

EKFRAZA HOMERYCKA W PERSPEKTYWIE KULTUROWEGO WYMIARU PERCEPCJI WZROKOWEJ

MICHAŁ RYDLEWSKI

Punkt wyjścia do refleksji podjętych w niniejszym, polemicznym artykule stanowi książka Macieja Kociuby pod tytułem *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*¹. Moje rozważania nie będą jednak krytyczną analizą całej książki, lecz pewnej jej części, mianowicie interpretacji ekfrazy u Homera². Dotyczy ona bezpośrednio bliskiej mi problematyki widzenia czy, mówiąc dokładniej, treści percepcji wzrokowej. Całościowa refleksja nad zamiarem autora, jakim jest „próba uchwycenia pewnych uniwersalnych cech obrazomyślenia, a także zbudowania modelu, który scalałby najważniejsze własności poznania obrazowego”³, zasługiwałaby na osobne, znacznie szersze omówienie. Dla jasności od razu zadeklaruję, że z kilku powodów (najistotniejszym z nich jest właśnie owa uniwersalność) podjętej przez Macieja Kociubę próby nie uważam za udaną.

Główna teza *Antropologii poznania obrazowego* brzmi następująco: „Granica między sferą obrazową i werbalno-pojęciową naszego poznania nie jest wcale ostra. Dochodzi tu do wzajemnego przenikania. W ten sposób ani poznanie dyskursywne, ani pojęciowe nie występują nigdy w czystej postaci”⁴, a zatem „ostra dialektyka, rozdzielająca poznanie obrazowe od pojęciowego, jest czymś co hamuje rozwój aktywności poznawczej, oraz, że separacja taka jest zabiegiem całkowicie arbitralnym i sztucznym. Wiele wskazuje na to, iż w rzeczywistości,

¹ M. Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Lublin 2010.

² Ibid., s. 70–94.

³ Ibid., s. 22.

⁴ Ibid., s. 19.

żywym poznaniu nie istnieją czyste jego akty, bez reszty dyskursywne czy też radykalnie obrazowe. Konceptualizacja świata odbywa się w polu rozległego spectrum przenikniętego tak elementami obrazowymi, jak i pojęciowymi. Co więcej, żadna z komponent nie może funkcjonować osobno, gdyż choć w istocie są różnorodne, to integrują się w obrębie jednego procesu i ostatecznie tworzą jakościowo nową całość⁵.

Na przykładzie wspomnianego „wycinka” książki Macieja Kociuby poświęconego ekfrazie homeryckiej będę się starał sfalsyfikować tak sformułowaną, uniwersalną tezę. Rozważania o ekfrazie, rozumianej jako istotna część stylu homeryckiego, stanowią bez wątpienia istotną poznawczo część książki⁶.

Moje uwagi polemiczne uderzają przede wszystkim w te tezy autora *Antropologii poznania obrazowego*, które uważam za imputacje o charakterze kulturowym. Wynikają one z milcząco, to jest nierefleksyjnie przyjmowanych założeń co do identyczności myślowej Homera i człowieka współczesnego. Słowem lubelski filozof odnajduje u greckiego śpiewaka perspektywę, która jest jego własną perspektywą, uważając przy tym, że jedynie odczytuje to, co Homer miał na myśli. Ponadto niezgoda z przedstawianą interpretacją, a co za tym idzie – wnioskami poznawczymi, jakie autor stawia, pomoże lepiej wyeksplikować moje założenia metodologiczne (konstruktywizm społeczny) oraz perspektywę filozofii kultury, w której kluczową rolę odgrywa antropologia historyczna.

FILOZOFIA KULTURY, ALE JAKA?

Uprzedzając odpowiedź na pytanie o różnice w ujęciu filozofii kultury, jakie dzielą Macieja Kociubę i mnie, uprzednio zaznaczyć wypada, że część ośrodków filozoficznych w Polsce, w których badacze zajmują się filozofią kultury, ma swoje preferencje metodologiczno-teoretyczne. I tak na przykład w Poznaniu dominuje tradycja konstruktywizmu społecznego związanego z kulturoznawczym nachyleniem tego ośrodka, w Toruniu perspektywa konstrukty-

⁵ Ibid., s. 19–20.

⁶ Świadczy o tym następujący fragment: „Przezierność, poliikoniczność i synchroniczność to trzy podstawowe składowe holizmu, choć raczej o charakterze technicznym. Najwyraźniej widać to u Homera, u którego własności te funkcjonują łącznie jako aspekty pewnej techniki literackiej. W omówionym wcześniej przykładzie z *Odysei* przezierność (jako możliwość symultanicznego ujęcia trzech eksponowanych obrazów) i poliikoniczność (jako zdolność do stapiania ich w jednej, całościowej wizji) działają w naszej wyobraźni tylko dzięki temu, że mimo performatywnej natury z samej narracji, częściowo uchylony zostaje wymiar czasu. Na umiejscowienie wszystkiego jak gdyby poza czasem albo w bezwymiarowym «teraz» pozwalają kolejne retardacje” (ibid., s. 122).

wizmu społecznego oraz postkonstruktywizmu, w Warszawie zaś jest rozwijana tradycja psychoanalityczna i fenomenologiczna. Wydaje mi się, że obeznany filozoficznie czytelnik nie ma chyba większego problemu ze wskazaniem na ośrodek, w którym powstał jakiś tekst, nawet jeśli – wyobraźmy sobie taką sytuację – nazwisko autora byłoby przed jego wzrokiem ukryte. Niejako na pierwszy rzut oka chwytny, kto i co pisze. Pomijając nawet autorską sygnaturę, można zaryzykować stwierdzenie, że daje się uchwycić różnice w rozumieniu filozofii kultury u takich autorów, jak Agata Bielik-Robson, Zofia Rosińska, Andrzej Szahaj, Anna Wiczorkiewicz, Andrzej P. Kowalski, Katarzyna Gurczyńska-Sady, Anna Pałubicka i wielu innych wytrawnych filozofów kultury. Nie widzę w różnorodności tych podejść niczego zdrożnego, wręcz przeciwnie. Różne ujęcia to po prostu różne obrazy człowieka w świecie kultury, stąd z taką samą przyjemnością czytam książki Agaty Bielik-Robson, jak i Anny Pałubickiej. Owe różnice wynikają rzecz jasna z odmiennego rozumienia pojęcia kultury, takiego, a nie innego przywiązania teoretycznego oraz wizji humanistyki reprezentowanej przez poszczególnych filozofów kultury. Kwestie te daje się zaobserwować na przykładzie przywołanego przez Macieja Kociubę zbioru artykułów *Co to jest filozofia kultury?*⁷ Dla uzyskania pełniejszego obrazu dodałbym także późniejszą publikację ośrodka warszawskiego pod tytułem *Kultura i metoda*⁸. Choć ogromnie cenię przekraczanie granic jednego futerału myślowego, czy też bardzo swobodne i eklektyczne poruszanie się po nim, to jednak bliżej mi do zdyscyplinowanego uprawiania humanistyki, przez co rozumiem bycie wiernym określonej perspektywie metodologiczno-teoretycznej (na przykład konstruktywizmowi społecznemu czy hermeneutyce). Ułatwia to w dużej mierze polemiki między różnymi obozami filozofów kultury, wychodzę bowiem z założenia, że pomimo różnic paradygmatycznych nie należy rezygnować ze wzajemnego wykazywania sobie słabości. Moje uwagi pod adresem pracy lubelskiego filozofa można potraktować właśnie w ten sposób.

W przypadku książki Macieja Kociuby nie mamy do czynienia ze spójną perspektywą teoretyczno-metodologiczną, lecz raczej sięganiem do wielu różnych paradygmatów oraz łączeniem ich ustaleń w całość. Ostatecznie nie ma w tym nic złego, o ile jest to zabieg udany, który poznawczo więcej rozjaśnia, niż zaciemnia. Moim zdaniem w omawianym przypadku tak nie jest. Postaram się to uzasadnić.

W sensie teoretycznym autorowi *Antropologii poznania obrazowego* najbliższej do tradycji hermeneutycznej. Zauważa on, że „kulturowy byt obrazów

⁷ *Co to jest filozofia kultury?*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, Warszawa 2006.

⁸ *Kultura i metoda*, red. J. Michalik, Warszawa 2011.

jest możliwy tylko dzięki permanentnemu wysiłkowi hermeneutycznemu, dzięki budowaniu interpretacji, która doprowadza do uzmysłowienia sensów i głębszego ich zakorzenienia w zbiorowej świadomości”⁹. O ile można się zgodzić z tą tezą w stosunku do kultury nowożytnoeuropejskiej, o tyle nie uważam jej za słusznej w odniesieniu do kultur innych niż nasza czy też kultury europejskiej z historycznie odleglejszych faz jej rozwoju. Według Macieja Kociuby, co istotne, także Homer świadomie stosował hermeneutyczne zabiegi mające na celu skłonić słuchacza do takiego, a nie innego widzenia, takiej, a nie innej interpretacji opisywanych wydarzeń oraz przyjęcia przez niego hermeneutycznej perspektywy poznawczej (zdaniem Macieja Kociuby przedstawiana przez greckiego pieśniarza perspektywa poznawcza jest w istocie przemyślaną hermeneutyką¹⁰).

Autor odwołuje się także do „mikrofenomenologii” Gastona Bachelarda¹¹ oraz teoretyków sztuki, takich jak Rudolf Arnheim¹² i Ernst Gombrich¹³. Ponadto w *Antropologii poznania obrazowego* jest przywoływana optyka filozofii kultury autorstwa Zofii Rosińskiej. W jej ujęciu „filozofia kultury pojmowana jako metafizyka stanowi także wydobywanie myśli filozoficznej utajonej w twórcach kultury”¹⁴. „Na gruncie tak pojmowanej filozofii kultury – twierdzi Maciej Kociuba – analizuje się poszczególne jej wytwory w kontekstach historycznych, a także bada się ich znaczenie i funkcjonowanie w określonych całościach społecznych”¹⁵.

To właśnie w odniesieniu do tej ostatniej uwagi pojawia się moja fundamentalna wątpliwość co do respektowania przez autora owego deklarowanego założenia. Uważam bowiem, że w rozdziale poświęconym Homerowi nie mamy do czynienia z żadną próbą zrozumienia jego „rzeczywistości myślowej”, a zatem budząca moją sympatię deklaracja dotycząca analizy w kontekście historycznym nie znajduje swojego spełnienia (w tym sensie to deklaracja „pusta”).

Polemiczne uwagi, jakie czynię w stosunku do ustaleń lubelskiego filozofa, opierają się na społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury wypracowanej przez Jerzego Kmitę. Uważam, że idee poznańskiej szkoły kulturoznawczej są jednymi z najciekawszych w łonie polskiej humanistyki drugiej połowy XX wieku i mają

⁹ M. Kociuba, op.cit., s. 93.

¹⁰ Ibid., s. 80, 93.

¹¹ Ibid., s. 22.

¹² Ibid., s. 156.

¹³ Ibid., s. 92–93.

¹⁴ Cyt. za: ibid., s. 23.

¹⁵ Ibid.

ogromny potencjał poznawczy. To w perspektywie ustaleń tej szkoły daje się wypowiedzieć niektóre istotne kwestie w polemice z tezami pracy Macieja Kociuby. Dodatkowym walorem tej szkoły jest opracowanie w jej ramach spójnej metodologii uprawiania humanistyki, w której nauki o kulturze są widziane jako nauki podstawowe.

Aby wyeksplikować swoje wątpliwości, będę nawiązywał do ustaleń Andrzeja P. Kowalskiego (jednego z uczonych kręgu poznańskiej szkoły Jerzego Kmity) oraz badaczy związanych z kontekstem „oralność–piśmienność”, między innymi Erica A. Havelocka. Z konstruktywistycznego punktu widzenia, w pewnych aspektach ustalenia obydwu wymienionych badaczy nawzajem się dopełniają. Ma to swoje uzasadnienie także w fakcie, że zarówno Andrzej P. Kowalski¹⁶, jak i Eric A. Havelock¹⁷ deklarują się jako konstruktywiści społeczni. O ile ten pierwszy jest antropologiem i filozofem kultury zajmującym się myśleniem magiczno-mitycznym, to ustalenia drugiego znakomicie wpisują się obszar antropologii komunikacji wrażliwej na kontekst kulturowy. W jej ramach przekonująco udowodniane jest, że pojęcia, którymi posługiwał się Platon, a które zostały uznane w tradycji europejskiej za absolutne, są ściśle związane z sytuacją komunikacyjną, w ramach której były one formułowane¹⁸. W czasach Platona sytuacja ta była szczególnie skomplikowana, ponieważ wtedy pismo alfabetyczne zastąpiło żywą mowę jako dominującą ramę komunikacyjną. Tym samym docieramy do kwestii o fundamentalnym znaczeniu dla budowanej tu polemiki

¹⁶ Andrzej P. Kowalski jest przedstawicielem poznańskiej szkoły kulturoznawczej (na przykład *vide*: *Archeologia widzenia – kulturowy wymiar percepcji wzrokowej. Rozmowa z prof. dr hab. Andrzejem P. Kowalskim*, „Roczniki Antropologii Historii”, 2013, nr 3, s. 323–343, rozmawiał M. Rydlewski).

¹⁷ Autor *Przedmowy do Platona* daje wyraz swojemu konstruktywizmowi społecznemu, kiedy twierdzi, że platońskie zwycięstwo pojęciowości jest jednoczesnym ofiarowaniem Europejczykom nowych ram dyskursu i nowego rodzaju języka. „Dziś – twierdzi Eric A. Havelock – uznajemy je za naturalne narzędzia każdego wykształconego człowieka. Nie przychodzi nam na myśl, że kiedyś, dawno temu, ktoś musiał je odkryć, zdefiniować i ustanowić, abyśmy my mogli łatwo i wygodnie posługiwać się nimi” (E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, przeł. i wstęp P. Majewski, Communicare, Warszawa 2007, s. 300). W całości ustaleń książki Erica A. Havelocka słowo „odkryć” nie bardzo tutaj pasuje i wydaje się zwodnicze, lepiej byłoby mówić o procesie konstrukcji owego języka (od presokratyków), którego Platon był ucieleśnieniem. Ewidentne traktowanie Platona jako „konstruktora” nowego języka oraz nowej rzeczywistości ujawnia się w innych fragmentach (*ibid.*, s. 318, 324).

¹⁸ W tym sensie rację ma Paweł Majewski, twierdząc, że propozycja wyjaśnienia niechęci Platona do poetów powinna polegać na opisie ewolucji zachodzącej w myśli Greków w terminach zmiany środków komunikacji kulturowej, ponieważ zmiany mediów komunikacji są głównym czynnikiem zmian w całej kulturze (P. Majewski, *Wstęp do wydania polskiego: Havelock – poza filologię. Przedmowa do „Przedmowy”*, [w:] E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 14–15).

– pisma oraz jego znaczenia dla przemodelowania kultury europejskiej, w tym relacji między poznaniem obrazowym a poznaniem pojęciowym, którą zajmuje się autor *Antropologii poznania obrazowego*. W świetle ustaleń Erica A. Havelocka postacią, która reprezentuje poznanie obrazowe, jest Homer (kwestia poznania, o czym za chwilę, musi być tutaj jednak rozumiana inaczej niż nowożytnie, racjonalnie), poznanie pojęciowe zaś, związane z wynalazkiem pisma, Platon. Takie odczytanie *Przedmowy do Platona* Erica A. Havelocka pozwala podać w wątpliwość traktowanie Homera jako myślowego sojusznika w przedstawianej przez Macieja Kociubę perspektywie obrazowego poznania holistycznego¹⁹.

PISMO A PROBLEM IMPUTACJI KULTUROWEJ

W kontekście rozważań o ekfrazie homeryckiej oraz rozumienia filozofii kultury starającej się mieć na uwadze rekonstrukcję kontekstu historycznego w *Antropologii poznania obrazowego* zaskakuje nieobecność klasycznych rozważań antropologicznych z kręgu „oralność–piśmienność” nad tak zwaną literaturą oralną oraz tym, kim w kulturze oralnej był śpiewak i czym była jego opowieść²⁰. Brak tej refleksji wiedzie do poważnych uchybień interpretacyjnych. Ich istotę oddaje najlepiej taki oto cytat z analizowanej tu pracy: „Zmęczenie Odysa zabijaniem [wcześniej autor opisuje rzeź zalotników dokonaną przez Odysa, w trakcie której traci on ducha walki oraz pomoc Ateny dodającej mu sił – dop. M.R.] to w istocie zmęczenie samego Homera. Zbyt długie, ciągle powtarzane retardacje spowodowały jakby przedwczesne, wypalenie się, niemożność rozładowania napięcia. [...] Na marginesie dodajmy, że analogiczny problem z upływem czasu odnotował Umberto Eco w trakcie pisania *Imienia*

¹⁹ Podsumowując swoje rozważania dotyczące dwóch stanów umysłu (homeryckiego i platońskiego), Eric A. Havelock zauważa, że „Słuszne więc będzie stwierdzenie, że u swego podłoża platonizm jest apelem o to, aby zastąpić dyskurs obrazowy dyskursem konceptualnym, pojęciowym (E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 301, także: 317, 319, 342).

²⁰ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Communicare, Warszawa 2011; id., *Nim zaistniała tekstowość: oralność a interpretacja*, [w:] *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, przeł. i oprac. J. Japola, Communicare, Warszawa 2009; E.A. Havelock, *Przedmowa...*; A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010; D.R. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, przeł. M. Rakoczy, wstęp i red. G. Godlewski, Communicare, Warszawa 2010; *Literatura oralna*, wybór, wstęp P. Czapliński, Gdańsk 2010; P. Rodak, *Pismo, książka, lektura*, Communicare, Warszawa 2009; *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, Warszawa 2010.

róży”²¹. Uważam, że stworzona tu analogia między Homerem a Umberto Eco jest nieuzasadniona, albowiem pierwszy wyśpiewuje swoje pieśni (jego ewentualne zmęczenie byłoby raczej związane z techniką wykonania), a drugi pisze tekst. Homer jest zakorzeniony jeszcze w magicznym pojmowaniu czasu, Umberto Eco przeciwnie. Wydaje mi się, że tylko nieznajomością materii historycznych zmian kultury ludzkiej można wytłumaczyć błędne w świetle ustaleń antropologów pisma twierdzenie mówiące, iż u Homera daje się dostrzec swoistą „technikę literacką”, która oddaje – podług interpretacji Macieja Kociuby – uchwycone przez niego cechy holistycznego poznania obrazowego. Problem w tym, że większość wymienionych powyżej teoretyków piśmienności zgadza się co do tego, że Homer był niepiśmienny, jest to obecnie pogląd dobrze uzasadniony²². Trudno zatem mówić o stosowaniu przez niego „techniki literackiej”²³. Nieporozumieniem jest też nazywanie Homera „literackim prestidigitatorem”²⁴ i zastanawianie się, dlaczego „dajemy się uwodzić [jego – dop. M.R.] literackiej iluzji”²⁵.

