

APORIE MIMESIS

TOMASZ GARBOL*

WIARYGODNOŚĆ I KONWENCJA

W artykule *The Wound in the Wall*, przetłóżonym na język polski jako *Zraniona ściana*¹, Stephen Greenblatt interpretuje między innymi cykl sześciu obrazów Paola Uccella pod wspólnym tytułem *Cud sprofanowanej Hostii*, tworzących predellę ołtarzową w Palazzo Ducale w Urbino. Historia opowiedziana na obrazach dotyczy rodziny żydowskiego kupca. Chrześcijanka sprzedaje mu hostię, którą w domu, w gronie całej rodziny poddaje on próbie. Umieszczona w kotle nad ogniem hostia krwawi, a wyciekająca z niej krew przedostaje się przez ścianę domu i alarmuje żołnierzy, w konsekwencji aresztujących Żydów. Kobieta, która dostarczyła im hostię, zostaje powieszona, a rodzina żydowska spalona na stosie. Finał opowieści ma charakter eschatologiczny. Ostatnia scena przedstawia martwą chrześcijankę, która na początku opowieści umożliwiła akt profanacji – u wezłowania powieszanej znajdują się dwaj aniołowie, u jej stóp dwa diabły.

Kluczowa jest dla Greenblatta druga część cyklu przedstawiająca scenę cudu eucharystycznego – krew z hostii sączy się po podłodze i przenika przez ścianę, na ulicę². Dwa elementy tego przedstawienia wydarzeń i prawd wiary zasługują tutaj – zdaniem autora interpretacji – na szczególną uwagę. Pierwszy – to brakująca ściana, która umożliwi widzowi zajrzenie do wnętrza domu Żydów. Jest ona z jednej strony konwencją³ stwarzającą dogodne warunki, by w widzu mogło się dokonać tak zwane *suspension of disbelief*, „zawieszenie niewiary”⁴, przyjęcie punktu widzenia zaproponowanego w dziele sztuki. Z drugiej zaś strony brakująca ściana wyznacza granicę sfer wiary i niewiary⁵.

* Tomasz Garbol – dr hab., Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II.

¹ S. Greenblatt, *Zraniona ściana*, przeł. A. Szwach [w:] *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 293–330.

² Zob. [http://paolouccello.org/Miracle-of-the-Desecrated-Host-\(Scene2\)-1465-69.html](http://paolouccello.org/Miracle-of-the-Desecrated-Host-(Scene2)-1465-69.html) (data dostępu: 08.08.2013).

³ Zob. S. Greenblatt, *Zraniona ściana*, dz. cyt., s. 317–318.

⁴ Zob. tamże, s. 316–317.

⁵ Zob. tamże, s. 324.

Drugi element – to otwór w ścianie, przez który przesącza się struga mająca swój początek w kotle. Greenblatt określa ów otwór jako ranę w ścianie. Ranę – ze względu na wypływającą z niej krew, a także z tego powodu, że jest ona dla chrześcijan widocznym znakiem rany w hostii ukrytej w domu Żydów. Jest to jednak również rana w ścianie, która rozdziela sferę wiary i niewiary – zwątpienie rozlewa się poza wyraźnie wydzielony obszar⁶.

Dla Greenblatta treść przedstawienia nie ma związku z rzeczywistością, chociaż ów brak stanowi radykalny wariant właściwej każdemu przedstawieniu niezgodności tego, co przedstawione, i przedstawienia⁷. Scena przesączania się krwi przez ścianę przynależy, według niego, do porządku „wizualnego podobieństwa”, to znaczy pojawia się na obrazie, by uwiarygodnić interwencję żołnierzy w domu Żydów⁸.

Gdyby sens owej rany tłumaczył się tylko w porządku spójności narracji, następstwa zdarzeń, ten element przedstawienia rzeczywiście współtworzyłby sferę wizualnego podobieństwa, miałby widza uwodzić, pozwolić mu uwierzyć w realność przedstawionych scen. Podążając tropem myśli Greenblatta, trzeba by jednak zauważyć, że w grę wchodzi coś więcej niż tylko uwiarygodnienie narracji. Żołnierze wyraźnie wiedzą, co się wydarzyło. Przybywają w całej grupie, wykonują swoje zadanie. Być może krew jest znakiem potwierdzającym przekazaną im przez kogoś informację o zbrodni dokonanej we wnętrzu domu. Jeden z żołnierzy pochyła się jednak i najwyraźniej bada, sprawdza to, co się przedostaje przez ścianę. Czy ów gest nie oznacza również poszukiwania dowodu wiary, która tym samym okazuje się w jakimś stopniu podszyta zwątpieniem?

Według Greenblatta satysfakcję estetyczną czerpiemy z tego, że w artystycznym przedstawieniu dostrzegamy różnicę pomiędzy tym, co rzeczywiste i tym, co wymyślone⁹. Przyjemność płynąca z oglądania obrazu zależy od skuteczności naruszenia rzeczywistej percepcji świata, od tego, czy poddajemy się sile środków użytych przez artystę; w tym konkretnym przypadku – przede wszystkim od tego, czy zawieszamy niewiarę w to, że bywają domy bez jednej ściany, opłatek może krwawić, a krew przesączać się przez mur. Zarazem brak ściany jest uwyraźniony, a nie ukryty. Konwencja zwraca na siebie uwagę, utrudniając widzowi zawieszenie niewiary, poddanie się wyłącznie sugestywności wizji malarskiej. Nieistniejąca ściana staje się – jako sens chwytu artystycznego zrealizowanego w sposób czyniący go samoświadomą konwencją („self-conscious conventionality”¹⁰) – nie

⁶ Zob. tamże, s. 325.

⁷ Zob. tamże, s. 330.

⁸ Zob. tamże.

⁹ Zob. tamże.

