

Henryk Czubała
Wyższa Szkoła Menedżerska w Legnicy

Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania

Key words: decline, art of representation, mimesis, aesthetic experience, high-culture literature, popular literature

Zmierzch sztuki przedstawiania w koncepcji tu proponowanej oznacza przede wszystkim zmianę funkcji i pozycji mimesis w stosunku do estetycznego doświadczania. Jeśli uprzednio estetyczne doświadczanie było podporządkowywane przedstawianiu, obecnie przedstawianie jest podporządkowywane doświadczaniu estetycznemu. Oczywiście, funkcja przedstawiania zostaje opanowana przez funkcję estetycznego doświadczania i pojmowania świata, literacką sztukę jego medytacyjnego czytania, w stopniu niejednakowym w twórczości różnych autorów.

Ów obserwowany zmierzch tradycyjnej sztuki przedstawiania – literatury jako formy świadomości przedstawiającej, zwłaszcza w jej racjonalistycznym i modernistycznym modelu – zapowiada powrót do jej orfickich funkcji. Wydaje się bowiem, że rzeczywistość wyobraźni pisarza oraz jego mimetyczne przedstawienia – wbrew wielu nowożytnym i pozytywistycznym iluzjom – nie są tylko wynikiem intelektualnej konstrukcji i syntezy danych naocznych, kalkulacji i doświadczania, że być może pozostają bardziej wytworem zanurzenia w tym, co przedpredykatywne.

Zmierzch sztuki przedstawiania można umieścić w kręgu zjawisk towarzyszących pomodernistycznemu zmierzchowi estetyki¹. Zmierzch sztuki przedstawiania sugeruje, że źródło literatury uprawianej przede wszystkim jako forma świadomości poznawczej ulega wyczerpaniu². Tworzenie spójnych obrazów rzeczywistości społecznej czy psychologicznej człowieka, mnożenie perspektyw poznawczych, gry artystycznymi konwencjami i miejscami niedookreślenia przedmiotów intencjonalnych, troska o obiektywizm czy subiektywizm odwzorowań – przestają być głównymi celami literatury, która wychodzi ponad przedstawianie i odkrywa ponadprzedmiotowość świata jako całości³. To literatura dająca rzeczywistości możliwość samokonstruowania się i wystarczania, uczestnicząca w przedpredykatywnych poruszeniach świadomości i odsłaniająca jej życie w mowie lirycznej.

Dawna kierowana wielkimi ambicjami ideowymi i społecznymi sztuka literackiego przedstawiania, tworzenia bezpośrednich bądź metaforycznych reprezentacji – odniesień do uprzedmiotowianej w przedstawieniach rzeczywistości – trwa dziś w trywialnych narracjach sensacyjnych, romanśowych bądź celebryckich. Ważniejsze są w nich funkcje rozrywkowe, co widać choćby w celebryckiej swobodnej grze przedstawień, łączących prawdę z fikcją; ważniejsze niż prawda jest w nich (najczęściej) ja autora, zarządzającego sobą i światem przedstawianym oraz jego autopromocja przy pomocy literatury. Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania łączy się zatem z jej spłyceniem w formach literatury popularnej, w tygodniowych opowieściach magazynów dla kobiet⁴ czy też w sensacyjnych opowieściach filmowych. Konsekwencja akcji czy spójna konstrukcja postaci jako tożsamości (charakteru) to dziś cechy przede wszystkim wielce zróżnicowanych form literatury popularnej, tak intensywnie zabiegającej o względy czytelnika masowego.

¹ Interesujący kontekst dla przedstawianych w niniejszym artykule zjawisk stanowi opracowana przez Stefana Morawskiego antologia *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* (Morawski 1987). Antologia ujawnia i odsłania proces głębokiej przemiany nowożytnego pojmowania estetyki i sztuki.

² Zakładamy przy tym, że poznanie jest „przedstawieniowym odnoszeniem się do przedmiotów”, i że przedstawianie „nie jest jednak samym tylko myśleniem za pomocą pojęć, sądzeniem, lecz [...] „naocznością”. „Naoczność jest właściwie nośnym i bezpośrednim odniesieniem do przedmiotu – pisaf Martin Heidegger prezentując stanowisko Kanta. – Wszelako sama nie stanowi ona istoty naszego poznania, podobnie jak nie stanowi jej samo myślenie, lecz myślenie należy do naoczności, tak mianowicie, że służy ono naoczności. Jest ono zatem swoiście zbudowaną jednością naoczności i myślenia” (Heidegger 2001: 125–126).

³ Nieprzypadkowo Julian Przyboś, racjonalista, u schyłku swej twórczości wyraża poetyckie pragnienie „wzdrzenia wszystkiego”, poznania „czystego”, danego w lirycznym wszechwzruszeniu, w estetycznym i metafizycznym przeżyciu, a jego znany tomik nosi nazwę *Próba całości* (Warszawa 1961).

⁴ Por. artykuły: *Magazyn dla kobiet jako opowieść* (Czubała 2013) oraz: *Sztuka autoreklamy czy autoreklama sztuki. O rolach pisarza postmodernisty* (Czubała 2002).

Zmierchowi literackiej sztuki przedstawiania towarzyszy zarazem powrót do jej starych źródeł oraz odwrót od pozytywistycznych wyobrażeń człowieka czynu i jego technicznych kalkulacji należących do kultury Zachodu. Odkrywana jakby na nowo sztuka literackiego uwidaczniania i partycypacji – nieodłączna jednak od sztuki literackiego przedstawiania oraz mimetycznego odwzorowywania rzeczywistości – przejmując dziś rolę dominującą w literaturze obiegowej, nadając nowe funkcje przedstawianiu. Pisarzom posiadającym i demonstrującym zmysł udziału wyznacza też nowe funkcje, a czytelnikom umożliwia podróż w nieznanymi wymiary rzeczywistego świata poprzez naśladowanie i estetyczne doświadczanie go, jako Jaspersowskiej mowy szyfrów, śladów obecności innego – tego, co pozostaje transcendentne i nie poddaje się tematyzującej sile przedstawień.

