

## Kultura i myślenie obrazowe

W kulturach związanych z kręgiem śródziemnomorskim i trzema wielkimi religiami monoteistycznymi, a więc i w naszym współczesnym świecie, myślenie obrazowe sytuuje się dosyć nisko w hierarchii władz umysłowych. Pytanie, czym ono jest i w jaki sposób współtworzy ludzką naturę/kulturę, wymaga swoistej emancypacji materii obrazowej w stosunku do materii słownej, czy chociażby muzycznej, która przecież utożsamiana jest z najwyższymi władzami ludzkiego umysłu. Celowo więc pominę znaczące wyjątki od powyższej reguły, natomiast skupię się na manifestacjach ogólnego przekonania, że obraz<sup>1</sup> jest wynikiem, jest uwarunkowany, a wreszcie i deformowany przez kulturę, która wyposaża jednostkę w zespół wyuczonych oraz społecznie akceptowanych nawyków postrzeżeń.

Nie twierdzą, że tak w ogóle nie jest. Byłoby nawet czystym szaleństwem dyskutować z wnioskami na temat natury postrzegania, do których przywiodła nas psychologia postaci i pokrewne nurty refleksji, takie jak istotne tu dla nas rozważania historyka sztuki Ernsta

---

<sup>1</sup> Nadałem pojęciu „obraz” bardzo szeroki zakres znaczeniowy, co oznacza, że w wielu wypadkach jego przedmiot utracił pojęciową swoistość i suwerenność. W jego polu znaczeniowym znalazły się nie tylko obiekty dwuwymiarowe lub przestrzenne, które odwzorowują rzeczywistość lub dowolnie zdefiniowaną intencję swojego twórcy i często zasługują na miano dzieła sztuki, lecz także *quasi-wizualne* elementy należące do świata przedstawionego w literaturze i innych tekstach prozatorskich, będące komponentami metafor poetyckich oraz idiomami zakłętymi we frazach i leksyce mowy potocznej. Znaczenie tego pojęcia zmienia się więc w zależności od kontekstu, który w wielu wypadkach czyni zasadnym użycie innych pojęć, takich jak wizerunek, wyobrażenie czy wizualizacja. Ta elastyczność w nadawaniu pojęciom różnych zakresów znaczeniowych związana jest z przyjętą tu perspektywą poznawczą, której zakres i głębia ostrości nie obejmują wielu problemów związanych ze specyfiką poszczególnych mediów, natomiast ujmują ponad granicami gatunków medialnych problem obrazowości w trzech najważniejszych aspektach: walorowym, przestrzennym i formalnym.

Gombricha<sup>2</sup> o psychologii przedstawiania obrazowego czy nieprzemijające w swojej wnikliwości studia Rudolfa Arnheima<sup>3</sup> nad sztuką i percepcją wzrokową. Rzecz jednak w tym, że obraz jest nie tylko przedmiotem percepcji – w najlepszym wypadku ilustracją dla abstrakcyjnej myśli, a w najgorszym kartą wyjętą z *bibliae pauperum*, lecz przede wszystkim nieredukowalnym, podstawowym komponentem władz intelektualnych i kultury zarazem. Obraz wręcz umożliwia kulturę – kulturę pojmowaną na sposób heraklitejski, jako zdolność jednostki do partycypowania w nieprzerwanym strumieniu niepowtarzalnych zdarzeń. Uczestniczenie w kulturze to, inaczej mówiąc, zdolność uobecniania tego, co odległe i utożsamiania tego, co różne i nieskończenie wariabilne za pośrednictwem obrazu. Dla Henriego Bergsona ta w istocie pozytywna dyspozycja oznaczała kulawą skłonność ludzkiego umysłu do tworzenia „źle przeanalizowanych mieszanin” pojęciowych, co tak trafnie zreferował Gilles Deleuze:

„Taką mieszaniną [źle przeanalizowaną] jest wyobrażenie jako zjawisko psychologiczne. Wyobrażenie w istocie zachowuje coś z obszarów [sensu - przyp. A.C.], w których szukaliśmy; wspomnienia ucieleśnianego lub aktualizowanego przez obraz; jednak wspomnienie jest aktualizowane przez obraz tylko dzięki dostosowaniu go do wymagań terażniejszości, obraz robi ze wspomnienia coś terażniejszego. Tak oto w miejsce różnicy natury między terażniejszością i przeszłością, między czystą percepcją i czystą pamięcią, podstawiamy zwykle różnice stopnia między obrazami-wspomnieniami i postrzeżeniami-obrazami”<sup>4</sup>.

Jeśli chcemy twierdzić, że kultura istnieje tylko w czasie, w wiecznym przepływie, to musimy także uwzględnić tę ludzką dyspozycję do zamiany różnicy natury między czasem minionym a bieżącym na „zwykłą różnicę stopnia” pomiędzy wspomnieniami a postrzeżeniami, pomiędzy tym, co odcisnięte śladem w pamięci, a tym, co dane w aktualnym doświadczeniu. Tę operację umożliwia tzw. myślenie obrazowe, być może do niczego nie przydatne w dyskursie filozoficznym, lecz w dyskursach potocznych posiadające znaczenie fundamentalne. Nie będziemy więc narzekać wspólnie z filozofami na tę trudną do przeanalizowania mieszaninę, lecz skupimy się właśnie na

---

<sup>2</sup> E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

<sup>3</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Bergsonizm*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1999, s. 55.

tym, co zacieranie „różnicy” umożliwia – na obrazie komiwojażerującym pomiędzy pamięcią i postrzeganiem.

Powyższe nie wyklucza z rozważań na temat tego, co w kulturze „wyobrażone”, a więc widzialne lub tylko potencjalnie poznawane poprzez „ogląd bezpośredni” (zapośredniczone przez zmysł wzroku), innych sensualnych jakości – dźwiękowych, zapachowych, smakowych, taktylnych. Ich skromniejszy udział wynika z proporcji poddyktowanych przez „samo” kulturę (rozumianą na mocy modernistycznych przyzwyczajęń jako „kultura w ogóle”) lub też wynegocjowanych gdzieś pomiędzy wyspami ruchomego archipelagu, który wciąż z przyzwyczajenia nazywamy Cywilizacją Zachodu. A już niezależnie od wszelkich uwarunkowań ideologicznych zmysł wzroku dostarcza nam największej ilości informacji o otaczającym nas świecie.

Błędem byłoby również eliminowanie rozmaitych form dyskursu słownego. Bo chyba nie warto brać za dobrą monetę poglądu, że w swym obecnym stanie nasz świat jest „cywilizacją obrazu”. A jeśli już tak, to najwyżej pod warunkiem, że „wizualizację” współczesnych kultur będziemy pojmować tak, jak powszechnie rozumiane jest ich postępujące „udźwiękowanie” – przez pryzmat teorii komunikacji społecznej lub za pośrednictwem ontologicznego umocowania (statusu) mediów, a więc w zgodzie z tzw. zdrowym rozsądkiem. Potocznie bowiem myślimy tak: z jednej strony obrazy ilustrują teksty, z drugiej – podpisy pod ilustracjami tłumaczą referencje; zaś w obu wypadkach, w sposób właściwy dla każdego medium, świadomość odbiorcy jest zawłaszczana przez pewną sytuację komunikacyjną; skoro niewidzialną ręką kultury uczyniono gatunki, to widocznie ludziom oraz nauce na użytek – i tego naturalnego/kulturalnego porządku należy się trzymać. Tak właśnie, w dużym uproszczeniu, postrzegają kulturę wizualną nie tylko jej przeciętni konsumenci, lecz także profesjonalści – znawcy i badacze poszczególnych gatunków medialnych. Powstają – skądinąd bardzo cenne – publikacje na temat fotografii, filmu i mediów elektronicznych<sup>5</sup>. Natomiast nie ma, od czasu słynnej *Ikonosfery* Mieczysława Porębskiego<sup>6</sup> czy *Nieobecnej struktury* Umberto

---

<sup>5</sup> Por. m.in. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu*, Warszawa 2003; M. Michalowska, *Niepewność przedstawienia*, Kraków 2004; A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy*, Kraków 2003.

<sup>6</sup> M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1971.

Eco<sup>7</sup> – zarówno w polskiej literaturze przedmiotu, jak i obcej – pracy, która tytułową ikonosferę czyniłaby swoim głównym, a nawet jedynym tematem i nie redukowała tego potężnego pola opisu do środowiska wybranych mediów. Nie myślę tu o jakiejś wszechogarniającej inwentaryzacji wątków ikonicznych, przedsięwzięciu deskrypcyjnym z założenia skażonym encyklopedyczną pychą. Wystarczyłoby nie utożsamiać obrazu – tej „wyobrażonej” sfery kultury – wyłącznie z jego „wizualizacją”, a oczywisty pogląd o „obrazowości współczesnej cywilizacji” odzyskałby świeżość kwestii w najwyższym stopniu problematycznej. Wówczas pytanie o rolę obrazu w kulturze Zachodu, czy też inaczej: w kulturze globalnej ukształtowanej w ciągu XX wieku, mogłoby być interpretowane nie tylko w kontekście różnicy, którą antropologia z uporem afirmuje, porównując ze sobą kultury gorące i zimne, piśmienne i oralne, elitarne i ludowe *etc.*, lecz także, a nawet wyłącznie ze względu na niepowtarzalną rolę, jaką obraz ma do odegrania w ciągłym, nieustającym procesie kulturowego *up-to-date*, niezależnie od miejsca i czasu. Celem niniejszego tekstu jest uwolnienie refleksji nad kulturą obrazu z gorsetu tradycyjnych klasyfikacji, którymi posługuje się antropologia kultury, i antynomii, jakim wciąż ulega, pomimo wielu tak obiecujących deklaracji metodologicznych.

