

Teksty Drugie 2009, 1-2, s. 46-56



Widziane, wyobrażone, pomyślane.

Zdzisław Łapiński

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Widziane, wyobrażone, pomyslane

I.

W humanistyce wizualność od dawna znajduje się na ławie oskarżonych (nie ona jedna zresztą). Ale na przekór tej tendencji wzmagą się też fascynacja – czyżby niezdrowa? – jej przejawami, podobnie jak wytworami innych naszych zmysłów.

Kiedy zmuszony bywam przez takie okoliczności, jak nasza obecna Konferencja¹, do myślenia o poezji w kategoriach wysoce ogólnych, to zaraz jak diabełek z pudełka wyskakują z pamięci sensualne szczegóły, różne „zmysłów pierwoustroje”. Na przykład:

Paulina, jej stancja za czeladną, z jednym oknem na sad,
gdzie najlepsze papierówki zbieram koło chlewu,
wyciskając dużym palcem nogi ciepłą maź gnojowiska,
z drugim oknem na studnię (lubię zapuszczać wiadro
i płoszyć mieszkające tam zielone żaby).²

W przytoczonym fragmencie Miłosz wykorzystuje dane kilku zmysłów. Całość sceny organizuje, oczywiście, zmysł wzroku. W tym polu wizualnym najbardziej zaś uderzającym składnikiem jest barwa („zielone żaby”). Ale te żaby zaczynają w nas cieszyć się pełnią życia dopiero skutkiem oddźwięku, jaki znajdują w naszej

¹ Artykuł ten jest nową wersją referatu wygłoszonego na XXXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej, zorganizowanej przez Zakład Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji UŚ oraz Pracownię Poetyki Historycznej IBL na temat „kulturowych wizualizacji doświadczenia” (Złoty Potok, 18-21 IX 2008).

² Cz. Miłosz *Po ziemi naszej*, w: tegoż *Wiersze*, t. 2, Znak, Kraków 2002, s. 320.

aparaturze motorycznej, która reaguje na potencjalne wyobrażenie zabich podskoków. Do tychże danych motorycznych odnosi się też czynność „zapuszczania wiadra”. Cały ten fragment przedstawia scenę niewątpliwie „naoczną”. Ale może jeszcze lepiej nazwać ją „dotykálną”, bo najsugestywniej wyrażonym doznaniem jest tu doznanie dotykowe, odnoszące się do konsystencji i temperatury przedstawionego szczegółu („wyciskając dużym palcem nogi ciepłą maź gnojowiska”).

Scena ta przemawia zapewne z różną siłą do różnych czytelników, zależnie od ich osobistych doświadczeń. Ktoś, kto nie zetknął się z warunkami życia w tradycyjnym dworze czy na tradycyjnej wsi, potrafi chyba uzupełnić przez analogię luki w swej długotrwałej pamięci sensorycznej, lecz scena ta będzie dla niego mniej wyrazista.

Ponadto w odbiorze tego fragmentu, zwłaszcza gdy przywrócimy go poematowi, z którego został wyrwany, będzie oddziaływał jeszcze jeden kontekst, tradycja polskiej poezji ziemiańskiej. Sam autor wielokrotnie wspominał o swej postawie polemicznej, jaką od wczesnej młodości zajmował wobec bagażu kulturowego związanego z tradycją szlachecką. Ale przyznawał też, iż jest do pewnego stopnia dzie dziecem tej tradycji.

2.

Poeci często skarżyli się na bezsilność słowa w stosunku do postrzeganej rzeczywistości. O tym mówi na przykład wiersz Robinsona Jeffersa *Kochaj dzikiego łabędzia*. Ale wiersz ten niesie też pewne pocieszenie. Według tłumacza: „Dziki łabędź świata» nie da się upolować kulą słowa, ale istnieje i daremność naszych myśliwskich trudów nie umniejsza naszego podziwu³. Wiersz ten przełożył Miłosz, i uznał, że najlepiej wyraża on jego własną postawę („mógłbym go obrać za motto całej mojej twórczości⁴”).

Czytelnicy poezji są jednak wobec poetów bardziej wyrozumiali niż oni sami wobec siebie. Jak pisze na początku swej pięknej i nieco szalonej książki *Dreaming by the Book* harwardzka estetyczka, Elaine Scarry⁵, nasze wyobrażenia błędną zazwyczaj w zestawieniu z percypowaną rzeczywistością, ale od tej reguły jest pewien wyjątek. Otóż obrazy mentalne wywoływane u czytelników przez wybitne teksty literackie przyćmiewają niekiedy bezpośrednie bodźce zmysłowe.