W ten sposób „nowa” literatura odwraca się od nieuchronnie ideologicznych form sztuki służebnej – od literatury pojmowanej jako forma świadomości poznawczej, od form sztuki zaangażowanej czy form sztuki dla sztuki. Przekracza zatem, a nawet często demaskuje społecznie określone, „negocjowane” i narzucane zasady wszelkiej sztuki przedstawiania jako konstruowania obrazów rzeczywistości. Ukazuje proces przedstawiania (budowania obrazów rzeczywistości) jako rezultat procesu „uczłowieczającego byt”⁵, procesu socjalizacji, wyraz wierności społecznie wyznaczanym zasadom i regułom, które warunkują nasze światoodczucie i nasz światobraz niezależnie od tego, czy to sobie uświadamiamy, czy nie. Ontologia społecznego bytu sztuki wskazuje, że tworzenie literackich obrazów rzeczywistości to proces społecznie określony, nad którym nigdy w pełni nie panujemy, który pozostaje w swej transcendencji zamknięty przed poznaniem – jego uwarunkowań nie możemy poznawczo ogarnąć, gdyż jesteśmy w nim zanurzeni.

To, że utwór literacki zawsze mówi i przedstawia więcej niż autor może wyrazić i chce powiedzieć, czy też możemy w nim odczytać jako czytelnicy, to nie tylko problem techniczny, na przykład jakości literackiego przekazu czy też miejsc niedookreślenia i struktury (poetyki) przedmiotów intencjonalnych... Pisarz wychodzący poza przesady nowoczesnego człowieka, odnajduje się więc nieustannie w tragicznej roli Edypa, stojącego bezradnie na skrzyżowaniu dróg do Teb – daremnie próbującego ogarnąć świadomością swój los (jak zrozumieć, pojąć i przewidzieć to, co jest transcendentne?), a więc to, co jest jego udziałem, aby zapobiec tragicznemu biegowi wydarzeń rozumnym działaniem. Literatura w swej uwidaczniającej tendencji demonstrowa też bowiem, że porządek przedstawiania świata zawsze pozostaje

⁵ W sensie wskazywanym przez Heideggera (Heidegger 1998).

staje społecznie określony i kontrolowany – jest w zgodzie z panującymi wyobrażeniami o świecie, z porządkiem moralnym społecznego środowiska.

Literatura, która poddaje się swej uwidaczniającej tendencji, nieustannie przekracza więc porządek intelektualny tego, co naoczne, przedmiotowo dane percepcji, wyobraźni i przedstawieniom; czyni to nawet wówczas, gdy pisarz pozostaje w uświadamianej zgodzie z „nastawieniem naturalnym”, a więc gdy jest uległy danym świadomości jako „oka wewnętrznego” (Edmunda Husserla). Tak pojmowane naśladowanie – jako konstruowanie przedstawień rzeczywistości logicznych, wartościowych poznawczo, oznaczające podporządkowanie panującemu porządkowi społecznemu – przekształca literackie czytanie świata w mimetykę, czyli odwzorowywanie świata określone przez usankcjonowane społecznie reguły, zasady i wzory.

Z tej perspektywy uwidaczniające naśladowanie także w literaturze może ukazywać się jako „dywersja” i naganna destrukcja mimesis (jeśli nie jest następstwem mistycznie interpretowanych Husserlowskich „źródłowo prezentujących naoczności”...), gdyż dokonuje ono tego, czego Platon nie mógłby zapewne wybaczyć poecie opanowanemu przez „boski szal” – destrukcji społecznie uzgodnionych i aprobowanych sposobów odwzorowywania świata. Poeci, zwracający się do „nierozumnych władz duszy”, doświadczający udziału w naśladowanej rzeczywistości pozorów, musieli spotykać się z lekceważeniem tego filozofa, skoro „mówią, *nie wiedząc, co mówią i nie znając tego, o czym mówią*” (Reale 2008: 208–210)⁶. Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania sprawia zatem, że po Nietzscheańsku domyka się „koło wiecznego powrotu” i jako oś krystalizacyjna literatury znowu ukazuje się estetyczne doświadczanie i pojmowanie świata, rozumiane jako jego czytanie⁷. W ten sposób literatura oraz wiedza o niej powoli uwalniają się od natręctw wpisanych w dominujący we współczesnej kulturze komunikacyjny model sztuki, natręctw, które towarzyszą też – dodajmy – lekturze uprawianej jako sztuka interpretacji.

W sztuce modernistycznej – równoległe jakby do opisywanego przez Theodora W. Adorna wyczerpywania się możliwości systemu tonalnego i rozpadu form tradycyjnych w muzyce – następuje swoista dekonstrukcja przedstawień, które tracą właściwą sobie spójność; następuje rozkład fabularnych form, rozpada się logika akcji; traci wartość i zanika zdolność systematycznego obrazowania i budowania wizerunku człowieka w zgodzie z wyobrażeniami naukowymi czy naturalistycznymi o tym, co jest

⁶ Por. też Alfreda Gawrońskiego, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem* (Gawroński 1984: 39–64).

⁷ Szerzej na ten temat piszę w książce *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej* (Czubała 2009), tu zob. rozdz. *Czytanie*.

właściwie i poprawnie przedstawione – jako fantastyczne, groteskowe lub realistyczne. Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania ujawnia przede wszystkim tendencję literatury do wychodzenia ponad zawsze interpretujący i oceniający opis świata; ale może również łączyć się z demaskowaniem świata przedstawień ludzkich jako świata złudy i wyobrażeń, symulakrum, produktu interpretacji. Literackie pisanie było i będzie interpretacją świata, ale nie może być i nie jest nią wyłącznie – nie jest bowiem matematycznie pojmowanym odwzorowywaniem świata, jego przedstawianiem zgodnym ze społecznie akceptowanymi i uzgodnionymi, przestrzeganymi regułami i założeniami, najczęściej nieświadomie (poza świadomością) nadającymi kształt „właściwy” jego percepcji i interpretacji.