## Kultura obrazu

Coraz częściej słyszymy o antropologii obrazu traktowanej na równi z antropologią słowa czy antropologią widowiska. Takim podziałem posługują się autorzy znanego podręcznika akademickiego<sup>8</sup>. Wydaje się więc, że współczesna humanistyka i nauki społeczne do-

---

<sup>7</sup> U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996. Mam na myśli 2. i 3. część tej książki, a zwłaszcza rozdział o „semiologii komunikatów wzrokowych”, którego Eco nigdy nie zmieniał ani nie uzupełniał w późniejszych, często obcojęzycznych wydaniach, uznając tę część książki (wszystko wskazuje na to, że słusznie) za swój oryginalny, wciąż aktualny wkład w badania nad komunikacją wzrokową (wizualną).

<sup>8</sup> Por. G. Godlewski, *Wstęp* [w:] *Antropologia słowa*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2003.

ceniają wzrastającą rolę myślenia obrazowego w kulturze. To jednak tylko złudzenie równouprawnienia. Pomiędzy antropologią słowa a antropologią obrazu, skoro już o nich tu przede wszystkim mamy mówić, zwiększa się nie tylko dystans metodologiczny, lecz także różnica potencjału poznawczego. Antropologia słowa w pełni korzysta z ogromnego dorobku lingwistyki, filologii i semiologii. Antropologia obrazu może to czynić tylko w ograniczonym zakresie. Inne dziedziny humanistyki – historia sztuki wraz z ikonografią i ikonologią – stawiają przed sobą zbyt obce jej cele, by mogły być dla niej ważnym oparciem. Niewiele też może zawdzięczać krytyce sztuki, psychologii i fizjologii widzenia czy też własnej subdyscyplinie – antropologii wizualnej. Zbyt młoda jest także refleksja nad rolą przekazu wizualnego w wirtualnej rzeczywistości nowych mediów – brakuje jej dostatecznie głębokiej perspektywy czasowej, więc najczęściej sprowadza się do futurystycznych lub czysto technicznych dywagacji, które równie dobrze można by wyłożyć w scenariuszu filmu SF. Jedynie jej dług wobec semiologii trudno przecenić.

Czy ta dysproporcja musi oznaczać, że dla rozumienia obrazowego komponentu kultury istotne są tylko te jej elementy, które funkcjonować mogą jako *quasi*-teksty – z własnym słownikiem, składnią i fleksją, słowem – z mniej lub bardziej sformalizowanym językiem w tle?

A czy może być inaczej, skoro analiza morfologiczna nawet najbardziej abstrakcyjnych obrazów i form przestrzennych wymaga przekładu na język?

Na czym w takim razie polegać może ta szczególna rola obrazu w kulturze logocentrycznej, lub inaczej rzecz ujmując – w różnych kulturach zdominowanych przez przekaz słowny, gdzie obrazy pełnią funkcję pomocniczą lub co najwyżej przydają „barwy” formułom słownym? Czy w ogóle możliwe jest określenie jakiejś swoistej roli obrazu przez odwołanie się do przyjętych koncepcji kultury? I co na ten temat ma do powiedzenia antropologia, a zwłaszcza „antropologia współczesności”?

Niewykluczone, że próba uzyskania pozytywnej odpowiedzi na te pytania będzie wymagała gruntownego przeformułowania naszego myślenia o przedmiocie antropologii. O kulturze.

## Kultura obrazu

To dosyć „oczywista” prawda, że człowiek jest uwikłany w kulturę – w tę tkaną przez siebie sieć znaczeń. Jednak, gdybym miał wyśnuć z tej pajęczej metafory jakąś ważną dla siebie naukę, to chyba tylko taką, że niektóre owady mimo wszystko uwalniają się z tej sieci. Nieprzypadkowo to Geertzowskie i bardzo postmodernistyczne zapętlenie rozumowania wcale nie konkluduje, czy człowiek jest w tej sieci pajakiem, czy muchą i jak się ma do tego antropologia – w istocie niczego nie wyjaśnia, bo nie z takim zamiarem to pytanie zostało w metaforze ukryte. Zabieg ten usuwa *in illo tempore* zupełnie świeżej daty pogląd, że pojmowanie kultury zależy od przyjętej perspektywy poznawczej, a ta z kolei od wyznaczonego w obrębie kultury punktu widzenia, który nieustannie przemieszcza się wraz z całą kulturą. Współcześni etnografowie powtarzają za Cliffordem Geertzem jego zwodniczą sentencję, coraz częściej zapominając o tym, że ów sposób rozumowania należy do odrębnej tradycji intelektualnej – znacznie bliżej mu do socjologicznego determinizmu (struktury społeczne określają struktury mentalne) niż do klasycznej antropologii kulturowej, która definiowała swój przedmiot, wzorując się na naukach przyrodniczych i ścisłych (procesy mentalne zachodzą w ludzkim umyśle, a zatem przedmiotem antropologii i zarazem jej wielką, nieodgadnioną tajemnicą jest interpersonalny, ponadjednostkowy aspekt intelektualnej aktywności tego tajemniczego indywiduum – jednostki ludzkiej). W tym źródłowym rozumieniu antropologia kultury jest przede wszystkim nauką o ludzkim umyśle, a badania nad kulturą są dla niej drogą do zrozumienia procesów mentalnych. Takie nieznaczące, aczkolwiek rozstrzygające przesunięcie akcentu ujawnia rozbieżność, która różni prezentowany tu przeze mnie sposób myślenia od metod interpretacji zjawisk kulturowych wypracowanych przez antropologów o socjologicznej orientacji lub wykształceniu<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Ta tradycja ma w Polsce piękną i długą historię, której początek sięga końca lat pięćdziesiątych, powstania warszawskiej szkoły historii idei. Prace z tego kręgu, między innymi socjologów, takich jak Zygmunt Bauman, miały i mają ogromny wpływ na sposób ujmowania przedmiotu etnografii i antropologii przez badaczy dużo późniejszej generacji: Wojciecha Bursztę, Michała Buchowskiego, Krzysztofa Piątkowskiego, Krzysztofa Olechnickiego i innych.

Byt określa świadomość, gdy rozum śpi. Wiara w istnienie kultury jako rzeczywistego (dającego się ująć w jedną formułę) przedmiotu badań antropologicznych jest być może naiwnością, ale zdroworozsądkowy relatywizm poznawczy (*vide*: antropologia słowa, obrazu, widowiska) bywa wręcz groźny, gdy staje się usprawiedliwieniem dla intelektualnego oportunisty.

Tymczasem chciałoby się powiedzieć: z natury rzeczy, najbardziej obiecujące projekty antropologiczne mają szansę ulokować się równocześnie w wielu wymiarach kultury, w obszarach przenikania się różnego rodzaju aktywności, sposobów komunikowania, wydobywania, utrwalania i powielania znaczeń, gdzie słowa nie są automatycznie kojarzone tylko z tekstem („literaturą”), obrazy – ze sztukami plastycznymi („sztuką”), wykonania – ze sztukami scenicznymi („teatrem”), pojęcia nigdy nie występują w czystej postaci, bo nawet w wypadku tych najbardziej abstrakcyjnych są „skażone” materiały obrazu, a więc zawsze stanowią w jakiejś mierze „sensybilia” (jako takie podlegają też łatwo zmianom)<sup>10</sup>, i wreszcie, że to jedno, najważniejsze spośród wszystkich pojęć, którymi posługuje się antropologia – pojęcie kultury – także podlega tej regule. Co więcej, pojęcie to funkcjonuje jednocześnie w kilku postaciach, z których każda związana jest z jakimś etapem rozwoju dyscypliny oraz określonym dążeniem do uzyskania prawa wyłączności w tworzeniu kolejnych, pochodnych figur myślenia. Była więc i jest kultura „myślana” (postaciowana w pojęciu) jako łańcuch, krąg, funkcja, struktura, tekst, a z każdą z tych postaci wiąże się swoisty styl interpretacyjny i empiryczna wrażliwość – zdolność oraz skłonność do postrzegania takich, a nie innych artefaktów.

Zakres, kształt i intensywność tej plamy światła, w której artefakty zyskują pełnię barw rzeczywistych, zależy wprost od postaci pojęcia kultura. I odwrotnie, bogactwo oraz różnorodność doświadczeń wyniesionych z badań empirycznych, a także zdolność sięgania do źró-

---

<sup>10</sup> Deleuze dostrzegł związek pomiędzy twórczą zdolnością posługiwania się pojęciami a „nieskończonym ruchem” charakteryzującym myślenie w ogóle, który to ruch daje się pomyśleć (zobaczyć?) bardziej jako obraz niż pojęcie, stąd „Przedmiotem filozofii jest ciągłe tworzenie nowych pojęć. [...] Nie można wysunąć zarzutu, że tworzenie dotyczy raczej tego, co zmysłowe, oraz sztuki, gdyż ta o tyle nadaje istnienie istotnościom duchowym, o ile pojęcia filozoficzne są także »sensybiliami«” – G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 12.

del wcześniej pomijanych, umożliwiając tworzenie nowych, inspirujących konceptualizacji tego pojęcia.