Żywość wywołanych w wierszach obrazów zawsze przemawiała do miłośników poezji. Od czasu do czasu dawali nawet temu wyraz w druku. Wśród naszych dwudziestowiecznych historyków literatury wyróżniał się Wacław Borowy. Umiał wychwycić uderzający swą naocznością drobniąg w poezji uchodzącej za czysto retoryczną lub spekulatywną. U Trembeckiego dostrzegł „obrazy obfitości i rozrostu”

³ Cz. Miłosz *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998, s. 262.

⁴ Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 2001, s. 8.

⁵ E. Scarry *Dreaming by the Book*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 2001.

Szkice

skumulowane w wizerunku barana („Ciężary chwostu jego nosić muszą koła”)⁶, a u Norwida dosłyszał iście keatsowską (jak porównywał) pieśń „pijanego słodyczą kwiatów bąka”⁷.

Zainteresowanie naocznością poezji z trudem jednak mieściło się w bardziej systematycznie rozumianych studiach literackich, jako że sugestywne obrazy należą raczej do wyjątków niż do powszedniej praktyki pisarskiej. Przede wszystkim zaś podejście to groziło zatarciem granicy oddzielającej badania tekstu od badań psychologii odbioru. Bo do wyobrażeń tekst wprowadzie pobudza, jednak realizują się one przecie w głowach czytelników. A nie każdy czytelnik obdarzony jest imaginatywnym geniuszem Gastona Bachelarda.

3.

Przejdę teraz do uwag związanych z tytułem naszej Konferencji: „Kulturowe wizualizacje doświadczenia”. Otóż przez „doświadczenie” chciałbym rozumieć wszystkie stany i procesy mentalne dostępne samoświadomości. Najbardziej będą mnie interesowały te, które mają charakter sensoryczny, to jest percepty oraz wyobrażenia. Percepty u samych swych podstaw są zdeterminowane biologicznie. Możemy marzyć, jak ów siedemnastowieczny bohater wiersza Miłosza, że w życiu przyszył: „Wzrok, smak i dotyk nie takie posiędę, / Lepszych niż tutaj muzyk słuchać będę”⁸, ale na razie te nasze zmysły dalej pozostają ograniczone, jeśli nie stępione, w czasie ewolucji gatunku. Rola zaś współczynników kulturowych pozostaje minimalna (jeśli pominiemy wszelkie „przedłużacze zmysłów”, takie choćby, jak okulary). Natomiast wyobrażenia, czyli „obrazowania mentalne”, są przez biologię określone tylko w tym stopniu, w jakim prawzorem dla nich pozostają percepty.⁹

Przez wizualizację z kolei można rozumieć przedstawianie – w sposób wzrokowo dostępny innym ludziom – wszelkich treści wewnętrznych, zarówno sensorycznych, jak i abstrakcyjnych. Tu czynniki kulturowe dostarczają oczywiście niesłychanie zróżnicowanego repertuaru ułatwień i ograniczeń. Ja jednak, mówiąc o literaturze, będę posługiwał się pojęciem wizualizacji w sensie mniej rygorystycznym. Świat poetów i powieściopisarzy nie wywołuje w nas procesów percepcyjnych lecz pewien rodzaj procesów wyobraźniowych. Według filozofa Briana O’Shaughnessy’ego, istnieją trzy główne odmiany wyobrażeń wizualnych: obrazo-

⁶ W. Borowy *O poezji polskiej w wieku XVIII*, red. Z. Stefanowska, PIW, Warszawa 1978, s. 178.

⁷ W. Borowy *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, oprac. Z. Stefanowska, PIW, Warszawa 1960, s. 49.

⁸ Cz. Miłosz *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku*, w: tegoż *Wiersze*, t. 2, s. 286.

⁹ O logicznym pierwszeństwie perceptów w stosunku do wyobrażeń – por. B. O’Shaughnessy *Consciousness and the World*, Clarendon Press, Oxford 2000, s. 375-378.

wanie mentalne (*mental imagery*), halucynacje i „widzenie we śnie”¹⁰. Pisarze, rzecz prosta, nie starają się nas uspić, abyśmy we śnie przeżywali wizualnie ich światy, ani nawet nie próbują doprowadzić nas do stanu halucynacji, chcą jedynie wywołać u swych czytelników „obrazowanie mentalne”.

