

# Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?

Hans Ulrich Gumbrecht

*Jako część książki, która zbiera teksty poświęcone analizie zagadnienia „uwagi” z różnych perspektyw, prehistoria mojego w nią wkładu jest specyficzna i wymaga wyjaśnień. Kiedy moja przyjaciółka i wybitna współpracowniczka Katalin Kállay zaprosiła mnie do uczestnictwa w mającym odbywać się w Budapeszcie kolokwium poświęconym „uwadze”, z dwóch powodów przyjąłem zaproszenie z entuzjazmem. Pierwszy z nich to moje niezmiennie pozytywne doświadczenia wynoszone z intelektualnych wydarzeń w tym mieście. Ale zapewniłem również Katalin, że praktycznie nie ma tematu, który byłby atrakcyjniejszy dla mojej własnej refleksji niż poezja jako „specyficzny rodzaj uwagi”.*

*Fascynacja „poetycką uwagą” narodziła się podczas moich nieustannych rozmów z Lucy Alford, wybitną młodą poetką, która kończy pracę doktorską na ten temat w Katedrze Literatury Porównawczej na Uniwersytecie Stanforda (rozprawa ta, w co jako jeden z doradców akademickich Lucy Alford głęboko wierzę, zrobić może w świecie teorii literatury i w ogóle badań literackich silne wrażenie, a na dłuższą metę ma również potencjał dokonania autentycznej intelektualnej zmiany). Podstawowym twierdzeniem badaczki jest, iż uwaga, w jej wielorakich historycznych i indywidualnych formach i na różnych poziomach intensywności, nie jest tylko „naturalnym” warunkiem wstępnym czytania i oceniania poezji; według Lucy Alford jest ona w równym stopniu niezbędna dla opisu i znajdowania przyjemności w poezji rozumianej jako sposób wydobywania i rozwijania potencjału ludzkiej psychiki, który określamy mianem „uwagi”. W tym ujęciu „poezja” i „uwaga” nie tylko są wzajemnie zależne, ale też, by tak rzec, współ-rozszerzają się raczej niż podporządkowują się sobie.*

\* Wersja oryginalna *How to Approach Poetry as a Mode of Attention*, [w:] *The Arts of Attention*, red. Katalin Kállay, Amsterdam 2015 [w druku].

*Nasza współpraca sprawiła, że czułem się upoważniony na początku mojego wykładu w Budapeszcie do pełnego podziwu opisu dokonania Lucy Alford, ale już napisanie tekstu na podstawie tej współpracy wyłącznie pod moim nazwiskiem wydawało mi się z początku nie do pomyślenia. Dlatego zaproponowałem jej wspólną publikację, z której to propozycji, z wiarygodnego powodu – gdyż nie chciała się rozpraszać w czasie składania ostatniego rozdziału swojej pracy doktorskiej – zrezygnowała. Z drugiej strony Katalin Kállay wykazywała poważne zainteresowanie esejem na temat zjawiska poetyckiej uwagi i chciała mieć go w tomie, który jako redaktorka przygotowywała. W tej zawiłanej sytuacji intelektualnej własności, potrzeby i konfuzji nasza trójka znalazła rozwiązanie, które niniejszy tekst prezentuje. Opiera się on na niepowodującym problemów i niewzbudzającym kontrowersji fakcie, że niektóre z narzędzi pojęciowych, których Lucy Alford używa w swojej pracy doktorskiej, aby zbliżyć się do zjawiska poetyckiej uwagi na swój innowacyjny sposób, powstały na podstawie moich artykułów naukowych z ostatnich dwudziestu pięciu lat. Dlatego też mogę opisać, pod moim nazwiskiem i na podstawie własnych publikacji, na czym polega ta propozycja, pozostawiając puste miejsca, które zajmie kiedyś powstająca rozprawa. We fragmentach, w których nie będzie mogło ono zostać zupełnie puste, zostanie przywołane nazwisko Lucy Alford.*