Obecnie spostrzegamy, iż świadomość i przedstawienia obejmują, zawierają więcej niż wskazuje na to aktywność świadomości intencjonalnej ego transcendentalnego. Że są pogrążone w świecie, że to świat kieruje świadomością człowieka w nim pogrążonego. To egzystencjalne zanurzenie w świecie odsłania dziś literatura, która przezwytycza ograniczenia poznawczego (w konwencjonalnym i tradycyjnym rozumieniu), podmiotowo-przedmiotowego stosunku człowieka do świata. Świat bowiem, który steruje percepcją, interpretacją, oceną i racjonalnym myśleniem (jego konwencjami i stereotypami) o sobie, kieruje również... literackim procesem przedstawiania sobie świata i przedstawiania siebie światu. Myślenie, nawet jako akt skrajnie racjonalistycznie pojmowanej świadomości, jest bowiem „zanurzone” w świecie, a nie tylko, w sposób tak czytelny dla scjentystycznie usposobionego człowieka, determinowane przez świat, społeczeństwo i kulturę, pozostając zwrócone ku światu „z zewnątrz”. Ta teza dotyczy także jego percepcji, estetycznego doświadczenia czy oceny⁸.

Autor, ukazujący się dzisiaj jako literacki podmiot zanurzony w świecie, przejmuje inne funkcje niż te, które nań nałożyła komunikacyjna teoria literatury, w której pozostawał nadawcą komunikatu danego do odbioru w możliwie najwierniejszej postaci (bez zniekształceń, a więc z wyraźnie wyodrębnionymi miejscami niedookreślenia), zgodnego z intencją komunikacyjną autora. Autor nie jest zatem kimś, kto tylko projektuje miejsca niedookreślenia przedmiotów intencjonalnych, zaś czytanie nie jest odkrywaniem intencji wpisanych w tekst, ani tylko przyporządkowywaniem istniejących już sensów i znaczeń wyznaczanych przez kontekst sytuacji komunikacyjnej. Już z lekcji Michaiła Bachtina ukazującego „prerefleksyjne” odniesienie artysty do świata, wynika – jak sądzę – że literatura jest czymś

⁸ To pogrążenie podmiotu w świecie przedstawiał niegdyś (w ślad za Heideggerem) Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2001).

więcej niż komunikacją, a czytanie czymś więcej niż wzorowym, „prawidłowym” odbiorem⁹.

Literacki podmiot mówiony pozostaje zanurzony w świecie i pozwala światu uwidaczniać się w słowach jak w chińskich ideogramach – estetycznie zwięźczać się i usensowniać w samozbierających się słowach ludzkiej opowieści. W ten sposób rozszerza się i dekonstruuje nowożytny pojmowanie literatury jako formy świadomości przedstawiającej.

Literackiego podmiotu egzystencjalne zanurzenie w świecie jest poddaniem się światu i jego afirmacją, i jest ek-stazą, gdyż jest wyjściem z siebie naprzeciw temu, co niewyraźne – jak pisał Ludwig Wittgenstein: niewyraźnie obecne w tym, co wyrażane i przedstawiane. Wyjście z siebie „w Naprzeciw” temu, co niewyraźne, to afirmacja i zgoda, otwarcie na to, co się samouwypukla i narzuca, co się po Norwidowsku uwydatnia, gdy w doświadczaniu estetycznym łśni.

Literatura, powracająca do swych orfickich korzeni, w nowy sposób ukazuje naturę człowieka, który odkrywa sens zdarzeń i rzeczy (po Heideggerowsku „wzywa do słowa”) uwydatniających się w estetycznej percepcji, a nie tylko w racjonalnym i racjonalizowanym oglądzie świata; to literatura, która odsłania egzystencjalną rolę jego estetycznego doświadczania. Estetyczne doświadczanie świata jako wchodzenie w bliskość z innym, w nowożytnej kulturze i nauce było dotychczas nawet represjonowane przez dominację przedstawiającego oglądu świata, który upośledzał jego bezpośrednie estetyczne doświadczanie i pojmowanie – czytanie świata, literatury i sztuki.

Wydaje się, że dla współczesnego człowieka z cywilizacji Zachodu jest trudne do zrozumienia i zaakceptowania to, co jest naturalnym udziałem człowieka Wschodu, co jest jego sposobem bycia. Adaptowana do potrzeb sztuki Zachodu filozofia tao i buddyzm zen¹⁰ nie tylko w literaturze, ale także przez takich artystów jak Jackson Pollock, Ives Klein czy John Cage, oddaje światu możliwość samozbierania się w ideogramy, w „kaligraficznych” znakach i gestach, w poetyckiej mowie podążającej w naśladowaniu za innym – w tym artystycznym zbliżaniu się do innego, które sprawia, że świat i Inny w mowie poetyckiej i samorzutnym ruchu wyobraźni „samoprezentuje” się – uobecnia i wystacza. To heideggerowskie wyobrażenie o samozbieraniu się dokonującym się w czytaniu jest trudne do przyjęcia

⁹ Wskazują na to liczne studia Michaiła Bachtina, zwłaszcza te zebrane w polskim tomie *Estetyka twórczości słownej* (Bachtin 1986).

¹⁰ Zob. na przykład refleksje Czesława Miłosza na ten temat oraz jego poetyckie przekłady (Miłosz 2011: 1042).

i wyobrażenia przez człowieka Zachodu, który traci zdolność medytacji¹¹, i nawet nie chce doświadczać takich stanów jako człowiek czynu, technicznie programujący swoje działania.

W tej nowej perspektywie opowiadanie *Szafa* Olgi Tokarczuk nie jest opisem wrażeń z wnętrza szafy, wchodzenia do szafy i życia w szafie, nie jest oniryczną wizją świata – to doświadczenie (nawet nie obraz) zanurzenia podmiotu w rzeczywistości, w bycie. Tokarczuk nie przedstawia przecież nadrealistycznych nawet czy fantastycznych doznań z szafy! Ukazuje człowieka w ponadpredykatywnej i przedpredykatywnej więzi ze światem – w jedności ze światem. Zanurza go w pierwotnej całości świata i pozwala światu przepływać przez widzenie, ukazując podmiot „oplątany” – splątany z nieprzejrzystym bytem¹².

