

Sławomir Leśniak

Niewysłowione *bycie* wiersza

Trzy mimetyczne siły w poezji
Rainera Marii Rilkego

Zapewne nie więcej prawdy jest dzisiaj w powiedzeniu, że „sztuka jest ekspresją” czy „sztuka jest konstrukcją” niż kiedy dawniej mówiliśmy, że „sztuka jest naśladowaniem natury”. Jednak każda z tych teorii, nawet najbardziej niezrozumiała, może zawierać ziarno prawdy, które stanie się naszą perłą.

E.H. Gombrich,
O sztuce, tłum. M. Dolińska

Jeżeli nawet zgasną lampy, jeśli
usłyszę: Już nic – jeśli nawet pustka
wtargnie ze sceny wraz z szarym przeciągiem,
jeśli nikt nawet z moich cichych przodków
nie będzie ze mną, kobieta czy chłopiec
o piwnych oczach z zezem: mimo wszystko
zostanę. Zawsze jest tylko patrzeć.

R.M. Rilke, *Elegie duinejskie* (IV), tłum. M. Jastrun

Jak życie powstaje, jak działa w małych stworzeniach, jak się rozgałęzia i rozprzestrzenia, jak życie kwitnie, jak przynosi plony: tego wszystkiego pragnę się nauczyć. Przez partycypację w tym wszystkim związać się mocniej z rzeczywistością, która tak często się mnie wyrzeka – *współbyć*, nie tylko wedle uczucia, lecz również wedle wiedzy, wciąż na nowo, oto, jak sądzę, czego potrzebuję, by przezwyciężyć bardziej swój lęk i brak zadowolenia.

List R.M. Rilkego do L. Andreas-Salomé
z 13 maja 1904 roku, tłum. S.L.

Jak może się spełnić rzecz choćby najmniejsza, jeśli ku nam
nie ruszy pełnia przyszłości, czas całkowity?

R.M. Rilke, *Perły się toczą*, tłum. M. Jastrun

Wprowadzenie

Jest to książka o mimetyczności paradygmatycznego przypadku literatury modernistycznej – poezji Rainera Marii Rilkego. Ryszard Nycz stwierdza, że „rozpatrywanie tej literatury w perspektywie mimetycznej (w kategoriach przedstawiania rzeczywistości i pojęciach pokrewnych czy pochodnych) może się wydawać pomysłem albo banalnym albo ekscentrycznym”¹. Praca, którą tutaj przedstawiam, wysondowuje możliwości reinterpretacji historycznie obciążonej kategorii mimesis, tak by w rozszerzonej i wielowymiarowej perspektywie jej postrzegania móc przeprowadzić próbę rekonstrukcji „poetyckiej asymilacji świata”, która dokonuje się w utworach Rilkego. Zarysuję teraz najważniejsze wątki i pola problemowe moich rozważań.

Winfried Eckel, określając poezję Rilkego jako nie-mimetyczną, przyjmuje wciąż powszechną we współczesnej refleksji literaturoznawczej optykę, która pojęcie odtwórczego mimetyzmu – mające swoje źródło rzekomo w *Poetyce* Arystotelesa² – przeciwstawia nowoczesnemu typowi wiersza, będącemu autoreferencyjną i pozbawioną przedmiotu kreacją poetycką³. Ostrość tego przeciwstawienia pro-

¹ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 6.

² Źródłem takich odczytań mimesis, jak wykazuje Arbogast Schmitt, są wczesno-renanesansowe komentarze do *Poetyki* Arystotelesa. Ich wykładnia, która ograniczała arystotelesowskie mimesis do adekwatnego i współmiernego odtworzenia rzeczywistości, abstrahując od jej kreacyjnych i performatywno-teatralnych jakości, obowiązywała do około połowy XVIII wieku. W dalszej części pracy poświęcę więcej uwagi tezie Schmitta. Zob. A. Schmitt, *Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit*, w: *Mimesis und Simulation*, hrsg. von A. Kablitz und G. Neumann, Freiburg im Breisgau 1998, s. 17–53.

³ Uwidacznia się to choćby w tej konkluzji autora: „Man kann die These wagen, daß die drei Künste Musik, Architektur, Tanz für Rilke wie Valéry als Paradigmen einer dezidiert nicht-mimetischen, «gegenstandslosen» oder «reinen» Kunst Interesse gefunden haben, die sich von den normativen Vorgaben des metaphysischen Naturbegriffs befreit, um aus eigener Kraft und nach eigenen Gesetzen eine poetische Welt zu errichten, eine Welt, die in der äußeren Wirklichkeit ohne Entsprechung ist und vollkommen außerhalb praktischer Bezüge steht”.