Sensybiliizm kultury wymyka się prostym definicjom właśnie z tego powodu, że jego zawartość istnieje jednocześnie w dwóch wymiarach: konceptualnym i sensualnym. Zawsze, na każdym poziomie, w każdym obszarze i momencie swojego społecznego istnienia kultura ujawnia się równocześnie na te dwa sposoby. Nawet w tak skrajnych wypadkach, jak matematyka z jednej strony i sztuka abstrakcyjna z drugiej. W tym pierwszym, jak przekonująco wykazał Matila C. Ghyka<sup>11</sup>, aspekt numeryczny (abstrakcyjny) i geometryczny (wymierny) już u pitagorejskich prapoczątków zyskały widzialną postać w równoramiennym trójkącie zbudowanym z dziesięciu punktów – elementarnej figurze, a więc – tak czy inaczej – obrazie pitagorejskiej doktryny, zaś w drugim przypadku – niech będzie to twórczość malarstwa Kandinskiego – czystym formom i wizualnym manifestacjom pierwiastków „duchowych” w tle zawsze towarzyszył dyskurs filozoficzny (nie wspominając o bogatym sensorium dźwiękowym, zapachowym, dotykowym, które pojawiało się w projektach teatralnych Kandinskiego).

Kultura – zarówno samo pojęcie, jak i jego zawartość –

„...jest więc obrazem, a jednocześnie daje się pomyśleć, projektować, abstrahować. Tak odmienne aspekty ludzkiej aktywności zamykają się w jednym starym łacińskim słowie *sensus*, którego etymologia zaświadcza o pierwotnej nierozłączności obu pierwiastków – sensualnego i konceptualnego”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> M.C. Ghyka, *Złota liczba*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 33–35. Ciąg czterech pierwszych liczb, czyli właściwy tetraktys (1, 2, 3, 4), ujmowany jednocześnie jako zbiór, stanowił czwartą liczbę „trójkątną” (w „punktowym” pitagorejskim zapisie tworzył trójkąt równoboczny), „wyposażony był zarazem w transcendentne przymioty Dekady (która... była – jako archetyp dziesiątki – symboliczną liczbą Wszechświata)”.

<sup>12</sup> A. Czyżewski, *Trzewia Lewiatana*, Kraków 2001, s. 53. W pracy na temat wizyjnych źródeł utopii urbanistycznych przełomu XIX i XX wieku świadomie wykorzystałem złożoną etymologię słowa *sensus* (zastosowane tam jako pojęcie analityczne, znacznie różni się od słowa *sens* w jego potocznym znaczeniu). Jednakże, ponieważ nigdy nie przykładałem wielkiej wagi do pochodzenia i zmienności znaczeń słów, jak czynią to z upodobaniem spadkobiercy Heideggera, w tym wypadku również nie przecenilem tej właściwości i nie kierowałem się intencją odnalezienia w podwójnym znaczeniu tego słowa śladów jakiejś hipote-

Rzeczywiście, *sensus* to równocześnie i „odczuwanie”, i „rozumowanie”. Jakkolwiek jednak ta etymologia mogłaby wydawać się naiwnym, sentymentalnym powrotem do korzeni słów, tu przydaje jej znaczenia żywe zainteresowanie współczesnej antropologii problemem tzw. sensualizmu ludowego. To z kolei zmusza mnie do zajęcia stanowiska wobec hermeneutycznych prób wyjaśnienia tego fenomenu, a więc pośrednio i „myślenia obrazowego”, jako wyróżniającego komponentu tzw. kultury typu ludowego. Dzięki takiej refleksji bowiem, w polskiej literaturze antropologicznej zrodziła się przed kilku laty niezwykle dojrzała, przemyślana koncepcja swoistej wrażliwości obrazowej przejawianej przez przedstawicieli KTL (kultury typu ludowego). Znaczenie książki Joanny Tokarskiej-Bakir *Obrazy osobliwe* dla badań nad sztuką popularną można przyrównać do tego, jakie zyskała słynna praca Davida Freedberga<sup>13</sup> w dziedzinie historii sztuki.

## Kultury typu ludowego

Tradycja hermeneutyczna podpowiada, iż każdy rodzaj wypowiedzi, jako że pełni funkcję referencyjną, jest także pewnym projektem metafizycznym. Zawiera w sobie niesubstancjalną tkankę językowych referencji (treść) i mniej lub bardziej dyskretne aluzje odnoszące ową treść do ontologicznej ramy, dzisiaj można by nawet powiedzieć – struktury medium. Elementy tej struktury przenikają obraz „świata przedstawionego” i dyskretnie lub też wprost określają jego status bytowy, co w skrajnych wypadkach prowadzi do pełnej ontyzacji

---

tycznej „ontologii archaicznej”. Nie mógłbym tego czynić, jednocześnie wskazując na preformację jako właściwość wszelkich ludzkich poczyniń, także tych, które potocznie określamy mianem kultury. Sformułowałem wówczas postulat, który nadal uważam za aktualny, „...by obraz (*sensus*) jako przedjęzykowy komponent, a może tylko co najwyżej granica obszaru zwanego przez antropologów kulturą, został włączony w zakres badań antropologicznych – po pierwsze, jako prefiguratywny punkt odniesienia dla językowej fazy komunikowania, a po drugie – jako zespół form plastycznych, ukształtowanych wtórnice w procesie preformacji, a więc poprzez kolejne powielenia i powtórzenia, i w końcu – pełną obiektywizację tego pierwotnie bardzo indywidualnego doświadczenia” (tamże, s. 213).

<sup>13</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.

i sakralizacji planu wyrażania. Pomiędzy treścią i ramą zachodzi relacja wzajemnego wykluczania się, co oznacza, że jednocześnie nie jesteśmy w stanie dostrzec, a zwłaszcza w pełni uświadomić sobie ich równoległego istnienia. Widzimy albo okno, albo krajobraz poza nim. Niemniej jednak, obie – treść i rama – są sobie bezwzględnie potrzebne. Ot, taka „gra kultury”.

Na tym hermeneutycznym odkryciu zasadza się Gadamerowska kategoria „estetycznego nieodróżniania”. Pojmowana „jako jedność prawdy, którą się poznaje w grze sztuki”<sup>14</sup>, i w tej postaci zastosowana przez niemieckiego filozofa do wyjaśnienia problemu wielostopniowej *mimesis* (tak zdezawuowanej przez platońską krytykę wtórnych odbić), została jako „nierozróżnialność” przeniesienia przez Joannę Tokarską-Bakir<sup>15</sup> na grunt teorii antropologicznej i użyta do egzegezy religijnego fenomenu „obrazów osobliwych” – podręcznikowego przejawu „ludowego sensualizmu” (analizy Tokarskiej-Bakir dotyczą w ogóle problemu obrazowania, obrazowego przedstawiania lub po prostu wizualnych wyobrażeń na temat ważnych treści kulturowych, co już samo w sobie sprawia, że wobec tej pracy nie możemy pozostać obojętni).

„Dyspozycja onto-epistemologiczna, która w obrazie pozwala rozpoznawać (lub nie pozwala rozpoznawać!) to, co namalowane, a w tekście – rzecz, jaka się w nim przedstawia”<sup>16</sup> – tak zdefiniowana przez Tokarską-Bakir „nierozróżnialność” – „naiwne sklejenie *signans* i *signatum*, świata przedstawionego i przedstawiającego”, jest w literaturze antropologicznej kolejną próbą scalenia przedmiotu poznania wokół tzw. „kultury typu ludowego”<sup>17</sup>. Podobnie jak autorzy poprzednich prób, Joanna Tokarska-Bakir podkreśla, że „nierozróżnial-

<sup>14</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 134.

<sup>15</sup> J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy*, Kraków 2000.

<sup>16</sup> Tamże, s. 62.

<sup>17</sup> Przegląd i porównanie tego typu klasyfikacji przeprowadził po raz pierwszy L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 146. Wprowadził tam także kategorię „kultury typu ludowego” jako właściwej „kulturom cechującym się wysokim stopniem izolacji świadomościowej” w odróżnieniu od „kultur o niskim stopniu izolacji świadomościowej”. Z kolei Tokarska-Bakir wykorzystała to rozróżnienie do przeciwstawienia kulturom typu ludowego „kultur typu nieludowego” i rozbudowała tę dychotomiczną typologię o zestaw cech odnoszących się już bezpośrednio do problemu „sensualizmu ludowego” – J. Tokarska-Bakir, dz.cyt., s. 21.

ność” ma charakter uniwersalny i dotyczy wszelkich typów kultur – niskich i wysokich, zimnych i gorących, plemiennie-ludowych i elitarnych, zamkniętych i otwartych. Tak jak większość jej poprzedników, autorka ogranicza się do tradycyjnie pojmowanego „przedmiotu badań” etnograficznych, czyli do kultur typu ludowego, które wegetują na peryferiach współczesnego świata (na kresach liberalnej „cywilizacji Zachodu”). Dlaczego?