¹⁰ Zob. tamże. „self-conscious conventionality” przełożono jako świadomą konwencję. Zob. też wersję oryginalną artykułu: S. Greenblatt, *The Wound in the Wall* [w:] C. Gallagher, S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press 2001, s. 108. W angielskim oryginale mocno zaakcentowana jest samozwrotność konwencji.

tylko tarczą przeciwko niewierze Żydów, ale i narzędziem współuczestnictwa w zwątpieniu. Ściana-fantom bowiem włącza widza w dokonujący się akt niewiary.

Rana w ścianie hiperbolizuje tę sprzeczność. Jest zrozumiała w ramach użytej konwencji, podobnie jak brakująca ściana, a zarazem stanowi znak współudziału patrzącego w akcie niewiary, która potrzebuje naocznych dowodów. Krew wypływająca na ulicę przez otwór w ścianie nie tylko bowiem demaskuje przestępców, ale i staje się dostępnym chrześcijanom dowodem prawdy o Eucharystii – dowodem, którego nie powinni oni oczekiwać, ponieważ ma im wystarczyć sama wiara.

Pomiędzy zasadą wizualnej wiarygodności przedstawienia i samoświadomą konwencjonalnością zachodzi sprzeczność – w pierwszym przypadku chodzi bowiem o wywołanie w widzu wrażenia realności przedstawianych zdarzeń tworzących legendę z jasnym przesłaniem, a w drugim o oddanie złożoności ich sensu. Subtelność prawdy o wątpliwościach chrześcijan nie idzie w parze z zabiegami mającymi uwiarygodnić opowieść. Jeszcze jednym znakiem tego napięcia pomiędzy wiarygodnością przedstawienia legendy jasno oddzielającej sfery wiary i niewiary a zacierającą tę granicę subtelną prawdą odsłaniającą się w samoświadomości konwencji, w jej przypominaniu o sobie, jest wizerunek dziecka ukaranego, jak cała żydowska rodzina, spalaniem na stosie. Przejmująco krzyczy ono z wnętrza płomieni¹¹. Współczucie, z jakim Uccello przedstawił tę twarz, każe wątpić w jednoznaczność podziału na wiernych i niewiernych, wątpliwych i pewnych swoich pobożnych racji. Twarz dziecka – tak jak ściana-fantom i rana w ścianie – przypomina, że sens tego przedstawienia rodzi się z niezgodności, o której była tutaj mowa, że bez owej niezgodności przedstawienie nie mogłoby się w pełni zrealizować.

INTERIORYZACJA?

Erich Auerbach w dziele *Mimesis*, rekonstruując przemiany sposobów przedstawiania rzeczywistości w dziejach literatury europejskiej, analizuje powieść Virginii Woolf *Do latarni morskiej*. W słowach pełnych zachwyty dla literackiego kunsztu i ujmującej postawy pisarki Auerbach zauważa:

jakąż głębię rzeczywistości osiągają tu z reguły poszczególne epizody [...]. Pojawiają się tutaj takie sfery wydarzeń i ich wzajemnych związków, jakich istnienia dawniej nawet nie podejrzewano, jakich nie dostrzegano i na jakie nie zwracano uwagi – a są to przecież wydarzenia determinujące naszą egzystencję rzeczywistą.¹²

¹¹ Zob. S. Greenblatt, *Zraniona ściana*, dz. cyt., s. 327.

¹² E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przełożył i przedmową opatrzył Z. Babicki, przedmowa do drugiego wydania M. P. Markowski, Warszawa [b.d. – przejrane i poprawione wydanie: Warszawa 1968], s. 524–525.

Specyfikę przedstawiania rzeczywistości przez Woolf filolog ujął jako pogłębienie obrazu świata. Jak tę głębię rozumieć? Badacz dostrzega w angielskiej pisarce wybitną reprezentantkę ogólniejszej tendencji w literaturze:

Kładzie się [...] nacisk na pierwsze lepsze wydarzenie i wykorzystuje je nie w służbie jakiegoś spójnego planu akcji, ale z uwagi na sam ów epizod; przy tym zaś uwidocznia się coś najzupełniej nowego i elementarnego – właśnie pełnia rzeczywistości i głębia życiowa osiągalna w owym momencie, któremu powierzamy się bez jakiegoś z góry powziętego planu.¹³

Jest to zatem głębia odkrywana poprzez studium jednego momentu. Z powieści Woolf filolog wybiera scenę mierzenia dziecięcej pończochy przez syna głównej bohaterki, zauważając, że:

W to całkiem ubogie wydarzenie wplatanie są coraz to nowe elementy, które – nie przerywając biegu tamtego wydarzenia – domagają się znacznie większej ilości czasu dla ich opowiedzenia, niż wydarzenie to mogło zająć w rzeczywistości. Przy tym idzie tu przeważnie o poruszenia wewnętrzne, to jest o takie, które dokonują się w świadomości postaci [...].¹⁴

Akcja powieści raz po raz zatrzymuje się, by ustąpić miejsca wglądom w wewnętrzne poruszenia bohaterów. Auerbach – w celu uwyrażnienia toku swojego wywodu – przeciwstawia sobie te dwie perspektywy: towarzyszącego rozwojowi fabuły zewnętrznego oglądu świata i introspekcji. Warto jednak zauważyć, że treścią owych introspekcji nie są wyłącznie abstrakcyjne stany ducha, emocje czy refleksje. W scenie mierzenia pończochy poruszenie wewnętrzne nie zrywa kontaktu bohaterki – pani Ramsay – ze światem zewnętrznym. Przeciwnie – zmysłowe doświadczenia współtworzą jej wewnętrzny świat:

