

Granice wyobraźni a granice doświadczenia (na marginesie książki Piotra Mitznera *Jak znalazł*) – szkic

1.

Zacznijmy od początku, czyli od odpowiedniego cytatu. Arystoteles w swoim traktacie o duszy pomieścił między innymi i tę znaną frazę: „A ponieważ wzrok jest najwybitniejszym zmysłem, dlatego wyobraźnia [φαντασία] uzyskała swą nazwę od światła [φάος], bez światła bowiem jest niemożliwe widzenie”¹. Kiedy dzisiaj myślę o wyobraźni, nie potrafię oderwać się od owej etymologicznie skrojonej, niezwykle pociągającej metafory. Choć językowy argument jest jedynie zwieńczeniem obszernego, analitycznego wywodu Stagiryty, a specyficzne rozumienie kluczowego pojęcia różni się od powszechnie przyjętej wykładni, przywołuję tę celną frazę w pełni świadomie, ponieważ ów urzekający obraz, który ze sobą niesie, w przedziwny sposób cały czas towarzyszy mojej lekturze książki Piotra Mitznera zatytułowanej *Jak znalazł*².

Niemal organiczny związek poznania z doświadczeniem w nieoczekiwany sposób spiętych ruchem wyobraźni to wątek podskórnie obecny we wspomnianej książce, jej – jak sądzę – zasadniczy szew, a także dobry powód, by choć przez chwilę zatrzymać się z autorem i zastanowić nad sprawami rzeczywiście pierwszorzędnej wagi.

2.

Słów kilka o charakterystycznej postawie podmiotu autorskiego, która ujawniona zostaje już na wstępie, w autotematycznym szkicu otwierającym tom Mitznera. Pisze w nim autor:

„Ziemia się trzęsie. Nie tylko tam, gdzie to odnotowuje się w skali Richtera. Trzęsie się wszędzie i zawsze. Rozpadają się domy, miasta, państwa, rozpadają się systemy polityczne i myślowe, rozpadają się osobowości. Zawsze jednak przychodzą maniacy, poszukujący w rozwalinach jakichś skarbów. Przy czym skarbem są dla nich obiekty na ogół małej wartości antykwarecznej: list, wiersz, nawet pół wiersza, albo jego brak, krzesło bez nogi, rama po obrazie. I właśnie z tych ułomków, braków chcą odtworzyć całość, wyimaginować sobie ciągłość, która była, albo przynajmniej powinna istnieć, jak trwa ciągłość biologiczna ludzkiego gatunku. Przyznają się do wieloletniego praktykowania tego zbieractwa”³.

¹ Arystoteles, *O duszy* [w:] idem, *O duszy. Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne*. Zoologia. O częściach zwierząt, tłum., wstępy i komentarze P. Siwek, Warszawa 1992, s. 123.

² P. Mitzner, *Jak znalazł*, Kraków 2014.

³ Ibidem, s. 11.

W przytoczonym fragmencie zawarta została esencja narracyjnych drobiazgów składających się na czytaną przeze mnie książkę. Imaginacja – zwracam uwagę na to słowo – rozumiana jest tu jako zdolność odtwarzania związków między dostępnymi bezpośrednio doświadczeniu przypadkowymi elementami rzeczywistości, funkcjonuje jako coś więcej niż li tylko doraźna kreacja. Obdarzona zostaje potencjałem reinterpreacyjnym, to z jej pomocą możliwe jest nadanie sensu rozproszonym oraz wybrakowanym „odpądom”. Służy zatem rozświetlaniu tego, co niejasne, wydobywa z półcienia obrys całości, ujawnia kontury i kształty. Czasami dopiero je nadaje, formując bezkształtną masę.

3.