blematyzuje i łagodzi już sama *Poetyka*, w której rzeczywistość jest wprawdzie tematyzowana, lecz odgrywa rolę podrzędną. Arystoteles, oddzielając faktyczność historii od fikcjonalności poezji, sprawił, że pytanie o to, czy działanie ludzkich charakterów odpowiada rzeczywistości, czy jest produktem wyobraźni, stało się drugoplanowe w stosunku do pytania o przedmiot literatury, o mimesis⁴ ludzkiego działania. Od takiej przeciwstawnej alternatywy, jak zauważa Gerhard Neumann⁵, emancypuje się każda poetyka mimetyczna, która nie troszczy się o problematyczną relację tekstu i rzeczywistości, o tak doniosłe dla filozofii pytania, jak te dotyczące doświadczeń estetycznych, reprezentacji czy prawdy dzieła literackiego, lecz odnosi się do struktur dzieła i projektowanych w nim różnych form przedstawienia. Wypowiedź tę czynię punktem wyjścia do zarysowania szerszej refleksji nad dychotomiczną logiką literaturoznawczej teorii, o której Antoine Compagnon pisze tak: „Ale znów ta gwałtowna logika binarna, terrorystyczna, manichejska, tak droga badaczom literatury – treść albo forma, opis albo narracja, przedstawianie lub znaczenie – wywołuje dramatyczne alternatywy i każe nam rozbijać się o mury i wiatraki. A przecież literatura to właśnie obszar tego, co pomiędzy, obszar przenikania przez mury”⁶. Nasuwa się zatem pytanie, w jakim stopniu poetologiczna teoria może „podążać za poezją i mówić w jej imieniu”? Pytanie to nabiera wagi w sytuacji, w jakiej znalazła się poetyka w kontekście literatury nowoczesnej. Philippe Lacoue-Labarthe, odnosząc się do wierszy Paula Celana, mówi: „Wszystkie «prawdziwe» wiersze, wszystkie będące istotnie wierszami, starają się spełnić funkcję miejsca, w którym «poetyka» zapada się i staje się otchłanią. Zadanie poezji polega bodaj właśnie na takim niestrudzonym burzeniu poetyki: nie na «wykańczaniu» figur i tropów, lecz na doprowadzaniu ich do absurdu...”⁷. Pisząc tutaj

W. Eckel, *Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry*, w: *Rilke und die Wellliteratur*, hrsg. von M. Engel und D. Lamping, Düsseldorf–Zürich 1999, s. 240.

⁴ Kategorię mimesis będą zapisywał konsekwentnie bez kursywy.

⁵ Por. G. Neumann, *Vorwort*, w: *Mimesis und Simulation*, s. 12.

⁶ A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 121.

⁷ P. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2004, s. 84.

o relacji poetyki i poezji Rilkego, dokonuję dwóch metodologicznych zabiegów: zawieszam procedurę sytuowania literatury (sztuki słowa) naprzeciw rzeczywistości – „jako jej reprezentacji, odbicia, krytyki, przeciwieństwa, autonomicznego świata wymagającego estetycznej kontemplacji”⁸ – i projektuję mimesis jako kategorię usytuowaną *poza* binarnymi przeciwstawieniami: statyczny/dynamiczny, odtwórczy/twórczy, implikujący reprezentację / nieimplikujący reprezentacji. Zabiegi te warunkują operatywną skuteczność refleksji, która, wystawiając samą siebie na „krytyczny ogląd”, chciałaby zarazem dokonać próby „zbliznienia się” do poetyckiej materii wiersza Rilkego. Zabieg uwalniający namysł nad mimesis od pytania o *reprezentację* stanowi próbę „dostrojenia” jej do sytuacji zaniku przedmiotu zewnętrznego świata, co stało się antropologicznym i artystycznym doświadczeniem Rilkego. Owo przeżycie warunkuje możliwość opisu tego, co w tytule pracy nazywam „niewysłowionym *byciem*” wiersza Rilkego – jego *jeszcze* nieistnieniem⁹ i obecnością tylko w takim stopniu, w jakim odbiorca powoła go do istnienia mocą swojej wyobraźni¹⁰.

Poza wspomnianymi wyżej zabiegami metodologicznymi w pracy tej dokonuję próby reinterpretacji historycznie obciążonej kategorii mimesis. W tym miejscu wskażę tylko na najważniejsze punkty, które przedstawię bliżej w dalszej części. Pierwszy z nich odnosi się do krytyki Arbogasta Schmitta dotyczącej dychotomicznego sposobu postrzegania mimesis Hansa Blumenberga i tezy mówiącej, że nowożytna wolność artystyczna „nie wydaje się mieć cokolwiek wspólnego

⁸ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 122.

⁹ Jako przykład niech posłuży *nieistniejąca* figura zwierzęcia w *Sonetach do Orfeusza*: „O dieses ist das Tier, das es nicht giebt...”. R.M. Rilke, *Sonette an Orpheus*, w: idem, *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt am Main 1980, t. 2, s. 509. Niemieckojęzyczne cytaty z *Sonetów do Orfeusza* będę oznaczał skrótem „SO”. „O, to jest zwierzę, co nigdzie nie żyje”. Idem, *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 275. Pozostałe cytaty w polskim przekładzie Mieczysława Jastruna będę oznaczał skrótem „SOJ”.