A skutek tego [znoszenia przez dzieci z plaży do domu różnych przedmiotów – przyp. T. G.] był taki – westchnęła, trzymając pończochę przy nodze Jamesa i obrzucając wzrokiem cały pokój od sufitu do podłogi – że meble z każdym latem stawały się coraz bardziej obdarte. Mata płowiała, a tapety odrywały się od ścian. Wzoru w róże nie można już było na nich rozpoznać. A poza tym jeśli wszystkie drzwi w domu są stale rozwarne i w całej Szkocji nie ma ślusarza, który by umiał naprawić zasuwki, to rzeczy muszą się psuć. Na cóż się zda narzucać zielony kaszmirowy szal na rami obrazu, jeśli po dwóch tygodniach i tak nabiera koloru szczawiowej zupy. Zwłaszcza te drzwi ją denerwowały – wszystkie stale otwarte. Zaczęła nasłuchiwać. Drzwi od salonu, jak i od hallu nie zamknięte, od sypialni zapewne też, a okno w klatce schodowej na pewno otwarte, bo sama je otworzyła.¹⁵

Pani Ramsay przymierza synowi pończochę, irytując się tyle jego dziecięcą niechęcią do tak nudnego zajęcia, ile tym, co dzieje się w niej samej, w sferze jej myśli, emocji i poruszeń ducha. Rozwija się w niej bowiem jakiś wewnętrzny

¹³ Tamże, s. 525.

¹⁴ Tamże, s. 505.

¹⁵ V. Woolf, *Do latarni morskiej*, tłum. K. Klinger, Warszawa 2005, s. 31–32.

niepokój egzystencjalny, potwierdzany nie tylko przez przypomnienie sobie, że ojciec jej pokojówki umiera na raka, ale i przez zmysłowe doznania – czucie zapachu wilgoci, patrzenie na powolne niszczenie sprzętów, słyszenie denerwującego skrzypienia niezamkniętych drzwi i okien, potwierdzającego obawę o zły stan materialny domu. Niewypowiedziana melancholia wypełnia momentalne poruszenie wewnętrzne bohaterki. Momentalne – rozgrywające się w krótkiej chwili, znośnej dla zniecierpliwionego chłopca, trwającej tyle, ile czas od pierwszego upomnienia syna: „Stój spokojnie, kochanie”¹⁶ do powtórzonej już z irytacją przygany: „Stójże spokojnie. Nie męcz mnie”¹⁷.

Napięcie pomiędzy dążeniem do interioryzacji przedstawienia i zakorzenieniem go niejako na powrót – wbrew temu pierwotnemu dążeniu – w doświadczeniu sensualnym tworzy nową jakość literackiego prezentowania rzeczywistości.

WGLĄD I OGLĄD

Wiersz Wallace’a Stevensa *Anioł otoczony przez chłopów* – to utwór inspirowany obrazem Pierre’a Tal-Coata zatytułowanym *Martwa natura*¹⁸. Pomysł na wiersz zrodził się jeszcze zanim Stevens obejrzał płótno, znając je jedynie z opisu francuskiej marszandki oraz ogólnego szkicu przez nią sporządzonego¹⁹. Po zakupieniu obrazu poeta nadał mu tytuł wiersza *Anioł otoczony przez chłopów*. Co ważne, z korespondencji pisarza z Paule Vidal, prowadzącą galerię sztuki, w której płótno zostało nabyte, wiemy, że aniołem na obrazie nie jest dla niego zwiewna chusta znajdująca się na pierwszym planie malarskiego przedstawienia. Zapewne w negatywnym odniesieniu do tej figury anioła u Stevensa zastrzega się:

Nie mam popielatych skrzydeł, szaty z kruszcu,
Żyję bez mdławej aureoli.²⁰

Aniołem jest natomiast – jak wynika z listu – wenecka waza z wystającą z niej gałązką²¹. W całej kompozycji ten jej element wyróżnia się ciemniejszą barwą. Przyjmując za punkt odniesienia przywołane w liście Stevensa do Vidal stereotypowe wyobrażenie anioła – bytu charakteryzującego się zwiewnością

¹⁶ Tamże, s. 31.

¹⁷ Tamże, s. 32.

¹⁸ Zob. <http://wallacestevensbiography.com/photos-of-the-poet.htm> (dostęp: 08.08.2013).

¹⁹ Zob. A. Filreis, *Still Life without Substance: Wallace Stevens and the Language of Agency*, „Poetics Today”, vol. 10, nr 2, Art and Literature II, (Summer 1998), s. 354.

²⁰ W. Stevens, *Anioł otoczony przez chłopów* [w:] *Żółte popołudnie*, wybór, przekład i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2008, s. 80.

²¹ *Letters of Wallace Stevens*, red. H. Stevens, New York 1966, s. 650 (cyt. za artykułem A. Filreisa, s. 363).

i jasnością – można by powiedzieć, że waza jest w swojej masywności i kolorystyce najmniej anielska ze wszystkich przedmiotów stojących na stole.

Wiersz Stevensa ukonkretnia abstrakcyjną kompozycję malarską Tal-Coata – martwą naturę poetycko interpretuje jako rozmowę ludzi z aniołem. Statyczność przedmiotów jest naruszona poprzez potraktowanie ich jako pozostających w interakcji osób. Zarazem zaś sam wiersz jest ukazywaniem znikliwego aspektu rzeczywistości, można by powiedzieć: modernistycznej momentalnej epifanii. Anioł zadaje pytanie:

Czyż ja sam nie jestem
 Jedynie połową czegoś na kształt postaci,
 Postaci na wpół widocznej lub widocznej tylko przez chwilę,
 Człowiekiem umysłu, widziałem odzianym

 W odzieniu tak lekkie z wyglądu, że wystarczy ruch
 Ramienia i szybko, nazbyt szybko znikam?²²

Seria poetyckich określeń tworzy obraz bytu egzystującego jedynie połowicznie, znikającego przy każdej próbie dokładniejszego poznania i opisu. Ruch wyobraźni jest tutaj raczej fragmentarycznym i chwilowym wglądem niż całościowym oglądem. Z lektury listów Stevensa wynika jednak, że w tej zinteryoryzowanej aktywności umysłu dostrzega on sposób radzenia sobie z trudnością opisu. W liście do przyjaciółki, Barbary Church – pisanym w trakcie pracy nad wierszem inspirowanym płótnem Tal-Coata, Stevens zauważał: „Możliwe, że stronice wglądu są niemal tym samym, co stronice opisu”²³. Tytuł wiersza i obrazu *Anioł otoczony przez chłopów* jest formułą takiego wglądu, który ma być narzędziem pozwalającym uchwycić sens oglądanej rzeczywistości, a nie tylko wyrazić subiektywne wrażenie wywołane jej percepcją.