To jednak nie wszystko, ponieważ w przywołanym akapicie mimochodem zasygnalizowana zostaje także główna intryga ponadczasowego dyskursu osnuta wokół skomplikowanej i wielowymiarowej relacji między rzeczywistością i wyobraźnią. Intryga zapewne równie stara jak człowiek, nabierająca jednak szczególnego wymiaru w kontekście osoby twórcy. Na tę okazję odnotowuję celne, jak zwykle, pamiętne wiersze Szekspira w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka:

„Poeta w szale natchnienia to wznosi
Oczy ku niebu, to znów wbija w ziemię;
A gdy imaginacja mu podsuwa
Domysł nieznanych rzeczy, jego pióro
W kształt je obleka i zwiewne nicości
Przyspila nazwą do miejsca w przestrzeni.
Różne zna sztuczki bujna wyobraźnia”⁴.

Nieustający spór o prymat pomiędzy poznaniem i marzeniem w historii ludzkiej myśli miał różnie odstony, krystalizował się w odmiennych konfiguracjach, prowadził ku przeciwstawnym postawom aprobaty lub negacji. Granica przebiega gdzieś pomiędzy wyznaniem Jerzego Nowosielskiego: „Ja sobie stwarzam rzeczywistość, o której marzę. Na przykład, marzę o pewnych kobietach, których nie ma i dopiero muszę je namalować. I to jest twórczość”⁵, a niepozabawioną melancholijnego wymiaru oracją cokolwiek zgorzkniałego bohatera *Dawnych mistrzów* Thomasa Bernharda:

„Czemu właściwie malarze malują, kiedy jest jeszcze natura? (...) Nawet najbardziej wyjątkowe dzieło sztuki to przejaw żałostnego trudu, całkowicie bez celu i sensu (...) Czymże jest namalowana przez Rembrandta twarz jego matki wobec faktycznej twarzy mojej matki? (...) Czym są naddunajskie łąki, po których mogę sam chodzić i na które mogę sam patrzeć, wobec namalowanych?”⁶.

Bez trudu można przywołać w tym miejscu kolejne przykłady. W pamięci kołaczę się chociażby dramatyczne wołanie słynnej mistyczki niemieckiej Anny Emmerich, że żadne słowa nie są w stanie oddać tego, czego ona sama doświadcza. Jednak przedziwna

⁴ W. Shakespeare, *Sen nocy letniej*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2000, s. 101.

⁵ *Do dziś pozostałem mnichem*, Rozmowa z malarzem Jerzym Nowosielskim. Rozmawiała Katarzyna Bik-Pikoń, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 18.

⁶ T. Bernhard, *Dawni mistrzowie. Komedia*, tłum. M. Kędziński, Warszawa 2010, s. 37–38.

paradoksalność owych przeciwstawień z całą mocą ujawnia się dopiero w zestawieniu głośnej tezy Theodora Adorna konfrontującego realizm doświadczenia Zagłady oraz cokolwiek optymistyczną wiarę w ocalającą moc kultury z jego postulatami zawartymi w *Teorii estetycznej*. Poniżej jeden tylko, niezwykle charakterystyczny cytat z tego dzieła:

„(...) to realność powinna naśladować dzieła sztuki. To wszakże, iż dzieła sztuki są, wskazuje, że to, co nieistniejące, mogłoby być (...). To, ku czemu zmierza tęsknota w dziełach sztuki – rzeczywistość tego, czego nie ma – zmienia się w jej przypomnieniu”⁷.

4.