¹⁰ Mowa tutaj o specyficznej sceniczności wiersza, o której Derek Attridge pisze: „Odpowiadanie na recytowany wiersz obejmuje odgrywanie tego określonego wykonania, które słyszę. Możliwe jest także to, że gdy czytam wiersz na głos, odpowiadam twórczo na moje własne odegranie jako na realizację performatywnego potencjału dzieła”. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 139.

z formułą Arystotelesa¹¹. Niemiecki filolog ogranicza i łagodzi ostrość tego przeciwstawienia, wykazując wielowymiarowy i kreacyjny charakter mimesis w *Poetyce*. Ten sposób krytycznego postępowania czynię punktem wyjścia do refleksji nad mimesis bardziej zniuansowaną i przedstawianą w szerszej skali. Mimesis ta oprócz elementu *stricte* literackiego – poetyckiego słowa – zawiera na przykład element teatralny, taneczno-muzyczny¹² czy *mathesis*. Rozszerzone spektrum poetyckiej mimetyczności demonstruję na egzemplarycznych przykładach: Denisa Diderota *Paradoksie o aktorze*, „nieskończonej refleksyjności” romantyków jenajskich, krytyki artystycznej Waltera Patera i modernistycznej diagnozie sytuacji języka poetyckiego w *Liście Lorda Chandosa* Hugo von Hofmannsthała. Mimesis – co próbuję pokazać – nie jawi się jako przeciwstawny biegun nieskończonej kreacji poetyckiej człowieka nowożytnego, statyczny i odtwórczy zarazem, lecz staje nieusuwalnym i żywym tłem poetyckich oraz artystycznych ekspresji, które pozornie go burzą i unieważniają.

Jak zatem w świetle wyżej przyjętych założeń jest możliwa relacja teorii poetologicznej i poezji Rilkego – a także ich wzajemne przenikanie się? Odpowiedź umożliwi przyjęcie strukturalnej perspektywy interpretacji utworów tego poety. Rozróżniam – za Rolandem Barthes'em – trzy siły literatury¹³: przedstawiającą (*mimesis*), porządkującą (*mathesis*) i przemieniającą (*metamorphosis*)¹⁴. W literaturze

¹¹ H. Blumenberg, „Naśladowanie natury”. *Z prehistorii idei człowieka twórczego*, w: *Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997, s. 55.

¹² Wskazuję na znaną pracę Hermanna Kollera, którego główna i polemiczna teza mówiąca o tańcu i muzyce jako źródłach rozumienia mimesis u starożytnych zainicjowała żywą, trwającą do dziś dyskusję. Tezę tę autor wyraża tak: „Dabei ergab sich, daß μιμησις «Nachahmung» bedeuten kann, daß das Wort aber im übrigen ein ganz anderes Bedeutungsfeld besitzt als die Ausdrücke «Nachahmung», «imitatio». *Sein Bedeutungszentrum liegt im Tanz. μιμησις heißt primär: durch Tanz zur Darstellung bringe*”. H. Koller, *Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954, s. 119.

¹³ Używam w tej pracy formuły „trzy mimetyczne siły”, co odpowiada jej nakierowaniu na problematykę związaną z relacją między mimesis a poezją Rilkego.

¹⁴ Rozróżnienia tego Roland Barthes dokonuje w wykładzie przedstawionym 7 stycznia 1977 roku w Collège de France. Trzy siły literatury przyporządkuje trzem pojęciom greckim: *Mathésis, Mimésis, Sémosis*. Por. R. Barthes, *Wykład*, w: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1979, s. 13. Perspektywa poetologiczna, którą przyjmuję, przenosi punkt ciężkości z (semiotycznej) wewnątrz-językowej relacji między znaczącym a znaczonym na

pierwszych dekad XX wieku można, jak wiadomo, zaobserwować rozszczepienie tych sił i zerwanie – jak pisał George Steiner – kontraktu „między słowem i światem”¹⁵. Specyficznym efektem tego rozszczepienia w poezji Rilkego jest hipertrofia siły transformującej¹⁶, która desemantyzując wiedzę i dematerializując teatr, ocala je zarazem i restytuuje w wierszu. Wspomniana przed chwilą strukturalna perspektywa wyznacza mój sposób postępowania w niniejszej pracy, w której metamorfoza nie stanowi w utworach Rilkego pojedynczego i odseparowanego elementu¹⁷, lecz występuje w *relacji* do jej dwóch pozostałych funkcji. W ten oto sposób wyłaniają się dwa warianty mimetyzmu poetyckiego¹⁸:

dzieło literackie (nie literackość) i jego unikalną fikcjonalność. Efektem tego jest zastąpienie kategorii *śémiosis* pojęciem *metamorphosis*.

¹⁵ Odnoszę się do znanej tezy George’a Steinera, który pisze: „To właśnie zalamanie przymierza między słowem a światem stanowi jedną z niewielu rewolucji ducha w historii Zachodu i określa naszą współczesność”. G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Warszawa 1994, s. 47.

¹⁶ Ulrich Fülleborn określa pisarzy modernistycznych mianem „writers in extremis”. Dominacja przemiany w poezji Rilkego warunkuje kształt jej „bycia na krańcach egzystencji”. U. Fülleborn, *Rilke um 1900 unter der Perspektive der Postmoderne*, w: *Rilke und der Wandel der Sensibilität*, hrsg. von H. Herzmann, H. Ridley, Essen 1990, s. 85.