W tym miejscu należy podkreślić kwestię fundamentalną, mianowicie owe wrażenie literackości Homera może powstać tylko wtedy, kiedy się go czyta, tak jak czyta go autor *Antropologii poznania obrazowego* będący członkiem kultury pisma. Całość interpretacji Macieja Kociuby, jaka będzie dalej przedmiotem krytyki, ma, moim zdaniem, swoje źródło właśnie w fakcie czytania Homera bez świadomości, że nie znał on pisma i nie znali go także jego słuchacze. Będę się starał pokazać – uprzedzając nieco dalszy wywód – że to raczej nowożytny Europejczyk może czytać Homera i widzieć prezentowane przez niego wydarzenia i zjawiska tak, jak interpretuje to lubelski filozof. Jego interpretacja jest interpretacją adaptacyjną w sensie Jerzego Kmity, to jest taką, która nie kłopotuje się z pierwotnym kontekstem eposów Homera, lecz w miejsce tego kontekstu podkłada aktualną wiedzę kulturową. Możemy mieć jednak uzasadnione wątpliwości, czy w taki właśnie sposób jawiło się to pieśniarzowi i jego słuchaczom, co może wynikać z faktycznie odmiennych stanów umysłu człowieka kultury oralnej i kultury pisma. Lektura prac Waltera J. Onga uświadamia, że nie można analizować spisanych poematów Homera tak, jakby napisał je

²¹ M. Kociuba, op.cit., s. 81–82.

²² W.J. Ong, *Oralność...*, s. 49–62; E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 25–29, 70–71, 77–78, 150, 152; A.B. Lord, op.cit., s. 55, 61, 69, 286, 300, 305, 315. Na temat kontrowersji wokół oralności Homera na przykład vide: S. Mitchell, G. Nagy, *Wprowadzenie do nowego wydania*, [w:] A.B. Lord, op.cit., s. 7–49; E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 77, 167–168.

²³ M. Kociuba, op.cit., s. 122.

²⁴ Ibid., s. 72.

²⁵ Ibid., s. 78.

współczesny pisarz, to jest jako prac autora świadomego tekstu-fabuły²⁶. Autor ten trafnie ukazał różnice między pamięcią oralną a linią fabuły, wskazując na fakt, że „dopiero pismo przynosi ścisłą fabułę w dłuższej opowieści”²⁷ czy, jak ujmuje tę kwestię Eric A. Havelock, „wielkość dominuje nad jednością”, co oznacza, że tylko refleksyjny, piśmienny umysł może grupować ukontekstowane wypowiedzi w określone całości poznawcze²⁸.

Obecna w *Antropologii poznania obrazowego* próba traktowania Homera jako członka dzisiejszej, zachodniej wspólnoty kulturowej jest, moim zdaniem, nieuzasadniona, albowiem grecki pieśniarz nie tylko nie znał pisma, ale co istotne, w jego sposobie myślenia daje się dostrzec wyraźne echa myślenia magicznego, które zostanie przeze mnie pokrótce omówione w dalszej części wywodu²⁹. We wprowadzeniu do swej książki Maciej Kociuba zauważa wpraw-

²⁶ W.J. Ong, *Oralność...*, s. 212–220.

²⁷ Ibid., s. 215.

²⁸ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 220–221.

²⁹ Nawiasem mówiąc, podobny w pewnym zakresie poziom imputacji, choć nie aż w takim naiwnym stopniu jak w przypadku Macieja Kociuby, pojawia się także w pismach antropologów kultury oralnej. Mam na myśli przede wszystkim uwagi Erica A. Havelocka oraz Denisa Tedlocka pod adresem współpracownika i kontynuatora myśli Milmana Parry’ego – Alberta B. Lorda. Ten ostatni w swojej bardzo wpływowej książce pod tytułem *Pieśniarz i jego opowieść* szczegółowo omawia ogólny model struktury i dynamiki twórczości ustanej na przykładzie badań terenowych w krajach bałkańskich oraz zastosowuje go do eposów home-rowych. Pierwsze zdanie tej książki mówi, że jest to książka o Homerze (A.B. Lord, op.cit., s. 55). Na takie ujęcie sprawy nie zgadzają się Eric A. Havelock oraz Denis Tedlock. Autor *Przedmowy do Platona* twierdzi, że „bałkańska poezja ustna nie może dostarczyć odpowiedzi, jakich szukamy. Oralność pierwotna to pewien stan społeczeństwa rządzący świadomością i zachowaniem całych ludów, a nie jedynie stan jednostkowej niepiśmienności występujący jako przeżytek u poszczególnych pieśniarzy. Zbiór zarejestrowanych przez Parry’ego i Lorda pieśni jugosłowiańskich rzuca wprawdzie nader cenne światło na metody pierwotnej kompozycji ustnej, nie przedstawia wszakże wzorów tej treści, od stuleci bowiem pieśni te i ich wykonawcy zwolnieni są z obowiązku podtrzymywania kultury, w której są one wykonywane” (E.A. Havelock, *Kompozycja ustna w „Królu Edypie” Sofoklesa*, [w:] *Literatura oralna...*, s. 245). Zdaniem Erica A. Havelocka, które podzielam, wprowadzono tym samym zamęt interpretacyjny (ibid., s. 244), co jest wynikiem niewłaściwych założeń. W metodzie porównawczej stosowanej przez Milmana Parry’ego i Alberta B. Lorda „[s]calono [...] dwie całkowicie odmienne sytuacje poetyckie – wiejskiej ludności Bałkanów i homerowego społeczeństwa dworskiego. Istota epiki homeryckiej polegała na między innymi na tym, że w swojej epoce była ona jedynym nośnikiem doniosłej, znaczącej komunikacji kulturowej. Jej przeznaczeniem było upamiętnienie i przechowywanie całego systemu społecznego, mechanizmów sprawowania władzy oraz kształcenia klasy panującej i zarządzającej społeczeństwem” (id., *Przedmowa...*, s. 127). Denis Tedlock twierdzi z kolei, że „Książki zakorzenione w żywej sztuce jugosłowiańskich guślarzy nie wolno nam rozpoczynać od zdania (jakie napisał Albert Lord): «Jest to książka o Homerze». [...] Przywrócenie ustanego wymiaru [...] homeryckiej [...] literaturze pisanej nie może ograniczać się do odkrycia formuł czy miar wierszowych” (D. Tedlock, *Ku poetyce ustnej*, [w:] *Literatura oralna...*, s. 85–86).

dzie, że zagadnienie obrazu a pojęcia (*ergo* zagadnienie ekfrazy) jest związane z kontekstem kultury magicznej. Nie robi on jednak z tej uwagi żadnego poznawczego użytku. Jego optyka filozofii kultury nie jest w stanie poznawczo przepracować tej trafnej intuicji.

Traktowanie greckiego śpiewaka jako podmiotu kultury nowożytnoeuropejskiej dziwi tym bardziej, że lubelski filozof przywołuje Hansa Beltinga, który słusznie zauważa, ostrzegając tym samym przez kulturową imputację, iż w „wielu teoriach obrazu człowieka pojmuję się jako istotę uniwersalną, podczas gdy zawsze chodzi w istocie o reprezentanta kultury Zachodu”³⁰. Tezę tę uzupełniłbym określeniem „reprezentanta kultury Zachodu w jej nowożytnoeuropejskim wydaniu”. Maciej Kociuba ma zatem świadomość zagrożenia imputacją, lecz nie robi tego żadnego użytku w odniesieniu do odległych historycznie podmiotów kultury europejskiej. Nawiasem mówiąc, traktowanie przez filozofów człowieka jako „człowieka w ogóle” jest problemem nie tylko badacza lubelskiego, lecz także szeregu różnych filozofów, którzy nie przemyśleli też konstrukttywizmu społecznego³¹.

Poziom imputacji kulturowej objawia się w jeszcze jednym, być może nawet ważniejszym miejscu teoretycznego zaplecza omawianej książki, mianowicie wtedy, gdy jej autor mówi o naturalności myślenia pojęciowego. Przywołując ustalenia Carla F. von Weizsackera inspirującego się biologicznymi ustaleniami Konrada Lorenza, lubelski filozof stwierdza, że myślenie jest pierwotnie ogólne, pojęciowe, abstrakcyjne³². Powołuje się on zresztą na Lorenza w innym miejscu, akceptując jego tezę mówiącą, że „myślenie pojęciowe, abstrakcyjne wywodzi się z genetycznie z percepcji wzrokowej”³³. W innym miejscu uznaje zaś za autorem *Odwrotnej strony zwierciadła*, że widzenie jest modelowe dla wiedzy³⁴.

Nie uważam biologizowania zagadnienia obrazu i języka za najlepsze wyjście. W ogóle nie uważam biologizowania ślepego na kontekst kulturowy za dobre wyjście. W perspektywie bliskiego mi konstrukttywizmu społecznego słabość myślenia Konrada Lorenza znakomicie wykazał Jerzy Kmita w *Kulturze i poznaniu*³⁵. Nawiasem mówiąc, jego uwagi można odnosić w pewnym zakresie także do modnej dzisiaj kognitywistyki³⁶. W takiej perspektywie nie

³⁰ Cyt. za: M. Kociuba, op.cit., s. 156.

³¹ Zob. na przykład M. Rydlewski, *Nie rezygnujemy z kultury. Percepcja wzrokowa w ujęciu konstrukttywizmu społecznego na tle postkonstrukttywizmu i konceptualizmu*, „Rocznik Antropologii Historii”, 2013, nr 3, s. 251–275.

³² M. Kociuba, op.cit., s. 110–111.

³³ Ibid., s. 203.

³⁴ Ibid., s. 209.

³⁵ J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985, s. 109–122.

³⁶ A. Pałubicka, *Interakcyjne źródło kultury*, [w:] *Umysł i kultura*, red. ead., A. Dobosz,

wiem, w jaki sposób miałbym przekonująco uzasadnić cytowaną wyżej tezę Lorenza i postępującego za nim akceptującego autora *Antropologii poznania obrazowego*. W respektowanej przeze mnie wykładni filozoficznej myślenie pojęciowe miało się bowiem pojawić tylko w jednej wspólnocie kulturowej, nie zaś we wszystkich, choć członkowie wszystkich wspólnot nie różnili się z pewnością między sobą w sensie biologicznym. A zatem to nie biologia winna odpowiadać za myślenie pojęciowe, abstrakcyjne, lecz wynalazek kulturowy, jakim jest pismo.

Brak refleksji nad pismem to kluczowa słabość *Antropologii poznania obrazowego* skutkująca ślepotą na hipotetycznie odmienny kontekst historyczny czasów Homera oraz swojego rodzaju poznawczą niemocą (na przykład co do wspomnianego myślenia magiczno-mitycznego, którego koncepcję rozwinę dalej). Za znak owej niemocy uważam także brak odpowiedzi na postawione przez autora we wprowadzeniu pytanie o to, dlaczego myślenie Zachodu zdominowało myślenie pojęciowe kosztem myślenia obrazowego³⁷. Należy mieć świadomość, że pytanie to jest niezwykle istotne dla badacza kultury, wyznacza ono jeden z fundamentalnych obszarów filozoficznej refleksji. Wynika to z faktu, że to dzięki dominacji pojęciowości, a co za tym idzie – postawy obserwatora, „gramatyka kultury europejskiej”, by posłużyć się tytułem najnowszej książki Anny Pałubickiej, wygląda tak, a nie inaczej³⁸.

Pytanie dotyczące relacji między poznaniem obrazowym a poznaniem pojęciowym oraz utrata dominującej roli tego pierwszego w kulturze europejskiej nie należy do pytań zupełnie nowych. Ma ono swoją tradycję w dyskursie antropologii kulturowej oraz w dyskursie filozoficznym, choć nie zawsze problematyka ta była wyrażana *explicite* czy też formułowana w ten właśnie sposób.

Biologizowanie obecne w narracji lubelskiego filozofa wywołuje swoisty dysonans poznawczy, ponieważ z jednej strony autor mówi o znaczącej roli kultury (*vide* Gombrich³⁹), docenia historyczny kontekst analizowanego konkretnego, z drugiej zaś podkreśla wrodzone kompetencje i naturalność myślenia pojęciowego. W pełni podzielam przekonanie autora, że „w naszym postrzeganiu sztuki niebagatelne znaczenie ma dotychczasowe doświadczenie, związane z kręgiem kulturowym, w którym żyjemy [...], że nigdy nie podchodzimy do obrazu jako «niezapisana tablica». Mamy więc jeszcze swe osobnicze doświadczenia i założenia, które w kontakcie ze sztuką weryfikujemy lub falsyfikujemy

Bydgoszcz 2004, s. 99–109.

³⁷ M. Kociuba, op.cit., s. 7.

³⁸ A. Pałubicka, *Gramatyka kultury europejskiej*, Bydgoszcz 2013.

³⁹ M. Kociuba, op.cit., s. 92–93.

[...], że osiągnięcie, przynajmniej w teorii, jakiejś absolutnej granicy, to znaczy osiągnięcie całkowicie bezzałożeniowego i «naiwnego» dałoby wizję całkowicie pustą. Oku zupełnie nieuprzedzone, to oko ślepe”⁴⁰. Co więcej, uważam, że uprzednia wiedza, zawsze o charakterze kulturowym, określa nie tylko postrzeganie sztuki, lecz każde postrzeganie. Nie podzielam już jednak przekonania autora, że przyrodoznawcze ustalenia Lorenza dają się zastosować do analizy wizualnej sfery kultury⁴¹. Aby analizować treść percepcji (treść konkretnego doświadczenia zmysłowego), trzeba badać kategorie i całość wiedzy, jaką posługuje się patrzący. Badanie oczu w ich biologicznym ujęciu jest niewystarczające, a dla mnie, jako antropologa kultury i filozofa kultury, mało interesujące (w sensie biologicznym mamy takie same oczy, lecz widzimy przecież różne rzeczy).

NEGATYWNY STATUS ZASTRZEŻEŃ

Dodam dwa istotne zastrzeżenia odnośnie do statusu mojej krytyki. Po pierwsze, poniższa interpretacja ekfrazy homeryckiej jest antropologiczną spekulacją, należy ją odczytywać w trybie hipotetycznym. Wynika to z faktu, że nie ma pewności, na ile myślenie Homera było przesiąknięte myśleniem magicznym czy też jak silne są u niego echa metamorfozy magicznej, a co za tym idzie – na ile moja interpretacja jest prawomocna.

Na fakt, że owe echa metamorfozy daje się wyraźnie usłyszeć, kilkakrotnie wskazywał Andrzej P. Kowalski, który często w swoich tekstach odwołuje się do specyfiki homeryckiego świata przeżywanego. Jego zdaniem echa metamorfóz pobrzmiewają między innymi w dramaturgii związanej z etyczną odpowiedzialnością za czyn. Jak pisze wspomniany autor: „Odpowiedzialność za czyn była odpowiedzialnością za czyny popełnione zawsze jakby przez moje nie Ja albo też przez moje Ja, lecz należące do mnie jako kogoś innego, do Ja będącego już kimś minionym”⁴². Wynika to z faktu, że intencje poczynąń bohaterów nie stanowiły jeszcze twórców ich czystej świadomości, nie należały do świadomości i personalnego kontinuum bohatera. „Intencje zawierały się raczej w rezultacie konkretnych działań. Wszelkie motywacje były jakby wpisane w poszczególne, «stadialne» ograniczone akty myślenia/postępowania. Bohater homerycki to podmiot jakże często jeszcze uwikłany w pasmo metamorfóz”⁴³.

⁴⁰ Ibid., s. 156.

⁴¹ Ibid., s. 203–204.

⁴² A.P. Kowalski, *Symbol w kulturze archaicznej*, Poznań 1999, s. 86–87.

⁴³ Ibid., s. 87.

Na obecność myślenia magicznego u Homera zwracał także uwagę Johannes Karkidis, grecki filolog klasyczny. Zauważa on, że mówiąc o dziełach sztuki, Homer wydaje się zapominać, iż mówi o przedstawieniach rzeczy, a nie rzeczy samej, słowem: utożsamia on obraz z żywym stworzeniem, które ono przedstawia. Zdaniem Johannes Karkidis „To pomylenie granic między realnym życiem a jego wyobrażeniem zakłada koncepcję sztuki przesiąkniętą pojęciami magicznymi”⁴⁴. Co więcej, płynność granicy między rzeczywistością a przedstawieniem rzeczywistości to stały element w greckiej ekfrazie wszystkich czasów⁴⁵.

Z kolei Wiesław Juszczak analizując jeden z homeryckich fragmentów dotyczący „wyobrażania czy malowania technienia” przez Tetydę, twierdzi, że daje się w nim odnaleźć nawiązanie do pogrzebowych obyczajów ludzi młodszego paleolitu, którzy wypełniali ochrą rowek prowadzący od nosa do ust. Świadczyć to może jego zdaniem, że w „Grecji u schyłku IX wieku przed Chrystusem, czynność taka należała do tradycji obecnej już w mglistym wspomnieniu, włączonej do obszaru mitycznej przeszłości. Ale nawet razem z tym wszystko wytycza tutaj wyraźny trop, niezawodnie określający jeden kierunek”⁴⁶. Ten trop to pozostałości myślenia magicznego w eposach Homera.

Po drugie, omawiany problem ekfrazy bezpośrednio dotyczy bliskiej mi, lecz jednocześnie niełatwej problematyki widzenia w odniesieniu do innych niż nasza, nowożytnoeuropejska kultura. W tej ostatniej treść percepcji jest oczyszczona z „mystycznej aury”, by użyć sformułowania Luciena Lévy-Bruhla, schematem percepcji zaś rządzą nowożytne, filozoficzne wyobrażenia (głównie brytyjskich empirystów). Problem ten znakomicie opisała Anna Pałubicka⁴⁷.

Podsumowując, o ile nie do końca przekonuje mnie interpretacja Macieja Kociuby, o tyle sam nie potrafię z całą pewnością powiedzieć, że było „tak a tak”. Moje rozważania mają charakter negatywny. Nie uważam jednak, aby miało to osłabić moją interpretację.