Możliwe są dwa wyjaśnienia. W pierwszym dominuje aspekt pozytywny. Opiera się ono na założeniu, że przedstawiciele antropologii dokonują interpretacji tylko tych źródeł etnograficznych, które mieszczą się w polu ich kompetencji zawodowych. Przykładowo, żeby poddać takiej próbie fenomen „obrazu osobliwego”, trzeba znać zarówno obyczajowość i wierzeniowość, które wiążą się z pewnym kręgiem religijnym, jak i posiadać gruntowną wiedzę na temat ikonografii tych przedstawień; tu nie wystarczy ogólna orientacja i intuicja etnologiczna (należy dodać, że takie rzetelne podstawy wiedzy Joanna Tokarska-Bakir posiada). To jasne i uczciwe postawienie sprawy – uczeni zajmują się tylko tym, na czym się znają. Ale jednocześnie tak się składa (i tu przechodzimy do drugiego, negatywnego aspektu wyjaśnienia), że ulubione przedmioty poznania antropologów kultury (np. „nierozróżnialność”) wyrażają się najpełniej (w sposób modelowy, intensywny, bądź też bliski pierwotnemu stanowi rzeczy) w kontekście najbliższych, najlepiej im znanych „przedmiotów badań”, jak właśnie tzw. kultury typu ludowego (czy to jeszcze dystrybutywne, czy już przedmiotowe zastosowanie KTL?), dla których „naturalnym” społecznym substratem są tradycyjne społeczności wiejskie, plemienne itp. Tak oto „przedmiot poznania” ponownie staje się „przedmiotem badań”, a my wracamy „w etnograficzne buty” i do wcześniej zadanego pytania: „jak wyskoczyć z tych butów na zawsze, pozostając jednocześnie antropologiem?”. Dlaczego to takie trudne?

Tokarska-Bakir nie przerzuca odpowiedzialności za tę trudność i niemożność na „chłopów”, ale też nie obarcza nią „antropologów” –

„...to nie chłopci czy lud polski jako grupa utrwała i substancjalizuje nierozróżnialność. Czyni tak »kultura typu ludowego«, kategoria rodzajowo-dystrybutywna, abstrakcja skupiająca w sobie przedstawicieli wszystkich warstw i grup, przez wspólnotę nierozróżnienia wyjętych na chwilę ze swoich społecznych i historycznych kontekstów. Ulegając sile tego do-

świadczenia, kultura typu ludowego [KTL – przyp. A.C.] nie wypiera się nierozróżnienia, lecz podąża za nim i konserwuje je...<sup>18</sup>.

To zdanie jest wyrwane z kontekstu. Zgoda. Ale też nigdzie poza nim w tej wyważonej rozprawie autorka nie pozwala sobie na sądy wygłaszane tonem już nawet nie *ex cathedra*, lecz wręcz z trybuny. Dlaczego w tym miejscu z takim przekonaniem i naciskiem „substancjalizuje” ona abstrakcję (kategorię rodzajowo-dystrybucyjną: KTL), każąc jej występować we własnej osobie i orzekać o „nierozróżnialności”, jakby była ona (KTL) przysłowiowym chłopem? Czy po to, by udowodnić, że i przez nią (Tokarską-Bakir), a więc świadomego swych ograniczeń, lecz „wyjętego na chwilę” antropologa, przemawia abstrakcyjna kategoria KTL, a nie tożsamość grupy, klasy, środowiska intelektualnego, czy po prostu – wyboru dokonanego w albumie pewnych wyobrażeń o kulturze? Jeśli tak jest, jak twierdzi Tokarska-Bakir, byłoby to naturalną konsekwencją hermeneutycznego aktu zniesienia stosunku podmiot – przedmiot (subiekt – obiekt) – tej relacji, która od czasu ustanowienia kartezjańskiego *cogito* była podstawą nowożytnej epistemologii. Byłby to też jedynie akt negatywny wobec zastanej *epistémé*. A co z aktem pozytywnym: co właściwie stanowi istotę tego „zaczarowania na chwilę”? Czy zastąpienie epistemologii ontologią? Spoufalenie z „rzeczywistością” na wzór „archaicznej dyspozycji ontoepistemologicznej”? Gnoza? A może po prostu retoryka?

Za zwolennikami Derridy (choć sam nim nie jestem), przychyliłam się do tego ostatniego poglądu, a ujmując rzecz pełniej, do przeświadczenia, że w hermeneutycznych formach dyskursu, poddawany interpretacji przedmiot kultury staje się zakładnikiem pewnych procedur wyjaśniająco-retorycznych w nie mniejszej mierze, niż to bywa w wypadku innych tradycji interpretacyjnych, a w każdym razie – w porównywalnym stopniu (przejawem samoświadomości tego ograniczenia jest właśnie dramatycznie odautorski ton we fragmencie przytoczonym z książki Joanny Tokarskiej-Bakir).

Z jakiego rodzaju ograniczeniem mamy tu do czynienia, „widać wyraźnie” na przykładzie tytułowego obrazu osobliwego, którego to zjawiska w jego aspekcie formalnym (stylowym) autorka w swojej pracy nawet nie „dotknęła”. Dobrze to świadczy o idealnej spójności hermeneutycznego koła lektury, ale też – już nie najlepiej – o jego

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 234.

niepodatności, czy też braku pożądanej wrażliwości na wstrząsy docierające z empirii (tak można by nazwać drogę, po której toczy się hermeneutyczne koło interpretacji).

Porzućmy więc złudzenia – przedmiot poznania (w tym wypadku KTL) zawsze będzie ściśle przylegał do przedmiotu badań, a już z całą pewnością wzajem będą się ograniczały (w znaczeniu negatywnym tej przyległości), jeśli przedstawiciele antropologicznego świata nie porzucą swoich etnograficznych poolek i nie zaryzykują podróży w odległe rejony empirii, czyli dokąd?

## Empiria: płaszczyzna immanencji

Cokolwiek miałyby to oznaczać, Gilles Deleuze nie nazwałby tego empirią, lecz płaszczyzną immanencji<sup>19</sup>. Transcendencja jest bowiem złudzeniem lub po prostu źle sformułowanym problemem (ten z kolei pogląd Deleuze wystudiował z dzieł Bergsona, choć należałoby raczej powiedzieć, stosując się konsekwentnie do Bergsonowskiej teorii intuicji, że postawił ten problem w chwili, kiedy właśnie go rozwiązał). Każdy więc akt mentalny jest odkształceniem całej płaszczyzny immanencji. Jak przeciętny „oglądacz” slajdów przywiezionych z egzotycznej podróży (posłużę się tu ulubionym przykładem etnografów) wykrzykuje z bezkrytycznym zachwytem, że oto kolejny obrazek przypomina mu „wypisz, wymaluj” to, co wczoraj oglądał na sąsiedniej ulicy, tak również etnografowie wyruszają w swoje intelektualne podróże z wypchanymi kieszeniami – prawą deformuje im opozycja kultura – natura, w lewej ciąży opozycja remat – temat, a za cholewką tkwi KTL. I tyle dostrzegają, lub niewiele więcej.

---

<sup>19</sup> „Płaszczyznę immanencji” traktuję jako użyteczny zamiennik pojęcia empirii, właśnie dlatego, że według Deleuze’a nie jest to pojęcie w klasycznym tego słowa znaczeniu – „Płaszczyzna immanencji nie jest pojęciem pomysłanym ani dającym się pomyśleć, lecz obrazem myślenia, obrazem, jaki tworzy ono w odniesieniu do tego, co oznacza myślenie, wykorzystywanie myślenia, orientowanie się w myśleniu...” – G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, dz.cyt., s. 44–45.

Zawartość prawej kieszeni można pominąć (dużo na ten temat napisano)<sup>20</sup>, ale do lewej, w której skrywa się opozycja reumat – temat, warto zajrzeć z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, by wydobyć z niej czasowy wymiar relacji reumatycznej, a po drugie, by odzyskać z jej czeluści to wszystko, co może świadczyć o swoistości przekazu wizualnego, a co zagubiło się w trakcie interpretacji hermeneutycznej.

Powtórzmy za hermeneutą: „nierozróżnialność” to „dyspozycja ontoepistemologiczna”, która sprawia, że jednostka „wyjęta na chwilę” ze swojego społecznego lub historycznego kontekstu (lub „na dłużej”, jeśli jest niepiśmienna i akulturowana w „ustności”), doświadcza obiektów swoich przeżyć religijnych lub estetycznych w sposób charakterystyczny dla „momentu ustnego”. Ten uniwersalny w kulturze typ doświadczenia, zwany przez Tokarską-Bakir „reakcją reumatyczną”, pozwala przedstawicielowi KTL zapomnieć o treści przekazu (tekstu, wizerunku, przedmiotu), jego aktualnym kontekście oraz relacji do oryginału i uwierzyć w jego pełną źródłową obecność, ewentualnie zapomnieć na chwilę, że ta obecność jest niepełna i zapośredniczona. Dodajmy, że pojęcie wiary obejmuje w tym wypadku pełną skalę aktów zawierzenia, od głębokiego przeżycia religijnego w trakcie porannej modlitwy w marokańskim meczecie po poranną lekturę erotycznego komiksu w tokijskim metrze. Tak „zaczarowana” rzeczywistość przenika się z jej „odczarowanym”, pełnym niuansów i wątpliwości oglądem pod każdą szerokością geograficzną, a co najwyżej w zmiennych proporcjach.