¹⁷ Przemiana (*Verwandlung*, *Wandlung*, *Wandel*) należy do repertuaru najczęściej przywoływanych i analizowanych pojęć, które figurują jako główny człon tytułów prac poświęconych Rilkemu. Cechą charakterystyczną refleksji nad przemianą jest koncentracja na jej formach i funkcjach w immanentnych ramach dzieł Rilkego. Spośród licznych opracowań odnoszących do tego zagadnienia należy przywołać książki Judith Ryan (*Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*, München 1972) oraz Richarda Coxa (*Figures of Transformation: Rilke and the Example of Valéry*, London 1979). Problemem przemiany zajmuje się też Klaus Mühl w większej części swojej pracy *„Verwandlung” Studien zur inneren Genese der Duineser Elegien* (Nürnberg 1981) oraz Annette Gerok-Reiter (*Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus”*, Tübingen 1996). Jednym z nowszych omówień zawierających obszerne partie odnoszące się do pojęcia metamorfozy jest dysertacja Jany Schuster (*„Umkehr der Räume”: Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*, Freiburg im Breisgau – Wien 2011). Pierwsze znaczące badania na temat *figury* i *przemiany* jako problemu strukturalnego przeprowadził Beda Allemann (*Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen 1961).

¹⁸ Abstrahując w tym miejscu od historycznie obciążonego wariantu mimesis (zawężonej do adekwatnego odtwarzania wzoru natury *imitatio*), który służy mi jedynie jako punkt porównawczy i kontrastowy wobec koncepcji kreatywnej i rozszerzonej mimesis.

1. w węższym rozumieniu (nawiązującym do figury mima) to z jednej strony sceniczno-teatralna funkcja literatury, która jest ekspozowaniem *w wierszu* uzależnienia warunków jego powstania od jego odbioru, produkcji od recepcji¹⁹ (wiersz *inscenizuje* to, co przedstawia), z drugiej zaś strony to *odegranie* wiersza w odbiorze słuchacza/czytelnika. Ten wariant mimetyzmu będzie oznaczony jako „mimesis I”;

2. jako kategoria poetologiczna i historyczna, która – jak pokazuje – emancypuje się od pytania o *reprezentację* i staje się wyrazem rozszerzonej i kreatywnej asymilacji świata, której podstawowe zręby odnajdujemy już w *Poetyce* Arystotelesa. Będzie ona tutaj figurowała jako „mimesis II”.

Praca ta, jak wspomniałem wcześniej, jest próbą zbliżenia obszarów niejednorodnych i od siebie oddalonych: poezji Rilkego jako przykładu literatury modernistycznej oraz teorii mimesis, która ma swoje źródło w *Poetyce* Arystotelesa²⁰. Nie chodzi tu o aplikowanie z góry przyjętych mimetycznych kategorii, lecz o postawione już wcześniej pytanie, w jakim stopniu refleksja nad mimesis – powtórmy: rozumianą jako kategoria kreatywna i wieloczołnowa – może

¹⁹ O efektach teatralizacji w sztuce nowoczesnej (po roku 1800) pisze na przykład Hans Belting (*Das unsichtbare Kunstwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998). Wskazuje również na niemieckojęzyczną pracę poświęconą temu zagadnieniu: *Inszenierungen in Schrift und Bild*, hrsg. von G. Neumann, C. Öhlschläger, Bielefeld 2004. We wstępie do niej czytamy: „Wo [...] die perspektivische Abhängigkeit von Produziertem und Rezipiertem nicht länger ins ästhetische Kalkül einbezogen, sondern *im* und *am* künstlerischen Werk exponiert wird, da präsentiert sich Kunst als *theatrale* Kunst und löst *Inszenierung* als Herstellung von Bedeutung die Darstellung ab”. Ibidem, s. 10.

²⁰ Problem, który podejmuję, znajduje swoją daleką analogię w podziale dokonującym się na obszarze uniwersyteckiego literaturoznawstwa, o którym Michał Paweł Markowski pisze tak: „Bardzo ciekawie podział ten przedstawia się w obrębie literaturoznawstwa. Po stronie praktycznej i empirycznej lokują się historycy literatury, natomiast po stronie przeciwnej – teoretycy literatury. Historycy odzęgnują się, jak mogą, od jakiegokolwiek teorii, przekonując swoich antagonistów, że historia – jak przyroda – wolna jest od teorii, która zdradza empirię [...]. Podział ten, przypomnę, jest podziałem osiemnastowiecznym, a nawet jeszcze starszym, co skutecznie uniemożliwia jakąkolwiek reformę uniwersytecką. Jesteśmy tak starzy, jak Immanuel Kant, i dopóki teoretycy będą się boczyć na historyków, historycy na teoretyków, niezależnie od dziedziny, która uprawiają, nie odmłodniejemy ani trochę”. M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 280.

stanowiąc instrument rekonstrukcji i interpretacji kreacji świata w poezji Rilkego. Zarysuję teraz pole problemowe i historyczne tło przedstawionej pracy.