Autor *Jak znalazł* nie opowiada się po żadnej ze stron, jest – jak mi się wydaje – piewą kompromisu i wyważenia, które mają swoje podstawy nie w teoriach i upodobaniach, ale w pilnej obserwacji dostępnej rzeczywistości. Owszem, stawia pytania z jednej strony o granice sztuki jako namacalnego przejawu dyspozycji wyobraźniowej, a z drugiej o granice doświadczenia, ale robi to w sposób subtelny, niejako mimochodem, poza strukturą jawnie dyskursywną. Tak odbieram chociażby szkic poświęcony zainscenizowanemu pogrzebowi Zuzanny Janin oraz filmowi przedstawiającemu to wydarzenie, zatytułowanemu *Widziałam własną śmierć*. Wyjątkowość tej sytuacji polega właśnie na obopólnym oddziaływaniu: rzeczywistość poszerza granice twórczej wyobraźni poprzez obecność w nim doświadczenia, o którym nie sposób opowiedzieć przy użyciu zastanych konwencji, a jednocześnie dzieło sztuki, próbując przedstawić niemożliwe, jednak w jakimś stopniu poszerza skalę doświadczeń – jest przecież ich pełnoprawnym uczestnikiem – tworzy zatem zupełnie nową jakość w świecie. Podobnie postrzegam także zdanie umieszczone przez Mitznera w wygłosowej partii szkicu o jednym epizodzie z okresu powstania styczniowego. Brzmi ono następująco: „Pamiętam wernisaz wystawy grottgerowskiej w Muzeum Narodowym, w styczniu 1968 roku, kiedy niewiele jeszcze rozeznając się w polityce, odczuwałem nerw historii drgający między sztuką i rzeczywistością”⁸.

5.

Owo charakterystyczne „pomiędzy” nie jest – jak mógłby ktoś podejrzewać – próbą ucieczki przed interpretacyjną odpowiedzialnością. Przeciwnie, wynika z chęci dotarcia do samej istoty rzeczy. Wyraża intuicję, którą odnajdujemy chociażby w głośnym wierszu Herberta *Pudełko zwane wyobraźnią*. Pamiętamy wszyscy kanoniczne już dzisiaj interpretacje utworu otwierającego tom *Studium przedmiotu* – mówiły one o programowym dowartościowaniu rzeczywistości w jej realnym wymiarze, prymacie poznania nad wyobraźnią i marzeniem⁹. Trudno odmówić pewnej racji znakomitym krytykom, jednak bliższy ogląd wiersza, jak to zazwyczaj bywa, nieco sprawę komplikuje. Tytułowe pudełko, jakkolwiek początkowo puste i domagające się dopełnienia, ostatecznie umożliwia

⁷ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 242.

⁸ P. Mitzner, *Jak znalazł*, op. cit. s. 49.

⁹ Zob. chociażby: J. J. Lipski, *Między historią i Arkadią wyobraźni*, „*Twórczość*” 1962, nr 1, s. 111–114.

jednak wydobyć ze swego wnętrza czegoś oryginalnego, co najmniej nowej, nieoczekiwanej konstelacji dobrze znanych elementów, które wcześniej zostały włożone do jego środka. A wtedy wystarczy zamknąć oczy i już widzimy „pod śniegiem noc z blyszczącym zegarem na szczycie, sową krajobrazu”¹⁰.

Wyobraźnia ufundowana na gruncie doświadczenia, jednocześnie przekraczająca je zdecydowanym, chociaż niejednoznacznym gestem – to także idea, która wielokrotnie powraca u Miłosza. Może właśnie przede wszystkim u niego. Wprost dał jej wyraz w rozmowach z Aleksandrem Fiutem, szczególnie w tej poświęconej przestrzeni. Mówiąc o kształtowaniu swojej wyobraźni, Miłosz wspominał po latach wrażenia wyniesione z dzieciństwa: wyprawę łódką po jeziorze Wyszki, mroczną głębię wód Wołgi czy rodzinną rzekę Niewiażę, wszystkie na zawsze już kojarzące się z obrazem wody w twórczym życiu poety. „Człowiek szuka jakiegoś ośrodka w sobie i poza sobą, punktu odniesienia. (...) Wyobraźnia szuka pewnej stabilności i w miarę upływu czasu ma skłonność do większej konkretyzacji pewnych okolic” – konstatował autor *Traktatu poetyckiego*¹¹.

To – jak sądzę – właściwy kontekst dla zagadnień związanych z ruchem wyobraźni, tak jak jawi się on nam przy lekturze książki Mitznera.