Czym jednak w doznaniu wewnętrznym różni się owo obrazowanie od perceptów właściwych? Ray Jackendoff po wyliczeniu cech często wspomnianych, na przykład takich, jak mniejsza wyrazistość obrazowania niż perceptów, odrzuca wszystkie z nich. Proponuje natomiast, aby zamiast tych cech „opisowych”, związanych z wizualną stroną zjawisk, wprowadzić jako wyróżnik jedną z cech należących do całkiem innej kategorii. Jackendoff mówi tu o cechach danych nam w „odczuciu” (*feeling*), takich jak „znajome” vs „nowe”, „wytworzone samoistnie” vs „wytworzone niesamoistnie”, „sensowne” vs „bezsensowne”, „ważne” vs „nieważne” itd. Para odczuć, która pozwala nam odróżnić percepty od obrazów mentalnych, to „zewnętrzne” vs „wewnętrzne”. Odczuwając dane sensoryczne jako „zewnętrzne”, przeżywamy je jako te, które odnoszą się do czegoś „tam w świecie”, podczas gdy odczuwając je jako „wewnętrzne”, traktujemy je jako obrazy czysto mentalne¹¹. Tak więc naszym naturalnym nastawieniem jest zaufanie do danych, jakich dostarcza nam percepcja. Kiedy więc Białoszewski powiada: „Zielony: więc jest”, to rozumuje zupełnie poprawnie (choć utwór tak przez niego zatytułowany jest pochwałą „najpiękniejszej części niepokoju” – niepokoju epistemologicznego)¹².

Poprzestańmy – z braku bardziej uchwytnych i przekonujących rozróżnień – na przytoczonych określeniach Jackendoffa. Otóż pisarze bardzo często starają się zredukować rozbieżność, jaka zachodzi w owym „odczuciu” między obrazami mentalnymi a perceptami. Chcą sprawić, aby to, o czym piszą, odbierane przez nas było „jak żywe”. Ale zwykle towarzyszy temu intencja semantycznego wzmocnienia obrazów. Mają one być nie tylko oglądane okiem wyobraźni, ale i coś znaczyć, czego same wyglądy rzeczy nie przekażą. Stąd nieunikniona interwencja współczynnika pojęciowego, niewyobrażalnego.

Julian Przyboś w swych szkicach teoretycznych próbował zdefiniować wyobrażenie poetycką stosując kryterium potencjalnej wizualizacji. Wytwory autentycznej wyobraźni dają się według niego skonkretyzować wzrokowo. Jeśli nie, to mamy tylko namiastkę wyobraźni. (Był to jeden z powodów rozbieżności jego poglądów i praktyki poetyckiej z poglądami i praktyką Tadeusza Peipera). Ale, jak zauważył dawno temu Kazimierz Wyka, wiele wierszy samego Przybosia, i to wierszy bardzo udanych, nie przechodzi z pewnością takiej próby¹³.

¹⁰ Tamże, s. 349-350.

¹¹ R. Jackendoff, *Foundations of Language. Brain, Meaning, Grammar, Evolution*, Oxford Oxford University Press, 2002, s. 310-314.

¹² M. Białoszewski *Zielony: więc jest*, w: *Utworki zebrane*, t. 1, Warszawa PIW, 1987, s. 81.

¹³ Por. K. Wyka *Wola wymiernego kształtu*, „Odrodzenie” 1945 nr 45; przedr. w: tegoż *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1977, s. 223-240.

Szkice

Teraz jednak porzucę Przybosa i zajmę się poetą, który, będąc malarzem, uchodzi jednak raczej za poetę myśli niż poetę efektów malarskich.

4.