Problem opisu mimesis jako pojęcia ruchomego i ulegającego historycznemu rozwojowi w odniesieniu do konkretnych dzieł literackich uwidocznił się z całą wyrazistością w słynnej i wciąż inspirującej pracy Ericha Auerbacha *Mimesis*. Fascynacja dziełem niemieckiego filologa ma swoje źródło nie tyle w samym przedmiocie czy kanoniczności tematu, który jak żaden inny od czasów antycznych określa teorię sztuki i poezji, ile w odkryciu pewnej istotnej perspektywy. Bierze ona w nawias całe filozoficzno-estetyczne skomplikowanie, problematyczność i niestabilność relacji tekstu i rzeczywistości, dzięki czemu przedstawia rozwój mimesis jako proces stopniowej minimalizacji treści i warstwy tematycznej, słowem: elementów rzeczywistości w literaturze Zachodu²¹. Rekonstruuje krótki fragment refleksji Auerbacha, który pokazuje proces obojętnienia literatury na faktyczną i realną zawartość w niej rzeczywistości.

Jeszcze w prozie Balzaka Auerbach dostrzega przewagę atmosfery rzeczywistości nad pierwiastkiem kreacyjnym: „Balzak powiada przez to, iż nie czerpie swej fikcji ze swobodnej gry wyobraźni, ale z rzeczywistego życia – takiego, z jakim spotykamy się wszędzie. I otóż wobec owej rzeczywistości różnorodnej, nasyconej żywiołem historycznym, przedstawianych bez żadnych hamulców we wszystkich jej aspektach praktycznych, w całej jej pospolitości, codzienności i brzydocie – Balzak przybiera postawę, jaką znamy już z prozy Stendhala: egzystencję tę ujmuje w jej kształcie autentycznym, codziennym, mieszczącym się w szerszych wymiarach historii, czyni to zaś z powagą, a nawet z poczuciem tragizmu”²².

²¹ To dlatego w żadnym miejscu pracy niemieckiego filologa nie spotkamy choćby próby określenia jej kluczowego pojęcia – realizmu. Uzasadnia to on następująco: „Czegoś takiego jak historii europejskiego realizmu nie mógłbym napisać nigdy; utonąłbym w materiale, musiałbym wdawać się w beznadziejne dyskusje na temat granic dzielących poszczególne epoki, na temat przyporządkowania do tych epok poszczególnych pisarzy, przede wszystkim jednak na temat definicji samego pojęcia realizmu”. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki. Warszawa 2004, s. 521.

²² *Ibidem*, s. 461.

Jednak już w *Pani Bovary* Flauberta realizm staje się, jak pisze niemiecki filolog, rzeczowy, bezosobowy i bezstronny, a „rola autora ogranicza się do selekcyjonowania wydarzeń i do nadawania im kształtu językowego; Flaubert postępuje tak w przekonaniu, iż każde wydarzenie – jeśli tylko uda mu się wyrazić je przejrzysto i bez reszty – interpretuje się całkowicie samo przez się i przez uczestniczących w nim ludzi”²³. Proces zanikania materii realności i faktyczności w przedstawieniach poetyckich osiąga swój punkt kulminacyjny w prozie Marcela Prousta, Virginii Woolf i Jamesa Joyce’a. Wtedy, pisze Auerbach, „wyobrażenia istniejące w świadomości nie są powiązane z teraźniejszością epizodu «zewnętrznego», który je wyzwala [...] Obiektywna rzeczywistość danej teraźniejszości [...] służy wyłącznie jako pretekst (jeśli nawet, być może, nie całkiem przypadkowy); cały ciężar pada natomiast na to, co przez ów pretekst zostaje wyzwolone, co widziane jest nie bezpośrednio, ale tylko w odbiciu, i co nie jest związane z teraźniejszością wyzwalającego owe treści wydarzenia ramowego”²⁴. Jednakże w *Mimesis* nie następuje całkowite zobojętnienie literatury na zawartą w niej rzeczywistość. Mimo to Żabicki stwierdza, że potencjał poznawczy myślenia *figuralnego* Auerbacha pozwala przedstawić, jak literatura nowoczesna „wykrywa poprzez symbol bądź też poprzez odległe skojarzenia pewne strukturalne pokrewieństwa i analogie różnych modelowych sytuacji ludzkich”²⁵. Czy myślenie to mogłoby uwidocznić swój potencjał poznawczy i inspiratorski również w przypadku poezji Rilkego? Chciałbym zwrócić uwagę na dwie okoliczności ograniczające taką możliwość: dialektyczne sprzężenie „energii realizmu” motywu literackiego z opisami Auerbacha, a także ich wartościujący stosunek do myślenia „chrześcijańsko-figuralnego”, którego potencjał interpretacyjny w *Mimesis* mógł się rozwinąć przede wszystkim w odniesieniu do literatury średniowiecznej i renesansowej. Oba czynniki wiążą przedstawienie literackie z projektowaną w procesie interpretacji rzeczywistością. To sprawia, że tak istotne elementy narracji w powieści Rilkego – jak jej przypadkowość i „hipotetyczny

²³ Ibidem, s. 466.