W dalszej części poruszę zatem dwie kwestie. Pierwsza dotyczy błędów, jakie moim zdaniem popełnia w swojej interpretacji lubelski filozof kultury. Zgodnie z projektem „archeologii kulturoznawczej” Andrzeja P. Kowalskiego

⁴⁴ Cyt. za: W. Juszczak, *Ekfaza imaginacyjna: eidolon Heleny*, [w:] id., *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 313.

⁴⁵ Cyt. za: *ibid.*, s. 314.

⁴⁶ Wiesław Juszczak twierdzi, że nie jest niczym nowym w studiach nad greckim śpiewakiem poszukiwanie takich „odległych śladów sprzed Homera”, *vide*: id., *Paleolityczny epos. Homer i mit australijski*, [w:] id., *Wędrówka do źródeł...*, s. 266.

⁴⁷ A. Pałubicka, *Myślenie w perspektywie poręczności a pojęciowa konstrukcja świata*, Bydgoszcz 2006; ead., *Relatywizm kulturowy a pojmowanie percepcji*, [w:] *Język i przedstawienie*, red. ead., Bydgoszcz 2008, s. 28–40.

będę się więc przyglądać różnym pokładom myślenia badacza-interpretatora⁴⁸. Po drugie, proponuję własną interpretację tego, jak mogli widzieć słuchacze Homera wizualizujący sobie wyśpiewywane przez niego fragmenty pieśni.

Ekfraz a różnorodność kultur

Ekfraz (gr. *Ekphrasis*) to pojęcie, które dzisiaj odnosi się do dzieł sztuki, choć początkowo nie miało takich ograniczeń. Pierwotnie oznaczało one „opowiadanie” lub/i „opisywanie”, stąd rzeczownikowa forma to „opis”⁴⁹. W teorii literatury ekfraz funkcjonuje w dwóch zakresach. W pierwszym, wywodzącym się z retoryki hellenistycznej oraz późniejszej retoryki rzymskiej, to figura dyskursu, z którą nieodłącznie wiąże się przeświadczenie o unaoczniającej mocy słowa, wiara, że można opisać coś tak dokładnie, że odbiorca jest w stanie zwizualizować sobie opisywaną rzecz czy zjawisko. Drugi sposób rozumienia ekfrazy to umieszczenie jej wśród gatunków literackich, gdzie słowo zyskuje większą wartość niż obraz. W swojej analizie będę się odwoływał do znaczenia pierwszego. Z ekfrazą mamy do czynienia w epice greckiej, która w specyficzny sposób obrazuje i unaocnia opisywaną rzeczywistość. Tekst, dzięki dbałości o szczegóły, powoduje, że patrzymy, widzimy⁵⁰. Ekfraz – mówiąc najprościej – to przedstawienie w słowach, wyraźny „widok” tego, co opisywane⁵¹. Termin ten może być, i *de facto* jest, używany przez literaturoznawców w odniesieniu zarówno do Homera, jak i współczesnych poetów, a nawet do analiz filmu i fotografii⁵².

Pytanie, które jednak musi postawić badacz kultury, a którego nie stawiają sobie literaturoznawcy⁵³, jest następujące: czy dzięki kulturowo ukształtowanym

⁴⁸ A.P. Kowalski, *Archeologia kulturoznawcza. Projekt dyskursu „negatywistycznego”*, [w:] *Archeologia w teorii i praktyce*, red. A. Buko, P. Urbańczyk, Warszawa 2000, s. 115–126.

⁴⁹ W. Juszcak, *op.cit.*, s. 311.

⁵⁰ M. Kociuba, *op.cit.*, s. 70–71.

⁵¹ W. Juszcak, *op.cit.*, s. 311.

⁵² A.E. Mroziewicz, *Śladami Ekfrazy. Duńscy pisarze wobec sztuk wizualnych*, Poznań 2010.

⁵³ Czyni tak polski klasyk myśli literaturoznawczej Henryk Markiewicz. Pisze on następująco: „Prehistoria pojęcia «realizm literacki» w naszym kręgu kulturalnym jest o dwa i pół tysiąca lat starsza od samego terminu. Badacz dziejów świadomości estetycznej musiałby ją rozpocząć fragmentem opisu tarczy Achillesa w Iliadzie (XVIII, 548–549), wyrażający zachwyt, że przedstawiona w nim rola «była podobna do zoranej, choć była zrobiona ze złota: i to właśnie było cudem sztuki». Metafora «zwierciadła», z takim upodobaniem powtarzana jeszcze przez Stendhala i Kraszewskiego, należy do topiki antycznej” (H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Prace wybrane, t. 2, Kraków 1996, s. 215).

parametrom opisu owo unaocznianie sobie przez odbiorcę danej rzeczy lub sytuacji za każdym razem jest takie samo, czy też powinno być ono zrelatywizowane do określonej wspólnoty kulturowej? Jeśli założyć, że różnym unaocznianiem rządzą odmienne parametry kulturowego opisu, to co powoduje różnice w tych opisach? Odpowiedzi upatruję w różnych wynalazkach kulturowych, takich jak linearne wyobrażenie czasu oraz pismo. Obydwa te wynalazki dzielą Homera od współczesnego czytelnika. Owe rozumienie relacji czasowych, jak i przestrzennych zresztą, jest wypadkową stopnia „zaangażowania” podmiotu w myślenie magiczne. Podobnie rzecz ma się z pismem. Choć nie utożsamiam niepiśmienności z kulturą magiczną/metamorficzną, to należy stwierdzić, że człowiek kultury oralnej jest w dużo większym stopniu podatny na myślenie magiczne⁵⁴. Obydwa te wynalazki kulturowe mają istotne znaczenie dla „oczyszczania” treści percepcji z mistycznej aury. A zatem: człowiek archaicznej kultury greckiej postrzega inaczej niż nowożytny Europejczyk, ten pierwszy dostrzega aspekty rzeczy, których nie jest w stanie zobaczyć ten drugi.

Widać wyraźnie, że przyjmuję optykę relatywizmu kulturowego, który obejmuje nie tylko przekonania, lecz także odnosi się do treści percepcji⁵⁵. Uważam, że kultura wkracza w treść percepcji, a nie tylko w sferę interpretacji tych samych danych zmysłowych, trzeba zatem w swoich badaniach każdorazowo uwzględniać to, co Anna Pałubicka określiła mianem współczynnika percepcyjnego⁵⁶. Ponadto takie ujęcie sprawy pozwala na cząstkowe i niepełne skorygowanie filozofii kultury, która nie poświęciła do tej pory dosyć miejsca „genealogii, od czasów starożytnych, perspektywy formującej treść percepcji”⁵⁷. Moim zdaniem można ją śledzić właśnie przez wskazywanie, które wynalazki kulturowe nie mogły być wiążące dla percepcji podmiotów kultur archaicznych.

⁵⁴ Analogia między kulturą oralną a kulturą magiczną (prelogiczną) pojawia się w kilku miejscach *Przedmowy do Platona*, kiedy to Eric A. Havelock przywołuje koncepcję prelogiczności Luciena Lévy-Bruhla (E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 205, 229). Z aprobatą francuskiego etnologa i filozofa, jako bliskiego odkrycia istoty myślenia magicznego, przywołuje także David R. Olson (D.R. Olson, op.cit., s. 72). Niestety momentami niezbyt sprawiedliwie ocenia on jego dokonania (ibid., s. 26, 49).

⁵⁵ A. Pałubicka, *Relatywizm...*, s. 29.

⁵⁶ Ead., *Gramatyka...* s. 84, 89.

⁵⁷ Ead., *Relatywizm...*, s. 38.

Ekfrazza JAKO CZĘŚĆ STYLU HOMERYCKIEGO
W UJĘCIU MACIEJA KOCIUBY

Ekfrazza to istotna cecha stylu homeryckiego. Czym się generalnie ów styl charakteryzuje?

Przywołany przez Macieja Kociubę Erich Auerbach w książce pod tytułem *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, analizując epikę Homera, określa styl homerycki jako styl „pierwszego planu”⁵⁸. Definicję owego „pierwszego planu”, którą formułuje Erich Auerbach, można określić sformułowaniem, że mimo antycypacji czasowych i retardacji „wszystko ukazuje się w równomiernym świetle”. Zasadnicza cecha stylu homeryckiego polega na tym, że unaocznia się dokładnie wszystkie zjawiska, czyni się je dotykálnymi i widzialnymi we wszystkich częściach i określa się je dokładnie we wszystkich ich związkach przestrzennych i czasowych⁵⁹. Można więc powiedzieć o trzech zazębiających się aspektach stylu homeryckiego. Jak ujmuję to Maciej Kociuba: „Po pierwsze, u Homera wszystko ukazuje się w «równomiernym świetle», po drugie, prezentuje się na jednolitym, pierwszym planie i po trzecie, wszystko trwa rozciągnięte w pełnej terażniejszości”⁶⁰.

Kluczowym zabiegiem stosowanym przez Homera jest wspomniana powyżej retardacja. Prawdziwą epikę charakteryzuje częste występowanie retardacji, czyli figur retorycznych, których celem jest opóźnianie akcji i zwiększanie napięcia u słuchacza lub czytelnika. Osiąga się ów cel poprzez rozbudowane opisy poprzedzające główne wydarzenia⁶¹.

Aby nie pozostawać zbyt dłużej na poziomie abstrakcji, przywołam jeden z przykładów, który autor *Antropologii poznania obrazowego* przytacza za Erichem Auerbachem, oraz przedstawię jego interpretację tego przykładu. Cytat pozwoli dobrze uchwycić hermeneutyczny wymiar owej interpretacji. Lubelski badacz pisze następująco: „Auerbach analizuje dokładnie księgę XIX, która opowiada o rozpoznaniu Odyseusza przez starą piastunkę Eurykleję dzięki bliźnie dostrzeżonej na jego udzie. Cały długi wtręt, wyjaśniający jak doszło do jej powstania (Auerbach wyliczył skrupulatnie, że ma 70 wersów), poprzedza 40 wersów zasadniczej opowieści i następuje po nim fragment tej samej długości. Retardacja stanowi tu odrębną i w pełni autonomiczną opowieść o tym, jak w czasie polowania na dziki u dziadka Odyseusza ze strony matki – Autolyka – doszło do zranienia. Ale nie na tym koniec. Okazuje się, że w retardacji została

⁵⁸ M. Kociuba, op.cit., s. 84.

⁵⁹ Ibid., s. 83.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., s. 78.

zagnieżdżona jeszcze jedna dygresja, opowiadająca o narodzinach samego bohatera i o tym, jak dziadek nadał mu imię. Potem Homer po własnych śladach wraca na poziom opowieści o polowaniu i gościnie u Autolyka, aby zrecznie powrócić do poziomu pierwszego, czyli narracji relacjonującej pobyt Odysa – nierozpoznanego jeszcze przez Penelopę – na dworze w Itace. W ten sposób konstrukcja dzieła ma charakter szkatułkowy, przypomina bowiem umieszczone w sobie matrioszki, choć porównanie to nie do końca jest trafne, gdyż nie jest nie jest pewne, która warstwa tekstu jest dominująca i zasadnicza. Wydaje się, że raczej przenikają się i – choć to dziwne – są w jakiś sposób równorzędne”⁶².

Kluczowy dla mnie przykład omawiany przez Macieja Kociubę to analiza końcowego fragmentu XXII księgi *Odysei*. Dla jasności przytoczę go w całości. Ów fragment „opisuje Odysa, który dokonawszy wreszcie swej bezwzględnej zemsty na zalotnikach, zarządza wielkie sprzątanie. Do wynoszenia ciał i usuwania krwi ze sprzętów zmusza niewierne służebnice, które towarzyszyły zalotnikom w ich niekończących się hulankom. Następnie poleca stracić je na zewnątrz megaronu, w jakimś ciasnym kącie, pomiędzy szopą a zamkowym okapem. Syn Odyseusza, Telemach, cały czas wiernie mu towarzyszący w walce z zalotnikami, nie chce jednak plamić miecza. Uważa swą broń za zbyt czystą, aby można jej było użyć do zabijania kobiet tak niegodnych. Postanawia je powiesić. Dawny słuchacz i współczesny czytelnik są następnie dokładnie informowani o wszystkich dość makabrycznych szczegółach. Do wieszania zostaje użyta szubienica o szczególnej budowie. Dowiadujemy się więc, że Telemach wykorzystuje do tego celu grubą okrętową linę, że przytwierdza ją z jednej strony do słupa, z drugiej do komina, i to na odpowiednio dużej wysokości. Z opisu wynika, iż do tak umocowanej liny, dowiązano osobne sznury dla każdej z kobiet. Kobiety zostają powieszone. Konające Homer porównuje do stada ptaków, gołębi lub drożdów, które pod koniec dnia ufnie zapadły w chaszcze, by w zaroślach bezpiecznie przeczekać noc. Tam jednak napotkały zastawione sidła i wszystkie zadzierzgnęły się w nieoczekiwanej śmiertelnej pułapce. [...] Cała groza śmierci zadanej w ten sposób wydobyta została dzięki przeniknięciu obrazu egzekucji wizją trzepoczącego się bezsilnie ptaka. Linowa szubienica, przypominająca wnyki, podrywa służebnice do ostatniego lotu, choć ten lot, bardziej już dotyczy ich dusz, niż ich ciał. Śmierć obrazowana jest przez ostatni furkot ptasich skrzydeł, któremu odpowiadają agonalne drgawki odrywanych od ziemi nóg. Ta kaźń uzyskuje pewien wertykalny wymiar, staje się podniebna i lekka jak odrzucenie Ateny, dopiero co zmieniającej się jaskółkę. [...] [O]braz ptaków – tym silniej usidlanych, im silniej próbujących się wzbicić

⁶² Ibid., s. 78–79.

w powietrzu – w tej samej księdze zostaje poprzedzony przedstawieniem jaskółki. Ten furkający w górę ptak to kolejna postać Ateny. Najpierw ujawnia się Odysowi pod postacią Mentora, by za chwilę lekko podfrunąć na szczytową belkę megaronu i z góry obserwować dalszy bieg rozprawy Odsysa z zalotnikami. Po pewnym, niezadługim czasie Homer wprowadza obraz ptaków podrywających się do śmiertelnego lotu. Wtedy jednak wyobraźnia czytelnika nosi już w sobie podobny obraz, ma w swojej podręcznej pamięci świeży ślad. Dlatego właśnie łatwo go reprodukuje i traktuje jako znany. Wszystko to dzieje się jednak w sposób prawie niezauważalny dla samego czytelnika⁶³.

Autor *Antropologii poznania obrazowego* zauważył, „że w tej samej księdze XXII *Odysei*, Homer określa śmierć zgoła inaczej – jako «wywlekanie duszy z ciała» za pomocą miecza. Trzeba pamiętać, że w *Iliadzie* zgon jest przywoływany przez obraz wleczenia po ziemi martwego ciała, zmieszania ciała z prochem ziemi jeszcze zanim ulegnie ostatecznemu rozpadowi na żałobny stosie. Pastwienie się Achillesa nad pokonanym Hektorem jest tego najbardziej jaskrawym przykładem⁶⁴.

W analizie stylu homeryckiego najistotniejszy, jak się wydaje, jest parametr czasu wyraźnie podkreślany przez Ericha Auerbacha, styl homerycki to styl pierwszego planu, gdyż mimo „wielu antycypacji i retardacji, to, o czym w danej chwili opowiada narrator, stanowi jedyną teraźniejszość i nie stwarza wrażenia perspektywy⁶⁵. Zdaniem Macieja Kociuby „wizje epickie Homera to szerokie panoramy rozwijane każdorazowo w swej własnej teraźniejszości – i co więcej – umożliwiające patrzenie przez nie na przestrzał, gdyż zachowują pewien rodzaj przezroczystości. „Wszystko w jednym, skupionym rzucie oka” – pisze lubelski filozof⁶⁶. „Tak właśnie – twierdzi dalej – patrzymy na Odyseusza rozpoznanego przez Eurykleję po bliźnie, widząc jednocześnie polowanie na dziki, a nawet dopiero co urodzonego Odyseusza, złożonego na kolanach dziadka, który nadaje mu imię. Wprawdzie narracja zajmuje czas, każda historia ma swoją rozciągłość, konieczną do tego, by jej wysłuchać, lecz w momencie gdy po retardacjach wracamy do punkt wyjścia, znowu widzimy umywanie stóp gościa, opuszczoną gwałtownie nogę, rozlaną wodę, przerażoną Eurykleję i tłumiącego jej krzyk Odyseusza. Wizja została jednak prześwietlona dwoma nadkładającymi się obrazami z przeszłości. Owa przeszłość w pewnym sensie nie jest tym, co przeminęło, jest tym, co żywo tworzy i kształtuje teraźniejszość. Zataczamy narracyjne koło, pozornie widzimy to samo, lecz tym razem w bogatszej i wyra-

⁶³ Ibid., s. 72–74.

⁶⁴ Ibid., s. 74–75.

⁶⁵ Cyt. za: *ibid.*, s. 85.

⁶⁶ Ibid.

zistej pełni. [...] Jedność planu zostaje dopełniona jednością czasu. Wszystko jest jednocześnie, gdyż współistnieje jako pamięć zdarzeń minionych lub jako antycypacja, oczekiwanie na to, co też jest już uznane na mocy konieczności narzucanej przez los”⁶⁷.

Zdaniem autora *Antropologii poznania obrazowego* Homer prawdopodobnie „świadomie stosuje tu rodzaj obrazowej antycypacji i wykorzystuje prawa rządzące percepcją, które dzisiaj nazywamy psychologią nastawienia”⁶⁸. W tych warunkach wyobraźnia „dawnego słuchacza i dzisiejszego czytelnika” pracuje w taki sposób, że nosi on już w sobie podobny obraz, ma w swojej pamięci świeży ślad (dlatego tak łatwo go reprodukuje i traktuje jako znany), wszystko to jednak dzieje się niezauważalnie, pozostaje poza sferą świadomości⁶⁹. „Takie odwołanie się – pisze Macieja Kociuba – do istniejącego w obrazowej pamięci czytelnika śladu pozwala dokonać nieoczekiwanego zwrotu semantycznego. Zaskoczyć i zadziwić. Przykuć uwagę paradoksalnością skojarzeń. W omawianym przypadku ów wzlot, zyskuje za drugim razem całkiem nowych właściwości. Obrazuje śmiertelny paroksyzm, i to wbrew swej oczywistej wymowie, zazwyczaj ilustrującej pozytywny wzlot metaforycznie, jakiś poryw życiowy, jakaś pierwotną energię witalną”⁷⁰.