---

<sup>20</sup> Jak słusznie zauważyła Tokarska-Bakir (dz.cyt., s. 329), do rozpowszechnienia się w polskiej literaturze etnograficznej „Barthes’owskiej definicji mityzacji” (opierającej się na „wskazaniu względności pojęcia natura/kultura i odwrócenie, jakie zachodzą w jego obrębie”) przyczyniły się prace L. Stommy (por. L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1996, s. 147).

## Remat jako przedmiot poznania antropologii

Moje wątpliwości dotyczą właśnie proporcji, a ściślej rzecz ujmując frekwencji, z jaką reakcja rematyczna uaktywnia się na tle innych zjawisk religijnych i estetycznych (by tylko do nich się ograniczyć). Zaczniemy od tego, że można ją zrelatywizować kulturowo. W chrześcijaństwie wschodnim jest obecna powszechnie chociażby za sprawą kultu ikony, w potrydenckim katolicyzmie rzymskim jej obecność wynika z istnienia uświęconej reguły (kult relikwii) lub tolerowanej pod pewnymi warunkami, powszechnej praktyki (adoracja „świętych obrazów”), natomiast w ortodoksyjnym judaizmie rabinackim jej manifestacji można doliczyć się na palcach jednej ręki (takie przypadki przywołuje Tokarska-Bakir). Podobna frekwencja dotyczy islamu. Jednakże byłoby lepiej, gdybyśmy pominęli tego typu argumenty, ponieważ otwierają one pole do dyskusji nad ludowymi, magicznymi odmianami wielkich religii monoteistycznych (*vide*: oko proroka i inne talizmany) i wiodą nas z powrotem w etnograficzne opłotki. A tego byśmy nie chcieli, zwłaszcza że nie jest to wcale konieczne.

Historię reakcji typu rematycznego, w klasycznej postaci zapisaną w europejskiej tradycji literackiej, możemy prześledzić szczegółowo, abstrahując całkowicie od kultury religijnej tego kontynentu. Jest to zjawisko wyraźnie osadzone w czasie i określonym miejscu. Tu jest, gdzie indziej go nie ma lub jest go niewiele. Z reakcją typu rematycznego były związane osiemnastowieczne fabuły powieściowe, w latach 1700–1714 najczęściej stylizowane na „prawdziwe historie”, w okresie 1715–1734 na „autentyczne przygody”, od 1735 do 1754 na „pamiętniki”, zaś w latach 1755–1774 na „listy” i „wyznania”<sup>21</sup>.

Dlaczego tysiące dzieł literackich, powstałych w ciągu tego stulecia, obdarzono – tak jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego – fałszywą metryką, nadając im znamiona autentyczności, dokładnie nie wiadomo. Najpopularniejsza hipoteza, tyleż atrakcyjna co wątpliwa, głosi, że w purytańskiej Anglii przełomu XVII i XVIII wieku aprobowano literaturę pod warunkiem, że opowiadała historie au-

---

<sup>21</sup> Por. E. Zawisza, [rec. pracy] *D. Danek, Dzieła literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści, Warszawa 1980, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3/4, s. 466.*

tentyczne, prawdziwe<sup>22</sup>. Stąd tyle w niej znalezionych listów, rękopisów przesłanych wydawcy lub odkrytych w niespodziewanych okolicznościach.

Formy te odżyły z ogromną siłą dopiero w drugiej połowie XX wieku, czego wyrazem artystycznym, ale też i pozaliteracką manifestacją było *Imię Róży* Umberto Eco.

Powieść realistyczna, w swojej klasycznej dziewiętnastowiecznej fazie rozwoju, nie musiała odwoływać się do formuły epistolarnej czy pamiętnikarskiej – zdawała relację z doświadczonej przez autora rzeczywistości z pominięciem wcześniejszych form jej zapośredniczenia. Oczywiście zdarzały się wyjątki. I tak, na przełomie XIX i XX wieku, pewien krakowski literat, poeta i erudyta Konstanty Maria Górski – „Kocio”, zabłysnął niespodziewanie nowelą<sup>23</sup>, która w zgrabnym stylu połączyła wątki romantyczne (wyśniony poemat Samuela Taylora Coleridge’a) z oświeceniowymi (odnaleziony rękopis Jana Potockiego). Tytułowym bohaterem swojego opowiadania Górski uczynił niejakiego Sztremera, starego archiwistę amatora, który prowadził tyleż uporczywe, co daremne poszukiwania pewnego wydania zbioru osiemnastowiecznej poezji patriotycznej. Poezji dobrej i przez to rzadkiej w dobie upadku polskiej państwowości, jak utarło się mniemać w tamtych czasach. Kwerenda była zadaniem beznadziejnie trudnym, ponieważ jedyny wcześniej posiadany przez Sztremera egzemplarz spalił się od płomienia świecy, gdy ten, znużony pierwszą, namiętą lekturą, zapadł w sen. O książce zaś wiedział, że prawie cały jej nakład został skonfiskowany i zniszczony przez „wojska Imperatorowej” wkrótce po wydaniu. Szukał zatem materialnego śladu dzieła, które sam wcześniej obrócił był w popiół, a ono teraz, wywoływane z pamięci, zaledwie majaczyło na krawędzi onirycznej rzeczywistości w postaci tworu, który mamy prawo nazwać obrazem: „broszurka w marmurkowej okładce *alla rustica*”<sup>24</sup>.

W kontekście poczynionych już ustaleń wiemy, że tak skonstruowane dziełko mogło odnieść lokalny sukces literacki, ponieważ an-

---

<sup>22</sup> J. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe, Richardsonie i Fieldingu*, Warszawa 1973, s. 53.

<sup>23</sup> K.M. Górski, *Biblioman*, Kraków 1996 (wyd. popularne: Kraków 1908, 1925). Nowela zdobyła pierwszą nagrodę w konkursie literackim zorganizowanym przez krakowski „Czas” w 1995 roku i tam też była po raz pierwszy publikowana w odcinkach w numerach 1–4.

<sup>24</sup> Tenże, dz.cyt., s. 23.

gażowało uczucia patriotyczne czytelnika w reakcję typu rematycznego, przez co dzisiaj możemy to także potraktować jako rodzaj interesującej podpowiedzi hermeneutycznej. To przypadek ciekawy także ze względów historycznoliterackich – zawarty w nim trop prowadzi do niezliczonych narracji, w których złowroga postać chromego, niewidomego lub tylko nieufnego bibliotekarza staje czytelnikowi na drodze do poznania. Jest więc w tej opowieści i biblioteka w starym pałacu na grzbiecie karpackiego wzgórza sięgającego w głąb galicyjskiej niziny, i groźny pożar, i pozbawiony desygnatu przypis – naprędce i z pamięci sporządzona notątka bibliograficzna ze spisu treści oraz strony tytułowej spalonej książki. **Bibl. Jag.**

Lektura, dramatyczne przebudzenie, widok spopielalej książki i narzucające się bohaterowi pytanie – „może mi się to wszystko tylko śniło?”<sup>25</sup>, przypominają w istocie słynny paradoks Coleridge’a, wspomnianego autora poematu o pałacu mongolskiego władcy Kubla Khana –

„Jeżeli człowiek we śnie wędruje po raju, gdzie na dowód swojej bytności dostaje kwiat, po czym po przebudzeniu znajduje ten kwiat w ręku... Co z tego wynika?”<sup>26</sup>.

„Za pomysłem Coleridge’a – podpowiada Jorge L. Borges (literacki prototyp Jorgego, niewidomego bibliotekarza z *Imienia Róży*) – stoi ogólny i pradawny pomysł pokoleń kochanków, dla których znakiem wywoławczym był kwiat”<sup>27</sup>.

Nie wnikając w wielowiekowy spór realistów z nominalistami, odnotujmy jedynie, że paradoks Coleridge’a powiela przykład, którym posługiwał się Abelard – *nulla rosa est*, a ponadto – zrzędzeniem losu, a może zbiegiem okoliczności – łączy uprzednio zapoznane przykłady reakcji rematycznej z równie starą tradycją onirycznego doświadczania rzeczywistości w tym wymiarze metafizycznym, który tak pochłania hermeneutów antropologii, a którym twórcy dzieł literackich igrają ze swobodą i poczuciem humoru, kompilując jawnie paranaukową literaturę faktu, jak Eco, lub uprawiając paranaukową

<sup>25</sup> Tamże, s. 28.

<sup>26</sup> J.L. Borges, *Kwiat Coleridge’a*, przeł. Z. Chądzyńska, „Twórczość” 1973, nr 10, s. 80.