Ta ponadpredykatywna więź ze światem w kulturze i literaturze oznacza rezygnację z dominującej funkcji orzekania, jakie coś jest (czyli z przedstawiania) i przyjmowania, że ten predykat i to przedstawienie są jedynie słuszne, ostateczne i prawdziwe. Heidegger krytykujący metafizykę świata zachodniego, zwracający się ku byciu – a nie bytowi zastygłemu w metafizycznych przedstawieniach (czy „spekulacjach”), nawoływał do powrotu do rzeczy. Widzenie przybliży podmiot do rzeczy – jest doświadczeniem estetycznym udziału w świecie, który wciąż się wystacza. Ów zmysł udziału wyróżnia tych „nieprzedstawiających” artystów. Nową sztukę naśladowania (mimesis doświadczającą) wyróżnia ów zmysł udziału, którego poetycki obraz zostawiła Wisława Szymborska (wiersz *Rozmowa z kamieniem*), zmysł, któremu zagraża współczesna kultura. To medytacyjna narracja przynosi doświadczenie transcendencji w immanencji – sprawia, że świat transcendentny jest w nas, a my w nim. Doświadczenie transcendencji w immanencji, którego sugestywnym obrazem staje się w tym rozumieniu przywołana *Szafa* Olgi Tokarczuk, łączy się z doświadczeniem niedostępności (dla pozytywistycznie pojmowanego poznania) świata zamykanego w racjonalistycznych przedstawieniach i aktach świadomości.

Czytelnik literatury wychodzącej ponad przedstawianie, podążający śladami autora, może zbliżyć się do tego doświadczenia, ale nie może pojąć świata w zamkniętych przedstawieniach. Podążając za pisarzem jak za Orfeuszem, mamy możliwość przeżycia jego doświadczenia – każda próba

¹¹ Krytyków tego stanu jest wielu, wśród bardziej popularnych ujęć tego problemu pojawiają się takie, jak poświęcony medytacji numer „Stylów i Charakterów” (2013, nr 4), i m.in. odwołujący się do buddyzmu zen oraz twórczości Wisławy Szymborskiej (wiersz *Utopia*) tekst Roberta Kennedy’ego SJ pod zmiennym tytułem *Dar niewiedzy* (Kennedy 2013: 118–122).

¹² Jak to określał Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2001: 240).

zobaczenia Eurydyki, pochwycenia jej w przedstawieniu, sprawia bowiem, że ona znika.

W twórczości Olgi Tokarczuk, oddającej głos transcendencji, wyraźnie odsłania się dążenie do „myślenia według innego”¹³. To literackie podążanie Tokarczuk czy Miłosza za innym daje możliwość odczuwania według innego i uchwytywania w widzeniu – dostrzegania tego, co jest udziałem innego. To artystyczny akt zanurzenia w innym. Eksperymenty sztuki modernistycznej przynoszą również opisy myślenia Innego – na przykład eksperymenty ze strumieniem świadomości – lecz „kończą się” na poszukiwaniu technik poetyckich jego doskonałego przedstawienia. Tymczasem Tokarczuk nie eksperymentuje z techniką strumienia świadomości. Zasadniczą sprawą dla zrozumienia jej opowieści jest odróżnienie przedstawiającej techniki strumienia świadomości od estetycznego doświadczenia, które nie jest literacką techniką przedstawiania – nie jest w ogóle techniką. Samo zaś doświadczenie w tym rozumieniu przestaje być techniką empiryczną, techniczną procedurą należącą do poetyki.

Jak pisze Tokarczuk: „Literatura jest wyzwaniem, tylko ona jest w stanie zakreślić granice egzystencji człowieka i nadać jej z drugiej strony transcendentálny wymiar. Samo życie to za mało”¹⁴. Literatura i jej pisarz „nomadycznie” otwierają przestrzeń na-śladowującego – podążającego w czytaniu (w estetycznym doświadczeniu i rozumieniu) w ten transcendentny wymiar¹⁵.

Medytacyjne opowieści autorki *Szafy* pozbawiane są akcji wiążącej się z przyczynowo-skutkowym (logicznym) przedstawianiem zdarzeń. Ważniejszy jest w nich gest słowa, poetyckiej mowy, ich chińska kaligrafia, która sprawia, że świat jak w opowieści Prousta się wyistacza. W jej prozie, przynoszącej doświadczenie partycypacji, literacki podmiot zanurzony w świecie staje się podmiotem przez świat mówionym, gdy w procesie na-śladowania zbliża się do tego, co nieprzedstawialne.

Podobny charakter ma Czesława Miłosza metafizyczne zbliżanie się do innego w poetyckich wezwaniach. Jego medytacyjne ekfrazy wzywają w ontyczne „Naprzeciw”, przynoszą doświadczenie udziału w cudzym istnieniu łączące się doświadczeniem współodczuwającego bycia przy kimś, udziału w całości bycia. Jest to stan ek-stazy... wyjścia z siebie, łączącego się z bezpośrednim doświadczeniem udziału w cudzym istnieniu. To stan

¹³ Według słów Edmunda Husserla: „Nachdenken, nachvollziehen” (Husserl 1939: 212 i nast.); cyt. za: M. Merleau-Ponty (2001: 200; przypis 6).

¹⁴ Olga Tokarczuk, *Podmiot* (Tokarczuk 2007).