Przytoczę kluczowy fragment interpretacji lubelskiego filozofa: „To rozbudowane i oparte na obrazach porównanie ma wszystkie cechy genialnej metafory. Mówi się tu o jednym przedmiocie w kategoriach innego przedmiotu. W istocie widzi się jednakże coś przez pryzmat czegoś innego. Dzięki nałożeniu się dwóch obrazów i oscylacji wyobraźni pomiędzy nimi pojawiła się możliwość przeniesienia określonych cech jednego zjawiska na drugie. Furkot skrzydeł podrywającego się ptaka skojarzony z drgawkami nóg ukazuje śmierć jako krótką i gwałtowną. Śmierć jest tu rodzajem ostatniego lotu, jest rodzajem wznoszenia się w otwartej, powietrznej przestrzeni; ma udział w jakimś wertykalnym porządku, a ulatująca dusza wskazuje silny tropizm «ku górze». Takie przenikanie własności z jednego przedstawienia obrazowego do drugiego owocuje niezwykle sugestywnością i lapidarnością stylu, lapidarnością całkowicie niewspółmierną do szerokiego zakresu komunikatu, jaki otrzymujemy”⁷¹.

Wniosek Macieja Kociuby jest następujący: „Homer proponuje nam obrazową perspektywę poznawczą, z której stara się usunąć całkowicie parametr czasu. Niezależnie od tego i wbrew temu, że upływa on przecież wraz ze słowami

⁶⁷ Ibid., s. 85–86.

⁶⁸ Ibid., s. 73.

⁶⁹ Ibid., s. 74.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid., s. 76–77.

rozwijającej się narracji, chce spowodować, byśmy po wysłuchaniu eposu uzyskali momentalny wgląd przenikający całość, byśmy uzyskali wgląd uobecniający wszystkie motywy w wiecznym teraz⁷². Zwraca on uwagę, „iż wizualna kontemplacja posiada niezaprzeczalne wartości poznawcze, dzięki uchwytywaniu przedstawianych zjawisk w ich jednoczesności, ale zarazem w ich strukturalnej całości, w sposób na wskroś holistyczny”⁷³. Homeryckie używanie języka jest „zakorzenione w poznaniu obrazowym, a nie dyskursywnym. Jednak nie dzieje się tak dlatego, że to rodzaj z gruntu irracjonalnej literatury, która odwołuje się do sfery emocjonalnej i jest odczuwana subiektywnie jako bardziej sugestywna. Obrazowanie za pomocą języka służy dokładniejszemu i sprawniejszemu oddaniu rzeczywistości, służy realizmowi”⁷⁴.

Zestawiając ze sobą opisane dwa obrazy-opisy śmierci, nasz autor zapytuje: „czym jest ostatecznie dla Homera śmierć, upadkiem czy wzlotem? Wydawałoby się, iż zrywający się do lotu ptak jest symbolem życia. Martwe ciało zmieszane z ziemią przynosi jednak obraz destrukcyjnej zagłady. [...] Oba wymiary śmierci, tak kontrastowe, współistnieją u Homera i przenikają się wzajemnie. Co więcej, w świadomy sposób zostały zestawione w celu rozciągnięcia monsturalnej przenikającej uniwersum osi śmierci, która wiąże jej dosłowną i przenośną przyziemność z dosłowną i przenośną podniebnością. W ten sposób śmierć w XXII księdze «Odysei» staje się wszechobecna, nabiera wymiaru, który chętnie dziś mianujemy homeryckim, wypełnia całą przedstawioną rzeczywistość, od fundamentu ziemi do szczytu niebieskiego sklepienia”⁷⁵.

Ponadto zaznacza, że „ogromny patos śmierci” powoduje u Homera chęć zdystansowania się („ledwo zauważalny ironiczny cudzysłów”) od powagi i rozmachu, z jakim dopiero co opowiedział o okrutnej rozprawie z zalotnikami. Jak pisze lubelski filozof: „W zasadzie nic się na ten temat nie mówi, ale trochę groteskowy obraz narzuca się sam”. Jego zdaniem Homer osiągnął to za pomocą skojarzenia obrazowego zakorzenionego w kulturze łowieckiej: ciała powieszonych kobiet kołyszają się „głowa przy głowie”, niczym – dopowiada – „wiązka teraz martwych już ptaków, które myśliwy zawiesił w przewiewnym miejscu pod okapem w wiadomy celu”⁷⁶.

Maciej Kociuba analizując własności poznania obrazowego u Homera, zapytuje: „Na czym polega abstrakcyjność pojęć? Na tym, że mają zdolność prezentowania oderwanych idei, stanów rzeczy, relacji, własności, słowem takich

⁷² Ibid., s. 86.

⁷³ Ibid., s. 87.

⁷⁴ Ibid., s. 88.

⁷⁵ Ibid., s. 75–76.

⁷⁶ Ibid., s. 76.

bytów, których status ontologiczny zasadniczo różni się i nie da się żadną miarą zredukować do poziomu rzeczy, osób czy też czegoś, co będziemy traktowali jako rzecz lub osobę. Te ostatnie byty są przykładem istnienia konkretnego, namacalnie materialnego. Czy obrazy, które poddaliśmy analizie, utraciły swą konkretność, gdy odkryliśmy, że są abstrakcyjne? Nic podobnego [...] literacko utrwalone obrazy Homerowe prezentowały abstrakcyjne idee: miłości, śmierci, nieśmiertelności, wierności, odwagi, piękna, jedności, wielości..., a jednak zachowały walor namacalnego, sugestywnego konkretnego”⁷⁷.

Ostateczny wniosek, jaki autor może wysnuć z rozważań nad Homerem, jest następujący: poeta epicki „pozwala kontemplować rzeczywistość przedstawioną i nie popycha nas w jednym wyróżnionym kierunku interpretacji. Można by rzec, że jak w trójwymiarowym, panoptycznym planetarium, zestawia wokół nas obrazy, które konstytuują jego kosmos. Obrazy te współistnieją w swej jednoczesności. To od nas samych zależy, w którą stronę obrócimy głowę i co zobaczymy w danej chwili. Fakt, że od czegoś wzrok odwracamy, nie oznacza, że obraz znika. Taka poezja epicka przy pewnym treningu odbiorcy, musi dać poczucie swobody, przestrzeni i szerokiego oddechu hermeneutycznego. I taki jest prawdopodobnie głębszy sens obrazowości zakłętej w epice Homera”⁷⁸.

KRYTYKA – NARZĘDZIA TEORETYCZNE (I).

ANDRZEJ P. KOWALSKI O EKFRAZIE HOMERYCKIEJ ORAZ METAMORFOZIE MAGICZNEJ

W artykule pod tytułem *Doświadczenie estetyczne w kulturze epoki brązu w świetle analizy ekfraz homeryckich* Andrzej P. Kowalski poddaje refleksji pradziejowe stadium społecznych form doświadczania artefaktów zaliczanych obecnie do kategorii dzieła sztuki⁷⁹. Skupiając swoją uwagę na opisach konkretnych przedmiotów w dziełach Homera, uczony stwierdza, że ważną klasę takich opisów stanowią ekfrazy, które ujawniają charakterystyczny sposób wytwarzania oraz postrzegania rzeczy przez archaicznych Greków. W poematach homeryckich rzeczy nie są ujmowane jako bierne przedmioty, ale są prezentowane w postaci „ożywionych obrazów”. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych przykładów (podkreślanych także przez innych autorów) stanowi tarcza Achillesa, pancerz i tarcza Agamemnona, tarcza niesiona przez Atenę, pas Hery, pas

⁷⁷ Ibid., s. 114.

⁷⁸ Ibid., s. 80.

⁷⁹ A.P. Kowalski, *Doświadczenie estetyczne w kulturze epoki brązu w świetle analizy ekfraz homeryckich*, [w:] *Sztuka epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej*, red. B. Gidega, A. Mierzwiński, W. Piotrowski, Wrocław–Biskupin 2001, s. 280–289.

Heraklesa, płótno Heleny. Autora *Symbolu w kulturze archaicznej* interesuje przede wszystkim magiczny stosunek do rzeczy przejawiający się – po pierwsze – w skłonności to traktowania ich jako ludzkich podmiotów⁸⁰ oraz – po drugie – w specyficznym ujęciu relacji czasowo-przestrzennych przez Homera⁸¹.

Andrzej P. Kowalski zdecydowanie przeciwstawia się ujmowaniu sztuki i doświadczenia estetycznego w kategoriach ponadhistorycznych, to jest percepcji przez podmiot obiektywnych cech zmysłowych rzeczy waloryzowanej jako piękna. W tradycji wczesnogreckiej brak jest pojmowania piękna w wymiarze estetycznym. Warunki nakładane przez kulturę wczesnogrecką na określone zasady piękna nie były ufundowane w sferze czystej zmysłowości⁸². Utożsamienie wartości piękna z „obiektywnymi” i zmysłowo dostępnymi parametrami istnienia rzeczy dokonało się na gruncie nowożytnego sposobu percepcji i oceny przedmiotów⁸³. Doświadczenie estetyczne jest wynalazkiem czasów nowożytnych, a zatem traktowanie określonych przedmiotów jako dzieł sztuki stanowi imputację kulturową, przez co rozumiem fakt, że wymiar „estetyczny” jest nadawany przez wyobrażenia interpretatora dysponującego innym rodzajem przekonań⁸⁴.

Podsumowując swoje rozważania, Andrzej P. Kowalski stwierdza, że prezentowane przez niego przykłady ukazujące charakter ekfrazy homeryckiej, a także przegląd terminologii związanej z percepcją pozwalają postawić tezę, iż w strukturze wczesnogreckiego postrzegania rzeczy nie doszła jeszcze do głosu

⁸⁰ Ibid., s. 283.

⁸¹ Ibid., s. 286.

⁸² W wyobrażeniach archaicznych Greków piękno nie zyskało jeszcze wymiaru estetycznego. Nie pojawiało się ono w ich doświadczeniu jako funkcja obiektywnych jakości rzeczy, ponieważ w ich odczuciu miarą istnienia rzeczy była właściwa dla niej *areté*. Z dużym prawdopodobieństwem można powiedzieć, że wyznacznikami piękna nie były jakości uchwytnie bezpośrednio w obserwacji. Upodobanie do danej rzeczy nie jest uwarunkowane wskutek oglądu wybranych cech tej rzeczy. W pojęciach Greków *areté* to między innymi zdolność do doskonałego bycia czymś zgodnie z przeznaczeniem lub zgodnie z *fysis* (na przykład piękno miecza jest równoznaczne z jego doskonałością w zakresie cięcia; w naszej ocenie miecz może być na pozór brzydki, ale ze względu na swoją „sprawność aretyczną” uzyskuje dla Greków swój szczególny walor). „Należy wobec tego stwierdzić, że dla Greków opisywanych przez Homera uznanie jakiegokolwiek *dignitas* w pewnej rzeczy nawet uznanie o estetycznym ukierunkowaniu, nie było osiąganiem wartości redukowalnych do wiązki fizykalnych jakości danej rzeczy. Wynikało ono z całego splotu dodatkowych, nieuchwytnych zmysłowo, czyli pozaestetycznych określeń” (ibid., s. 281–282). Podobnie rzecz ma się z doświadczeniem określanym przez nas mianem estetycznego (ibid., s. 282). Wynika stąd dosyć jasno, że Grecy nie znali czystej kontemplacji przedmiotów, albowiem – jak wskazuje Kowalski – w ich wyobrażeniach nie było miejsca ani dla biernego oglądu rzeczy, ani dla rzeczy pozbawionej możliwości samodzielnego, realnego oddziaływania (ibid., s. 283).

⁸³ Ibid., s. 281–282; szerzej *vide*: A. Pałubicka, *Relatywizm...*, s. 28–40.

⁸⁴ A.P. Kowalski, *Doświadczenie estetyczne...*, s. 282.

osobna władza podmiotowa zdolna wyodrębnić wartości artystyczne. Sposób widzenia rzeczy przez Greków – uznawanych przez nas za artystyczne – wydaje się odległy od standardów dzisiejszej percepcji⁸⁵.

Kolejną kwestią, która interesuje mnie w perspektywie narzędzi teoretycznych, jest metamorfoza magiczna. Problem metamorfozy jest skomplikowany, ponadto wymaga znajomości poprzednich koncepcji magii i myślenia magicznego (czy magiczno-mitycznego). Na potrzeby artykułu odwołam się jedynie do rozumienia metamorfozy, pojmowanej jako najstarszy przejaw myślenia, w porównaniu do metafory czy, mówiąc precyzyjniej, w przeciwieństwie do metafory. Ma to swoje uzasadnienie w dwóch faktach. Po pierwsze, tego pojęcia używa Maciej Kociuba w stosunku do Homera, po drugie, ustalenia Andrzeja P. Kowalskiego inspirowane były między innymi przez idee Ernsta Cassirera (metafora radykalna) oraz rosyjską tradycję literaturoznawczą w osobie Olgi Freidenberg oraz Niny Dawidownej Arutiunowej⁸⁶. Nieobecność idei Ernsta Cassirera (co prawda pojawia się on w jednym momencie książki, lecz w zupełnie nieznaczący sposób) oraz Olgi Freidenberg w interpretacji Macieja Kociuby uważam za poważne niedociągnięcie. Wnikliwa lektura prac tych autorów mogłaby uświadomić autorowi *Antropologii poznania obrazowego* szereg pominiętych przez niego problemów dotyczących metafory⁸⁷.

Jak ma się zatem metamorfoza do metafory? Metamorfoza poprzedza – zarówno w planie logicznym, jak i historycznym – metaforę oraz późniejszy symbol⁸⁸. Dopiero w takim ujęciu, akceptującym owe rozróżnienia, daje się

⁸⁵ Ibid., s. 285–286.

⁸⁶ Rosyjska badaczka zajmująca się problematyką semantyki tropów wydzieliła metamorfozy, przeciwstawiając je metaforom i porównaniom. Z punktu widzenia struktur myślenia magicznie tożsamościowego, metafory dokumentują formy pomagicznych wzorów myślenia (id., *Metamorfozy jako przejaw najstarszej magicznie praktykowanej formy myślenia*, [w:] *Szkice z filozofii kultury*, red. ead., Poznań 1994, s. 11).

⁸⁷ Chodzi przede wszystkim o podkreślany przeze mnie fakt imputacji. Ustalenia Ernsta Cassirera i Olgi Freidenberg dotyczące metafory pokrywają się w tym zakresie. Oboje przestrzegają przed zbytnim poziomem „modernizowania” kultur innych niż nasza, zauważają, że nasza metafora różni się od metafory używanej w kulturach opartych na magicznym sposobie myślenia (jeśli ta w ogóle pojawi się w pewnym momencie jej rozwoju, nie jestem przecież naiwnym kognitywistą, żeby wierzyć, że zdolność metaforyzowania jest jakąś właściwością ludzkiego „umysłu w ogóle”). W tej perspektywie zbieżności myśli obojga badaczy chodzi także o fakt, że Cassirerowska idea „metafory radykalnej” oraz antyczna postać metafory opisywana przez Olę Freidenberg traktuje porównywanie jednych elementów z innymi jedynie w planie mityczno-magicznym, słowem tylko pewien zespół obiektów może być ze sobą porównywany, a gramatyką owego porównania rządzi myślenie magiczne radykalnie odmienne od naszego. Te kwestie są zbliżone w pewnym zakresie do tego, co Andrzej P. Kowalski mówi o metamorfocie magicznej.

⁸⁸ A. Dobosz, *Tożsamość metamorficzna a komunikacja językowa*, Poznań 2002,

uchwycić „metamorficzny dynamizm” kultury archaicznej. Kluczowa jest różnica, jaka dzieli metamorfozę od metafory. Przyjrzyjmy się jej bliżej.

Zasadniczą funkcją metamorfoz jest tworzenie przemian. Przemian tak skutecznych, że utracie ulega jakakolwiek więź obiektu wykreowanego z jego ewentualnym poprzednikiem. W obrębie metamorfozy, uwzględniającej wyłącznie akcydentalne cechy przedmiotu, którego dotyczy, zachodzi niwelacja wszelkich ontologicznych dysproporcji uwzględnianych obiektów. Rezultatem tego jest całkowita i absolutna ich identyfikacja. W granicach metamorfozy nie ma zbliżenia, albowiem można o nim mówić jedynie w kontekście relacji (tak rzecz się ma w przypadku porównania). W metamorfozie redukcja wszelkich symptomów dystansu jest zupełna. „W związku z powyższym – jak twierdzi Andrzej P. Kowalski – relacja pomiędzy wchodzącymi w jego skład obiektami uchwytna w metamorfozie pozostaje w ukryciu, właściwie w ogóle się nie ujawnia, nie może być nawet wyobrażona”⁸⁹.

W tym sensie można powiedzieć, że „Podmiot kultury magicznej, włączony w obieg metamorficznego bytowania, każdorazowo stawał się (w odczuciu magicznym dokładnie i pod każdym względem) tym, z kim lub z czym utożsamiała go dana transformacja”⁹⁰. Ciągłe przekształcenia podmiotu kultury magicznej można wyrazić w myśl zasady: „zawsze myślę, mówię, odczuwam, czyli zachowuję się tylko tak, jak nakazuje mi to aktualna postać mego wcielenia”⁹¹. Łatwo daje się zauważyć, że „Ja” człowieka archaicznego jest potencjalnie wielopostaciowe, interakcyjnie zharmonizowane z grupą i otoczeniem⁹².

Taka perspektywa interpretacyjna zdaje się tłumaczyć szereg zupełnie niezrozumiałych dla człowieka postmagicznego wypowiedzi, w których przedstawiciele kultury magicznej czują się (a więc tożsamościowej optyce: są) raz przodkiem klanu, kiedy indziej zwierzęciem, rośliną, kamieniem⁹³. „Podobnie rzecz ma się z obrzędową, w większości wczesnotradycyjnych kultur łowieckich jeszcze zupełnie powszednią, czynnością tzw. «wejścia w skórę zwierzęcia». W metamorfozie nie jest to tylko przyoblekanie, na przykład jakiejś ceremonialnej, okazjonalnej odzieży. Nie funkcjonuje tu poziom umowności. W przypadku metamorfoz czynność taka świadczy o istotowej, dogłębnej przemianie. Nie występuje tu świadomość działania «na niby», działania inscenizowanego. Brakuje tu [...] perspektywy powrotu do świata «na serio», ponieważ cała roz-

s. 124–136.