Dodatkowym potwierdzeniem, że wyobraźnia poetycka w wierszu Stevensa eksploruje sferę sensów obiektywnych, jest pewien kontekst biograficzny. Chodzi o korespondencję z irlandzkim poetą, Thomasem McGreevym, który w czasie powstawania wiersza *Anioł otoczony przez chłopów* odbył sentymentalną podróż do swojej rodzinnej wioski Tarbert, opisując tę eskapadę Stevensowi w listach²⁴. W jakimś stopniu aniołem z wiersza jest również McGreevy, a chłopami jego irlandzcy krewni. Wnikliwy wgląd w rzeczywistość – możliwy dzięki obrazowi Tal-Coata – pozwala amerykańskiemu poecie dostrzec sensory uniwersalne i obiektywne. Trafność tych spostrzeżeń potwierdza epistolarne świadectwo egzystencjalnego doświadczenia irlandzkiego poety.

Sens utworu – obraz rzeczywistości – jest tutaj zatem wynikiem dwóch ścierających się ruchów umysłu, sprzecznych poruszeń poetyckiej wyobraźni

²² W. Stevens, *Anioł otoczony przez chłopów*, dz. cyt., s. 80–81.

²³ *Letters of Wallace Stevens*, s. 643. Cyt. za A. Filreis, *Still Life without Substance*, s. 363.

²⁴ Zob. A. Filreis, *Still Life without Substance*, dz. cyt., s. 367–368.

i nietożsamyh ze sobą strategii poetyckich. Z jednej strony jest to interioryzacja obrazu świata, poszukiwanie jego podpowierzchniowej prawdy, znikliwej, niepewnej, odsłaniającej się tylko na moment. Z drugiej zaś strony mamy w wierszu do czynienia z próbą mocniejszego uchwycenia prawdy o świecie poprzez ukonkretnienie abstrakcji oraz skonfrontowanie się ze świadectwem życia.

APORIA – ŁZA

Aporia jest łzą, przez którą sens przecieka ku rzeczywistości²⁵. To wzniosłe stwierdzenie Greenblatta można ująć bardziej tradycyjnie, ale nie mniej wzniosłe – „sunt lacrimae rerum”, wszak słowa te odnoszą się nie bezpośrednio do rzeczywistości, ale właśnie do jej artystycznego przedstawienia²⁶. Rzecz w tym, że przedstawienie rzeczywistości może się zrealizować, jak to było widać w zaprezentowanych przykładach, gdy jakoś jest zakłócone.

Dystans pomiędzy przedstawieniem i tym, co przedstawione, należy do istoty artystycznej reprezentacji w literaturze. Posługuje się ono mową i rytmem. Niepełne naśladownictwo jest nie tylko nieuniknione, ale i pożądane, ponieważ pozostawia miejsce dla inwencji twórcy – to dostrzegał już Arystoteles: „Ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania”²⁷.

Na wewnętrzną aporię tkwiącą w pojęciu mimetycznej mediacji, którą jest reprezentacja, z jaką mamy do czynienia w literaturze, zwracał z kolei uwagę Ryszard Nycz. Po pierwsze, jest ona jednocześnie wskazywaniem i zastępowaniem – „tym poprzez co; tym, dzięki czemu ujmujemy to, co jest poza”²⁸. Po drugie, mimetyczna mediacja to naśladowanie stanowiące zarazem tworzenie pierwowzorów – „innowacja, którą życie może naśladować, i odkrycie, które jest naśladowaniem życia”²⁹. Wyraźnie widać to zwłaszcza w tym modelu reprezentacji, w którym jej fundamentem jest iluzja naturalności przedstawienia, naturalności stającej się – zauważa Nycz – nieuchronnie konwencją:

tematyzacja [...] „naturalnego” sposobu prezentacji, jako konwencjonalnych dla literatury wzorów, czyni iluzjonistyczność ich formy czymś w najwyższym stopniu zagadkowym, niejasnym i problematycznym.³⁰

²⁵ Zob. S. Greenblatt, *The Wound in the Wall*, dz. cyt., s. 109.

²⁶ Zob. *Eneida* 1, 462. Słowa Eneasza odnoszą się do obrazów wojny trojańskiej w świątyni Junony.

²⁷ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Wrocław 1983, s. 87 (1461^b 10).

²⁸ R. Nycz, *Tezy o mimetyczności* [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 324.

²⁹ Tamże, s. 329.

³⁰ Tamże, s. 330.

„Fikcjonalne odwrócenie” między organizacją językową a odniesieniem znaczeniowym – podstawowy mechanizm mimetycznej mediacji – oznacza w tym wariantcie reprezentacji, że literackie naśladowanie rzeczywistości jest iluzją, językową grą. Na czym jednak polega wówczas odniesienie znaczeniowe, skoro to, co mogłoby się nim wydawać, okazuje się jedynie językową organizacją doświadczenia? Trudność odpowiedzi na to pytanie jest symptomem aporii dostrzeżonej przez Nycza.

Tam, gdzie Nycz konstatuje nieusuwalną sprzeczność pomiędzy innowacyjnością i naśladownictwem, Michał Paweł Markowski diagnozuje nierozwiązalny spór pomiędzy stanowiskami: semiotycznym i mimetycznym. Według pierwszego z nich relacja pomiędzy znakiem językowym a rzeczywistością to kwestia wyłącznie języka – rzeczywistość nie jest w sztuce ewokowana, a tylko językowo stwarzana na nowo. Mimetyczna koncepcja reprezentacji zakłada zaś, że sztuka naśladuje rzeczywistość, uobecnia ją³¹.