Oto leży przede mną pewien wiersz, uformowany z nieczytelnych bazgrołów autora przez pełnego inwencji wydawcę:

Nie myśl, nie pisz – podmaluj, pędzel chwyć i namaż
Młodzieńca, który w szklanny poziera kałamarz,
Czerności pełen i rdzy arcywulkanicznej.
Niech młodzian jasny będzie, niech ma uśmiech śliczny
I włos powiany górnio...
Niech to będzie niby
Endymion – a kałamarz niech ma mętne szyby,
Jako chmurami księżyc oślepił chwilowo.
Młodzian niech piórem gest czyni, nie głową,
Jak młody ptak, gdy skrzydeł w własnym ciele szuka
I, że nie latał, nie zna, co siła? Co sztuka?
I osobie tej papier zmięty daj do ręki,
A tło niech będzie całe z n u t, które – jak dźwięki –
Niechaj się przekreślają w gamy, w strofy, w pęki,
W siecie linii rzucanych to w cień, to we światło,
Tak, aby wyszła potem płaskorzeźba na tło.¹⁴

Jest to, oczywiście, wiersz Norwida. Tekst ten Juliusz W. Gomulicki opublikował równo sześćdziesiąt lat temu¹⁵. Dla spraw rozpatrywanych przeze mnie to niewyczerpane źródło materiałów do namysłu. Obecnie poruszę tu pobieżnie tylko kilka z nich.

Wiersz ten należy do pewnej odmiany ekfrazy, która nazywana bywa „wskazówką dla malarza”. Norwid ma na swym koncie kilka tego rodzaju utworów. O implikowanej przez tę formę wymowie ogólnej pisał James A.W. Heffernan, w swej często cytowanej i u nas książce:

Podczas gdy wszystkie inne odmiany ekfrazy zakładają istnienie dzieła, które przedstawiają, utwór będący „wskazówką dla malarza” jest całkowicie logocentryczny. W odwiecznej wojnie między słowem a obrazem poeta przypisuje sobie podwójną wyższość. Wydaje polecenia, które jedynie język potrafi wypełnić swym słownym uszczegółowieniem i retorycznym obramowaniem, oraz posługuje się opisem [słownym], by uniepotrzebnić opis [malarski] – pod pozorem jego autoryzowania.¹⁶

¹⁴ C. Norwid [*Nie myśl, nie pisz...*], w: tegoż *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2, PIW, Warszawa 1971, s. 263-264.

¹⁵ J.W. Gomulicki *Trzy nieznanne wiersze*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 36, s. 3. Autograf znajduje się obecnie w skarbcu Biblioteki Narodowej (sygn. IV 6291, k. 3); fotokopia: *Pisma wszystkie*, t. 11, 1976, il. 107.

¹⁶ J.A.W. Heffernan *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1993, s. 100.

Objasniając przesłanki omawianej przez siebie odmiany gatunkowej, Hefferman niepotrzebnie daje się ponieść obsesji „antylogocentryzmu” i nadaje zupełnie neutralnej pod tym względem formie cechy drapieżne. Norwid (inaczej niż na przykład Gombrowicz) z pewnością nie chciał się opowiadać po żadnej ze stron w domniemanej „odwiecznej wojnie”. Ale, istotnie, każda poetycka ekfrazja stara się wyrazić coś, czego nie da się wyrazić środkami malarstwa. Bo byłaby po prostu zbędna.

Tematem tego utworu są pewne procesy psychiczne. Są one zawsze trudne do przedstawienia, ale szczególnie tutaj, bo dotyczą aktu twórczego. Ponadto trudność się zwiększa przez to, że ów akt twórczy przebiega w materii dźwięku, a oddać go trzeba będzie w materii wizualnej. Pomijam już kontrowersyjny fakt, na ile dźwięki wyobrażone wolno utożsamiać z dźwiękami realnymi. Norwid, który problematykę muzyki – jako sztuki komponowania, wykonywania i odbierania dzieł muzycznych – umiał poetycko transponować w swych utworach jak żaden chyba z naszych romantyków, tym razem ucieka się do zabiegu mocno skonwencjonalizowanego.

Nie próbuje – poprzez intuicyjne wniknięcie w psychikę fikcyjnego kompozytora – zbliżyć się do jego stanów wewnętrznych, ale zatrzymuje swój wzrok na zewnętrznym wyrazie owych stanów, wyrazie, który został już skodyfikowany w malarstwie, choć ten schemat ikoniczny łączył się częściej z postacią literata niż kompozytora. „Włos powiany górnie” to wprawdzie romantyczny rekwizyt każdego twórcy czy, ogólniej, osoby natchnionej, ale już „kałamarz”, „pióro” i „zmięty papier”, symbolizujący odrzuconą wersję powstającego dzieła – każą myśleć przede wszystkim o poecie. Uderza brak instrumentu muzycznego, na przykład charakterystycznego dla romantyzmu fortepianu, jako wyróżnika tej a nie innej dyscypliny artystycznej. Oczywiście, wynagradzają to z nawiązką nuty, układające się we fragmentaryczną partyturę. Ale z tym jak zobaczymy – właśnie największy kłopot.