⁸⁹ A.P. Kowalski, *Metamorfozy...*, s. 12.

⁹⁰ Ibid., s. 13.

⁹¹ Ibid., s. 18.

⁹² Ibid., s. 13.

⁹³ Ibid.

grywająca się rzeczywistość stanowi o realiach przeżywanej właśnie sytuacji. Podział na »rzeczywiste« i »umowne« ulega całkowitemu zawieszeniu. Nie działa tu mechanizm metaforyzacyjny, ponieważ nie sposób wyróżnić obiekty/sytuacje podstawowe i pochodne. Nie wyłania się jeszcze perspektywa symbolu. Metamorfoza zawsze dotyczy faktów, a więc w odczuciu człowieka magicznego wytwarza tylko stany realne. Czynności takie manifestują całkowite przeistoczenie⁹⁴.

Jak widać, metamorfozę od metafory odróżnia przede wszystkim to, że modyfikacje znaczeniowe, jakie czyni ta druga, nie wpływają na istotę, ontyczną zawartość („substancję”) podległych metaforze obiektów. Metafora, aby być rozpoznana jako metafora, zmienia cechy obiektów, zachowując jednak pamięć ich pierwotnej tożsamości. Nie przemienia ich w zupełnie nową, autonomiczną jakość. Metafora wytwarza co najwyżej konwencjonalne odkształcenia w charakterystykach odnośnych obiektów. Operuje nimi w pewnym ustabilizowanym semantycznie środowisku (metafora funkcjonuje wyłącznie na polu semantyki)⁹⁵. Zaskakująca człowieka współczesnego zdolność ludzi pierwotnych do magicznej identyfikacji ze zjawiskami pozornie niezależnymi wynika z płynności i niestabilności założeń semantyki i reguł klasyfikacji w kulturze magicznej⁹⁶. Wszystko może się zmienić we wszystko.

Hipotezę tę potwierdza częściowo pewna szczególna cecha metamorfoz. Otóż metamorfozy zawsze wyrażają momentalne, to jest na przeciąg wykonywanej czynności, utożsamienie danego podmiotu z inną istotą lub przedmiotem. W tym sensie metamorfoza to „utożsamienie przemijające”. Ten właśnie aspekt temporalny uzupełnia rozpatrywany wyżej brak metaforyzacji w działaniach metamorficznych⁹⁷. Mówiąc najprościej, chodzi tu o fakt, że po dokonanej metamorfozie nie „wraca się” do tego, co było przed aktem utożsamienia, ale dokonuje się kolejnych metamorfoz. Podmiot metamorfozy nie jest w stanie – jeśli można tak powiedzieć – „pamiętać”, kim był przed metamorfozą, co wynika nie tylko z magicznego pojmowania czasu, lecz także z tego, co miałyby być niezmienną sferą „Ja” ów cykl przemian pamiętającą.

Na zakończenie opisu różnicy między metamorfozą a metaforą warto zauważyć, że „odbiciem pierwotnych metamorfoz, widocznym na płaszczyźnie konstytucji językowo-tekstowej, są adwerbalizowane (zleksykalizowane, dzisiaj skonwencjonalizowane) metafory z predykatem nadrzędnikowym typu: «płynąć

⁹⁴ Ibid., s. 15.

⁹⁵ Ibid., s. 11–12.

⁹⁶ Ibid., s. 16.

⁹⁷ Ibid.

żabką», «lecieć orłem», «leżeć kamieniem» itp.»⁹⁸. Zdaniem Andrzeja P. Kowalskiego nadrzędni porównawcze, takie jak „zakwitnąć różą”, nie dają się skutecznie przekształcić w zdania zawierające porównanie „x zakwita jak róża”, albowiem dokonanie takiego przekształcenia, chociaż możliwe, nie tworzy zdań równoważnych. Jak trafnie zauważa gdański filozof kultury: „Jeżeli o jakimś obiekcie (tu o roślinie – chociaż w magii pierwotnej warunek *bycia* rośliną określały zapewne inne od współczesnych zasady) sądzi się, że zakwita różą, to tym samym wyraża się znacznie dalej idącą konstatację co do istoty tegoż obiektu niż gdy mówi się, że zakwita jak róża. Przede wszystkim pierwsze sformułowanie z góry przesądza fakt bycia różą bez względu na to, co fakt ten miałby w praktyce oznaczać. Mamy tu do czynienia z wyrażeniem wskazującym na metamorfozę. Natomiast utworzone porównanie faktu bycia danym obiektem bynajmniej [tego] nie zakłada, ani nie sugeruje”⁹⁹.

KRYTYKA – NARZĘDZIA TEORETYCZNE (II).

ERIC A. HAVELOCK O HOMEROWYM STANIE UMYŚŁU

Książka Erica A. Havelocka jest udaną próbą odpowiedzi na pytanie: *Dlaczego Platon wykluczył poetów z „Państwa”?*, by posłużyć się tytułem książki Alfreda Gawrońskiego¹⁰⁰. W skrócie można powiedzieć, że powodem był fakt ich przynależności do kultury oralnej oraz do kultury metamorficznej. Platon, będący konstruktorem nowego rodzaju języka, a co za tym idzie – nowego rodzaju świadomości, należy już do kultury pisma, choć ta nie została jeszcze przez niego w pełni zinternalizowana i w pewnym aspekcie wydaje mu się sztuczna. Z kolei znakiem walki z kulturą metamorficzną jest w najogólniejszym wymiarze konstrukcja filozoficznego dyskursu nastawionego na „bycie”, a nie „stawanie się”¹⁰¹. *Przedmowa do Platona* oddaje walkę dwóch umysłowości, które Eric A. Havelock określa mianem „homeryckiego stanu umysłu” oraz „platońskim stanem umysłu”¹⁰². Ten pierwszy, określany przez Platona „mniemaniem” (*doxa*), jest charakterystyczny dla ówczesnego umysłu greckiego w ogóle¹⁰³. Drugi, filozoficzny musi dopiero poszukać dla siebie miejsca, pro-

⁹⁸ Ibid., s. 17.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, Kraków–Warszawa 1984.

¹⁰¹ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 208, 218, 225, 296, 340.

¹⁰² Ibid., s. 273.

¹⁰³ Ibid., s. 170, 173, 177, 280, 285. Za podsumowanie takiego stanu rzeczy można uznać określenie Erica A. Havelocka mówiące, że „homerowy stan umysłu był powszechnym

wadząc walkę z zastanym stanem kultury, na który największy wpływ mają poeci (Homer jest traktowany jako archetyp) kontrolujący język, wyobraźnię i stan świadomości podmiotów swojej społeczności¹⁰⁴.

W perspektywie polemiki z ujęciem Macieja Kociuby odwołam się do kilku wątków *Przedmowy do Platona*, które – zebrane w całość – podają w wątpliwość ustalenia autora *Antropologii poznania obrazowego*. Należą do nich problem imputacji, brak elementu artystycznego i poznawczego w epice homeryckiej, brak myślenia abstrakcyjnego w „homeryckim stanie umysłu”, w tym brak abstrakcyjnego pojęcia czasu oraz platońskie wyobrażenie *mimesis* jako oddającej – w różnych aspektach – specyfikę myślenia metamorficznego.

Eric A. Havelock wyraźnie przestrzega przez przykładaniem nowoczesnej miary wartości i nowoczesnej wrażliwości do „zdumiewającego emocjonalizmu Greków”. Posługując się swoimi wyobrażeniami, trudno będzie zrozumieć znaczenie pojęcia *mimesis*, którym Platon określa samą treść komunikatu poetyckiego oraz geniusz poetyckiego wyrazu doświadczenia egzystencji¹⁰⁵. „Musimy zdać sobie sprawę z tego – pisze Eric A. Havelock – że genialne dzieła tworzone w tradycji na pół jeszcze oralnej [badacz mówi o następcach Homera – dop. M.R.], aczkolwiek są źródłem wspaniałej przyjemności lektury dla nowoczesnego czytelnika, same stanowią lub przynajmniej reprezentują ogólny stan umysłu, który nie jest stanem naszych umysłów i nie był też stanem umysłu Platona”¹⁰⁶. Piśmienny interpretator Homera, nierozumiejący psychologii przekazu oralnego, próbujący czytać go tak, aby stał się on jak najbliższy normom współczesnej literatury, która nie ma nic wspólnego z warunkami i wymaganiami przekazu w żywej pamięci, popełnia błąd¹⁰⁷. Kwestię tę podkreśla także Dawid R. Olson w znakomitej książce pod tytułem *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*. Zauważa on, że eposy homeryckie jeszcze do niedawna powszechnie uznawało się za „arcydzieła literackie” poruszające literaturoznawców swoimi walorami estetycznymi. Badacze ci nie chcieli analizować tych dzieł inaczej jak tylko właśnie w tej perspektywie. Dopiero badania Milmana Parry’ego i jego ucznia Alberta Lorda udowodniły,

stanem umysłu” (ibid., s. 280). Autor *Przedmowy do Platona* mówi nawet o odległej analogii do zdrowego rozsądku (ibid., s. 273–274). Z mojej perspektywy lepiej byłoby mówić o szerokim konsensusie co do akceptowania i respektowania określonych przekonań, które wpisują się w powszechność „homerowego stanu umysłu” charakterystycznego dla ówczesnych Greków. Nie wszystko, co powszechnie podzielane, jest zdrowym rozsądkiem, choć wszystko, co zdroworozsądkowe, jest powszechnie podzielane.

¹⁰⁴ Ibid., s. 176–177.

¹⁰⁵ Ibid., s. 58.

¹⁰⁶ Ibid., s. 78.

¹⁰⁷ Ibid., s. 126.

że są one „wytworami kompozycji «oralnej», tworzonej dla bezpośrednio obecnej publiczności przez pieśniarzy, którzy podobnie jak ich audytorium nie umieli pisać ani czytać”¹⁰⁸.

Brak refleksji nad specyfiką oralności oraz operowanie nawykami mentalnymi charakterystycznymi dla kultury pisma w odczytywaniu poematów Homera skutkują powstaniem wrażenia, że ich autor to myślowo pokrewny nam poeta we współczesnym rozumieniu.

Co do perspektywy estetycznej i poznawczej obecnej jakoby u Homera, to należy przede wszystkim zaznaczyć, że poeci, których archetypem jest Homer, są traktowani przez Platona w sensie epistemologicznym, nie zaś estetycznym (ten sens epistemologiczny trzeba jednak odpowiednio rozumieć, o czym za chwilę)¹⁰⁹. Eric A. Havelock mówi nawet, że „Platon pisze tak, jak gdyby nigdy nie słyszał o estetyce, a nawet o sztuce”¹¹⁰. Dzieła Homera są rozpatrywane jako obszerne encyklopedie („encyklopedia plemienna”) zawierające wiedzę (normy i dyrektywy) dotyczącą sposobów życia jednostek i całych społeczności, a nie jako dzieła sztuki. Jak pisze Eric A. Havelock: „Poezja nie była wtedy tym, co my obecnie określamy tą nazwą, była rodzajem wpajanej ludziom wiedzy, którą dziś mieszczą książki i rozprawy naukowe”¹¹¹. Platona interesuje przede wszystkim psychologia odbioru dzieła (niezwykła intensywność trudno dla nas zrozumiała), doświadczania go przez publiczność, wpływ poezji na ludzkie emocje¹¹². Najkrócej mówiąc, atak Platona na poetów miał swoje ugruntowanie nie w bodźcu estetycznym, ale w przekonaniu, że ta dla większości Greków zdaje relację z rzeczywistości¹¹³. Uznanie tezy mówiącej, że poezja grecka jest sztuką, oraz traktowanie jej w kategoriach (wyłącznie) estetycznych, a nie instrumentalnych (jako narzędzia indoktrynacji), skutkuje niemożnością zrozumienia zajadłości ataku Platona na poetów¹¹⁴. W perspektywie ustaleń Erica A. Havelocka epika powinna być rozpatrywana przede wszystkim jako „akt przypominania i przekazu, nie zaś jako kreacja twórcza”¹¹⁵.

¹⁰⁸ D.R. Olson, op.cit., s. 347.

¹⁰⁹ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 60.

¹¹⁰ Zdaniem Erica A. Havelocka słowa takie jak „sztuka”, „artysta”, tak jak my je rozumiemy, nie mają odpowiedników w archaicznej i klasycznej grece. Za imputację uznaje on powoływanie się na *mimesis* jako dowód na rozwijanie przez Platona teorii sztuki (ibid., s. 65).

¹¹¹ Ibid., s. 58.

¹¹² Ibid., s. 68–69.

¹¹³ Ibid., s. 201.

¹¹⁴ Ibid., s. 192.

¹¹⁵ Ibid., s. 125.

Spoglądając na Homera oczami Platona (tak jak widzi go Eric A. Havelock), a nie oczami człowieka współczesnego, a zatem widząc dzieło aoidy nie jako przejaw osobistego geniuszu, lecz jako odziedziczoną wiedzę¹¹⁶, należałoby także powiedzieć, że jego wymiar poznawczy/epistemologiczny musi być rozumiany inaczej, niż rozumiemy to my. Nie może być mowy o poszukiwaniu prawdy, refleksowaniu, intelektualnej spekulacji, czym w ostateczności jest na przykład sprawiedliwość. Powinniśmy raczej powiedzieć o konserwowaniu pewnej wiedzy objawianej w konkretnym obrazie-opisie. Prawda jako taka, prawda „sama w sobie”, „prawda o czymś” nie jest w ogóle możliwa do wypowiedzenia w języku homerowym, albowiem nie ma w nim jeszcze tego, co zwykliśmy nazywać czymś „samym w sobie” (na przykład prawdą samą w sobie, sprawiedliwością samą w sobie itd.). Dopiero pismo tworzy taką abstrakcję oderwaną od konkretnych okoliczności¹¹⁷.

Warto także odnotować, że w perspektywie narracyjnej Homera mamy do czynienia z przestawieniem poznawczo oczywistego dla nas szysku przyczyny i skutku, co wynika z magicznego jeszcze odczucia czasu. Choć Homer nie był najprawdopodobniej zupełnie nieświadomy praw kompozycji „periodycznej”, to tylko czasami dokonuje poprawnego z naszego punktu widzenia ich ułożenia¹¹⁸. Jak zauważa Eric A. Havelock: „Myślenie w kategoriach przyczyny i skutku zakłada, że skutek jest ważniejszy niż przyczyna, a zatem w umyśle ludzkim wyodrębniony jest jako pierwszy, zanim jeszcze następuje jego wyjaśnienie przez wskazanie przyczyny. W «temporalno-dynamicznym» czy «naturalnym» porządku myślenia jest dokładnie na odwrót ponieważ czynności i działania są tam szeregowane w serie w takim porządku, w jakim następują w doświadczeniu zmysłowym, i każde z nich zostaje zarejestrowane i ocenione zanim zajdzie następne”¹¹⁹.

Abstrakcyjne związki przyczyno-skutkowe, na przykład w postaci bezosobowej przyczyny historycznej, zostają zastąpione realnym działaniem żywej osoby. Jak mówi Eric A. Havelock: „żywa pamięć nie posługuje się abstrakcyjnymi relacjami i kategoriami potrzebnymi do sformułowania takiego systemu”¹²⁰. Słowo „zastąpić” wymaga tutaj komentarza, albowiem, jak zauważa badacz, tylko wyrafinowany gust kultury pisma, ulegając czarowi homeryckich wersów, jest skłonny interpretować personifikację jako zabieg przemyślany,

¹¹⁶ Ibid., s. 99.

¹¹⁷ Ibid., s. 253–258.

¹¹⁸ Ibid., s. 220.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., s. 205.

mający na celu zastąpić abstrakcyjne związki przyczyny i skutku znacznie silniej oddziałującym na emocje odbiorcy upostaciowieniem¹²¹.

W perspektywie ustaleń Erica A. Havelocka należałoby stwierdzić, że następujące po sobie opisy – obrazy konkretnych wydarzeń w stylu homeryckim – nie są podyktowane kontekstem poznawczym w naszym rozumieniu, ale koniecznością uregulowanej rytmem techniki mnemonicznej narzucającej treściom epickim określony rodzaj wizualizacji¹²². Jak to rozumieć? Treść epicka musi się składać z czynów i wydarzeń prezentowanych w wielorakich i wzajemnie niezależnych obrazach, które muszą być zwizualizowane tak, jak tylko jest to możliwe. Kluczowy jest fakt podobieństw wizualnych poszczególnych zapamiętanych treści, co oznacza, że „jedna osoba działająca wygląda trochę tak, jak inna, a jedno działanie jest – również w swoim wyglądzie – jakoś podobne do następnego” (przykładowo obraz człowieka rozgniewanego prowadzi do obrazu człowieka sięgającego po miecz)¹²³. To trzecia metoda sugestywnego wspierania pamięci, o której mówi autor *Przedmowy do Platona*. „[J]ednostki znaczenia są wizualizowane w taki sposób, aby jeden obraz prowadził do następnego”¹²⁴. Obraz, tworzony za pomocy ekfrazy, to nic innego jak wyrażenie językowe mające na celu wywołać poczucie, że słuchając, jednocześnie widzimy¹²⁵. „Dynamiczna panorama epicka jest skonstruowana i wyśpiewywana tak, żeby słuchacze zostali uwiedzeni i mogli się szybko utożsamić z zawartymi w niej czynami, z jej radościami i troskami, szlachetnością i okrucieństwem, odwagą i tchórzostwem. Kiedy przechodzimy od jednego doświadczenia do następnego, poddając naszą pamięć pod urok epickich inkantacji, całość naszego własnego doświadczenia staje się czymś w rodzaju snu, w którym obraz następuje po obrazie w sposób automatyczny, bez udziału świadomości i woli, bez żadnej przerwy na refleksję, ujęcie czy uogólnienie tego co widzimy, bez szans na zadawanie pytań i przedstawianie wątpliwości – to bowiem mogłoby w pewnym momencie przerwać łańcuch skojarzeń i zagrozić jego ciągłości”¹²⁶. Jeśli Eric A. Havelock ma rację w tak budowanym opisie automatyzmu emocjonalnego komunikacji oralnej, to faktycznie – w przeciwieństwie do języka poznawczo-refleksyjnego – był on formą hipnozy, w której jeden obraz następował do drugiego i go wywoływał¹²⁷.

¹²¹ Ibid., s. 204.

¹²² Ibid., s. 222.