¹⁵ Przedstawione tezy potwierdzają także porównawcze analizy twórczości autorki *Biegunów* i Ryszarda Kapuścińskiego przeprowadzone na przykład przez Margretę Grigorową (Grigorova 2009: 37–56).

zapomnienia o sobie, wyjścia ponad przedstawiający i przedmiotowy stosunek do świata i Innego, stan, który niewiele ma wspólnego z empatią, rozumiejącą i poznającą to, co inne i Innego. Miłosz przewycięża nieustannie tę zależność przedmiotu od podmiotu, którą ustanawiają akty poznawcze, a jego świat estetycznie wzywany „w Naprzeciw” nie jest światem traktowanym „jak osiągnięcie świadomości”¹⁶. Miłosz przekracza modernistyczny i scjentyistyczny horyzont, ukazując siłę poetyckiej mowy przewyciężającej swoje imitacyjne, mimetyczne skłonności – umożliwiając wejście w cudze istnienie – w takich utworach jak *Stół* czy *Portret z kotem*:

Mała dziewczynka ogląda książkę z wizerunkiem kota,
Który nosi kryzę puchatą i ma zielone ubranko.
Jej usta, bardzo czerwone, są półotwarte w miłym zapatrzeniu.
Dzieje się to w 1910 albo 1912, obraz nie ma daty.
Namalowała go Marjorie C. Murphy, Amerykanka,
Urodzona w 1888, tak jak moja matka, mniej więcej.
Patrzę na obraz w miasteczku Grinnell, w stanie Iowa,
Pod koniec stulecia. Ten kot ze swoją kryzą
Gdzie jest? A dziewczynka? Czy spotkałem ją kiedyś,
Jedną z uróżowanych mumii stukających laską?
Ale twarz: perkatość noska, okrągłość policzka,
Tak wzrusza mnie, zupełnie jak twarz, którą w środku nocy
Budząc się, widziałem na poduszce obok.
Kota nie ma, jest w książce, książka na obrazie.
Dziewczynki nie ma, choć jest tutaj, przede mną,
Nie utracona nigdy. Prawdziwe nasze spotkanie
W strefie dzieciństwa: podziw zwany miłość,
Myślenie o dotknięciu, kot w aksamicie¹⁷.

To obraz ocalania tego, czego rzekomo już nie ma, a co wciąż istnieje dzięki wystarczającej sile ekfrazy, ale nie jako środka przedstawiania, lecz raczej jako środka estetycznego doświadczenia i pojmowania dziewczynki – wzywaniem jej do słowa wiąże się z pragnieniem jej zachowania, z przywoływaniem w obecność i wystaczaniem w poetyckiej mowie. Szczególnego znaczenia w doświadczeniu estetycznym nabierają – nie tylko w wierszu Miłosza – doświadczenia zmysłowe, podobnie jak smak magdalenki w życiu i twórczości Marcela Prousta. Zmysłowe ślady istnienia dziewczynki znajdują się w czasie „przeszłym” wiecznie niedokonanym; to świat wydarzeń wciąż czynnych, który dzięki mowie poetyckiej objawia się w do-

¹⁶ To tytuł rozdziału z książki Kołakowskiego o Husserlu (Kołakowski 2003).

¹⁷ Czesław Miłosz, *Portret z kotem* (Miłosz 2011: 916). Zob. także wiersze z tomu *Nieobjęta Ziemia*, ilustrujące ów proces poetyckiego zanurzania się w obcym, innym byciu, takie jak *Stół* (*Stół I* i *Stół II*) (Miłosz 2011: 892, 893).

świadczaniu estetycznym, w intensywnym przeżyciu piękna, które ukazuje swą transcendującą moc – pozwala zbliżyć się do siebie, doświadczać w nim udziału. Miłosz nie wierzy w możliwość wiernego przedstawienia – on tylko je przywołuje w przedstawieniach-śladach, podając w doświadczeniach estetycznych.

Obserwujemy zatem odchodzenie od technik literackich zamieniających w przedstawienia, na przykład, przeszłość, zamykaną w literackim wyobrażeniu i wspomnieniu – w tym, co się zdarzyło i skończyło. Literatura w wysokim obiegu próbuje przezwyciężyć obsesyjne dążenie do interpretowania świata w procesie jego powtarzania, odzwierciedlania czy szukania reprezentacji. Widoczne jest to także w procesie eseizacji współczesnej literatury, w której ważniejsze staje się w słowie eseju czytanie, rozumienie i estetyczne doświadczenie cudzego dzieła, życia i twórczości – a więc zbliżanie się do świata innego – niż jego interpretowanie, kategoryzowanie, pojmowanie, tworzenie o nim wiedzy. To literatura oddająca pierwszeństwo czytaniu – estetycznemu doświadczeniu i rozumieniu – przed przedstawianiem.

Twórczość Czesława Miłosza, Ryszarda Krynickiego, Jerzego Harasymowicza czy Wita Jaworskiego, a więc ich utwory należące do nurtu inspirowanego azjatycką sztuką i filozofią życia, dające buddyjskie oczyszczenie umysłu, potwierdzają swoim istnieniem tezę o zmierzchu tradycyjnej sztuki przedstawiania, ukazując możliwość bezpośredniego estetycznego doświadczenia świata.

Pisarz w roli medium – podmiotu mówionego – stopniowo porzuca rolę lepiej wiedzącego i czującego, wszechwiedzącego czy też skromnego – niewiele wiedzącego – autora, pisarza-nauczyciela, dążącego do uzyskania „pozytecznego” i wzniosłego efektu estetycznego albo uwodzicielskiego wpływu na odbiorcę. Gdy zaś świat czyta, wskazuje drogę, skłania do naśladowania, podążania za sobą, przenikania sobą innego – postępuje najczęściej, niemal dosłownie, jak mistrz zen.

Literatura, która zmierza do oczyszczenia ludzkiego umysłu, przywraca zdolność bezpośredniego estetycznego świata pojmowania i przeżywania. Czytanie świata jako stan poznawczy przekształca w stan kontemplacyjny i medytacyjny, obserwację uczestniczącą w sztukę partycypacji, empatię we współodczuwanie, mimetyczne odwzorowywanie w naśladowanie, przedstawianie w zbliżanie się (we wchodzenie w bliskość), odbiór dzieła towarzyszący jego lekturze w Heideggerowskie czytanie świata. Gdyż najważniejsze staje się, dokonujące się w poetyckiej mowie opowieści, uobecnianie ludzkiego bytu w świecie oraz ontyczna i aletyczna zdolność zbliżania się do innego i wystarczania świata. Literatura tego nurtu odkrywa tę właści-

wość wyobraźni, która sprawia, że możliwe jest wejście w bliskość Innego i rzeczy, co tak znakomicie demonstrował w swojej eseistyce Kazimierz Wyka, autor *Rzeczy wyobraźni*.