²⁴ Ibidem, s. 515.

²⁵ Z. Żabicki, *Ericha Auerbacha historia realizmu*, w: E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, s. 25.

charakter”²⁶, a także cechy figur w *Sonetach do Orfeusza* i *Elegiach dulinjskich*, czyli ich *jeszcze-nieistnienie* i niewyraźność – przekraczają możliwości opisowe myślenia *per figuram*. Dlatego to, co mnie tutaj interesuje, to projekt „rozszerzonej mimetyczności poetyckiej”, który, abstrahując od pytania o relację tekstu do rzeczywistości, mógłby stanowić odpowiedź poetyki na pytanie o (nie-)mimetyczność poezji Rilkego. Nie koncentruję się zatem na problemie rozumienia poetyckiej reprezentacji jako konstrukcji rzeczywistości albo jej odsłonięcia i odkrycia²⁷, lecz, przyjmując perspektywę wzajemnych odniesień metamorfozy, „scenicznego” przedstawienia i wiedzy w poezji Rilkego, analizuję ich strukturalny kształt i formy przedstawienia.

Mówiąc wcześniej o tle historycznym przyjętej tutaj perspektywy, miałem oczywiście na myśli najważniejsze źródło refleksji o poezji – *Poetykę* Arystotelesa. Ponieważ zagadnienie to będę omawiał w dalszej części pracy, odniosę się w tym miejscu tylko do zasadniczego pytania: czy forma liryczna wiersza, której wypowiedź jest pozbawiona mimetycznego dystansu²⁸, może odpowiadać mimesis, o jakiej mówi

²⁶ Por. J. Ryan, „Hypothetisches Erzählen”: Zur Funktion von Phantasie und Einbildungskraft in Rilkes „Malte Laurids Brigge”, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 1971, 15, s. 373.

²⁷ Opozycja ta odpowiada dwóm sposobom rozumienia reprezentacji: strukturalistyczno-semiotycznemu, według którego reprezentacja dotyczy nie relacji między językiem a rzeczywistością, lecz wewnątrzjęzykowej relacji między znaczącym a znaczoną, i mimetycznemu (w rozumieniu M.P. Markowskiego), który zakłada, iż literatura może oddać sprawiedliwość widzalnemu światu. Michał Paweł Markowski wyróżnia ponadto model *apofatyczny* i model *estetyczny*. Należy podkreślić, iż wszystkie cztery modele reprezentacji „zakreślają relację między reprezentacją i rzeczywistością”. Perspektywa, którą przyjmuję, bierze w nawias zainteresowanie pytaniem o relację poetyckiej reprezentacji do rzeczywistości i wychodzi od struktur i form przedstawiania w dziele literackim. Por. M.P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 328.

²⁸ Moment dystansu w procesie katartycznym, który opisał Arystoteles w *Poetyce*, podkreśla Pierre Somville: „Mimesis tragiczna – czytamy nieco wyżej – kreująca akty życia i gwałtowności losu ludzkiego daje tragedii tę moc wywoływania wstrząsu uczuciowego, który nazywa Arystoteles mianem *kátharsis* i który może się dokonać jedynie za pośrednictwem fikcji tworzącej w nas dystans do przedstawionych zdarzeń i zarazem integrującej nas z tymi zdarzeniami”. P. Somville, *Essai sur la Poétique d’Aristote*, Paris 1975, s. 94 (cyt. za: H. Podbielski, *Wstęp*, w: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. LXXXIV).

Poetyka:²⁹ W istocie Arystoteles zalicza do mimesis tragedię i epopeję, pomija zaś poezję liryczną. Henryk Podbielski wyjaśnia ten stan rzeczy następująco: „Łatwo tę rzecz da się jednak zrozumieć w świetle realiów kultury helleńskiej. Grecka poezja liryczna, która wyrosła z kultu i obrzędu religijnego, i była z zasady śpiewana przez chór lub solowego artystę, w odczuciu Greków należała raczej do muzyki niż do poezji. Poza tym, będąc wypowiedzią odautorską, nie była «naśladowaniem» w pewnym, dość powszechnie używanym, jak się zdaje, wyjaśnionym przez Platona i użytym również w *Poetyce* znaczeniu słowa mimesis, a jest to najważniejsze kryterium poetyckości”²⁹.