<sup>27</sup> Tamże, s. 81.

eseistykę krytyczno-literacką, co przez lata czynił z upodobaniem Borges – na przykład, w taki oto sposób:

„Liryczny poemat Kubla Khan (pięćdziesiąt parę nieregularnie rymowanych wersów o znakomitej prozodii) został wyśniony przez angielskiego poetę, Samuela Taylora Coleridge’a, pewnego letniego dnia 1797 roku. Coleridge pisze, że pojechał na fermę, gdzieś w okolicznych Exmoor; sen zwyciężył go w chwilę po przeczytaniu jakiegoś rozdziału Purchasa, mówiącego o odbudowaniu pałacu przez Kubla Khana, cesarza, którego na zachodzie rozslawił Marco Polo. W czasie snu przypadkowo czytany tekst zaowocował i pomnożył się. Coleridge odebrał szereg obrazów, a jednocześnie usłyszał słowa, które je opisywały; po godzinie obudził się z przesiadaniem, że albo skomponował, albo otrzymał w darze poemat o objętości jakichś trzystu wersów. Przypomniawszy sobie ze szczególną jasnością i udało mu się zapisać fragment, który znamy z jego dzieł. Przeszkodziła mu nieoczekiwana wizyta i nie był już w stanie przypomnieć sobie reszty. »Z niemiłym zaskoczeniem i przerażeniem odkryłem – opowiada Coleridge – że jakkolwiek w pewien luźny sposób zapamiętałem całą tę wizję, wszystko poza kilkoma liniami znikło niby obraz na wodzie, do której wrzucono kamień, z tym, że na moje nieszczęście – bezpowrotnie«<sup>28</sup>.

Dalej, bawiąc się tematem, Borges dokonuje racjonalizacji *à rebours* i drwi sobie z powagi psychoanalizy:

„Poeta śnił w 1797 roku (inni uważają, że w 1798), opublikował zaś opis swego snu w 1816 w charakterze glosy czy też wytłumaczenia do niezakończonych poematu. W dwadzieścia lat później – fragmentarycznie – ukazała się w Paryżu pierwsza zachodnia wersja jednej z tych uniwersalnych historii, w które obfituje literatura perska, *Compendium historii* Raszyd el Dina, pochodzące z XIV wieku. Na jednej ze stron czytamy: »Na wschód od Szang-tu Kubla Khan wybudował pałac według planu, który ukazał mu się we śnie, a który zachował w pamięci«<sup>29</sup>.

A oto konkluzja, do której prowadzi wewnętrzna logika wywodu:

„W XIII wieku cesarzowi Mongołów przyśnił się pałac, po czym zbudował go zgodnie ze swoją wizją; w wieku XVIII poecie angielskiemu, który nie mógł wiedzieć, że budowa ta powstała ze snu, przyśnił się poemat o tym pałacu. W porównaniu z taką symetrią, działającą poprzez du-

<sup>28</sup> Tenże, *Sen Coleridge’a*, przeł. Z. Chądzyńska, „Twórczość”, 1973, nr 10, s. 82.

<sup>29</sup> Tenże, dz.cyt., s. 83–84.

sze śpiących ludzi, a obejmującą kontynenty i wieki, niczym są lub prawie niczym wzloty, zmartwychwstania i objawienia z pobożnych ksiązek”<sup>30</sup>.

Chociaż ta niezwykła finezja interpretacyjna przywodzi na myśl osiemnastowieczne zabawy towarzyskie lub równie mało poważną „straganową” literaturę sensacji naukowej, której pierwszą erupcję wywołał w Niemczech wątek „faustyczny”, wykazuje ona istotny związek z problemem, który głównie zaprzęta naszą uwagę – z dyskretnym powinowactwem refleksji naukowej i pewnej tradycji filozoficzno-literackiej, według której obraz jest pośrednikiem między *subiectum* a *obiectum*, pomiędzy kulturą a naturą. Według tej tradycji, dzieje się tak na przykład za pośrednictwem snu, tego podstawowego medium najstarszych mitologii, kiedy to, co nieobecne, minione lub dopiero spodziewane, znajduje reprezentację w utrwalonym, odcisniętym w pamięci obrazie – na przykład: obrazie wyśnionej lub spalonej książki – lub też znajduje ją za pośrednictwem zwodniczego, prowadzącego donikąd przypisu. Antropologia, procedująca zgodnie z zasadą hermeneutycznego koła, traktuje tę „podpowieź kultury” dosłownie i bezkrytycznie. Postrzega w „myśleniu obrazami” (tzw. sensualizmie ludowym) li tylko przejaw reakcji rematycznej i ogranicza jego funkcję do dosyć mechanicznego wyłączania „poczucia realności” w sytuacjach, które chakteryzują KTL – ponadkulturową „wspólnotę nierozróżnienia”. To właśnie sprawia, że obraz, funkcjonujący w refleksji hermeneutycznej jako reumat, nie musi ujawniać swoich formalnych parametrów, – „...rozplywa się jak kręgi na wodzie, do której wrzucono kamień”. Ze znakomitej skądinąd książki Tokarskiej-Bakir nie dowiemy się niczego na temat wizualnej materii obrazów osobliwych (pomijając sam fakt zreprodukowania w książce bardzo ciekawej kolekcji tych przedstawień). A już z pewnością nie byłibyśmy, jak i w rzeczywistości nadal nie jesteśmy w stanie zrozumieć na tej podstawie, w jaki sposób poszczególne cechy formalne (właściwości stylu) tych przedstawień i wyobrażeń koresponują – kontekstualizują się lub koimaguują – z innymi sferami kultury chrześcijańskiej Europy, które równolegle z nimi przesuwaly się w czasie. Nie dlatego, że są to zagadnienia zbyt szczegółowe dla czytelnika antropologicznej literatury. Nie. Z pewnością niewiele więcej dowie się on na ten temat, czytając prace z zakresu historii sztuki (tu

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 84.

kultura wizualna redukowana jest do przedmiotu działań artystycznych, a to przesądza o uwięzieniu przedmiotu poznania w opłótkach sztuki – w gruncie rzeczy takim samym jak KTL skansenie kulturowych peryferiów<sup>31</sup>. Nie ma też powodu, by mniemać, że autorka nie chciała lub nie była w stanie takiej wiedzy przekazać swoim czytelnikom. Można natomiast sądzić, że przeszkodziła jej w tym KTL – abstrakcja przemawiająca ustami antropologa, która skłania go do ujmowania przedmiotu badań (i zarazem poznania) w jego rematycznej, a nie tematycznej swoistości. Dlaczego? Być może dlatego, że z obrazem jest trochę tak jak ze snem – żeby go zapamiętać, należy zaraz po przebudzeniu powstrzymać się od spoglądania w okno, czyli – odrzucić ugruntowane przekonanie, że obraz – jako zjawisko zewnętrzne w stosunku do kultury – jest czymś, co kultura adaptuje na potrzeby jednej ze swoich rozlicznych funkcji – komunikacji społecznej, nawigacji przestrzennej, ekspresji religijnej, tożsamości grupowej itp. Tradycja filozoficzno-literacka wykazuje w tej kwestii nawet większą wrażliwość i czujność niż refleksja naukowa. Żeby to udowodnić, pozostajmy w kręgu osiemnastowiecznych konwencji literackich i przypomnijmy bibliograficzną przygodę Czesława Miłosza, który miał wgląd w bibliotekę lektur swojego stryja, równie wielkiego erudyty, Oskara. Píše Czesław Miłosz o jednej z tych książek:

„Swedenborg – pisarz ulegał konwencji osiemnastego wieku, a do nich należało »uprawdopodobnianie« fikcji przez podanie jej za »prawdziwy« pamiętnik, diariusz, manuskrypt znaleziony w dziupli etc. [...] ...stylowo realizm Swedenborga przypomina wczesną powieść angielską, np. *Robinsona Crusoe*, i zważywszy na przedmiot, przynosi niekiedy efekty komiczne, a jak zauważa Emerson, mieszkańcy zaświatów są u niego często podobni do krasnoludków i gnomów. Te części reportażowe, jak to nazywa: *Memorabilia*, usprawiedliwiają pytania, jakie zadał uważny czytelnik Swedenborga, Oskar W. Miłosz, w jednej ze swoich not na marginesie (zachował się egzemplarz z jego biblioteki) książki *The Thru Christian Religion (Vera Christiana Religio)*: »...Dzieło jest złożone z dwóch części: jedna objawiona w świecie duchowym, druga zbudowana w formie teologiczno-filozoficznego systemu w świecie naturalnym. Która poprzedza którą? Czy zapisy z pamięci pochodzą sprzed systemu, czy poprzedził je

---

<sup>31</sup> Istnieją oczywiście wyjątki od tej zasady, w tym wiele prac powstałych w kręgu Instytutu Warburga.

system? Czy dzieło narodziło się z wizji, czy z idei?« – Bo te 'zapisy' wyglądają na kompozycje mające służyć za dowód drogi alegorii”<sup>32</sup>.

Pytanie Oskara W. Miłosza – jak twierdzi jego bratanek, usprawiedliwione obecnością dziwacznych memorabiliów – w rzeczywistości jest przejawem rodzącej się świadomości dyskretnego udziału obrazu w kształtowaniu się systemów pojęciowych (właśnie: „drogą alegorii”). Co najwyżej rodzącej się, a więc stale odległej od radykalnej konkluzji, ponieważ nigdy taka świadomość w dziejach europejskiej filozofii nie wyszła poza fazę prenatalną. Być może dlatego, że filozofom nie obiecywała zbyt wiele. Ich domeną, nie wspominając filologów, był *logos*. Natomiast obraz – pozór, fantazmat, nagannie pomnażający rzeczywistość i egzorcyzmowany przez Platona, mógł być co najwyżej mniej lub bardziej udaną imitacją i jako taki należał do ostatniej dziedziny ludzkich umiejętności, do sztuki, czyli *techné* (*arte*) – w znaczeniu pierwotnym rozumianej jako rzemiosło, rękodzieło. Ta tradycja odżywa również i dzisiaj, kiedy utyskuje się na dominację obrazu w kulturze masowej, jakby zapominając jednocześnie, że w wielu kulturach archaicznych obraz na równi ze słowem gruntował więź człowieka z *sacrum*, a przy tym, niekonsekwentnie i niezgodnie ze stanem faktycznym ubolewa się nad tym, że sztuka współczesna bezpowrotnie zatraciła zdolność do podtrzymywania tej więzi. To zamieszanie wokół sztuki, wynikające z jednej strony z ograniczania jej roli do aspektu *techné*, a z drugiej – z folgowania „pragnieniom ontologicznym”, które zdradzają emocjonalny stosunek autorów do poszczególnych mediów sztuki (tak tłumaczy Roland Barthes swoją fascynację fotografią)<sup>33</sup>, to wszystko pozwala odsunąć w cień pozornych dyskusji najważniejsze pytanie – jaką rolę odgrywa obraz w kulturze, poza tym, że w pewnych okolicznościach uwalnia nas od umiejętności czytania tekstu lub wykazywania się znajomością języka obcego?