Literatura jako forma świadomości (jeśli jest nią wciąż jeszcze...) staje się czymś więcej niż formą poznawczej świadomości i pozytywistycznym sposobem przedstawiania jako nadawania życia i ożywiania¹⁸, niż artystycznym sposobem przedstawiania i wyrazu, wiernym społecznie uzgodnionym i przyjętym kulturowo konwencjom. Ten proces wychodzenia ponad ograniczenia sztuki przedstawiania zawsze towarzyszył literaturze, lecz dzisiaj staje się szczególnie istotny – literatura odnajduje swoje głębsze, zapomniane, prawdziwe powołanie jako sztuka metaxis – sztuka estetycznego doświadczania udziału.

W literaturze rezygnującej z interpretowania świata zostają przewyżnione ograniczenia wyobraźni receptywnej, tej, która ulega myślowym wzorom, kategoriom i matrycom, oraz intelektu „kontrolującego” proces poiesis. Wyobraźnia i intelekt uczestniczą w logopoei, w której Ezra Pound widział taniec intelektu wśród słów. Poetyckie wariacje słów, ich taniec, inicjują proces ich samoskupiania się – tworzenia się ideogramów (szyfrów transcendencji, w języku Jaspersa), a nie przedstawień – gdyż towarzyszą poruszeniu wyobraźni ogarniającej (skupiającej) to, co samo się uwydatnia w estetycznym doświadczaniu świata: w tworzonych przez literacką wyobraźnię kolekcjach tego, co się usensownia i wypukla w estetycznej (i nie tylko estetycznej) percepcji, tworząc też żywe łańcuchy myśli „obdarzonych” wolą kształtu.

Przedstawianie odkrywa i przyjmuje zatem nowe funkcje. Zmieniają się również funkcje efektu estetycznego dzieła sztuki literackiej, a więc jego walorów estetycznych, które nie są już tylko wartością dodaną do walorów poznawczych literatury jako formy świadomości. W doświadczaniu estetycznym trwa proces zbliżania się do wystarczającego się w naśladowaniu świata – do tego, co ponadlogiczne i ponadpojęciowe, czego nie można pojąć, zamknąć w gotowych – „z góry danych” – przedstawieniach tego, co już poznane.

Literatura w tym nurcie nie jest już ilustracją pracy świadomości ani wyrazem jej życia i zmienności (strumienia) – jest sposobem partycypacji

¹⁸ W tych kategoriach – sztuki jako formy świadomości przedstawiającej – Arnold Hauser (w ślad za Kantem) ukazywał dzieje form artystycznych – jako form, „w których odbywa się wszelkie myślenie, odczuwanie i działanie”. Hauser wskazywał także ograniczenia poznawcze „konwencjonalnych środków wyrazu przy przedstawianiu rzeczywistego, żywego doświadczenia” (A. Hauser 1970; tu: zob. m.in. s. 357). Rozważał przy tym m.in. cechy i funkcje przedstawień artystycznych, ich oryginalność i konwencje, a także problem niekoherencji dzieła sztuki, jego estetycznego znaczenia oraz wartości (podrozdział *Niekoherencja dzieła sztuki*).

w tym, co przedpredykatywne (nieuprzedzone logicznie), i zbliżania się ku innemu. Nie tylko w filozofii Emmanuela Lévinasa rodzi się przekonanie, że tego, co naprawdę różne i inne nie można zamknąć w przedstawieniu, stematyzować, można zaś doświadczać bezpośrednio – estetycznie, w przeżyciach przynoszących doświadczenie transcendencji. To poetycka mowa i wyobraźnia ujawniają swoją transcendującą siłę, zdolność wprowadzania w bliskość z innym.

Efekt estetyczny towarzyszy uwydatnianiu się przedmiotów i rzeczy, które jednocześnie wypełniają się sensem (ulegają usensownieniu – usensowniają się). Estetyczne wypełnianie się sensem przebiega jakby niezależnie od woli i świadomości człowieka, nie jest więc procedurą senso- i znaczeniową. To proces objawiania się prawdy – i jej rozpoznawania. Wtedy okazuje się, że metafizyczne „To” – jest.

Być może spośród najbardziej wpływowych filozofów kształtujących dziś krytyczny dystans w stosunku do ograniczeń etycznych i poznawczych modernistycznej (a może w ogóle europejskiej i nowożytnej) sztuki przedstawiania, obok Heideggera czy Adorna, należy umieścić Emmanuela Lévinasa, który spostrzegł – krytycznie w stosunku do nowoczesnej świadomości przedstawiającej człowieka – że świat ulega usensownieniu już w widzeniu (Lévinas 1998: 99–105)¹⁹ i odczuwaniu człowieka zbliżającego się do niego, w jego percepcji i wyobrażeniu. Więc wszystko, co dane i przedstawione w mowie poetyckiej opowieści, co może być i bywa nauczane jako ekspresja innego, jest jego „propozycją”.

W tej literaturze, przekształcającej się w „mowę odpowiedzialności”, Inny staje się bliski jako rozpoznawalny przedmiot namysłu i odpowiedzialności – podobnie ukazuje się lisowi Mały Książę, a róża – Małemu Księciu *Antoine’a de Saint-Exupéry’ego*. To, co w literaturze modernistycznej bywało traktowane jako jej odwieczna metafizyczna tendencja do wychodzenia ponad przedstawianie, w twórczości Miłosza czy Tokarczuk staje się główną (niemal programową) funkcją, a nawet „celem” literackiej twórczości. Literatura przede wszystkim wprowadza w bliskość Innego i jako mowa odpowiedzialności umożliwia jej estetyczne doświadczenie. Gdy świat wystacza się w mowie poetyckiej, stając się wypowiedzianym, pozwala się w swoim byciu doświadczać estetycznie. Dzięki słowu świat – i to co nabiera sensu – staje się „wypowiedzianym”²⁰.

¹⁹ Por. m.in. *Całość i nieskończoność*. „Świat jest ofiarowany w mowie innego człowieka” i jako „dany” przez niego „nabiera charakteru znaku” (Lévinas 1998: 97).