„Nie myśl” – od tej rady wiersz się zaczyna, przynajmniej w tej wersji, jaką znamy. Rada w ustach Norwida dosyć niezwykła. Przecie samorefleksja, tak w życiu, jak i w sztuce, zawsze stanowiła jego znak firmowy. A może malarz nie powinien myśleć, bo zrobił to już za niego poeta, właśnie w tym oto wierszu?

Oczywiście, z większym prawdopodobieństwem możemy przyjąć, że mamy tu nawrót do postawy z epoki wczesnego romantyzmu, podobnie jak w wielu wcześniejszych wierszach (por. na przykład *W Weronie*). Spontaniczności przedstawianego na wirtualnym płótnie kompozytora ma odpowiadać spontaniczność samego malarza.

Ale od myślenia nie da się uciec. Przecie w tym zaprojektowanym przez poetę płótnie, które ma wyrażać pochwałę twórczości wyzbytej kontroli intelektualnej, jest, jak wspominałem, wiele składników wielce umownych, apelujących bardziej do intelektu niż do dziewiczego oka. Nie znaczy to, że utwór jest całkowicie pozbawiony treści, których wizualizacja byłaby łatwa i dająca estetyczną satysfakcję. Kałamarz „czarności pefen i rdzy arcywulkanicznej” budzi bardzo żywe wyobrażenia kolorystyczne, przynajmniej u tych z nas, którzy na co dzień posługiwali się

Szkice

tym archaicznym sprzętem i pamiętają mroczną połyskliwość zeschniętego na szkle atramentu. Ale nawet i tu nie możemy jednoznacznie skonkretyzować barw. Istnieje termin techniczny „czern wulkaniczna”, a także „atramentum” (najbardziej chyba tu odpowiednie), ale Norwid użył najprzód nazwy „czarność”, a później „rdza wulkaniczna” (dokładniej: „arcywulkaniczna”, czyli szczególnie intensywna w swej barwie brunatno-czerwonej). Poeta chciał zapewne oddać tymi sprzecznymi określeniami wibrację barw, jednak wkrada się tu także pewien współczynnik semantyczny zupełnie nie dający się wyrazić malarsko. Słowo „wulkaniczny” niesie ze sobą konotację gwałtownego wybuchu, geologicznego odpowiednika erupcji twórczej, skojarzenia bardzo na miejscu w scenie przedstawiającej młodego kompozytora w natchnionej pozie.

Równie trudno byłoby znaleźć przekonujący odpowiednik wizualny dla rozwiniętego porównania tak dobrze oddającego stan psychiczny artysty, który czując swoje możliwości twórcze, nie opanował jeszcze wszystkich tajników rzemiosła i nie wypróbował tym samym w pełni owych możliwości:

Młodzian niech piórem gest czyni, nie głową,
Jak młody ptak, gdy skrzydeł w własnym ciele szuka
I, że nie latał, nie zna, co siła? Co sztuka?

Pióro w rękę „młodziana” w sposób bardzo naturalny wiedzie do rozbudowanego obrazu „młodego ptaka” i jego skrzydeł, pod warunkiem, że ta analogia pozostanie tylko analogią i dwa obrazy nie stopią się w jeden. Dla wytrwałych czytelników Norwida motyw pióra ma ponadto szczególne zabarwienie semantyczne. Już we wczesnym, pierwszym jego wybitnym utworze, w liryku pt. *Pióro* (Warszawa, 22 marca 1842), nabrał on programowego znaczenia, a w późnej prozie, w *Stygmacie*, pióro wręczone narratorowi przez małą gąsiareczkę budzi w nim na nowo pisarza. Sam poeta, szkicując swój nigdy nie ukończony liryk, miał też z pewnością w pamięci słowa Kochanowskiego z *Pieśni XXIV*: „Już mi w ptaka białego wierz się głowy mieni; / Po palcach wszędy nowe piórka się puszczają, / A z ramion sążniste skrzydła wyrastają”¹⁷. Ale te skojarzenia nie muszą prowadzić do osłabienia wrażenia, że mamy przed sobą muzyka, nie poetę. Bo przecie dla romantyków pojęcie poezji obejmowało nie tylko sztukę słowa, lecz wszelkie twórcze działania człowieka.