6.

Szkic, który szczególnie zwrócił moją uwagę, i to z wielu powodów, nosi tytuł *Wizyta w krypcie*. Jest to zapis, wspomnienie zbudowane na kanwie pobytu w Krośnie, w miejscu pochówku Anny i Stanisława Oświęcimów, rodzeństwa – jak głoszą liczne przekazy i popularne legendy – połączonego grzeszną miłością kazirodczą. Przedziwna historia, która odcisnęła już swoje wyraźne piętno w polskiej kulturze (wystarczy wspomnieć poemat symfoniczny Karłowicza, obrazy Matejki i Bergmana). Nic dziwnego, wszak ludzka wyobraźnia lubi być karmiona tym, co zakazane, podnieca ją możliwość naruszenia odwiecznego tabu.

Podsumowując swoją narrację, autor pisze następująco:

„Myślę nie tylko o sprawach ostatecznych, ale i o tym, co tych ludzi związało, choćby nawet w legendzie. (...) To prawda, jest literatura (przede wszystkim romantyczna i modernistyczna) penetrująca obszary przerażające człowieka pocziwego, na przykład siłę tej namiętności, której być może doświadczyli Oświęcimowie. Tylko, czy literatura ta zechce komukolwiek pomóc? To prawda, są lekarze specjaliści, ale ja już wolalibyśmy udać się po radę do pisarza, na przykład do doktora Musila”¹².

Wyobraźnia umożliwia zatem doświadczenie tego, co w normalnych okolicznościach jest niemożliwe, daje szansę rozświetlenia mroków historii ukrytej w Krośnieńskiej krypcie. Literatura jako jej ekspozycja pozwala zrozumieć niezrozumiałe, chociaż jej pożywką jest prawdziwa historia transgresji. Bez tego zakorzenienia w rzeczywistości – jak twierdził Sainte-Beuve, pisząc o Chateaubriandzie, romantyku poruszającym w swojej twórczości problematykę incestu – nie można w ogóle pomyśleć czegoś podobnego:

¹⁰ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 236.

¹¹ Cz. Miłosz, *Autoportret przekorny. Rozmowy z Aleksandrem Fiutem*, Kraków 2003, s. 339–340.

¹² P. Mitzner, *Jak znalazł*, op. cit., s. 20.

„Nasuwa się mimo woli pytanie, które chcielibyśmy pominąć: czy René to naprawdę René, a Amelia to naprawdę Lucile [ukochana siostra Chateaubrianda]; jak to właściwie jest? I czy reszta tajemnicy odpowiada w jakiejś mierze rzeczywistości? Jakże poeta może sugerować podobne sytuacje, jeżeli mają one w sobie coś z prawdy? Jakże można pozwolić na tego rodzaju przypuszczenia, jeżeli wszystko było tylko urojeniem?”¹³.

7.

Historie tego typu nie są obce także polskiej literaturze. Na myśl przychodzą dwa charakterystyczne, kompletnie różne przykłady. Pierwszy to demoniczny Cesare Demagno ze *Srebrnej Szkatułki* Herlinga-Grudzińskiego. Opat nawet zza grobu uparcie powtarzający „tota mea” w stronę swojej młodszej siostry. Najprawdopodobniej chodzi tu o grzeszną miłość rodzeństwa, choć pewności mieć do końca nie można – sprawy te w opowiadaniu pozostają bowiem w sferze pewnych nieudomówień. Ostateczne dowody ulegają zniszczeniu. Drugi przypadek to nowela Zygmunta Haupta *Co nowego w kinie?*, w której znajdujemy scenę przedstawiającą omdlenie siostry narratora:

„Byłem tak zdenerwowany, że ochlapałem ją całą wodą z tego pośpiesznie przyniesionego dzbanka, i osunął się z niej szlafrok, i mokry *nightdress* olepił się o jej kształty. (...) Elektra w omdleniu, jak grecki posąg, z mokrymi fałdami, zbiegającymi się u jej stóp, i jej różowe piersi prześwieślały się przez muślin jak marmur, i okrągły brzuch, i uda, i w rozrzuceniu złotych włosów była jak grecki posąg z chryzelefantyny”¹⁴.