Całkowita rozłączność obydwu ujęć zagadnienia reprezentacji pośrednio unieważnia aporie, o których była tutaj mowa. Dla Markowskiego ważniejsze jest, że relacja pomiędzy reprezentacją a rzeczywistością to zawsze – niezależnie od tego, czy pojmuje się ją jako naśladowanie czy jako stwarzanie – jej „ustawianie”:

Reprezentacja „u-stawia” rzeczywistość wedle określonego modelu [...] i w tym sensie każda reprezentacja jest „tetyczna”, jak mawiał Husserl, a więc ustanawiająca sens, którego rzeczywistość bez niej nie posiada. [...] Reprezentacja ustawia więc rzeczywistość, co oznacza, że każdy, kto wpisuje się w określoną ideologię reprezentacji, zajmuje określoną pozycję wobec rzeczywistości, albo też – całkiem dosłownie – formułuje jakąś tezę na jej temat.³²

Jeżeli jednak każda reprezentacja jest tetyczna, to nie tyle ustanawia sens przedmiotu, ile „uznaje [go] w bycie”, jak powiedziała by Roman Ingarden³³, albo „uchwytuje [jego] bycie”³⁴, jak rzecz ujmuje Władysław Stróżewski, który przypomina, że przedmiotem myślenia w akcie tetycznym jest pewien obiektyw (stan rzeczy)³⁵. W tetycznym charakterze aktów składających się na artystyczną reprezentację umiejscowiona jest jednak podstawowa aporia, na którą zwracał uwagę Nycz. Reprezentacja rzeczywistości to „uznanie w bycie” tego, co przedstawione, ale zarazem zastępowanie przedmiotu jego przedstawieniem – przynajmniej w stopniu wymaganym przez reguły artystycznej konwencji i co najmniej w sensie rozłożenia akcentów, którego wymaga spełnienie funkcji

³¹ Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M. P. Markowski, s. 296–298.

³² Tamże, s. 328.

³³ Zob. R. Ingarden, *Przeżycie estetyczne* [w:] *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Tyszczyk, Kraków 2005, s. 220–222.

³⁴ W. Stróżewski, *Ontologia*, Kraków 2004, s. 208.

³⁵ Zob. tamże.

poetyckiej przez dzieło literackie. Jakobsonowską definicję tej funkcji jako projekcji zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji³⁶ można by odnieść do zastępowania przedmiotu (pozostającego w centrum uwagi na osi wyboru) jego przedstawieniem (stającym się centrum procesu ekwiwalentyzacji dokonującej się na osi kombinacji), które nie przestaje być jednak wskazywaniem, „uchwytywaniem bycia”:

Niewątpliwie, wiersz to przede wszystkim powtarzająca się „figura dźwiękowa”. Jednakże przede wszystkim, ale bynajmniej nie wyłącznie. [...] Projekcja zasady ekwiwalencji w szereg jest kwestią o wiele głębszej i większej wagi. Pogląd Valery’ego na poezję jako na „wahanie między dźwiękiem a znaczeniem” jest znacznie bardziej realistyczny i naukowy niż skłonności do izolacjonizmu fonetycznego.³⁷

Ekwiwalencje dźwiękowe nie tracą charakteru semantycznego – są zawsze, chociaż w różnym stopniu ewokowaniem bytu.

U Ingardena utwierdzenie w byciu ma najdalej idące konsekwencje w odniesieniu do przedmiotu estetycznego. Jest to bowiem ten moment, który ustanawia egzystencjalną relację pomiędzy dziełem literackim i człowiekiem, pomiędzy człowiekiem a wartością³⁸:

W ostatniej fazie przeżycia estetycznego zawarty jest szczególny moment [...] stwierdzenia, osadzania w bycie ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego. Zostaje on uznany za coś istniejącego w szczególnie sposób. [...] moment afirmujący (bo ściśle związany z momentem uznania dla wartości przedmiotu estetycznego) [...] jest dla [...] przeżycia [estetycznego – przyp. T. G.] istotny. Jeżeli go brak, to znaczy, że się ono nie dopełniło, i że brak również ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego.³⁹

Chodzi tutaj o jakość metafizyczną rodzącą się w wyniku obcowania z dziełem sztuki. Andrzej Tyszczyk przypomina, że:

Sensu w przeciwieństwie do rzeczy zobaczyć nie można. Ale jakości, w których przejawia się „rzecz”, mają sens właśnie w „rzeczy”, która się przez nie przejawia. To fenomenologiczna zasada. Sens dzieła sztuki przejawia się poprzez jego materię jakościową.⁴⁰

Utwardzanie w bycie dokonuje się zatem w dziele literackim poprzez reprezentację rzeczywistości. Chociaż samo dzieło – u Ingardena – jedynie fikcyj-

³⁶ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972, s. 34.

³⁷ Tamże, s. 48.

³⁸ Zob. A. Tyszczyk, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Lublin 1993, s. 99.

³⁹ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 102.

⁴⁰ A. Tyszczyk, *Sztuka i wartość. O estetyce Romana Ingardena* [w:] R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, s. XCII.

nalnie reprezentuje rzeczywistość, to jednak zarazem obcowanie z nim stwarza możliwość doświadczenia „ukrytego sensu bytu”⁴¹.

Stefan Sawicki zwraca uwagę na podobny problem, zauważając, że poezja jest sobą, jeżeli dostatecznie silna jest w niej funkcja ewokatywna języka, choćby w jednym aspekcie: nadawcy, odbiorcy, rzeczywistości przedstawionej, kodu językowego, własnej obecności czy wreszcie zawartych w nim jakości i wartości⁴². Zarazem zaś – w trybie przypuszczenia – wskazuje on, że fikcyjność, uwalniając świat przedstawiony w dziele od ograniczeń świata realnego, sprzyja ewokatywności, stwarza szczególne możliwości kreowania różnorodnych napięć i konfliktów⁴³.