Prawdziwie jednak krytyczny moment w naszym estetycznym odbiorze tego utworu następuje wówczas, gdy dochodzimy do prób skonkretyzowania w wyobraźni partytury muzycznej. Partytura ta jest bowiem podwójnie skonwencjonalizowana. Nie jest to przedstawienie realnego zapisu nutowego, jaki za pomocą pióra i atramentu kompozytor ma dopiero dokonać, ale umowny znak procesów przebiegających w głowie. Te dźwięki, które uszami wyobraźni słyszy muzyk, my mamy oglądać w postaci fruujących znaków graficznych, lub, co gorsza, jako czegoś

¹⁷ J. Kochanowski *Dzieła polskie*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, PIW, Warszawa 1982, s. 279.

w rodzaju tapety ściiennej, a w końcu płaskorzeźby. Zapewne w komiksie, a także w dziele popartu nawiązującym do sztuki obrazkowej, taka partytura nie byłaby niczym naruszającym *decorum*, przeciwnie, mieściłaby się doskonale w konwencji, do której należą „dymki” z tekstem. Ale zaplanowane przez Norwida płótno odwołuje się do innej konwencji, najogólniej mówiąc, realistycznej.

Entuzjastycznie witając pierwszą publikację tego wiersza, Kazimierz Wyka zwrócił uwagę, że to, co tak przemawia do nas jako wyobrażenie poetyckie, w realizacji malarskiej stałoby się „szpetotą, alegoryczną szpetotą”¹⁸. Jednak dla Wyki to tylko argument na rzecz tezy, że to, co da się udatnie wyrazić w słowie, może być albo nie do wyrażenia na płótnie, albo będzie tam się przedstawiało odpychająco. A przecie kryje się tu ponadto pewien paradoks. Dlaczego jest tak, że kiedy wyobrażamy sobie potencjalny obraz malarski, to mamy odczucia negatywne, a kiedy wyobrażamy wyobrażenie przez poetę tego samego obrazu, to odnosimy się do tego z zachwytem.

„Kiedy przechodzę pamięcią odczytane w roku ubiegłym utwory poetyckie, dostrzegam, że ten tylko przedziwny liryk Norwida godzien jest zapamiętania”¹⁹. Zgaduję, że to samo, co Wyka, mógłby w ciągu ubiegłych sześćdziesięciu lat powiedzieć niejeden czytelnik poezji.

Jeśli rację ma Ray Jackendoff, że w naszym wewnętrznym doznaniu jedyna różnica między perceptami a wyobrażeniami polega na swoistym „odczuciu”, iż to, co widzimy, jest lub nie jest „realne” – to skąd ta drastyczna rozbieżność? Każda odpowiedź będzie tu mocno hipotetyczna, ale nie sądzę, aby polegała na różnicy w odmienności kryteriów estetycznych, jakie stosujemy do zjawisk zmysłowych bezpośrednio nam danych i zjawisk jedynie wyobrażonych. Bo przecie ów potencjalny portret malarski to także tylko nasze wyobrażenie, a nie obraz zrealizowany i teraz przez nas oglądany. A jednak przeczuwamy, że będzie on drażnił nasze odczucie plastyczne. Więc może inaczej. Przyjmijmy, że jednak w tym wypadku różnica opiera się na stopniu konkretności, z jaką wyobrażamy sobie fikcyjną scenę ukazaną w utworze, a fikcyjną do drugiego stopnia scenę przedstawioną w potencjalnym portrecie malarskim. Mimo bowiem owej zdwojonej fikcyjności nakaz konkretyzacji wizualnej będzie znacznie silniejszy w przypadku wyobrażonego przez nas płótna niż w przypadku poetyckiego projektu tekoż płótna. Dlatego owo tło w postaci rozproszonych nut – jeśli uda się nam je zachować właśnie jako tło jedynie, przytłumione, na obrzeżach wewnętrznej wizualizacji – będzie w przypadku sceny wyobrażonej w porządku literackim mniej rażące niż w przypadku sceny wyobrażonej w porządku malarskim.

¹⁸ Por. K. Wyka *Na początku były linie*, „Odrodzenie”, 1948 nr 42, przedr. w: tegoż *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 255-258.

¹⁹ Tamże, s. 256.

Szkice

5.