Z punktu widzenia hermeneutyki antropologicznej – żadną lub niewielką. Obraz jest tu tylko specyficznym przekazem, który w pewnych okolicznościach ujawnia treść (reakcja tematyczna), a w innych funkcjonuje jako swoisty prefabrykat sensu (reakcja rematyczna). Może być zatem przedmiotem adoracji wiejskich wspólnot parafial-

---

<sup>32</sup> C. Miłosz, *Ziemia Urlo*, Warszawa 1982, s. 148-149.

<sup>33</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 7.

nych (przypadek „obrazu osobliwego”) lub – jako „zapis z pamięci” – literackim motywem tekstu objawianego i utrwalającego się w pamięci bywalców bibliotek za sprawą snu, przypadku, anonimowej przesyłki albo zwodniczego przypisu, ale już nie musi być – mówiąc żartobliwie – przedmiotem intelektualnej adoracji, a poważniej – nie musi stanowić przedmiotu pogłębionej refleksji pewna zdolność, którą nazywamy „wyobraźnią”, gdy chcemy uwypuklić twórczy charakter tego aktu. Obraz, forma, walor czy relacje przestrzenne to dla hermeneuty taki sam reumat, jak KTL – kultura typu ludowego. I pewnie trzeba być we władzy dyspozycji ontoepistemologicznej zwanej „nierozróżnialnością”, by pogodzić się z zamknięciem problemu „obrazu” w granicach takiego lub innego medium, redukując jednocześnie pojęcie kultury, tego nieograniczonego pola poznania, do rozmiarów niewielkiego boiska zwanego kulturą typu ludowego. Prace, w których to ostatnie pojęcie jest używane bezkrytycznie, lub co najmniej z intelektualną atencją, dla większego pożytku z lektury powinny być zjadane przez czytających. W ten sposób jeszcze bardziej utrwaliłoby się przekonanie, że KTL istnieje jako twór obdarzony własną specyfiką, która ujawnia się w większym lub mniejszym stopniu (w większym natężeniu na peryferiach cywilizacji, w mniejszym – w jej centrum).

## Preformacja

Tymczasem pojęcie kultury, jeśli już koniecznie mam posługiwać się jakąś definicją, odnosi się do trybu, w jakim jednostka odnajduje swój udział w nieprzerwanym, unoszącym ją strumieniu zdarzeń. Strumień ten nawet na chwilę nie zastyga w synchronię (jak to bywa w wielu teoriach antropologicznych), lecz w zamian za to stale podlega procedurom aktualizacyjnym, które angażują człowieka we wszystkich jego władzach intelektualnych. Kultura należy więc jednocześnie do sfery „słowa” i „obrazu” (czyli conceptualnej i sensualnej). Pojmowana jako *sensus*, łączy językowe formy dyskursu, od dawna będące przedmiotem antropologicznej refleksji, z formami

obrazowymi – zbyt odmiennymi, by dało się je interpretować z użyciem tych samych procedur.

Wobec powyższej trudności powstają prace o obrazach „osobliwych”, filmowych, fotograficznych, internetowych, lecz próżno szukać interpretacji „obrazowości” w kulturze, interpretacji która w pewnym sensie ignorowałaby tę paradę gatunków, osiągając wspólną dla nich wszystkich podstawę, niekoniecznie ukrytą i niekoniecznie głęboko. Jest to trudny ideał uprawiania antropologii, ponieważ wymaga on od interpretatora przetrawestowania kultury na przekór utartym podziałom, a nawet niepodważalnym wyobrażeniom o „naturze” zjawiska, mitemu, fenomenowi, faktu kulturowego lub co gorsza – faktu społecznego, a nawet historycznego.

Żeby sprostać powyższemu ideałowi, każda z wymienionych (i niewymienionych) jednostek interpretacyjnych (lub gatunków) musiałaby być postrzegana (interpretowana) jako produkt finalistycznego rozumowania lub też bezrefleksyjnego stanowienia na mocy wyroków samej kultury. W pierwszym wypadku status istnienia, bycia „daną”, jednostka ta zawdzięczałaby arbitralnie tworzonym genezom (geologiom), przywołującym inne jednostki i zachodzące pomiędzy nimi wpływy, współrzędności historyczne, współmierności gatunkowe i powiązania przyczynowo-skutkowe, w drugim wypadku status „danej” wiązałby jednostkę interpretacyjną z działaniem domniemanych mechanizmów wewnątrz kulturowych, działaniem zachodzącym ponad lub pod świadomością. W obu wypadkach interpretator ujmowałby w nawias „stan faktyczny” kultury jako zbioru danych i eksponował proces cenzurowania jej onto- i filogenezy, a więc wyróżniał to, co Jurij Łotman nazywa transformacją retrospekcyjną<sup>34</sup>, a co polega po prostu na czyszczeniu historii osobniczej i gatunkowej z wszelkich elementów nieistotnych dla rezultatu końcowego (aktualnego). Pamiętajmy jednak, że Łotman, którego rozumowanie było jeszcze skażone ontologicznym marzeniem, posługiwał się pojęciem transformacji retrospektywnej dla wyjaśnienia i opisu zmienności systemów semiotycznych w czasie, a zwłaszcza do opisu okresów przesileni zwanych rewolucjami artystycznymi, w kulturze widział bowiem przede wszystkim systemy pojmowane, tak czy inaczej, synchronicznie i ponadjednostkowo. Ponieważ odrzucam tego typu aspiracje i marzenia, a i kulturę pojmuję jako proces, nie zaś

---

<sup>34</sup> J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 47.

– stan, moim zdaniem antropologiczny horyzont poznania zawiera się w kręgu możliwości intelektualnych jednostki, która w nieprzerwanym procesie akulturacji, lub jak kto woli kulturacji, ma do czynienia z rzeczywistością przypominającą raczej rozrastające się kłacze, niż zamknięty czy nawet otwarty system współzależności semantycznych. Rizomatyka, praktyka intelektualna Gilles’a Deleuze’a, a także współautora wielu jego dzieł Felixa Guattari, jest chociażby z racji samego pojęcia *rhizomes* (kłacza) blisko spowinowacona ze sposobem zajmowania się etnografią, który tu postuluję. Nie chciałbym jednak, by zarówno pierwszą, jak i drugą możliwość kojarzono z postmodernizmem, który zawsze był i będzie li tylko obraźliwym epitetem, określeniem postawy agnostycznej i aintelektualnej, rzeczywiście modnej i rozpowszechnionej w latach osiemdziesiątych głównie za sprawą Derridy (o którym nie da się powiedzieć, że był antyintelektualny), lecz kto wie, czy nie bardziej dzięki – dominującym wówczas w architekturze, wzornictwie przemysłowym, grafice użytkowej i sztuce – nurtom estetycznym, a więc, koniec końców, obrazom rozumianym jako „społeczne wyobrażenia”. To właśnie stanowi konkluzję, do której, nie ukrywam, będę zmierzał w trakcie tego wywodu. Obraz bowiem (pojmowany bardzo ogólnie, także jako wynik synestezyjnych skojarzeń z innymi jakościami sensualnymi) jest tym elementem kultury, który umożliwia jej zmienność i przekształceniom tym nadaje zauważalny rytm. Bliski tej konkluzji był Bronisław Baczko, socjolog, historyk idei (zwłaszcza osiemnastowiecznych utopii), od 1968 roku wykładający we Francji, a następnie w Szwajcarii. Był bliski i zaledwie bliski, ponieważ zatrzymał się na konstatacji, w której uznał, że obrazowość, a więc skłonność do przekładania idei na obrazy oraz wysnuwania z wizji pewnych konceptów, że ta intymna zażyłość intelektu i wrażliwości na doznania zmysłowe, jest charakterystyczna dla okresów szczególnego ożywienia społecznej wyobraźni. Okresów pozostających we władaniu utopii, a więc rozmaicie formułowanych wizji przyszłego, lepszego świata, które Baczko nazywa „ideami-obrazami” (*ideé-image*). Rzeczywiście, należy zgodzić się z nim, że „utopie to miejsca, w których żyje społeczna wyobraźnia”<sup>35</sup>, lecz dopiero pod warunkiem, że wyspy tej szczególnej wrażliwości określimy jako przynależne do ogromnego archipelagu chrześcijań-

---

<sup>35</sup> B. Baczko, *Badacz spraw niedokończonych*, „Gazeta Wyborcza” 12-13 VI 2004, s. 18.

skiego millenaryzmu. To żywe zainteresowanie przyszłością, poczynając od niecierpliwego oczekiwania na paruzję w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, wcale nie było i nie jest uniwersalne, ani w dziejowym kolejdoskopie ludzkich kultur, ani też we wszystkich obszarach współczesnej nam cywilizacji, gdzie myślenie obrazami, jak wiadomo, króluje w najlepsze. Należałoby więc raczej powiedzieć, że utopie to nie jedyne miejsca, w których żyje społeczna wyobraźnia, a następnie uzupełnić to twierdzenie zastrzeżeniem, że nie „społeczna wyobraźnia” (bo jest to co najwyżej zgrabna metafora), lecz wyobraźnia jednostki jest tym tajemniczym tygłem, w którym obrazy zabarwiają idee, a idee ożywiają obrazy.