Przywołane ujęcia problemu opatruję następującą uwagą: aporia naznacza *mimesis* nie tylko w aspekcie relacji zachodzącej pomiędzy przedstawieniem a rzeczywistością w nim prezentowaną, ale i w samym kształcie literackiego przedstawienia. Myślę o takich artystycznych napięciach, o jakich była tutaj mowa: pomiędzy zasadą wizualnej wiarygodności przedstawienia i subtelnością prawdy odsłanianej przez samoświadomą konwencję⁴⁴, pomiędzy dążeniem do interioryzacji przedstawienia i zakorzenianiem go niejako na powrót – wbrew temu pierwotnemu dążeniu – w doświadczeniu sensualnym, pomiędzy poszukiwaniem podpowierzchniowej prawdy o świecie odsłaniającej się tylko na moment i mocniejszym jej uchwyceniem poprzez ukonkretnienie abstrakcji.

Różnie się realizująca niekoherentność przedstawienia jest nie tylko nieunikniona, ale i ożywcza dla sztuki. Nie tylko dla sztuki, ale i dla samej rzeczywistości, która zobaczona z perspektywy takich – naznaczonych napięciem – przedstawień, objawia się odbiorcy na nowo i pełniej.

Uwaga Greenblatta o aporii będącej łąką bliższa jest semiotycznemu modelowi reprezentacji – ujęciu jej jako przede wszystkim językowej kreacji. Jednym z najlepiej opisanych zjawisk mieszczących się w tym modelu reprezentacji jest język poetycki awangardy krakowskiej. Wszelkoniemiecko go analizując, Janusz Sławiński zaakcentował ściśle artystyczny charakter poetyckiego poznania dokonującego się w utworach „krakowskich awangardzistów”: „Poznać poetycko rzecz – to znaczy przede wszystkim zaprzeczyć jej »naturalnemu« położeniu wśród innych rzeczy”⁴⁵. Zasadę tę realizuje m.in. poetycka technika „piktomontażu”:

⁴¹ Tamże, s. XCIII.

⁴² Zob. S. Sawicki, *O znakach aksjologicznie nacechowanych i nie tylko o nich* [w:] *Wartość – Sacrum – Norwid 2*, Lublin 2007, s. 38.

⁴³ S. Sawicki, *Uwagi o „prawdziwościowej” interpretacji literatury* [w:] *Prawda w literaturze*. Studia pod red. A. Tyszczyka, J. Borowskiego, I. Piekarskiego, Lublin 2009, s. 37.

⁴⁴ Dla Greenblatta ta dostrzeżona w malarstwie aporia odnosi się do „wszystkich reprezentacji” (zob. S. Greenblatt, *Zraniona ściana*, dz. cyt., s. 330), a więc również literackiej. Można domniemywać, biorąc pod uwagę literaturoznawczą profesję autora, że to ze względu na literaturę owa aporia została w artykule wskazana.

⁴⁵ J. Sławiński, *Prace wybrane*, t. 1: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 191.

kompozycja powstała w rezultacie takiego zestrojenia przedmiotów przedstawionych, które tłumaczy się na tle pewnego przyjętego założenia lub spekulacji myślowej, pozostaje [...] w wyraźnej niezgodzie z możliwościami bezpośredniego doświadczenia poznawczego.⁴⁶

Skoncentrowanie się poezji na artystycznym kształcie utworu objawiło się w poetyce napięć i sprzeczności. Nieoczywistość kształtu językowego tekstów awangardowych wynika z przesunięcia ich centrum semantycznego poza relację znaczącego i znaczonego, w sferę samego znaczącego – międzysłowia poetyckiego, którego sens jest wynikiem wzajemnego oddziaływania na siebie znaczeń słów w utworze:

Wewnętrzna dialektyczna sprzeczność komunikatu poetyckiego, sprzeczność pomiędzy jego linearnym charakterem i kodyfikacją, pomiędzy rozwojem i „kulistością”, pomiędzy sukcesywnością i „byciem od razu” została w całej pełni uruchomiona przez poetykę awangardową.⁴⁷

Hugo Friedrich podobnie opisywał najważniejsze cechy poezji nowoczesnej:

Kto ma dobre chęci, niechaj przyjmie na początek taką tylko radę, aby postarał się przyzwyczaić oczy do spowijających nowoczesną lirykę ciemności. Na każdym kroku obserwujemy bowiem jej skłonność do tego, by pozostać możliwie najdalszą przekazywania treści jednoznacznych. Wiersz chce być raczej samowystarczalnym, wielostronnym znaczeniowo tworem, zbudowanym ze splotu napięć sił absolutnych, które oddziałują sugestywnie na przedracjonalne jeszcze pokłady, wprawiają też jednak w ruch tajemne strefy pojęć.⁴⁸

Obydwaj autorzy zwracają uwagę na tendencję poezji nowoczesnej do uwalniania się od zobowiązań pozaartystycznych i osiągnięcia samowystarczalności znaczeniowej, możliwej za sprawą wielorakich napięć w strukturze utworu.

PEŁNIA I POWŚCIĄGLIWOŚĆ

Różnicę pomiędzy Julianem Przybosiem i Czesławem Miłoszem Jan Błoński określił jako opozycję pomiędzy Przybosiowym dążeniem do trafności i Miłoszowym dążeniem do pełni⁴⁹. To rozróżnienie ma sens ogólniejszy – charakteryzujący wskazane przez Błońskiego „bieguny” poezji. Chociaż nie jest ono

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże, s. 165. Kulistość – to metafora przejęta przez Sławińskiego od Karola Irzykowskiego, kulistość wiersza awangardowego rozumiejącego jako jednorodność – a nie linearność – wiersza, w którym „nie ma rozwoju” (zob. tamże), pozwalając się efektywnie czytać w dowolnym miejscu.