²⁰ „Mieć sens znaczy mieć związek z absolutem, a zatem płynąć z tej inności, która nie rozpusza się w postrzeżeniu. Taka inność możliwa jest tylko jako cudowna obfitość, jako niewyczerpany nadmiar uwagi obecnej

Wystawia się nam „w Naprzeciw”, gdy uwydatnia się w percepcji i wrażliwości estetycznej – i gdy zawiera się niewyraźalnie w tym, co wyrażone – w poetyckiej mowie literatury stającej się głosem transcendencji.

Literatura powstająca w tym nurcie wprowadza w bliskość z tym, co różne i inne, nierefleksyjne i niepojmowalne. Ukazuje, w jaki sposób wyobrażenia łączy się z ek-statycznym istnieniem człowieka, otwiera na świat tego, co nieskończone, wprowadza w to, co możliwe. Doświadczenie estetyczne umożliwia więc – opisywane przez Merleau-Ponty’ego jako właściwość percepcji – „stykanie się z transcendencją”, „komunię z rzeczami” – „zjednoczenie naszego ciała z rzeczami”²¹. W literaturze doświadczenie estetyczne bywa traktowane w sposób zbliżony do pojęcia percepcji u Merleau-Ponty’ego: „nie jako jakiś rodzaj myśli o przedmiocie czy jako konstytuowanie przedmiotu ewentualnego prawdziwego poznania, lecz jako nasza »przynależność«, przyleganie do rzeczy...” (Migasiński 1997: 178–179).

Nie przypadkiem Merleau-Ponty powiadał: „Myśl pisarza nie kieruje jego mową od zewnątrz: pisarz jest sam jakby nowym językiem, który dopiero się tworzy, wynajduje sobie środki wyrazu i różnicuje się zgodnie ze swym własnym sensem. To, co nazywa się poezją, być może stanowi tylko część literatury, gdzie autonomia występuje jawnie. Każda wielka proza jest jednocześnie odnowieniem znaczącego narzędzia, którego używa się od-tąd zgodnie z nową składnią. Zwykły prozaik zadowala się sięganiem za pośrednictwem utartych znaków po znaczenia już utrwalone w kulturze. Wielka proza jest umiejętnością pozyskiwania dla siebie sensu, który nigdy jeszcze nie uległ obiektywizacji, i udostępnia go wszystkim mówiącym tym samym językiem” (Merleau-Ponty 1976: 34–35)²².

To literatura, która skłania do żywego doświadczenia świata i człowieka. Dla Bachtina i Merleau-Ponty’ego opisywać i przedstawiać w mowie poetyckiej znaczyło wchodzić w istnienie rzeczy i przyzwalać rzeczom na wchodzenie w nasze istnienie. To literacka wersja mistycznego i fenomenologicznego „powrotu do rzeczy” i do świata sprzed poznania. Tę możliwość odsłania poezja ukazująca się jako następstwo zanurzenia w tym, co przedpredykatywne, co transcendentne, a czego można doświadczać tylko estetycznie. Opowieści Miłosza czy Tokarczuk dają do czytania – do estetycznego doświadczenia – a nie do odbioru, komunikowania gotowych treści poznania, wiedzy o Innym; dają do myślenia, a nie do rozszyfrowania.

we wciąż ponawianym wysiłku mowy, która chce oświetlić własne ukazywanie się. Mieć sens – to nauczać lub być nauczanym, wypowiadać albo móc być wypowiadany” (Levinas 1998: 104).

²¹ Zob. na ten temat rozważania Jacka Migasińskiego (Migasiński 1997: 179).

²² Merleau-Ponty twierdził także, że pisarz „jest sam jakby nowym językiem, który dopiero się tworzy, wynajduje sobie środki wyrazu i różnicuje się zgodnie ze swym własnym sensem” (Merleau-Ponty 1976: 33).

Dają świat i Innego do na-śladowania, a nie w pełni racjonalnego poznania. Wskazują więc drogę podążania po śladach, a nie drogę nawet najbardziej wieloznacznej symbolicznej interpretacji, gdyż nie jest ich ostatecznym celem przedstawienie naiwne: „jak to jest” – w rzeczywistości, we śnie, w zmyśleniu czy w fikcji symulakrum.

Estetyczne doświadczanie w tej literaturze uwalnia się od poznawczych i instrumentalnych funkcji – od służenia czemuś: od celów moralistycznych, ideologicznych, perswazyjnych czy ilustratorskich, od tego, co uznawane i pożyteczne. Upřednio estetyczne doświadczanie było efektem sztuki mimesis – służyło przedstawianiu; dzisiaj jest odwrotnie – to literacka sztuka przedstawiania służy czytaniu, estetycznemu doświadczaniu i rozumieniu.

Gdy estetyczne doznawanie świata pozostaje podporządkowane jego pojmowaniu, a więc kategoriom, schematom zastanej wiedzy, wytworzonym przez nią strukturom, matrycom epistemologicznym, kategoriom i „apriorycznym” formom percepcji świata (a więc formom pozytywistycznie pojmowanej świadomości, panującym, społecznie wytworzonym wzorom poznania), ukazuje się represywność tak praktykowanej mimesis. Gdy mowa poetycka, pojmowana jako forma świadomości poznawczej, dąży do przedstawienia, marginalizuje swoje walory estetyczne i ogranicza transcendujące funkcje przeżyć estetycznych. Przeżycia estetyczne stają się narzędziami manipulacji lub zaspokajania potrzeb praktycznych, ideologicznych, psychologicznych lub – jak to we współczesnej kulturze – konsumpcyjnych.

Mimetyczne odwzorowywanie świata nie jest w przedstawionej tu koncepcji jakimś powtarzaniem świata, gdyż jest tego świata uwydatnianiem w przeżyciach i doznaniach estetycznych; jest estetycznym pojmowaniem tego, co nienazywalne, niewidzialne, nieskończone – co pozostaje transcendentne w tym, co przedstawione, i niewyraźne – zamknięte przed ludzką wiedzą w tym, co wyrażone. W ten sposób stara orficka sztuka na-śladowania odradza się w literaturze, a zmierzch sztuki przedstawiania zapowiada nowy rodzaj mimesis, bliższy Platońskiej idei metexis. Zmierzch sztuki przedstawiania zapowiada być może odrodzenie antycznej, żywej, medytacyjnej sztuki na-śladowania opartej na estetycznym doświadczeniu transcendencji – obecności tego, co niewyraźne i nieprzedstawialne, w tym, co rzeczywiste.

