierdza martwoty posągów i malowideł niż traktowanie ich jako obrazów. Być obrazem to być już czymś od początku skażonym martwością, dysfunkcją. Patrzymy na świat pozbawiającymi życia oczami instrumentalnego rozumu. Daje to, co prawda, poczucie triumfu, władzy i wiedzy, niemniej zmienia rzeczywistość w pustynną krainę Kistene. Widzimy oczami antykwariusza, muzealnika – oczami pełnymi zachwyty i zrozumienia dla kształtu wylewu attyckiej wazy, dla jej technologicznej doskonałości. Oglądany z tej perspektywy świat skazany zostaje na bycie przedstawieniem. To przestrzeń biernych, podległych, oswojonych obiektów, niekończących się pojemników na sens. Jednocześnie ten niemy świat antycypujemy; to w nim szukamy życia, choć jest on martwy, jest nam dany już tylko jako *las rzeczy*. Cena za dostąpienie poczucia piękna mającego niejednokrotnie posmak autoerotycznego zaspokojenia (ale czyż nie o to nam właśnie chodzi?) jest wysoka. Chcąc mówić o kulturze Grecji, chcąc zobaczyć coś więcej niż tylko zachwycające, piękne szczątki, musimy zmienić nastawienie. Nasze zadanie to odwrócić choćby na chwilę proces nominalizacji i dewerbalizacji kultury – dawna Grecja to przede wszystkim przestrzeń aktywnego oddziaływania, ucieleśnionego, uczestniczącego, sprawczego współbycia; to zastygający – z czasem w coraz piękniejszych przedmiotach – czasownik. Ponowoczesność ze swoimi stycznymi daje nam taką możliwość. Nie chodzi tu jednak o to,

aby pokazać jak bardzo „ponowoczesna” jest archaiczna Grecja, ale jak bardzo archaiczna jest ponowoczesność. Homeryckiemu Odyseuszowi zapewne łatwiej byłoby zrozumieć pozbawione logiki, dziwaczne płynne prawidła rządzące borgesowskim Tlönem niż odnaleźć się w nowożytnej Europie respektującej zasady krytycznej filozofii Kanta. Ponowoczesność daje nam intelektualny klucz do końca epoki archaicznej. Warto z niego skorzystać, by ponownie przyjrzeć się fenomenowi owej transmiedialnej, multimodalnej kultury, której kresem, epilogiem stało się ujawnienie obrazu i tekstu, jako dwu podstawowych choć już rozdzielnych, niezależnych fenomenów dominujących kulturę europejską aż do przełomu XX i XXI wieku. Moment owego wyłonienia jest jednocześnie jednym z najważniejszych w naszej lokalnej opowieści o człowieku.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson B., Harrison P., *The Promise of Non-Representational Theories*, [w:] *Taking-place: Non-Representational Theories and Geography*, red. B. Anderson, P. Harrison, Farnham 2010.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.
- Barańska K., *Co wystawa czyni? Co czyni wystawę?*, [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. B. Major, J. Matyja, Częstochowa 2004, s. 283–290.
- Barański J., *Dyskurs gesty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii przedmiotu muzealnego*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 261–298.
- Barthes R., *Mit dzisiaj*, [w:] tegoż, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- Barthes R., *Mit i znak*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1970.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.
- Beekes R., *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden–Boston 2010.
- Blanchot M., *Dwie wersje wyobrazonego*, [w:] tegoż, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2016.
- Bomhard A., *A Comprehensive Introduction to Nostratic Comparative Linguistics. With Special Reference to Indo-European*, Florence 2018.
- Borowicz S., *Reliefy rozmazane. Rzeczy i obrazy w kulturze dawnej Grecji*, Kraków 2020.
- Chaberski M., *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*, Kraków 2019.
- Davison J.A., *Peisistratus and Homer*, „Transactions of the American Philological Association” 1955, nr 86, s. 1–21.
- DeLanda M., *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, Bloomsbury 2006.

- Dolphij R. van, Tuin I. van der, *Nowy materializm – wywiady i kartografie*, przekł. zbiorowy, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018.
- Elias N., *Zaangażowanie i neutralność*, przekł. J. Stawiński, Warszawa 2003.
- Erler M., *Platona krytyka pisma / oralności oraz teoria pryncypiów*, przekł. M.A. Wesoly, „Peitho” 2015, nr 6.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gibson J.J., *The Perception of the Visual World*, Boston 1950.
- Gibson J.J., *The Theory of Affordances*, [w:] *Perceiving, Acting, and Knowing. Toward an Ecological Psychology*, red. R. Shaw, J. Bransford, Hillsdale 1977, s. 67–82.
- Goodman N., *Jak tworzymy świat*, przekł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przekł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, przekł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 9–67.
- Kember S., Żylińska J., *Life after New Media, Mediation as Vital Process*, Cambridge–London 2012.
- Kmita J., *Magiczne źródło kultury*, „Odra” 1984, nr 4.
- Kowalski A.P., *Myślenie przedfilozoficzne. Studia z filozofii kultury i historii idei*, Poznań 2001.
- Kowalski A.P., *O procesach dysolucji w kulturze*, „Filo-Sofija” 2017, nr 1, s. 469–480.
- Lévy-Bruhl L., *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, przekł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1992.
- Maffesoli M., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przekł. M. Bucholc, Warszawa 2008.
- Maj K., *Czas światoodczucia. Immersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 368–394.
- Malabou C., *Plastyczność u zmierechu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, przekł. P. Skalski, Warszawa 2018.
- Mamzer H., *Złudne nadzieje na powrót do archaicznego doświadczenia «estetycznego»*, [w:] *Estetyka w archeologii. Obrazowanie w pradziejach i starożytności*, red. D. Minta-Tworzowska, Gdańsk 2018.
- Mazurowski R., Yartah T., *Tell Qaramel Excavations, 2001*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2002, nr 13.
- Moraczewski K., *Poza teorię krytyczną*, [w:] *Tropem Nietzscheańskiego kłamstwa słów*, red. J. Kmita, Poznań 1999, s. 67–96.
- Nacher A., *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016.
- Nacher A., *Obraz nie jest rzeczą*, [w:] *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. R.W. Kluszczyński, D. Rode, Łódź 2015.
- Pałubicka A., *Ponowoczesność i humanistyka*, [w:] *Estetyka w archeologii. Obrazowanie w pradziejach i starożytności*, red. D. Minta-Tworzowska, Gdańsk 2018.
- Smyth H.W., *A Greek Grammar for Colleges*, New York 1920.
- Stankiewicz P., *Umysł ograbiony*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 4, s. 55–65.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.

- Vaan M. de, *Etymological Dictionary of Latin, and the Other Italic Languages*, Leiden–Boston 2008.
- Valéry P., *Regards sur le monde actuel*, Paris 2018.
- Viveiros de Castro E., *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris 2009.
- Wergiliusz, *Eneida*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1998.
- Wesoły M., *Ku semantycznej interpretacji kategorii Arystotelesa*, „Studia Metodologiczne” 1983, nr 22, s. 22–50.