⁴⁸ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przedkład i wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 32.

⁴⁹ J. Błoński, *Bieguny poezji* [w:] *Miłosz jak świat*, wydanie drugie poszerzone, Kraków 2011, s. 165.

tożsame z dwumodelowym rozumieniem reprezentacji, to jednak interesująco z nim współgra – w tym sensie, że biegun Miłosza w poezji można potraktować jako literacką realizację mimetycznej reprezentacji, a u Przybosia i jego naśladowców odnaleźć potwierdzenie, że reprezentacja dokonuje się w sferze znaków językowych.

Dążenie do pełni ma swoją cenę. W mimetycznym modelu przedstawiania rzeczywistości zasadnicze napięcie, które decyduje o sile artystycznego wyrazu, lokuje się pomiędzy dążeniem do objęcia pełni rzeczywistości i poetycką powściągliwością. Miłosz poszukujący formy bardziej pojemnej jest zarazem wrogiem rozpasanej metafory. Herbert w drugim z opublikowanych w *Epilogu burzy Brewiarzy* modlący się o zdanie długie i „rozległe”, w którym zmieściłyby się „[...] światy, kościце światów, światy / z marzenia”⁵⁰, pozostaje zarazem kimś, kto „[...] nigdy nie ufał / sztuczkom wyobraźni // fortepian na szczycie Alp / grał mu fałszywe koncerty”⁵¹.

Podobne napięcie pomiędzy żarliwością i powściągliwością dostrzega w polskiej poezji powojennej Charles Taylor:

Jednym z istotnych zjawisk w owej surowej poezji powojennej było pewne dążenie, we wcześniejszym naturalizmie nie tak widoczne. Wynika ono z wglądu, że uchwycenie w poezji rzeczywistości najbardziej zdegradowanej i zniszczonej wymaga transfiguracji, w której i poprzez którą dopiero duch ludzki byłby w stanie się z tą rzeczywistością zmierzyć, nie ulegając pokusie cofnięcia się przed tym [...]. Próba odnalezienia języka na opisanie koszmaru i zniszczeń może być elementem walki o duchowe przetrwanie.⁵²

Kanadyjski filozof zakorzenia tę jakość poezji w dziejach przemian kultury – w okolicznościach powojennych. Jako przykład oryginalnego sposobu radzenia sobie z wojennymi zniszczeniami w sferze ducha i kultury wskazuje Taylor wiersz Zbigniewa Herberta *Kamyk*⁵³, dostrzegając w nim

sięganie poza chaos współczesności, czy w ogóle poza przewrotny i pełen konfliktów świat ludzki, do doskonałości tego, co nieożywione [...]. Ta negacja ma cel, który przekracza stoicką przejrzystość widzenia. Podobnie jak w przypadku teologicznej *via negativa*, to, co antyepifaniczne, można uchwycić nie po to, aby zanegować wszelką epifanię, nie tylko po to, by odszukać miejsce, w którym duch ludzki mógłby stanąć wobec najdoskonalszej pustki, ale po to, by znaleźć się na granicy epifanii.⁵⁴

⁵⁰ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, opracowanie edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 672.

⁵¹ Tamże, s. 460.

⁵² C. Taylor, *Epifanie modernizmu*, przeł. Ł. Sommer [w:] *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i inni, oprac. nauk. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 894–895.

⁵³ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 286.

⁵⁴ Tamże, s. 895.

Potwierdzeniem intuicji filozofa jest szerszy kontekst twórczości Herberta. Wiersz *Kamyk* jest w niej bowiem częścią dramatu *Rekonstrukcja poety*⁵⁵. Słowa wiersza wypowiada w dramacie Homer – tuż po utracie wzroku, poszukując nowego języka poetyckiego i nowego rozumienia świata. Granica epifanii, do której dociera Homer, to sfera poetyckiego napięcia pomiędzy potrzebą osiągnięcia istoty opisywanego przedmiotu – a poprzez niego samej rzeczywistości – i artystycznym ogołoceniem wyrażającym się w imperatywie: „Trzeba było poznawać na nowo, zaczynając nie od Troi, nie od Achillesa, ale od sandału, od sprzączki przy sandale, od kamyka potrąconego niedbale na drodze”⁵⁶.

Pragnienie poznania i opisania przedmiotu jest tak intensywne, że przekształca się w poczucie odwrócenia ról w sytuacji poznawczej – we wrażenie, że to kamyk obserwuje człowieka: „Kamyki nie dają się oswoić / do końca będą na nas patrzeć / okiem spokojnym bardzo jasnym”⁵⁷. W wierszu *Chciałbym opisać* z wcześniejszego tomu *Hermes, pies i gwiazda* wrażenie odwrócenia ról zostało wyrażone jeszcze dobitniej: „tak się miesza / tak się miesza / we mnie / to co siwi panowie / podzielili raz na zawsze / i powiedzieli / to jest podmiot / a to przedmiot”⁵⁸. Zarazem zaś żarliwość potrzeby poznania i przedstawienia rzeczywistości⁵⁹ pozostaje w sprzeczności z zaakceptowaną bezradnością. Funkcjonalność i celowość owej bezradności wyraźniejsza jest, gdy się weźmie pod uwagę, jak wiele mógłby Herbert – autor eseju *Kamień z katedry* – powiedzieć o przedmiocie, który jest tematem wiersza. Poznawcza bezradność staje się artystyczną powściągliwością umożliwiającą niepełną, ograniczoną – jak rzecz ujmuje Taylor – epifanię.