Moje uwagi o tym wierszu Norwida w gruncie rzeczy niewiele dodają do tego, co napisał sześćdziesiąt lat temu Wyka, chociaż w ostatnich dekadach problematyka ekfrazy bardzo się konceptualnie wzbogaciła. Sądzę jednak, że istotny krok naprzód w odkrywaniu tego, co w naszej psychice (choć nie w naszej świadomości) dzieje się w trakcie czytania dzieła literackiego i czym nie tylko różni się od percepcji dzieła malarskiego, ale i jakie są między nimi analogie – przyniosły dopiero odkrycia z zakresu psychologii kognitywnej i zreformowanej neurologii, czyli *neuroscience*, oraz debata poświęcona wyobrażeniom²⁰.

Abyśmy jednak zbyt bezkrytycznie nie starali się przyswajać niewątpliwych osiągnięć *neuroscience*, posłuchajmy, co o tym sądzi ktoś z tamtej branży, niezbyt zadowolony z naszego dla niej entuzjazmu:

Powstało już całe pokolenie literaturoznawców, powołujących się na *neuroscience* w trakcie eksplikowania, interpretowania i oceniania tekstów. Norman Bryson, niegdyś czołowy przedstawiciel Teorii i konstruktywizmu społecznego, opisał swe – jak z Damaszku – nawrócenie, w wyniku którego umieszcza teraz w samym centrum badań literackich nie *signifians* lecz impulsy neuronów. Teoria ewolucji, socjobiologia i wszelkie inne siły sojusznice zostały zmobilizowane, ponieważ, jak się nam przypomina, mózg pracuje w taki a nie inny sposób, bo pomaga przetrwać. Skoro zaś panującym wśród neurologów kognitywnych modelem pracy mózgu jest komputer, więc do całej tej mieszanki dorzuca się czasem i teorie komputerowe.²¹

I, aby nas dobić, neurolog ten dodaje że choć przejście od owej (jak ją Anglosasi nazywają) Teorii do czegoś tak solidnego jak „mózg” jest na pozór zjawiskiem pożytecznym, to w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z jeszcze drastyczniejszym redukcjonizmem.

²⁰ O uznanie kluczowej roli wyobrażeń w naszych procesach psychicznych niezmordowanie występuje S.M. Kosslyn, autor wielu rozpraw i dwu imponujących swą gruntownością monografii (*Image and Mind*, Harvard University Press, Cambridge 1980 oraz *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*, MIT Press–A Bradford Book, Cambridge, MA 1994). Natomiast równie wytrwałym przeciwnikiem tej koncepcji jest Zenon W. Pylyshyn (por. na przykład *Mental Imagery. In Search of a Theory*, „Behavioral and Brain Sciences” vol. 25, no. 2, s. 157-182); jedna z ostatnich jego wypowiedzi na ten temat to *Things and Places. How the Mind Connects with the World*, MIT Press–A Bradford Book, London–Cambridge, MA 2007, rozdz. *The Phenomenal Experience*, s. 125-143). Obaj zaś zostali oskarżeni o ignorowanie strony podmiotowej wyobrażeń przez Evana Thompсона (*Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Science of Mind*, Harvard University Press–The Belknap Press, London–Cambridge, MA 2007; rozdz. 10. *Look Again. Consciousness and Mental Imagery*, s. 267-311).

²¹ R. Tallis *License my Roving Hands. Does Neuroscience Really Have Anything to Teach us about the Pleasures of Reading John Donne?*, „Times Literary Supplement” 2008 April 11 no. 5480, s. 13.

Wysłuchawszy, co ma do powiedzenia Raymond Tallis, będę mimo wszystko trzymał się uparcie moich wątków i na zakończenie dodam jeszcze kilka uwag. Otóż zastanawiając się nad tym, jak kultura wpływa na sposób przedstawiania w poezji zjawisk sensorycznych, powinniśmy przede wszystkim wyróżnić trzy progi, które dane zmysłowe muszą pokonać nim znajdą swój wyraz w literaturze.

Próg pierwszy to granica między percepcją nieświadomą a świadomą. Próg drugi to granica między faktami mentalnymi a ich ekwiwalentem językowym. Próg trzeci to granica między językiem ogólnym a wyspecjalizowanym językiem poezji. Dwie ostatnie granice są ruchome, a wpływ na nie mają w dużym stopniu czynniki kulturowe. O czynnikach tych mówi wiele dyscyplin, bogactwo zaś danych szczegółowych, hipotez i teorii jest nieogarnione. Co do granicy pierwszej, to jest ona mało elastyczna, bo wyznacza ją nasz organizm.