Należy jednakże zauważyć, że Arystoteles, nie odnosząc się do poezji lirycznej *explicite*, postrzegał elementy muzyczne jak melodię lub rytm, a tym samym elementy niemimetyczne – pozbawione dystansu – jako integralne części poetyckiej mimetyczności. Mówi o tym IV rozdział *Poetyki*: „Skoro wrodzony jest nam instynkt naśladowczy oraz poczucie melodii i rytmu (oczywiste to przecież, że miary wierszowe są cząsteczkami różnych rytmów), dlatego ci, którzy pierwotnie byli najbardziej uzdolnieni w tym kierunku, doskonaliąc stopniowo swą sztukę improwizacji, dali początek poezji”³⁰. Źródłem poezji Stagiryta ustanawia zatem muzykę – element oddziałujący bezpośrednio i pozasemantycznie. W tym też określonym i ograniczonym zakresie oddziaływania rozumianej transgatunkowo poezji można zaobserwować analogię między mimesis w *Poetyce* a poetyckimi przedstawieniami w utworach lirycznych Rilkego³¹. Oczywiście wzory porządku i hierarchia poetyckich przedstawień mają w *Poetyce* swoje ontologiczne korzenie, które są z gruntu obce literaturze modernistycznej i utworom austriackiego poety. Prawdopodobieństwo czy uwarunkowana przez logikę konieczność – dwa fundamentalne pojęcia w teorii mimetycznej Arystotelesa – zawdzięczają swoje znaczenie również założeniom ontologicznym. Spójrzmy jednak na historię recepcji

²⁹ Ibidem, s. XXXIX.

³⁰ Ibidem, s. 11 (1448b, 19–23).

³¹ Konkluzja ta koresponduje z wypowiedzią Romy Sendyki: „Granice między gatunkami stały się znowu interesujące, lecz nie jako miejsca rygorystycznego rozdzielenia – lecz jako przestrzeń dynamicznych zderzeń, łączenia, rozmycia, krzyżowania się różnych właściwości”. R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, s. 277.

Poetyki: „so bezeichnet dieser Text im Grunde den Ort, an dem sich der Umschlag von der philosophischen Skepsis gegenüber der Mimesis in ihre Rechtfertigung als eine Ordnung der Darstellung vollzog”³². Właśnie to usprawiedliwienie mimesis jako porządku przedstawienia³³, które emancypuje myślenie o poezji od pytania o relację tekstu do rzeczywistości, umożliwia postrzeganie mimetyzmu poetyckiego w perspektywie samego jego oddziaływania. Również Arystoteles dokonuje w odniesieniu do tragedii i epopei swoistej redukcji zakresu ważności mimesis, kiedy pisze: „Tragedia zresztą podobnie jak epopeja osiąga właściwy sobie cel i bez tych gestów [aktorów], bo przecież już przy czytaniu objawia swą wartość [...]. Równą żywość oddziaływania posiada przy tym tragedia i czytana, i wystawiona na scenie”³⁴. Stagiryta dopuszcza zatem możliwość oddziaływania poezji poza sceną, w którym to oddziaływaniu zawarta jest *cała* wartość tragicznego mimesis. Matrycą tego oddziaływania jest ludzkie ciało i jego zmysły – z jednej strony zmieniająca się modulacja głosu czytającego, zmiana jego rytmu czy intonacji, z drugiej zaś jego *katartyczny* odbiór³⁵. Do tego zmysłowo-cieleśnego charakteru mimesis odwołuje się Arystoteles, kiedy wspomina o przyjemności z nią związanej: „Przez naśladowanie zdobywa [człowiek] podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuki naśladowczej sprawiają mu przyjemność”³⁶.

Powyższe uwagi pozwalają określić jeszcze jeden punkt, w którym krzyżują się mimesis *Poetyki* i poezji. Poświęcę temu zagadnieniu

³² G. Neumann, *Vorwort*, w: *Mimesis und Simulation*, hrsg. von A. Kablitz und G. Neumann, Freiburg im Breisgau 1998, s. 12.

³³ Mowa tu oczywiście o usprawiedliwieniu ontologicznej skazy naśladowania, o której Platon pisał w kontekście poety. Arystoteles, jak wiadomo, neutralizuje zastrzeżenie Platona przez oddzielenie fikcyjności poezji (jej porządku przedstawienia) od faktyczności historii.

³⁴ Arystoteles, *Poetyka*, s. 90 (1462a, 18–20).

³⁵ Znamienne, że mimesis tragiczna *poza sceną* przyjmuje cechę innej teatralności – tej związanej z ludzkim głosem jako organem ciała. Dlatego też Derek Attridge, pisząc o tragicznej emocji w *Poetyce*, nie łączy jej jedynie z katartyczną przemianą, ale także z jej *odegraniem*: „Nawet cokolwiek zaskakujący upór Arystotelesa w podkreślanii, że tragiczne emocje mogą się zrodzić po samym tylko wysłuchaniu fabuły sztuki takiej jak *Król Edyp*, zakłada raczej pewne odegranie (w mowie) zdarzeń w ich właściwej kolejności niż wspomnienie pojawiających się tam tematów”. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, s. 138.