Granica epifanii to zarazem granica *mimesis* – kamyk powinien być, ale zarazem nie może być przedstawiony. Wszystko, co zostało o nim w wierszu powiedziane – aż do posłużenia się chwytem „widzącej natury”⁶⁰ – jest wyrazem poetyckiej niemocy, która staje się siłą. Wiersz bowiem jest świadectwem wyjątkowo intensywnego doświadczenia fenomenu istnienia, a zarazem sugestywnym – za sprawą tematyzacji artystycznego niespełnienia posuniętego aż do odwrócenia ról poznającego i poznawanego – przedstawieniem bytu.

⁵⁵ Zob. Z. Herbert, *Dramaty*, wstęp i przypisy J. Kopciński, opracowanie tekstów i nota edytorska G. Wroniewicz, Warszawa 2008, s. 99. W porządku chronologicznym wiersz pochodzi z dramatu. *Rekonstrukcja poety* miała pierwodruk w „Więzi” 1960, nr 11–12, s. 91–103, a *Kamyk* w „Tygodniku Powszechnym” 1961, nr 37, s. 5.

⁵⁶ Z. Herbert, *Dramaty*, dz. cyt., s. 99.

⁵⁷ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 286.

⁵⁸ Tamże, s. 87.

⁵⁹ Zwłaszcza w wierszu *Kamyk* jako fragmencie dramatu wyraźnie ujawnia się poszukiwanie sposobów artystycznego wyrazu.

⁶⁰ Na temat „widzącej natury” w literaturze modernistycznej zob. R. Nycz, „Słowami ... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna* [w:] *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 120–123.

W poemacie Czesława Miłosza *Na trąbach i na cytrze* niemożność przedstawienia rzeczywistości ma nieco inne przyczyny niż u Herberta: „Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz warzywa z położoną / w poprzek rudowłosą lalką poru // [...] // Nadaremnie próbowałem, bo zostaje wielokrotny kosz warzywa”⁶¹. Nieuchronne rozptyływanie się pojedynczego przedmiotu w wielokrotności formy językowej jest u Miłosza skonstatowane z powodu nie mniejszej niż u Herberta żarliwości pragnienia, by opisać byt. Podobnie jak Herbert, Miłosz, by oddać sprawiedliwość światu, poetycko konfrontuje żarliwość poznawczą z artystycznym ograniczeniem. Obaj uważają, że jeżeli świat ma się okazać w poetyckim mówieniu o nim prawdziwy, to konieczne jest uznanie, iż żarliwe pragnienie nie może zostać spełnione, że musi zostać skonfrontowane z bezradnością wyrażającą się w powściągliwości języka poetyckiego. W poemacie *Na trąbach i na cytrze* wyraża się ona inaczej niż w *Kamyku* – jest, zadeklarowanym w wierszu *Ars poetica*?⁶² z tego samego tomu poetyckiego *Miasto bez imienia*, szukaniem „[...] formy bardziej pojemnej, / która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą”. Powściągliwość poetycka wyraża się tutaj przede wszystkim w rezygnacji z „bycia od razu” poetyckiego komunikatu. Dostrzeżone przez Błońskiego nastawienie raczej na pełnię niż na trafność potwierdzałoby się również w samym języku poetyckim Miłosza – poszukującym spełnienia w całościowych ujęciach, a nie pojedynczych słownych „trafieniach”. Poetycka energia kumuluje się tutaj w całości, a nie we fragmencie. Artystyczna całość pomyślana jest jako forma zdolna objąć pełnię rzeczywistości – bez złudzenia, że jest to możliwe. Zamiast pełni osiągnięta zostaje samoświadomość ograniczeń.

Dotarcie do owej granicy ma funkcję oczyszczającą – to moment uwolnienia się od złudzeń i iluzji. W *Esse* mówi Miłosz: „Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja jestem – ona jest”⁶³.

Jasne się staje, co jest poetycko możliwe, a co nieosiągalne. Zarazem zaś owa pograniczność pełni sąsiadującej z pustką całkowitego niespełnienia – albo jasno dostrzeżona ograniczoność całości – ma moc kreatywną, wyjątkowo intensywnie ewokując istnienie bytu. Nawet Michał Paweł Markowski, krytyczny wobec Miłoszowej wiary w mimetyczne zdolności literatury, przyznaje, że poetyckie próby przedstawienia rzeczywistości nie kończą się u niego całkowitym fiaskiem:

Jeśli nawet reprezentacja nie jest w stanie uchwycić rzeczywistości, to jednak spełnia przynajmniej rolę porządkującą, co odpowiada zresztą esencjalnemu łaadowi świata, który domaga się od nas świadectwa podziwu.⁶⁴

⁶¹ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 3. Kraków 2003, s. 59.

⁶² Zob. tamże, s. 78.

⁶³ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2. Kraków 2002, s. 255.

⁶⁴ M. P. Markowski, *O reprezentacji*, dz. cyt., s. 296.

Poetyckie porządkowanie rzeczywistości może być jej ewokowaniem, na przykład poprzez analogię między formalną strukturą kreacji artystycznej a formą świata realnego – jak u Ingardena komentującego rozumienie *mimesis* w *Poetyce* Arystotelesa⁶⁵.

Poetycka energia przedstawienia rzeczywistości – jego sugestywność i artystyczna prawda – jest pochodną napięcia pomiędzy żarliwym pragnieniem objęcia całości i powściągliwością wyrażającą się w ograniczeniu repertuaru poetyckich środków.

Tomasz Garbol

THE APORIA OF MIMESIS

Summary

This article deals with the problem of representation in the literary work. Drawing on three key analyses of mimesis at work – Stephen Greenblatt's study of Uccello's paintings, Wallace Stevens' ekphrastic poetry and Erich Auerbach's criticism of Virginia Woolf's narrative technique – the author argues that mimesis has to confront aporia not only on the level of relations between the representation and the represented reality but also in the very form of the literary representation.

⁶⁵ Zob. R. Ingarden, *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa* [w:] *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 337–377. Zob. też komentarz A. Tyszczyka, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, s. 93–94.