Dwaj pisarze doskonale, choć na różne sposoby, rozumiejący, czym jest sztuka literacka, znający jej siłę, ale także świetnie chwytający wszystkie słabości. Obaj, przy pomocy odmiennych konwencji, uciekając się do różnych chwytów narracyjnych, próbują zmierzyć się z wypowiedzeniem niewypowiadalnego i obaj przyznają się do swojej rozumianej niemocy. Siła wyrazu kapituluje przed realizmem doświadczenia. Tajemnica oraz mitologiczny sztafaż pozwalają natomiast uruchomić mechanizmy wyobrażeniowe – zarówno w świecie przedstawionym, jak i w odbiorze czytelnicznym.

Po co to wszystko? Mitznerowski podmiot powie:

„Nie chodzi tu przecież o wścibstwo, tylko o zrozumienie. Innych, a także siebie, na przykład swoich zagadkowych odruchów”¹⁵.

8.

Lekcja, którą możemy odebrać tylko dzięki temu jednemu wątkowi książki Mitznera, jest prosta, ale też niezwykle cenna. Pierwotne zakorzenienie każdego wyobrażenia w elementarnej rzeczywistości świata jest dla niego nie tylko szansą zaistnienia, ale również nieprzeciętnym obciążeniem. Trudno wszak w pełni pogodzić obie przeciwstawne tendencje. A przecież trzeba jeszcze odnaleźć się w świecie pisownianych konwencji

¹³ Cyt. za M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmner, Gdańsk 2010, s. 419.

¹⁴ Z. Haupt, *Co nowego w kinie?* [w:] idem, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, opracował i postawieniem opatrzył A. Madyda, Warszawa 2007, s. 24.

¹⁵ P. Mitzner, *Jak znalazł*, op. cit., s. 20.

oraz literackich tradycji i dekorum. To podstawowe zadanie zarówno dla piszących, jak i czytających. Czym innym jest bowiem czytanie – czytanie tekstów, z których składa się dostępny naszej percepcji świat – jak nie ciągłym balansowaniem między słowami i wyobrażeniami?

9.

„Ostrożnie, żeby nie pośliznąć się na kamiennej posadzce, zamykam wejście do krypty. Wycho-
dzę w osłepiające sierpniowe słońce, a klucz, zgodnie z umową, wrzucam do skrzynki pocztowej
na furcie”¹⁶.

W wygłosowej partii *Wizyty w krypcie* słyszę bliskie mi, bliskie chyba każdemu czyta-
jącemu, poczucie niespełnienia, wrażenie zaledwie otarcia się o prawdziwą tajemnicę.
Koniec historii jest więc dopiero początkiem – choćby i wymaginowanej albo też wyma-
gającej ocalenia – rzeczywistości.

Przypomina to mitologiczną opowieść: niepomysłny kres wyprawy Orfeusza nie unie-
ważnia wobec świata podjętego przez niego trudu. W pięknym poemacie Miłosza *Orfe-
usz i Eurydyka* czytamy wszak:

„Dniało. Ukazały się załomy skat
Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.
I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,
Za nim na ścieżce nie było nikogo.

Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczoł.
I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi”¹⁷.

Summary **Where Imagination and Experience Meet:** **Comments on Piotr Mitzner's Book *Jak znalazł***

The borderline between imagination and real experience is a central problem of Piotr Mitzner's book *Jak znalazł*. Imagination proves to be remedy for the disintegrated reality. Mitzner's questions about the essence of art suggest that, in his view, imagination broadens scope of experience and experience furnishes a basis for true art. This paradox is a significant element of Mitzner's narration.

¹⁶ Ibidem, s. 20.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2002, s. 11.