³⁶ *Ibidem*, s. 10 (1448, 9–11).

więcej miejsca w dalszej części pracy, dlatego na ten moment zarysuję tylko jego istotny punkt³⁷. Dla *Poetyki* znamienne jest, o czym wspomniałem wcześniej, usprawiedliwienie mimetyzmu tragicznego poprzez jego emancypację. Tekst tragedii zyskuje niezależność od sceny przez samo *działanie* głosu czytającego. Usprawiedliwienie mimesis w *Poetyce* dokonuje się więc za cenę dematerializacji sceny. Można powiedzieć, że już w samej *Poetyce* zaznacza się tendencja do traktowania mimetyzmu teatralnego jako czegoś pośledniego i drugoplanowego. Jego estetyczna rewaluacja następuje dopiero z chwilą pojawienia się człowieka nowożytnego jako człowieka twórczego³⁸. A zatem sama *Poetyka* daje sposobność do uszczuplenia elementu kreacyjnego mimesis i postrzegania go jedynie w kategoriach adekwatnego i współmiernego z rzeczywistością *imitatio*. Niemniej Arystoteles, odwołując się do naturalności i spontaniczności aktu wcielania się człowieka w kogoś innego, usprawiedliwia element aktorsko-sceniczny i czyni go integralną częścią mimesis tragicznego. Sytuacja ta stwarza możliwość rozszerzenia pola postrzegania mimesis o jej element mimiczno-przedstawieniowy, który, będąc pierwotnym źródłem tyleż teatru, co rozumianej transgatunkowo literatury, stanowi jej integralną część.

Chciałbym wspomnieć o jeszcze jednym, bardziej ogólnym założeniu przedstawionych tutaj rozważań – emfaticznym pojęciu fikcji literackiej. Stawiając problem relacji poetyki i poezji, przyjmuję jednocześnie tezę o literaturze jako unikalnej przestrzeni fikcjonalności. Pomocna będzie w tym miejscu wypowiedź Wolfganga Isera: „What distinguishes fiction in philosophic discourse from fiction in literary discourse is the fact that the former it remains veiled whereas in the latter it discloses its own fictional nature; therefore it is not discourse,

³⁷ Pomijam tutaj polemikę z Platonem, do której powrócę w dalszej części rozważań. Przypomnę tylko, że odnosiła się ona do dwóch obszarów – poetyckiego, zawierającego prawdziwościowy aspekt mimesis, i sceniczno-aktorskiego, związanego z jego moralno-społecznym wymiarem. Postulując fikcjonalność tragedii wobec prawdy historycznej, Arystoteles zneutralizował tezę Platona o jej nieprawdziwości, a odwołując się do naturalności i spontaniczności ludzkiego aktu wcielania się w kogoś innego, odjął odium społecznej szkodliwości, którą Platon przydał mimetyzmowi sceniczno-aktorskiemu.

³⁸ Por. H. Blumenberg, *Naśladowanie natury. Z prehistorii idei człowieka twórczego*, w: *Rzeczywistości, w których żyjemy*, s. 93.

but staged discourse, which, unlike fiction in philosophic discourse, cannot be falsified. It is not subject to any rules of practical application, as it is not designer for any specific use but is basically an enabling srtructure generating an aesthetic potential”³⁹.

Fikcja literacka jest według Isera dyskursem „wystawionym na scenie” (staged discourse), który w odróżnieniu od dyskursu filozoficznego nie podlega falsyfikacji. Przyjmuję tutaj jego rozpoznanie, mówiące, że o unikalności fikcyjności poetyckiej stanowi po pierwsze jej kreacyjna i performatywna jakość, którą tworzy czytelnik, po drugie zaś sama możliwość jej istnienia jako fikcyjności ujawnionej i odsłoniętej (disclosed fiction), a jednocześnie suwerennej, gdyż niepodlegającej logice naukowej racjonalności. Z tej perspektywy fascynacja fikcją literacką nie bierze się z jakkolwiek rozumianego rozstępu między rzeczywistością a jej reprezentacją, lecz przede wszystkim z różnicy i relacji między dwiema formami niebezpośredniości literackiego przedstawienia – *mimetyczną* a *symulacyjną*⁴⁰. Do wątku tego powrócę później⁴¹.

Przedstawiona refleksja ma w mniejszym stopniu charakter ciągły – skupia się ona raczej wokół centralnych i aktualizujących się w jej toku wątków, na przykład reinterpretacji mimesis jako kategorii kreacyjnej i wielowymiarowej czy jej relacji w stosunku do strukturalnej perspektywy interpretacji poezji Rilkego. Nie porusza się w wewnętrznych ramach twórczości austriackiego poety, lecz – konfrontując jego utwory na przykład z prozą Kafki czy pracami Novalisa – tworzy szerszą historyczno-literacką perspektywę, która przenika się z zarysowaną tutaj teorią mimesis. Praca ta wpisuje się tym samym w szerszy kontekst refleksji literaturoznawczej, która ruchomą i podlegającą historycznym modyfikacjom kategorię mimesis odnosi do konkretnych utworów literackich.

³⁹ W. Iser, *Representation: A Performative Act*, w: *The Aims of Representation: Subject – Text – History*, ed. by M. Krieger, Stanford 1987, s. 223.

⁴⁰ Więcej uwagi poświęcam temu zagadnieniu w pracy: „*Aus der Mille seiner Bildwelt*”. *Zwischen mimetischer und simulativer Darstellungsweise bei Franz Kafka*, w: *Das (Un-)Menschliche im Menschen. Studien zu einer anthropologischen Thematik in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von A. Haas, Gdańsk 2019, s. 194–206.

⁴¹ Patrz ostatni rozdział tej pracy: „O dwóch kierunkach metamorfozy – Rilke i Kafka”.