¹²³ Ibid., s. 222–223.

¹²⁴ Ibid., s. 223.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid., s. 225.

¹²⁷ Ibid.

Powyżej poruszyłem problem braku myślenia abstrakcyjnego u Homera. Można owy brak ująć w różnych perspektywach. Jako że najbardziej interesuje mnie kwestia widzialności, przywołam kilka uwag Erica A. Havelocka, które dotyczą właśnie jej.

Stwierdza on, że w eposach Homera mamy do czynienia z opisem ciągu działań konkretnych osób, których czyny muszą być dobrze zwizualizowane. Poeci układali słowa tak, aby podkreślić wizualne aspekty przedstawianych w nich przedmiotów i zachęcić słuchaczy do oglądania ich oczami wyobraźni¹²⁸. Odnotowuje przy tym, że dopóki dyskurs oralny posługuje się wizualizacją, nie jest właściwym mówienie o abstrakcji w kontekście tego typu komunikacji. Abstrakcja czy też pewnego rodzaju uniwersalizacja pojawia się w wyniku przekształcenia panoramy następujących po sobie wydarzeń w toposy i kategorie, które jeszcze nie są dostępne dyskursowi oralnemu. „Era abstrakcyjnych idei – twierdzi Eric A. Havelock – miała dopiero nadejść”¹²⁹. Autor *Przedmowy do Platona* zauważa, że niektóre słowa języka homerowego mogą mylnie sugerować, iż stosuje on abstrakcje. Pomyłka wynika z pominięcia kontekstu syntaktycznego i skoncentrowaniu się na samych słowach, co nie jest właściwą metodą zwłaszcza przy ocenie skutków, jakie wywierają one na świadomość odbiorców¹³⁰. Można powiedzieć, że w języku Homera mamy raczej do czynienia z czymś w rodzaju protoabstrakcyjności, abstrakcyjności dopiero się kształtującej¹³¹.

Ujęcie czasu, jakie Eric A. Havelock dyskutuje w *Przedmowie do Platona*, jest bezpośrednio związane z koncepcją wiedzy, z którą mamy do czynienia w eposach homeryckich. Zdaniem tego badacza przekazywana „wiedza” (dla odróżnienia jej od naszego wyobrażenia wiedzy bierze ją w cudzysłów) musi być ujęta w postaci wydarzeń zachodzących w konkretnym czasie. Wszystkie one są uwarunkowane przez czas, żadne z nich nie mogą być formułowane tak, jak gdyby były prawdziwe w każdej sytuacji, czyli niezależnie od czasu¹³². Opis danych zdarzeń stanowi „teraz” dla wyobraźni pieśniarza i jego odbiorców¹³³.

Eric A. Havelock odnotowuje, że „wiedza” jest zapamiętywana i „zamrażana” w przekazie oralnym jako „oddzielne, niezależne od siebie epizody, w których każdy jest zamkniętą całością, a ich serie są łączone parataktycznie. Jeden następuje po drugim w niekończącym się łańcuchu. Podstawowym zwrotem

¹²⁸ Ibid., s. 224.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid., s. 224, 227.

¹³² Ibid., s. 215.

¹³³ Ibid., s. 216–217.

językowym, mogącym symbolizować to przejście od zdarzenia do zdarzenia, jest prosta fraza «a potem...»¹³⁴. Te niezależne od siebie elementy „ujęte są jednak w taką strukturę werbalną, która może wywoływać jak najsilniejszą sugestię wizualną, to znaczy – są one «ożywiane» jako postacie ludzkie lub personifikacje działające «na żywo» przed oczami wyobraźni odbiorcy. Pomimo wzajemnej niezależności epizody te tworzą jednak niekończącą się panoramę wyrazistych wizualizacji»¹³⁵.

Niektórzy badacze homeryccy stawiają tezę, że w „eposie homeryckim w ogóle nie istnieje abstrakcyjne pojęcie czasu”¹³⁶. Zdaniem Olgi Freidenberg epickiemu obrazowaniu brakuje odczucia czasu¹³⁷. Zmysł czasu historycznego jest w ogóle niemożliwy¹³⁸. Ponadto „Epika heroiczna nie zna również słowa «tymczasem». Zdarzenia równoczesne muszą być prezentowane w szyku parataktycznym. Akcja epicka jest jak strumień, na którego brzegu nie można stanąć i przepatrywać go tu i tam”¹³⁹.

Ostatnia kwestia dotyczy pojęcia *mimesis* i kultury metamorficznej. *Przedmowa do Platona* jest próbą zrozumienia *mimesis* w ujęciu Platona, które ma opisywać doświadczenie poetyckie. Eric A. Havelock dochodzi do wniosku, że obejmuje ono nie tylko – jak chciałby Erich Auerbach – formę przedstawienia rzeczywistości w „dziele literackim”, lecz w oryginalnym kontekście kultury oralnej musi być interpretowane jako rodzaj uczestnictwa odbiorcy tego dzieła w jego wykonaniu. Autor stawia tezę o głębokim psychologicznym, a nawet psychosomatycznym utożsamieniu się odbiorcy z treścią przekazu. Owo utożsamienie jest konieczne do podtrzymania przekazu (lepszego jego zapamiętania)¹⁴⁰, zarazem jednak uniemożliwia zajęcie jakiegokolwiek postawy krytycznego dystansu wobec treści. Wykonywanie pieśni wprowadza audytorium w rodzaj transu, hipnozy¹⁴¹. Z tego powodu Platon, chcący ustanowienia krytycznej refleksji o rzeczywistości, walczy z poezją, a dokładniej mówiąc: jej „wczuwającym się” odbiorem¹⁴². Mówiąc w skrócie, dla Erica A. Havelocka *mimesis* to

¹³⁴ Ibid., s. 216.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid., s. 230.

¹³⁷ O. Freidenberg, *Eskurs do filozofii*, [w:] ead., *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, Kraków 2005, s. 342.

¹³⁸ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 158.

¹³⁹ Ibid., s. 229.

¹⁴⁰ Można by postawić tutaj ciekawe pytanie: czy to metamorfoza warunkuje takie ujęcie przekazu, czy też sama jest wynikiem rodzaju przekazu? Co jest przyczyną, a co skutkiem?

¹⁴¹ Ibid., s. 182.

¹⁴² P. Majewski, op.cit., s. 10–11.

termin obejmujący całość środków językowych, jakimi posługuje się poeta, których zadaniem jest oddziaływanie na świadomość i wrażliwość słuchacza. Poetyckie środki wyrazu to w ujęciu Platona „obszar nieracjonalnych patologicznych emocji, nieokiełznanych płynnych uczuć, niedających się w ogóle przełożyć na język refleksji”¹⁴³. Trudno zrozumieć dla nas intensywność wpływu poezji na ludzkie emocje wydaje się niemal patologiczna¹⁴⁴.

Krytykując poezję i poetów, Eric A. Havelock wyróżnia kilka aspektów krytyki Platona. Jedną z nich jest czynna, osobista identyfikacja słuchacza z treścią słyszanej przez niego wypowiedzi poetyckiej. Owa identyfikacja, to jest utożsamienie się z poszczególnymi bohaterami, następuje wtedy, gdy wyśpiewywane słowa wyrażają emocje i namiętnościach dochodzące do głosu w konkretnych sytuacjach, w których działają bohaterowie (z tego względu treść eposu powinna się składać z opisów serii działań)¹⁴⁵. Co więcej, owe działania nie podlegają refleksji. Poeta kontrolował kulturę, w której żył, wiedza zawarta w pieśniach była przyjmowana bez żadnej refleksji czy analizy¹⁴⁶. W sytuacji wykonania poetyckiego i w stanie umysłowym będącym skutkiem tego wykonania dochodzi do połączenia, czy też pomieszania, przedmiotu i podmiotu¹⁴⁷. Dopiero pismo oddziela „Ja” od reszty rzeczywistości, co nie było możliwe w ramach poetyckiego przekazu oralnego¹⁴⁸. Naśladowanie rozumiane jest zatem jako rodzaj wcielania się w kogoś¹⁴⁹.

¹⁴³ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 57.

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 69.

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 203, także: s. 225, 237, 272. Eric A. Havelock zauważa, że przeciwieństwem przedmiotu „samego w sobie” i jego właściwości jest „zróżnicowana wewnętrznie seria zdarzeń i działań, które raczej «wydarzają się» niż «są», i które otrzymują żywy, sugestywny obraz językowy, nie są natomiast przedmiotem refleksji” (*ibid.*, s. 296).

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 181.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 289.

¹⁴⁸ P. Majewski, *op.cit.*, s. 16.

¹⁴⁹ Problem utożsamienia jest niezwykle interesujący. Eric A. Havelock przytacza fragmenty Platona mówiące o upodobnieniu się poety do opisywanej postaci, wskazujące wyraźnie na pełną identyfikację (E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 52–53). Badacz jednak wskazuje na pewną wątpliwość co do słów Platona. Jego zdaniem „Poeta używa swojej artystycznej wyobraźni, by dobrać słowa, które będą najlepiej pasować do postaci Agamemnona. Jest przy tym daleki od «upodobnienia się» do postaci Agamemnona we wnętrzu własnej psychiki, musi zachować odrębną i integralną osobowość twórczą, ponieważ za chwilę będzie używał tych samych zdolności, by włożyć najodpowiedniejsze słowa w usta Achillesa” (*ibid.*, s. 53). Moim zdaniem Eric A. Havelock popełnia tutaj błąd. Nie jestem nawet pewien, czy w perspektywie całości ustaleń książki tego badacza dałoby się powyższy cytat obronić, choć kilka zdań dalej precyzuje, o co mu dokładnie chodzi, akceptując w zasadzie tezę o powinności „upodobnienia się” się poety do postaci (*ibid.*). Jeśli uznać tezę o obecności myślenia metamorficznego u Homera i jego audytorium, to wydaje się, że owe

Ponadto Platon rozszerzył pojęcie *mimesis* na formę zaangażowania publiczności, albowiem *mimesis* „Nie określa już niedoskonałej wizji artysty, cokolwiek nią jest, ale utożsamienie się publiczności z tą wizją”¹⁵⁰. Język grecki w komunikacji oralnej nie pozwalał na wyrażenie siebie w odróżnieniu od zastanej tradycji, nie pozwalał stanąć obok tradycji i jej badać. Aby osiągnąć ten rodzaj doświadczenia kulturowego, musiało pojawić się pismo, które skłania do zaprzestania ustawicznej identyfikacji ze wszystkim sytuacjami narracyjnymi, skłania do zaprzestania ciągłego odczuwania emocji, w które zaangażowani są bohaterowie¹⁵¹.

Podsumowując: Platon chce, aby ludzie o władni „homerowym stanem umysłu” myśleli, co i o czym mówią, a nie tylko mówili, aby oddzielili samych siebie od swoich wypowiedzi, a nie utożsamiali się z nimi, chce, aby stali się „podmiotami”, które są oddzielone od przedmiotów, rozważają je, a nie tylko „naśladują”¹⁵². W takiej perspektywie można zaryzykować stwierdzenie, że „myślenie poetyckie”, które przedstawia Platon, jest bliskie temu, co określam mianem kultury magicznej, w której formą myślenia-działania jest metamorfoza.

Ten antymagiczny gest oddzielenia podmiotu od przedmiotu, którego dokonuje Platon, można ująć także w perspektywie wzrokocentryzmu kultury europejskiej. Problematykę tę roboczo określiłbym mianem „utraconej widzialności”. Na czym on polega? Mówiąc najprościej: na zmianie mentalnej pozycji patrzącego. Platon „uczynił nas milczącymi obserwatorami, a nie aktywnymi współuczestnikami”¹⁵³. To, co mówi Eric A. Havelock, doskonale opisała Anna Pałubicka w *Gramatyce kultury europejskiej* w perspektywie dwóch postaw, jakie można zająć w naszej kulturze¹⁵⁴. Zarówno w przypadku „homerowego stanu umysłu”, jak i „platońskiego stanu umysłu” widzialność czy widzenie odgrywa fundamentalną rolę. Różnica polega jednak na tym, że w pierwszym przypadku oglądający jest częścią oglądanego, w drugim zaś obserwatorem z boku. W przypadku dyskursu oralnego wizualizacja jest konieczna, w drugim zostaje w pewnym sensie utracona. „Ostatecznie wyabstrahowany przedmiot, oddzielony od wszystkich konkretnych sytuacji, nie potrzebuje już wizualizacji; i zresztą nie może zostać nawet unaoczniony, ponieważ doświadczenie wizualne jest doświadczeniem barwy i kształtu”¹⁵⁵. Epika musi dbać o wizualizację,

psychiczne upodobnienie było jak najbardziej możliwe i nie chodziło wcale o poziom umowności, konwencjonalnego odgrywania danej postaci.

¹⁵⁰ Ibid., s. 57, także 76.

¹⁵¹ Ibid., s. 235.

¹⁵² Ibid., s. 78.

¹⁵³ Ibid., s. 310.

¹⁵⁴ A. Pałubicka, *Gramatyka...*

¹⁵⁵ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 255.

ponieważ nie zna abstrakcji. Z chwilą, gdy szczegółowe opisy-obrazy tracą swoją sensualność i przechodzą w abstrakcję, „wówczas to, co widzimy, staje się niewidzialne, a to, co zmysłowe roztapia się w idei. W taki sposób abstrakcyjny przedmiot wiedzy musi utracić nie tylko wielość pojawiających się w czasie i w różnych sytuacjach, ale również barwę i w ogóle widzialność. Staje się tym, co «niewidzialne»”¹⁵⁶. Jedyne, co można powiedzieć o abstrakcyjnych pojęciach, to to, że nie można ich ani zobaczyć, ani poczuć, ani usłyszeć. „Jeśli nazywamy te słowa «pojęciami», to dla przeciwstawienia ich «obrazom». Jeśli mówimy, że są to «abstrakcje», to dla przeciwstawienia ich konkretnym obrazom wizualnym, obrazom zdarzeń, albo rzeczy, które uczestniczą w zdarzeniach. Słuszne więc będzie stwierdzenie, że u swego podłoża platonizm jest apelem o to, by zastąpić dyskurs obrazowy dyskursem konceptualnym, pojęciowym”¹⁵⁷.

Przejście od oralności do pisma można zatem określić jako przejście od zmysłu słuchu do zmysłu wzroku. Od kiedy zaczęto wyrażać informacje w postaci zapisu alfabetycznego, oczy zaczęły zastępować uszy w funkcji podstawowych organów ich odbioru¹⁵⁸. Przykładowo, pisze Eric A. Havelock, kiedy współczesny student musi nauczyć się na pamięć (zapamiętać) sonet Szekspira, zużywa większość energii na czytanie książek i uczenie się z nich „poprzez oczy, a nie uszy”¹⁵⁹. Widać zatem, że w pierwszym przypadku widzialność związana jest z audialnością, której brakuje w drugim.

Z kolei w przypadku Platona sam „termin *idea*, *forma*, ma podstawy wizualne, ma ten sam źródłosłów, co *videre*, które znaczy *widzieć*, i takie derywaty angielskie, jak *vision* 'wizja', *visible* 'widzialny' czy *video* 'wideo'. Platońska forma powstała przez analogię do formy widzialnej. Mimo reklamowania *logosu* i mowy, idee platońskie ostatecznie modelowały rozumienie [*intelligence*] nie tyle na słyszeniu, co na widzeniu”¹⁶⁰. Podsumowując, można powiedzieć, że Platon popada od czasu do czasu w metaforykę związaną z widzeniem, czego przykładem jest używanie przez niego słowa oznaczającego „oglądanie” bądź „kontemplację” (*theoria*), które u autora *Państwa* odnosi się do „kontemplacji” „[...] osiągniętych przez nas poziomów rzeczywistości, które po tym, jak do nich dotarliśmy stają się dla nas widzialne”¹⁶¹.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid., s. 301.

¹⁵⁸ Ibid., s. 25.

¹⁵⁹ Ibid., s. 76.

¹⁶⁰ W.J. Ong, *Pismo a ewolucja świadomości*, [w:] *Osoba – świadomość – komunikacja...*, s. 128.

¹⁶¹ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 310.

KRYTYKA – NARZĘDZIA TEORETYCZNE (III).
PISMO A PERCEPCJA ORAZ PROBLEM PODMIOTOWOŚCI
W BADANIACH ALEKSANDRA ŁURII

Walter J. Ong twierdzi, że kultury oralne znacznie chętniej używają pojęć sytuacyjnych, w otocze myślenia funkcjonalnego, z tego też względu są one minimalnie abstrakcyjne. Autor *Oralności i piśmienności* przywołuje ważne dla naszego kontekstu ustalenie Anne A. Parry, która zauważa, że epitet *anymon* użyty przez Homera wobec Egista nie znaczy po prostu „nienaganny czy bez skazy”, lecz: „piękny-w-ten-sposób-jak-piękny-jest-wojownik-gotowy-do-walki”. Pierwszy termin jest „schludną konstrukcją, z której korzystają piśmienni w przekładzie tego określenia”¹⁶². Warto dodać, że standardowy słownik klasycznej greki się zmienia, terminy wskazujące na obecność metamorfozy zastępuje się pojęciami uabstrakcyjnionymi¹⁶³.

Walter J. Ong przywołuje niezwykle interesujące badania Aleksandra Łurii nad kontrastem między niepiśmiennymi, na wpółpiśmiennymi a niepiśmiennymi mieszkańcami Uzbekistanu, Kirgizji i Związku Radzieckiego. Interesują mnie przede wszystkim dwie kwestie, jakie wynikają z jego badań.

Pierwsza to fakt, że niepiśmienni „rozpoznając” figury geometryczne (przedstawiano im rysunki), przypisują im nazwy konkretnych przedmiotów (na przykład kołu – talerz), nie mówią nigdy o abstrakcyjnych kołach czy kwadratach, lecz zawsze o konkretnych przedmiotach. Nie potrafią myśleć abstrakcyjnie o takich łamigłówkach, jakie zawsze znajdujemy w testach inteligencji (te są nastawione na kulturę pisma), na przykład o wskazywaniu klas pewnych przedmiotów, lecz zawsze myślą sytuacyjnie¹⁶⁴.

Jak celnie podsumowuje badania Aleksandra Łurii Andrzej P. Kowalski: „Jeśli przywoływany przez Łurię przykład eksperymentu polegającego na rozpoznawaniu kształtów przez tubylców Kirgistanu świadczy o niemożności dostrzeżenia przez nich czystych figur geometrycznych, tzn., że we wskazanym i wyrażonym werbalnie¹⁶⁵ obrazie konkretnej rzeczy nie ma miejsca na kategorię

¹⁶² W.J. Ong, *Oralność...*, s. 93.