A zatem podsumowując: na zmierzch literackiej sztuki przedstawiania wskazują następujące zjawiska, występujące we współczesnej literaturze – między innymi:

- eseizacja współczesnej literatury i nauki o literaturze,
- nowe praktyki czytania jako sposobu estetycznego doświadczania i pojmowania świata oraz literatury,
- coraz lepiej widoczna zmiana funkcji i wzajemnych relacji między przedstawianiem a estetycznym doświadczaniem,
- zmiana pozycji i funkcji podmiotu, który przejmuje rolę medium (literackiego podmiotu mówionego).

Można jednocześnie zaobserwować, że:

- sztuka przedstawiania staje się domeną literatury popularnej,
- modernistyczną sztukę literackiej empatii zastępuje sztuka współodczuwania i zbliżania się do Innego,
- literacką sztukę zaangażowaną zastępuje sztuka partycypacji (między innymi twórczość Ryszarda Kapuścińskiego wydaje się tego procesu przykładem),
- mowa literatury zaangażowanej ustępuje przed mową odpowiedzialności,
- sztuka literackiego pisania, jako komponowania podporządkowanego konwencjonalnym regułom poetyk (konstruowanie akcji i postaci utworu), ustępuje sztuce samoskupiania się i wypełniania się sensem,
- literacka sztuka uzyskiwania efektu estetycznego ustępuje przed sztuką samouwydatniania się (Iśnienia).

Zmierzch sztuki przedstawiania, który bywa kojarzony z dekadencją – obumieraniem, zanikiem czy degeneracją – w tej perspektywie ukazuje się jako odkrywanie nowych źródeł i powrót do artystycznych form literatury być może zapomnianych i zapominanych, znajdujących się jakby na obrzeżach głównego nurtu europejskiej kultury nowożytnej, lecz dyskretnie obecnych zawsze w jej dziejach.

Bibliografia:

- Bachtin Michaił (1986), *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ullicka, opracowanie przekładu i wstęp Eugeniusz Czaplejewicz, Warszawa.
- Czubała Henryk (2002), *Sztuka autoreklamy czy autoreklama sztuki. O rolach pisarza postmodernisty*, [w:] Anna les Academiae Paedagogicae Cracoviensis, Folia 11, *Studia Historico-Litteraria I*, Kraków, s. 189–203.
- Czubała Henryk (2009), *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*, Kraków.
- Czubała Henryk (2013), *Magazyn dla kobiet jako opowieść*, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura V*, Kraków, s. 178–189.
- Gawroński Alfred (1984), *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, przedmowa Zygmunt Kubiak, Warszawa.
- Grigorova Margreta (2010), *Mapa i ruch, czyli dialog Nomadów i „taniec z mapami” na przykładzie książki „Bieguni” Olgi Tokarczuk w odniesieniu do twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, [w:] *Literatura polska w świecie*, red. Roman Cudak, Katowice, t. III, s. 37–56.
- Hauser Arnold (1970), *Filozofia historii sztuki*, przeł. Danuta Danek i Janina Kamionkova, Warszawa.
- Heidegger Martin (1998), *Nietzsche*, t. I, przeł. Andrzej Gniazdowski, Piotr Graczyk, Wawrzyniec Rymkiewicz, Mateusz Werner, Cezary Wodziński; naukowo opracował i wstępem opatrzył Cezary Wodziński, Warszawa, [tu:] *Podejrzanie „uczłowieczenia” bytu*, s. 335–364.
- Heidegger Martin (2001), *Kantowski sposób pytania o rzecz*, [w:] Tenże, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, przeł. Janusz Mizera, Warszawa.
- Husserl Edmund, *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem*, „Revue International de Philosophie” styczeń 1939.
- Kennedy Robert SJ, *Dar niewiedzy*, przeł. Joanna Janisiewicz, „Style i Charaktery” 2013, nr 4, s. 118–122.
- Kołąkowski Leszek (2003), *Husserl i poszukiwanie pewności*, przeł. Piotr Marciszek, Kraków.
- Lévinas Emmanuel (1998), *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, wstęp Barbara Skarga, przekład przejrzał Jacek Migasiński, Warszawa.
- Merleau-Ponty Maurice (1976), *Wyznanie wiary*, [w:] tenże, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał i opracował Stanisław Cichowicz, Warszawa.
- Merleau-Ponty Maurice (2001), *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, posłowiem opatrzył Jacek Migasiński, Warszawa.
- Migasiński Jacek (1997), *Metafizyka intercielesności (Maurice Merleau-Ponty)*, [w:] tenże, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Wrocław.

- Miłosz Czesław (2011), *Zen codzienny*, [w:] tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków, s. 1042.
- Miłosz Czesław (2011), *Portret z kotem*, [w:] tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków, s. 91.
- Tokarczuk Olga (2007), *Podmiot*, [w:] taż, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków.
- Przyboś Julian (1961), *Próba całości*, Warszawa.
- Reale Giovanni (2008), *Historia filozofii starożytnej*, t. II *Platon i Arystoteles*, przeł. Edward Iwo Zieliński, Lublin.
- Morawski Stefan (wybór i wstęp) (1987), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I i II, Warszawa.

Henryk Czubała

The decline of the literary art of the representation

The decline of the art of the representation in the conception proposed in the article means first of all the change of the function and position of the mimesis in relation to aesthetic experience. If previously aesthetic experience was subordinated to representation, at present the representation has been subordinated to aesthetic experience. The decline of the art of representation suggests that the source of the literature perceived first of all as the form of the cognitive consciousness runs short. A rediscovery of art of revealing and participation – inseparable, however, from the art of the literary representation and mimetic mapping of the reality – today takes over the dominant part of the Polish literature of the high level, giving new functions to the representation.