„Konstrukttywizm” służy zwykle określeniu pewnych teorii społecznych. Warto więc przypomnieć, że proces konstruowania naszego świata na podstawie fragmentarycznych danych zmysłowych zaczyna się w organizmie na poziomie bardziej elementarnym. Zanim włączy się do tego kultura, już robi swoje biologia. Ostatnie dekady, głównie dzięki pracy neurofizjologów, przyniosły bogaty i szczegółowy obraz tych procesów. Okazało się, że to, co uznawano dotąd za przywilej intelektualnej refleksji, dokonuje się poza naszą świadomością i że nie ma ona tam dostępu²².

Wymownie dowodzi tego niemiecki kognitywista, Thomas Metzinger. Chciałbym przytoczyć, co pisze on o konstruowaniu przez korę mózgową doznania tak na pozór niezapśredniczonego, jak poczucie „teraźniejszości” oraz poczucie najmniejszej jednostki naszego czasu przeżywanego, to jest – chwili.

Czegokolwiek doświadczam, doświadczam tego teraz. Doznawanie teraźniejszości, które towarzyszy naszemu modelowi rzeczywistości, jest zapewne głównym jego aspektem i nie może być „wzięte w nawias”, w znaczeniu Husserlowskim. Jest to czasowa bezpośredniość istnienia j a k o t a k i e g o. Gdybyśmy z fenomenalnego modelu świata odjęli całościową cechę teraźniejszości, odjęlibyśmy mu po prostu istnienie.

I jak pisze dalej Metzinger:

Jeśli zdarzenia przedstawiane są nie tylko w swym czasowym następstwie, ale zostają zintegrowane w figury czasowe (na przykład rozbudowany *Gestalt* świadomie przeżywanego motywu muzycznego), wówczas wyłania się t e r a z, ponieważ zdarzenia te są obecnie wewnętrznie powiązane. [...] Tak jak w percepcji wizualnej globalne właściwości

²² Por.: „Być może główną zdobyczą badań nad świadomością w ubiegłym półwieczu było ukazanie nieświadomych, automatycznych procesów psychicznych w dziedzinie percepcji, pamięci i działań. John Kihlstrom (1987) nazwał je «nieświadomością kognitywną»” (C. Frith and G. Rees *A Brief History of the Scientific Approach to the Study of Consciousness*, w: *The Blackwell Companion to Consciousness*, ed. by M. Velmans, S. Schneider, Blackwell Publishing, Oxford 2007, s. 15).

Szkice

bodźcowe – na przykład kolory, kształty i faktura powierzchni łączą się w subiektywnie doznawany przedmiot spostrzeżenia (na przykład świadomie dostrzegane jabłko), tak i w percepcji czasu występuje coś w rodzaju formowania się przedmiotu. Izolowane zdarzenia scalają się wówczas w Teraz. Można opisać owo Teraz jako proces segmentacji, który wydziela wyrazisty przedmiot temporalny z tła słabo jedynie ustrukturalizowanego. [...] Chwila psychologiczna nie jest punktem nierozciąglym, lecz dla istot takich jak my ma inwariantny kulturowo czas trwania, nie dłuższy niż trzy sekundy.²³

W jednym ze swych wierszy Julian Przyboś napisał: „Oстрым bodźcem rytmu wnikam / w czas ruchliwie jak wskazówka sekundnika”²⁴. Sądzę, że w naszej poezji Przyboś był tym autorem, który dołożył najwięcej starań, aby pokonać barierę, jaką biologia postawiła między naszym odczuciem chwili a refleksyjnym jej odtworzeniem. Na ile mu się udało – to temat na oddzielny referat.

Abstract

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Seeing, Imagining, and Thinking-about

The vivacity of poetic images and their impact being greater than ordinary sensations have been the object of permanent interest of poetry readers. However, the instruments of scientific psychology have not provided literary scholars with means of analysis which would enable them to give an account of those features. Cognitive science, providing a whole new array of concepts, models, and experimental techniques, enabled to interpret the poetic images from a new perspective. Interpretations of one of Cyprian Norwid's poems (the advice-to-a-painter poem) and of some modern lyrics serve as an example of this new perspective.

²³ T. Metzinger *Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity*, MIT Press, Cambridge, MA–London 2004, s. 126-127.

²⁴ J. Przyboś *Źaskółka*, w: tegoż *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 224.