¹⁶³ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 227, także s. 230. Znakiem odchodzenia od metamorfozy w języku jest zwiększenie się rzeczowników kosztem czasowników.

¹⁶⁴ W.J. Ong, *Oralność...*, s. 95.

¹⁶⁵ Może tu powstać wątpliwość, że różnice werbalne nie są różnicami w widzeniu świata. Moim zdaniem sprawdzeniem takiego samego widzenia, to jest takiej samej treści percepcji, jest taki sam opis (tak rozumiem lekcję zmiany aspektu „późnego” Ludwiga Wittgensteina oraz tezy Ludwika Flecka). W tym sensie sam Walter J. Ong wydaje się imputować niepiśmiennym „rozpoznanie” figur geometrycznych. Skąd ta pewność, że widzieli koła, które nazywali talerzami, a nie talerze? W świetle tych ustaleń uważam, że

czystych postrzeżeń zmysłowych. Postrzeganie jest zarazem skojarzeniem, aktualizowaniem wiedzy. Doświadczany obiekt nie jest reprezentantem klasy bytów, lecz jest indywidualizowany¹⁶⁶.

Warto w tym momencie dodać uwagę, bez uwzględnienia której można popaść w uniwersalistyczne myślenie o owym „konkrete”. Zarówno w przypadku kultur magicznych, w tym magicznych naleciałości obecnych w kulturze Homera (na postrzeganie rzeczy składa się, kto i gdzie ją wykonał), nie należy o nim myśleć jako o konkrete w naszym rozumieniu empirycznym, lecz magicznym.

Druga kwestia dotyczy problematyki introspekcji, a mówiąc szerzej, podmiotowości. Jak pisze Walter J. Ong, „Niepiśmienni Łurii mieli trudności z artykulacją autoanalizy. Autoanaliza wymaga przełamania myślenia sytuacyjnego. Konieczne jest wyodrębnienie jaźni, wokół której obraca się świat przeżyć każdej konkretnej osoby, przeniesienie centrum każdej sytuacji z tej sytuacji na tyle, by pozwolić na zbadanie i opisanie samego centrum, samej jaźni¹⁶⁷”. Ponadto wewnętrzny osąd osób niepiśmiennych kierowany jest na zewnątrz, na wspólnotę, nie zaś do wewnątrz, jak my to zwykliśmy czynić¹⁶⁸. Jest to wynik pisma, to znaczy jaźń, „Ja” jest wynikiem internalizacji pisma. Pisał o tym w zbieżny z Walterem J. Ongiem sposób Eric A. Havelock przy okazji omawiania uprzedmiotowienia treści poznania¹⁶⁹ oraz Dawid R. Olson ukazujący „narodziny

można z większym prawdopodobieństwem powiedzieć, że widzieli talerze, a nie koła nazywane przez nich talerzami. Nawiasem mówiąc, widać wyraźnie, jak bardzo po stronie kultury pisma był Immanuel Kant, który pisał, że „empiryczne pojęcie talerza jest jednorodne z czystym geometrycznym pojęciem koła, ponieważ okrągłość pomyślana w pierwszym da się oglądać w drugim” (I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa 1957, s. 287).

¹⁶⁶ A.P. Kowalski, *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*, Bydgoszcz 2013, s. 206.

¹⁶⁷ W.J. Ong, *Oralność...*, s. 99.

¹⁶⁸ Ibid., s. 100.

¹⁶⁹ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 251–266. Amerykański antropolog zauważa, że wtedy, gdy „istnienie jaźni stawalo się stopniowo coraz bardziej oczywiste, odpowiednio coraz mocniejszy stawał się także wysiłek ustanowienia relacji między nią a tym, co nią nie jest. Krótko mówiąc, dla Greków zaistnienie podmiotu pociągnęło za sobą zaistnienie przedmiotu” (ibid., s. 251–252). Istnienie jaźni jest rzecz jasna związane ze zmianą rozumienia *psyche*, jakie wprowadza działalność Sokratesa. Eric A. Havelock ujmuje to następująco: „U schyłku V w p.n.e. dla niektórych Greków stało się możliwe mówienie o własnych «duszach» – tak jak gdyby posiadali autonomiczne jaźnie lub osobowości niebędące częścią świata zewnętrznego czy kosmicznej siły życiowej, które moglibyśmy nazwać pewnymi całościami czy realnymi substancjami. Z początku koncepcja ta dostępna była jedynie dla wyrafinowanych umysłowo jednostek. Istnieją dowody, że nawet w ostatniej ćwierci V wieku dla większości ludzi była ona niezrozumiała, a pojęciach, w których ją wyrażano, brzmiały dziwnie. Przed końcem IV wieku myśl ta na trwałe weszła do greckiego języka i stała się jednym z założeń greckiej kultury” (ibid., s. 233). Przytoczę jeszcze tylko jeden fragment,

umysłu”¹⁷⁰. Jasne staje się, dlaczego niepiśmienny nie może mieć do siebie dystansu – po prostu w pewnym sensie jeszcze jej/jego (jako osobnej od konkretnej sytuacji jaźni, samoświadomości) nie ma.

Podsumowując: widzenie typu „sytuacja zamiast abstrakcji” oznacza, że człowiek niepiśmienny nie może widzieć abstrakcyjnie (pojęciowo), widzi zaś sytuacyjnie (konkret). Nie może, jak twierdzi Maciej Kociuba, widzieć on w konkretności abstrakcji, bo ta nie obowiązuje jego myślenia. Taki zabieg jest możliwy dla bardzo wysublimowanego umysłu piśmiennego, który czytając Homera bez świadomości jego niepiśmienności, uabstrakcyjnia go i racjonalizuje.

KRYTYKA INTERPRETACJI MACIEJA KOCIUBY.

ZASTRZEŻENIE (I)

Moje pierwsze, najpoważniejsze zastrzeżenie co do interpretacji ekfrazy homeryckiej przedstawionej przez Macieja Kociubę jest związane z ujmowaniem stylu homeryckiego, którego ekfrazja jest kluczowym elementem, w aspekcie poznawczym. Ponadto w jego rozważaniach można dostrzec także wartościowanie estetyczne, szczególnie wtedy, gdy autor *Antropologii poznania obrazowego* w kilku fragmentach książki zestawia Homera ze współczesnymi poetami, nie odnotowując żadnej między nimi różnicy¹⁷¹. Krytyka tego estetycznego aspektu nie będzie mnie jednak interesowała, gdyż w świetle ustaleń dotyczących początków sztuki jest stosunkowo jasne, że doświadczenie estetyczne jest historycznie późniejsze niż czasy greckiego śpiewaka¹⁷².

który potwierdza powyższą tezę, ponadto wskazuje na pozostałości myślenia magicznego: „Z perspektywy w pełni rozwiniętego, samoświadomego i krytycznego intelektu człowiek homerowy był częścią tego co widział, słyszał i pamiętał. Nie zajmował się wytwarzaniem zestawu indywidualnych przekonań i poglądów, miał jedynie utrzymać w pamięci drogiocenny zestaw zastanych wzorców. Były one stale obecne w jego wyobraźni (jako obrazy wizualne) i w tym, czemu się przysłuchiwał (jako refleksy akustyczne). Jego mentalność – choć nie charakter – cechowały pasywność i bierne poddanie się, umacniane bezwarunkowym zaangażowaniem w grupowe emocje i w odruchy motoryczne” (ibid., s. 234–235). Sąd ten zakłada, że istnieje jakieś bezproblemowe, wewnętrzne „Ja” mające ciało, co jest upowszechnioną kartezjańską metaforą, nieobecną jeszcze, jeśli ufać słowom Richarda Rorty’ego, w starożytnej Grecji (R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1994, s. 47–48). Rodzi się dzięki rozważaniom Plotyna (A. Pałubicka, *Gramatyka...*, s. 121–129). Słowem: osobowość człowieka homeryckiego nie jest czymś różnym od jego czynów (E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 235).

¹⁷⁰ D.R. Olson, op.cit., s. 344–353.

¹⁷¹ M. Kociuba, op.cit., s. 291, 296.

¹⁷² A.P. Kowalski, *Mit a piękno...*

Błąd, który moim zdaniem popełnia lubelski badacz, mówiąc o wartości poznawczej ekfraz i retardacji używanych przez Homera, wynika z braku odwołania do znawców myśli greckiej, by wymienić tylko Olę Freidenberg. Rosyjska uczona, którą problem obrazu i pojęcia mocno interesował, stwierdza: „Języki antyczne dysponowały wieloma terminami na «obraz», ale ani jednym na «pojęcie»”¹⁷³. W *Eskursie do filozofii* pisze ona, że „Przed swoimi właściwymi narodzinami pojęcie długo jeszcze musiało się kształtować na gruncie obrazu i przemawiać obrazami. Nie potrafiło jeszcze argumentować. Ze względu na zależność od konkretnych przedstawień nie było też obciążone powinnościami etycznymi ani poznawczymi”¹⁷⁴.

W innym miejscu swoich wywodów zauważa, że „Obraz mitologiczny (myślenie przedmiotowe, zmysłowe) i pojęcie (myślenie abstrakcyjne) to dwie metody percepcji świata, historycznie różne, datujące się z różnych okresów”¹⁷⁵.

W tym sensie Maciej Kociuba błędnie dobiera przykład realizujący ideę Zofii Rosińskiej, aby „wydobywać myśl filozoficzną utajoną w tworze kultury”. U Homera nie ma po prostu żadnej „myśli filozoficznej”, gdyż ta jest historycznie późniejsza. Oralna tradycja przekazywania wiedzy zasadza się na *mimesis*, filozofia zaś na obserwacji, na „widzeniu umysłem”. Jak zauważa Olga Freidenberg: „Dopiero w miarę narastania abstrakcyjności pojęć myśl teoretyczna różnicuje się wobec artystycznej”¹⁷⁶, czego efektem jest przeobrażenie udostępnionego w poznaniu umysłowym świata w teorię.

W świetle ustaleń Erica A. Havelocka poznanie obrazowe u Homera nie jest związane właśnie z poznawaniem w naszym rozumieniu, to jest jako intelektualna działalność mająca przynieść określoną wiedzę o świecie, w tym z abstrakcyjnymi ideami oraz zachodzącymi w tym świecie zjawiskami. Uważam, że w homeryckim stanie umysłu nie mamy do czynienia z myśleniem abstrakcyjnym, które przecież nie może się obyć bez logiki, a tę stworzył Arystoteles (jak więc miałoby być obecne u Homera?). Nie ma możliwości, aby pojawiła się logika bez postawy dystansu nieobecnej przecież w kulturze magicznej. Ponadto logika wywodzi się z rozmowy dialektycznej, której w kulturze oralnej brak.

Moim zdaniem takim abstrakcyjnym terminem jest także pojęcie „śmierć”, której dotyczy przywołany przykład opisywany przez lubelskiego filozofa. Aby mówić o śmierci, trzeba najpierw dysponować jej pojęciem. Zdaję sobie sprawę z kontrowersyjności takiego sądu, ale postaram się go uzasadnić. Skoro w kul-

¹⁷³ O. Freidenberg, op.cit., s. 345.

¹⁷⁴ Ibid., s. 340.

¹⁷⁵ Ead., *Obraz i pojęcie*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007, s. 17.

¹⁷⁶ Ibid., s. 339.

turze oralnej brakuje pojęć, nie można mówić w niej na przykład o koniu jako takim, lecz o wielu poszczególnych koniach. Dlatego nie można także mówić o śmierci jako takiej, lecz o wielu różnych zgonach. Eric A. Havelock przestrzega przed „zbieraniem w całość” ukontekstowanych opisów-obrazów pojawiających się w jednym eposie, nie mówiąc już, jak to czyni Maciej Kociuba, o analizowaniu różnych obrazów śmierci pochodzących z *Odysei* i *Iliady*. Taką analizę może przeprowadzić tylko członek kultury pisma, który ma przed sobą zapisany tekst.

Zestawiając ze sobą dwa obrazy śmierci – ptaków i ziemi – Maciej Kociuba pyta: „czym jest ostatecznie dla Homera śmierć, upadkiem czy wzlotem? Wydawałoby się, iż zrywający się do lotu ptak jest symbolem życia. Martwe ciało zmieszane z ziemią przynosi jednak obraz destrukcyjnej zagłady”¹⁷⁷. Autor twierdzi zatem, że śmierć jest takim i takim obrazem jednocześnie, i że zastawienie tych opisów-obrazów ma przedstawiać śmierć jako taką. Moim jednak zdaniem opisy-obrazy śmierci dotyczą raz takiego, a innym razem takiego zgonu, albowiem nie mogło być w wyobraźni Homera i jego słuchaczy tego, co miałoby być właśnie ostatecznym ujęciem śmierci wyrażonej dzięki metaforom i symbolom.

Należy przy tym także zaznaczyć, że w kulturach opartych na metamorfozie magicznej nie mogło być wyraźnego pojęcia śmierci. „Opozycja życie–śmierć – twierdzi Andrzej P. Kowalski – zdaje się zbyt odległa od realiów magicznego stylu myślenia. [...] Tak więc nie można było zanegować zjawiska wyrażanego słowem «śmierć» za pomocą słowa «życie». Takiego zaprzeczenia w kontekście myśli magicznej w ogóle nie sposób dokonać”¹⁷⁸. Echo magicznych praktyk pogrzebowych widać w przywołanym przeze mnie już wcześniej fragmencie rozważań Wiesława Juszcza¹⁷⁹.

Można zaryzykować stwierdzenie, że śmierć przejawia się „każdorazowo”, nie jest zatem potrzebnym pytać, czym jest ostatecznie śmierć dla Homera, ponieważ takie pytanie nie mieściło się prawdopodobnie w jego horyzoncie myślowym. W tym sensie Maciej Kociuba w nieuprawiony sposób intelektualizuje Homera, popełniając przy tym analogiczny błąd, który popełniają ci badacze, którzy intelektualizują mity, uważając je za przejaw postawy poznawczej. W tego typu interpretacjach trzeba po prostu uwzględnić to, co Florian Znaniecki nazywał „współczynnikami humanistycznym”. Należy mieć na uwadze, że rzeczywistość jest rzeczywistością zawsze „dla kogoś”, pewne

¹⁷⁷ M. Kociuba, op.cit., s. 75–76.

¹⁷⁸ A.P. Kowalski, *Symbol...*, s. 74.

¹⁷⁹ Vide: s. 12 niniejszego tekstu.

zjawiska, jak śmierć, są zawsze zjawiskami „dla kogoś”. Nie chodzi mi rzecz jasna o to, że człowiek jako istotna biologiczna nie umiera, chodzi o to, że ten biologiczny fakt nie jest rozpoznawany z taką wyrazistością w każdej kulturze (podobnie jak nie jest widziana ludzka twarz uważana za jakoby element naszego naturalnego wyposażenia), a być może w kulturze archaicznej nawet nie był w ogóle rozpoznawany. W tym sensie mogę sobie wyobrazić takie światy kulturowe, w których śmierć nie istniała jako problem, nad którym należałoby się zastanawiać i czego należałoby się obawiać¹⁸⁰.

Konsekwencją powyższych refleksji są moje dalsze wątpliwości, rodzące się szczególnie wtedy, gdy autor *Antropologii poznania obrazowego* twierdzi, że „ogromny patos śmierci” powoduje u Homera chęć „zdystansowania się” („ledwo zauważalny ironiczny cudzysłów”) od powagi i rozmachu, z jakim dopiero co opowiedział o okrutnej rozprawie z zalotnikami. Uważam, że nie można mówić w tym przypadku o braniu w nawias, cudzysłowie mającym niejako chronić przed patosem śmierci. Postawa dystansu, związana z obecnością pisma w kulturze, w świetle wcześniejszych uwag nie wydaje mi się tak oczywista, jak oczywista wydaje się lubelskiemu filozofowi.

Podsumowując: na miejscu Macieja Kociuby byłbym dużo bardziej ostrożny w mówieniu o poznawczym wymiarze obrazowania, obecności symbolu oraz o poznawczej wartości metafory u Homera. O ile poznawcza rola metafory jest prawdą w odniesieniu do kultury nowożytnoeuropejskiej – co świetnie widać w poszczególnych jej dziedzinach, takich choćby jak nauka – to bez uwzględnienia magiczno-mitycznego kontekstu funkcjonowania metafory w społeczeństwach archaicznych operujących nadal w jakimś stopniu myśleniem w kategoriach metamorfozy magicznej można popaść w szereg imputacji kulturowych.

Na koniec warto zauważyć, że Maciej Kociuba trafnie spostrzega, że „rozwój kultury europejskiej utrwalił głęboką nierównowagę w wartościowaniu roli poznania obrazowego i poznania pojęciowego. Poznanie i dyskurs oparte na pojęciach zyskały miejsce uprzywilejowane i zostało na trwałe związane z racjonalizmem”, co umożliwiło w dużym stopniu powstanie nauki¹⁸¹. Lubelski badacz uważa, że rozdzielenie obydwu typów poznania hamuje rozwój aktywności poznawczej¹⁸². Opowiada się tym samym za połączeniem tych typów poznania,

¹⁸⁰ Nawiasem mówiąc, owa „sytuacyjność” śmierci jest także widoczna w innych antropologicznych opisach, by wymienić tylko *Czary, wyrocznie i magię u Azande* Edwarda E. Evans-Pritcharda (E.E. Evans-Pritchard, *Czary, wyrocznie i magia u Azande*, Seria Antropologiczna, Warszawa 2008).

¹⁸¹ M. Kociuba, op.cit., s. 7.

¹⁸² Ibid., s. 19.

nieusuwania poza nawias żadnego z nich¹⁸³. Pomijając krytykę uniwersalności przedstawianego przez niego holistycznego poznania obrazowego, należy wskazać na kwestię, z której autor *Antropologii poznania obrazowego* nie do końca chyba zdaje sobie sprawę. Mianowicie: po upowszechnieniu się pisma bardzo trudno o powrót do „poznania” obrazowego, z którym mieliśmy do czynienia w kulturze oralnej (zmiana kulturowa działa na zasadzie zapadki), tak jak trudno o powrót do kultury magicznej. Nie twierdzę, że jest to niemożliwe, szczególnie że kultura pisma ulega silnemu naciskowi kultury wizualizacji spowodowanej rozwojem nowych mediów. Problem w tym, że musielibyśmy uprzednio zapomnieć fundamentalne wynalazki kultury skonstruowane przez Platona, co *de facto* oznaczałoby przebudowę całej kultury (w tym humanistyki) i testowanie jej pod kątem „powrotu” do cech charakterystycznych dla kultury oralnej¹⁸⁴ i magicznej. Proponowana zachęta do łączenia obydwu typów poznania, o ile w ogóle możliwa, to zaproszenie do przedsięwzięcia o ogromnych kosztach intelektualnych i poznawczych. W najogólniejszym sensie wiązałoby się to z radykalnym przemodelowaniem naszej kultury.