Niemniej jednak, muszę przyznać, jest jakaś prawidłowość w tym uporczywym wiązaniu utopii z myśleniem obrazowym na zasadzie wyłączności. Przekonanie to ma źródło w pewnym ograniczeniu mentalnym, któremu sam uległem, posługując się po raz pierwszy pojęciem preformacji<sup>36</sup>. Tak jak Bronisław Baczko, byłem przekonany, że obrazy służą za pierwowzór przeobrażeń, które w przyszłości mają doprowadzić świat do stanu idealnego. Porównując biblijne obrazy Edenu oraz jego późniejsze pochodne z wizjami utopijnych społeczeństw rozpowszechnianymi w XVII i XVIII stuleciu za pośrednictwem rodzącej się właśnie powieści realistycznej, Baczko zauważył<sup>37</sup>, że te pierwsze, niepodawane na ogół w wątpliwość, są ubogie w szczególności wizualne, podczas gdy drugie porażają ich nagromadzeniem, a mimo to spotykają się z niedowierzaniem, budząc niekiedy śmieszność. Pierwsze są dziełem Boga, a drugie tworem ludzkim. To nie najgorsze wytłumaczenie, ale bardziej interesuje nas tu ludzki punkt widzenia, toteż postaramy się przyjąć taką wykładnię, dzięki której będzie możliwe skoordynowanie dwóch wspomnianych „wyobrażeń” Raju (niebiańskiego i ziemskiego) bez potrzeby odwoływania się do sfery *sacrum*, opozycji reumat – temat oraz przeciwstawiania sobie świata zaczarowanego i odczarowanego:

---

<sup>36</sup> Macierzyste środowisko (płaszczyzna immanencji) tego pojęcia zamyka się w horyzoncie poznawczym siedemnastowiecznych nauk przyrodniczo-medycznych. Zgodnie z przyjętą wówczas teorią preformacji, rozwój osobniczy każdego organizmu nie polegał na zmianach jakościowych, lecz wyłącznie – ilościowych. Ludzki płód, na przykład, rozwijał się z zarodka, którym miał być miniaturowy człowiek, w pełni ukształtowany homunkulus.

<sup>37</sup> B. Baczko, *Hiob, mój przyjaciel*, przeł. J. Niecikowski, M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 143.

Po pierwsze – założmy, że swoista nadprodukcja i stąd też inflacyjna dewaluacja obrazów, która towarzyszy utopijnym preformacjom (przemianom terażniejszego stanu rzeczy w stan wyidealizowanej przyszłości), nie jest wynikiem istnienia odrębnego gatunku aktywności intelektualnej, zwanego „myśleniem utopijnym” czy „wyobraźnią profetyczną”.

Po drugie – przyjmijmy, że Łotmanowska transformacja retrospektywna, polegająca w przybliżeniu na przykrawaniu mitycznej (historycznej) materii do obecnego stanu rzeczy (co wyraża się silną redukcją sfery obrazowej), nie jest wynikiem istnienia odrębnego gatunku aktywności zwanego „myśleniem mitycznym” czy „pamięcią historyczną”.

Po trzecie – założmy, że transformacja retrospektywna i preformacja to dwie strony tego samego medalu, tyle że pierwsza odnosi się do przeszłości, a druga do przyszłości.

Co wynika z takich założeń?

Otóż, w wypadku retrospekcji podstawą do ustalenia kanonu wyobrażeń na temat przeszłości jest terażniejszość. Przeszłość istnieje o tyle, o ile posiada jakąkolwiek reprezentację w terażniejszości. Te elementy przeszłości, które nie prowadzą wprost do spełnienia w terażniejszości, ulegają ocenzurowaniu, są albo ignorowane, albo – w najlepszym razie – zaliczane do apokryfów i wyrzucane do kosza na jednym z kolejnych przystanków historii, jak wiele bezużytecznych przedmiotów, z którymi mimo wszystko trudno jest nam się rozstać. To sprawia, że nasze wyobrażenia na temat przeszłości są tym bardziej enigmatyczne i amorficzne, im bardziej oddalamy się od bogatej w treści i doznania zmysłowe terażniejszości. Ułomność naszych wyobrażeń na temat przeszłości to nie tyle skutek kruchości „pamięci historycznej”, ile wynik projekcji terażniejszości w przeszłość.

Natomiast w wypadku prospekcji, tj. ustalania się materii wyobrażeń o przyszłości (zarówno tej pożądanej – utopijnej, jak i tej przerażającej – apokaliptycznej), ocenzurowaniu podlega terażniejszość. Dlaczego? A dlatego, że – paradoksalnie – obraz przyszłości jest wynikiem jej projekcji w terażniejszość i to ona właśnie – terażniejszość, a nie przyszłość, ulega redukcji *ad minimum*. Można powiedzieć, że utopia jest wynikiem samospełniającej się przepowiedni: obrazy przyszłości formują się z zarodków, które tkwią w terażniejszości. Cały ten

proces stopniowego dojrzewania przyszłości jest postrzegany jako nieuchronny, a jego nieuchronność znajduje potwierdzenie w drobiazgowej inwentaryzacji utopijnej rzeczywistości. Jej wizualizacje, tak bogate w szczegóły, dominują nad obrazem teraźniejszości, ubogim, zredukowanym do form zarodkowych i stąd nieco, a czasem nawet bardzo, infantylnym. To obraz zaświatów wylaniający się z dzieła Swedenborga.

Ktoś może zapytać w tym miejscu, i słusznie, jak to możliwe, by poczucie teraźniejszości było w pewnym sensie wtórne i uboższe w stosunku do wizji szczęśliwych krain Utopii? Otóż, dzieje się tak, ponieważ opis inwentarza tych krain, zawarty w obrazach i towarzyszących im komentarzach – mimo ogromnej drobiazgowości – jest wynikiem włączenia oderwanych fragmentów teraźniejszości w proces preformacji. Nieliczne, izolowane świadectwa czasu teraźniejszego są wystarczającymi symptomami postępu (na przykład), który prowadzi do spełnienia wizji. Nuda ziejąca z szarej codzienności krajów realnego socjalizmu była najdobitniejszym przejawem takiego właśnie zubożenia chwili bieżącej w imię barwnej wizji przyszłej *prosperity*.

Wniosek stąd następujący: w wyniku transformacji retrospekcyjnej obraz przeszłości ulega takiemu samemu ocenianiu jak obraz teraźniejszości w wyniku transformacji prospekcyjnej. I chociaż oddzielone od siebie w czasie, to obie – retrospekcja i prospekcja – korzystają z tego samego mechanizmu preformacji, który ustanawia znaczenia poszczególnych elementów rzeczywistości na podstawie ich onto- i filogenezy. Z jednej strony owo finalistyczne myślenie pozwala zapomnieć o skomplikowanej materii przedmiotu etnografii, który przybiera postać splątanej i ciągle rozrastającego się kłacza. Ale z drugiej strony ten sam mechanizm może być wykorzystany jako precyzyjny instrument interpretacji wszędzie tam, gdzie obraz jest rodzajem aktywnej matrycy ideacyjnej. Nie jest on przy tym ani bytem idealnym, ani konstruktem teoretycznym. Zawsze jako jeden z wielu i wraz z wieloma innymi obrazami tworzy sekwencje o zmiennym natężeniu występowania pewnych cech charakterystycznych dla określonej preformacji (te cechy nazywam „preformatami”). W wielu wypadkach potrafimy wskazać jeden obraz lub ich grupę, która najlepiej opisuje eksplozywny moment preformacyjnego „urzeczywistnienia” – „retrojekcji tego, co możliwe”, jak powiedziałby Bergson.

A wówczas to, co zaledwie przed chwilą było postrzegane jako indywidualne, idiolektyczne, lub w ogóle nie było zauważane, staje się preformatem włączonym w proces „ureczywistnienia” i w kulminacyjnym momencie jest rozpoznawane jako istotny element stylu, konwencji (społecznej, artystycznej) – tak czy inaczej kultury, pojmowanej jako zjawisko ponadjednostkowe, społeczne. To ontologiczne złudzenie, polegające na transformacji jednostkowego w społeczne, jest największą tajemnicą kultury. Natomiast „obraz” (przedstawienie zawarte w przekazie wizualnym, słownym lub nawet muzycznym), czyli – *sensus*, to najbardziej obiecująca zapowiedź rozwikłania tej tajemnicy.