KRYTYKA INTERPRETACJI MACIEJA KOCIUBY.

ZASTRZEŻENIE (II)

Maciej Kociuba twierdząc, że Homer proponuje nam pewną poznawczą perspektywę usuwającą parametr czasu, sugeruje tym samym, iż świadomie chce nam narzucić nie tylko określoną interpretację wydarzeń, lecz także tego, czym jest poznanie. Powyżej wskazałem, dlaczego mówienie o obecności refleksji poznawczej u Homera jest błędem. Teraz warto zapytać o problem interpretacji. Moim zdaniem lubelski filozof myli się, kiedy twierdzi, że Homer świadomie (czyli z pewną intencją interpretacyjną) stosuje obrazowe antycypacje, korzystając z wiedzy, którą dzisiaj byśmy określili psychologią nastawienia. W ustaleń przywołanych wyżej badaczy wynika dosyć jasno, że nie może być tutaj mowy o świadomej działalności interpretacyjnej, albowiem to nie Homer rządzi czasem, lecz czas Homerem. Uważam, że problem narzucania czy przekonywa-

¹⁸³ Ibid., s. 19–20.

¹⁸⁴ Walter J. Ong mówi w tym kontekście o „oralności wtórnej”. Jak twierdzi autor *Oralności i piśmienności*, jest ona jednocześnie uderzająco podobna, jak i niepodobna do oralności pierwotnej. Do „oralności wtórnej” wprowadza nas technologia elektroniczna (telewizja, radio, telefon, taśmy dźwiękowe). Podobieństwo polega głównie na mityce uczestnictwa, poczuciu wspólnoty, skupieniu na chwili bieżącej, a nawet stosowaniu formuł (W.J. Ong, *Oralność...*, s. 205).

nia do pewnej interpretacji nie wchodził tu również w grę, ponieważ śpiewak i słuchacze tworzyli wówczas homogeniczną wspólnotę, w której nie narodził się jeszcze problem interpretacji. Ponadto interpretuje się to, co ogląda, a nie to, w czym uczestniczy. Różnica zasadza się na sposobie partycypacji. Interpretować można tylko wtedy, kiedy odzieli się od tego, co jest interpretowane, to jest z postawy zaangażowanej przyjmie się teoretyczną, by posłużyć się opozycją Anny Pałubickiej obrazującą typ uczestnictwa w kulturze europejskiej¹⁸⁵. To zasadnicza różnica, której nie dostrzega autor *Antropologii poznania obrazowego*. Z ustaleń Erica A. Havelocka i Alberta Lorda wiemy, że wyśpiewywanie pieśni było współuczestnictwem, zjednoczeniem się z bohaterami oraz słuchającymi. Specyfika kultury oralnej oraz zespolonego z nią myślenia magicznego polega na uobecnieniu, przywołaniu wyśpiewywanej historii, nie zaś na jej przypominaniu. Problem interpretacji pojawia się w omawianej pracy dlatego, że jej autor po prostu Homera czyta, należy tym samym do zupełnie innej kultury „zarządzającej” psychologią odbioru.

Ponadto z kulturoznawczych interpretacji starożytnej myśli filozoficznej wiemy, że narodziny interpretacji są historycznie późniejsze. Wydaje się, że to dopiero spisane później pieśni Homera pozwalają na narodziny jego alegorezy, na przykład przez Metrodora z Lampsakos (V w. p.n.e.)¹⁸⁶. Z kolei za Anną Pałubicką można wskazać, że narodziny samoświadomości interpretacyjnej najwięcej zawdzięczają wczesnemu chrześcijaństwu (między innymi Orygenesowi)¹⁸⁷.

Podsumowując, można powiedzieć, że w swej pracy Maciej Kociuba myli proces interpretowania ze świadomością dokonywania tej interpretacji. Jednak – jak wskazywał przekonująco w swych pismach Jerzy Kmita – czym innym jest interpretowanie, a czym innym świadomość towarzysząca temu zabiegowi¹⁸⁸. Świadomość interpretowania pojawia się jedynie w postawie teoretycznej, a zatem różnica między interpretowaniem (od niego nie ma ucieczki) a świadomością, że się interpretuje, polega na różnicy w sposobie partycypacji w kulturze. Stanowisko to wzmacnia również opinia Waltera J. Onga wyraźnie wskazującego jakościową różnicę między interpretacją w świecie czysto oralnym a interpretacją jako hermeneutyką tekstu. Wypowiedź oralna oraz jej interpretacja nie muszą być rozumiane w analogii do interpretacji tekstu, interpretacja

¹⁸⁵ A. Pałubicka, *Gramatyka...*

¹⁸⁶ M. Domaradzki, *Interpretacja humanistyczna a problem starożytnej alegorezy*, „Filosofia”, 2011, nr 12, s. 361–372.

¹⁸⁷ A. Pałubicka, *Gramatyka...*, s. 144–155.

¹⁸⁸ J. Kmita, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971.

tekstu nie musi być modelem wszelkich innych interpretacji¹⁸⁹. Kluczowy tutaj jest fakt, że – jak stwierdza Walter J. Ong – „[p]rzed pismem nie ma funkcjonalnego czy efektywnego rozróżnienia pomiędzy wypowiedzią a interpretacją wypowiedzi”¹⁹⁰, „sama idea interpretacji jako czynności odrębnej od wypowiedzi innego typu zasadza się na istnieniu pisma”¹⁹¹.

W wyśpiewywanej wypowiedzi oralnej, nieznającej pisma, nic nie jest ukryte, wszystko jest jak na dłoni czy, dostosowując to do kontekstu widzenia, przed oczami. Jeśli nie ma niczego poza tym, co widziane w konkrezie, to gdzie i po co miałyby się poszukiwać niewidzialnej abstrakcji (owa niewidzialność przychodzi dopiero z Platonem)? Moim zdaniem interpretacja, a na pewno jej upowszechnienie, jest w dużej mierze związana z pojawieniem się pisma, tym samym społeczności oralne, w których dużą rolę odgrywa jeszcze myślenie magiczne, musiały być jeszcze społecznościami bez interpretacji.

KRYTYKA INTERPRETACJI MACIEJA KOCIUBY.

ZASTRZEŻENIE (III)

Przejdę teraz do mojej ostatniej wątpliwości, która dotyczy używania metafor oraz symboli w postrzeganiu sytuacji śmierci powieszonych przez Telemacha kobiet.

Analogicznie, jak w powyższych zastrzeżeniach, także i tutaj dochodzi według mnie do imputacji kulturowej. Polega ona na przypisywaniu archaicznym Grekom umiejętności stosowania rozróżnień ontologicznych, takimi jakimi posługuje się podmiot współczesnej kultury europejskiej. W świetle przedstawionego wyżej materiału antropologicznego można zaryzykować tezę, że Homer i jego słuchacze nie dysponowali jeszcze wyraźnym wyobrażeniem metafory i symbolu. To kategorie dopiero się kształtujące, stąd używane są raczej płynnie, przez co rozumiem, że nie są wyraźnie oddzielone od metamorfoz. Dopiero podmiot naszej, poplatońskiej formy życia może czytać oraz widzieć hermeneutycznie, to jest jeden obraz przez drugi, „widzieć na przestrzał”, jak określa to Maciej Kociuba. Mam spore wątpliwości co do takich zdolności samego Homera i jego słuchaczy. Wynikają one przede wszystkim z braku w poematach homeryckich koncepcji abstrakcyjnego czasu, co wiąże się z myśleniem magicznym ich wykonawcy oraz specyficznym dla magii odczuciem czasu. Obecność owego magicznego odczucia czasu, jak wskazują niektórzy badacze, uzasadnia fakt, że Homer raczej „włamuje” się

¹⁸⁹ W.J. Ong, *Nim zaistniała tekstowość...*, s. 257, 267, 270.

¹⁹⁰ *Ibid.*, s. 258.

¹⁹¹ *Ibid.*, s. 257–258.

w wydarzenia, niż je opisuje¹⁹². W poematach homeryckich trudno o poczucie czasu linearnego determinującego bieg wydarzeń. Wydarzenia były raczej odwracalne lub mogły wzajemnie na siebie nachodzić¹⁹³. W perspektywie tego, co Andrzej P. Kowalski pisze o metamorfozach magicznych, jeśli uznać, że nie były one obce Homerowi i jego słuchaczom, obrazy mogą się na siebie „nakładać” tak skutecznie, iż zatarciu ulega ich odrębność. Można by zatem mówić o „przechodzeniu” jednego w drugi, ciągu pewnych magicznych transformacji, trudnych do wyobrażenia po myślowych osiągnięciach nowożytności.

Istotną sprawą jest także fakt, że autor *Antropologii poznania obrazowego* wydaje się nie rozróżniać dwóch rodzajów symbolizmu, to jest obrazowego od wyrazowego¹⁹⁴. W pierwszym obraz jest sygnałem (kiedy na przykład zjawisko „X” zapowiada, uobecnia jakieś wydarzenie), w drugim słowo reprezentuje jakiś stan rzeczy. Nie ma abstrakcyjnych pojęć bez symbolizmu wyrazowego, a człowiek o homeryckim stanie umysłu jest raczej po stronie symbolizmu jako sygnału niż reprezentacji.

W perspektywie powyższych ustaleń można mieć wątpliwości, czy za bezdyskusyjną można uznać sytuację widzenia umierających kobiet jako ptaków – to jest A jako B, przy czym A i B mają początkowo i końcowo odrębne statusy ontologiczne. Uważam, że należy ją raczej odczytywać jako ciąg trudnych dla nas do zrozumienia metamorfoz czy też, jak powiedziałaaby Olga Freidenberg, uobecniania się pewnych „stadiów”. Tak prawdopodobnie mogło być w przypadku rozpoznania Odyseusza po bliźnie. Blizna nie była tutaj jakimś dodatkiem do jej posiadacza, nie była znakiem w naszym rozumieniu, lecz raczej uobecniała Odyseusza, podobnie jak jego imię.

Jeśli uznać powyższe zastrzeżenia, metaforyka „nakładania” i „przechodzenia” wydaje się trafniejsza niż hermeneutyczna metaforyka „widzenia na przestrzał”, jakiej używa Maciej Kociuba. „Widzenie na przestrzał” zakłada bowiem, że ciąg opisywanych wydarzeń jest wyraźnie rozparcelowany w świadomości słuchacza. Wyobraźmy sobie te opisy-obrazy jako fotografie. Lubelski filozof sugerowałby zapewne, że słuchacz jest na tyle refleksyjny, że może niejako poukładać je przed oczami (tak jak robi to fotograf w kluczowej scenie *Powiekszenia* Michelangelo Antonioniego) i zdolny jest je dalej analitycznie śledzić. Uważam, że taka metaforyka jest mało trafna, ponieważ, choć jeden opis-obraz (fotografia) faktycznie pociąga za sobą drugi, to podmiot kultury oralnej nie jest zdystansowanym obserwatorem, ale uczestnikiem tego, co oglądane. „Przyglądanie się z boku”

¹⁹² A.P. Kowalski, *Symbol...*, s. 86.

¹⁹³ Ibid., s. 84–88.

¹⁹⁴ Rozróżnienie to zawdzięczam rozmowie z Anną Pałubicką.

powstaje wtedy, kiedy używa się pisma, a pieśń Homerową traktuje jako tekst. Ponadto podmiot kultury audialnej, któremu opisy-obrazy przesuwają się jak fotografie, nie może zatrzymać się w swoim oglądaniu i wrócić do poprzedniego z nich. Wówczas bowiem, jak określa to Eric A. Havelock, utraciłby ciąg skojarzeń, zawsze przecież kulturowo uregulowanych. Można by powiedzieć, że chcący dokonać takiego gestu słuchacz pogubiłby się, tak jak my tracimy scenę oglądanego filmu, kiedy chcemy z pamięci odtworzyć poprzednią (odtworząc ją, tracimy tę, którą mamy przed oczami). Panorama, która wyświetla się w wyobraźni podmiotu zakorzenionego w kulturze oralnej, przypomina raczej film niż umiejętność kontemplowania poszczególnych jego scen.

JAK PODNIEŚĆ WŁASNE PRZESĄDY DO RANGI TRANSCENDENCJI?

Krzysztof Moraczewski stwierdził kiedyś, że fenomenologia jest niezawodną metodą, aby swoje przesady podnieść do rangi transcendencji¹⁹⁵. Moim zdaniem istnieją różne metody podnoszenia swoich przesądów, a dokładniej mówiąc: ich kulturowego statusu, do rangi transcendencji. Jedną z nich jest zaufanie swojemu zdrowemu rozsądkowi, który wydaje się wiedzą podzielaną przez wszystkich ludzi, a co za tym idzie – wiedzą niewymagającą procesu uczenia się (genialnie pisał o tym Ludwik Fleck¹⁹⁶). Na temat zdrowego rozsądku powiedziano już w filozofii wiele. Mnie najbardziej interesuje jego wymiar kulturowy¹⁹⁷. Zgadzam się z Andrzejem Szahajem, że w ujęciu kulturalistyczno-konstruktywistycznym zdrowy rozsądek to „kulturowy konstrukt, którego źródła światopoglądowe i aksjologiczne, metody konstrukcji oraz elementy doń użyte (na przykład metafory) uległy zapomnieniu tak skutecznie, że w świadomości zbiorowej stracił on zupełnie status czegoś stworzonego w określonych warunkach historycznych i kulturowych, a nawet politycznych, stając się zbiorem oczywistości”¹⁹⁸. Bez wątpienia jednym z takich elementów jest permanentna w naszej kulturze internalizacja pisma, którego działanie na dokonywane przez nas operacje intelektualne wydaje się czymś naturalnym, a nie – jak Platonowi –

¹⁹⁵ Opinia zasłyszana.

¹⁹⁶ L. Fleck, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, przeł. M. Tuskiewicz, Lublin 1986.

¹⁹⁷ M. Rydlewski, *Myśl potoczna jako system kulturowy w perspektywie projektu archeologii kulturoznawczej Andrzeja P. Kowalskiego*, [w:] Geertz. *Dziedzictwo – interpretacje – dylematy*, red. A.A. Szafranski, Lublin 2012, s. 215–235.

¹⁹⁸ A. Szahaj, *Znakoświat*, [w:] id., *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004, s. 155.

czymś sztucznym, czymś „dołączonym” do operacji poznawczych. W tym sensie uważam, że rozważania Macieja Kociuby o Homerze, choć intelektualnie pociągające i filozoficznie przekonujące, są wyrazem ufności w zdrowy rozsądek, który podpowiada nam, że w zasadzie wszyscy, mimo różnic kulturowych, myślowo jesteśmy tacy sami. Moim zdaniem nie jesteśmy, czego powyżej starałem się dowieść.

Maciej Kociuba nie jest odosobnionym przypadkiem ulegania zdrowemu rozsądkowi w działalności filozoficznej. W pewnej mierze każdy badacz, w mniejszym bądź większym stopniu, ulega zdrowemu rozsądkowi. Dotyczy to nawet tych największych filozofów, czego przykładem może być Ludwig Wittgenstein. Kiedy polemizuje on z ujęciem magii w *Złotej Gałęzi* Jamesa G. Frazera, wyraźnie sugeruje, że ludzie pierwotni nie mogą być aż tak naiwni, aby traktować niesymbolicznie pewne rytualne działania¹⁹⁹. Uleganie zdrowemu rozsądkowi wynika z faktu, że jesteśmy dla siebie bardziej bytem niż świadomością, że nie jesteśmy kulturowo sami dla siebie przejrzysti (więcej w nas przekonań milcząco respektowanych niż świadomie akceptowanych). Najlepszą drogą chroniącą przed naiwną ufnością w zdrowy rozsądek są studia etnologiczne oraz antropologia historyczna. Jeśli mamy pod ręką jej ustalenia w postaci teorii oralności i piśmienności, to owa ufność może zostać po części ograniczona i należy z niej korzystać. W tym sensie uważam, że filozofia kultury powinna sięgać do dorobku antropologii historycznej, aby nie pozostawać na abstrakcyjnym poziomie „człowieka w ogóle”. Przyjmując tę ostatnią perspektywę, autorytetem stojącym za badaczem jest tylko on sam, przedstawiana interpretacja opiera się jedynie na zaufaniu w przekaz komunikowany przez badacza. To kwestia dobrze widoczna zarówno w metodzie fenomenologicznej²⁰⁰, jak i wśród ufających w zdrowy rozsądek, w potoczność, która zapewnia porozumienie z czytelnikiem, a w efekcie uznanie, że naprawdę jest tak, jak jest to przedstawione. Świadectwem tego ostatniego stanu rzeczy w książce Macieja Kociuby jest zdanie ją rozpoczynające: „Trudno wyobrazić sobie recepcję rzeczywistości o charakterze tylko pojęciowym lub też wyłącznie obrazowym – radykalnie oddzielnym od pojęć”²⁰¹. Bazując na materiale antropologicznym, starałem się pokazać, że z dużym prawdopodobieństwem można zaryzykować tezę, iż homerowa recepcja rzeczywistości była oddzielona od pojęć. Fakt, że trudno to sobie wyobrazić przedstawicielom kultury pisma, nie oznacza jeszcze, że takiej recepcji nigdy nie było. Ostateczny wniosek, jaki można wysnuć z moich roz-

¹⁹⁹ L. Wittgenstein, *Uwagi o „Złotej Gałęzi” Frazera*, przeł. A. Olechowski, Warszawa 1998.

²⁰⁰ A. Pałubicka, *Gramatyka...*, s. 116–117.

²⁰¹ M. Kociuba, op.cit., s. 7.

ważań dotyczących ustaleń zawartych w analizowanej części *Antropologii poznania obrazowego* jest następujący: im więcej wiedzy o kulturowym wymiarze naszej rzeczywistości, społecznej konstrukcji świata, w którym żyjemy, tym więcej świadomości metodologicznej pozwalającej umknąć choć części naszych przesadów zaprojektowanych przez wynalazek pisma.