Rozważania Alford na temat związku, czy wręcz nierozłączności uwagi i poezji są ściśle fenomenologiczne, a mówiąc „fenomenologiczne”, mam na myśli konkretny styl intelektualny. Zamiast głównie czy nawet wyłącznie opierać się na zachodnim poetologicznym dziedzictwie lub na najnowszych ustaleniach naukowych, koncentruje się ona na formach zachowania, które można obserwować w umyśle pisarza lub czytelnika (i do pewnego stopnia także w ciele pisarza czy czytelnika) podczas pisania, czytania, a także słuchania poezji. Następnie spisuje te obserwacje tak dokładnie, jak to tylko możliwe. Upřednie wobec jej kolejnych samo-obszervacji i kształtujące je są, jak sądzę, trzy założenia dotyczące sposobu wykorzystywania pojęcia „uwagi”. „Uwaga” oznacza, po pierwsze, otwartość umysłu na świat („umysł” i „świadomość” są bardziej pojemnymi pojęciami w porównaniu do „uwagi”, którą definiuje się jako specyficzną funkcję świadomości). Po drugie, Alford opowiada się za możliwością koncentrowania się na uwadze niezależnie od pojawienia się i przed pojawieniem się obiektów uwagi. Ostatecznie możliwe jest, aby być otwartym, a tym samym uważnym wobec świata w ogóle – zanim konkretne zjawiska staną się zmysłowymi percepcjami zarejestrowanymi przez świadomość, a tym samym przekształcą się w przedmioty intencjonalne. To nie implikuje jednak preferencji dla tych wierszy, które badaczka charakteryzuje za pomocą takich określeń, jak „beprzedmiotowa (*objectless*) świadomość” lub „nieprzechodnia uwaga”. I po trzecie, gdy próbuje dokonać rozróżnień pomiędzy rodzajami uwagi, umieszcza je na skali ilościowej (zamiast pokazywać kontrasty jakościowe). Uwaga może być, na przykład, „szeroko otwarta” lub „zawężona (*narrowly focused*)”.

Według wspomnianej już głównej tezy Alford teksty, które nazywamy „poezją”, mówią – i zawsze mówiły – przede wszystkim o uwadze. Poezja traktuje o uwadze nie tylko jako o warunku postrzegania lub wyobrażania sobie świata poprzez konstytuowanie przedmiotów intencjonalnych na podstawie tekstów; często bywa przeciwnie, głównym zadaniem wierszy jest tworzenie, ćwiczenie i praktykowanie uwagi. Możemy więc tym samym odwrócić zwyczajową relację między uwagą i przedmiotami intencjonalnymi. W poezji uwaga nie jest wyłącznie (a może nawet nie przede wszystkim) warunkiem konstytuowania się przedmiotów intencjonalnych. Raczej istnienie przedmiotów intencjonalnych można czasem postrzegać jako warunek konieczny dla konstytuowania się różnych rodzajów i poziomów uwagi.

Związek między tezą Alford i moimi dotychczasowymi badaniami polega na wspólnej intuicji, że przynajmniej niektóre rodzaje uwagi przeplatające się z poezją podobne są do uwagi powiązanej z zaklęciami i innymi archaicznymi praktykami religijnymi<sup>1</sup>. Nie przez przypadek najwcześniejsze wiersze w zachodniej tradycji – pieśni Safony i Pindara ku chwale pięknych młodych kobiet oraz odnoszących sukcesy sportowców – należą do obrzędowych sytuacji mówienia do bogów. Instytucjonalne funkcje tych sytuacji były w przeważającej mierze magiczne, ich zadanie polegało na uobecnieniu dla nas rzeczy i osób początkowo nieobecnych oraz uczynienie początkowo obecnych osób i rzeczy nieobecnymi. I tak się działo, jak postaram się wyjaśnić, poprzez zastosowanie specyficznych form językowych, za pomocą których uzyskuje się wrażenie, iż czas stoi w miejscu. Nie chcę przy tym sugerować, że poezja jest w swej istocie „religijna”. Poezję i teksty religijne łączy raczej podwójne powinowactwo: w pierwszej kolejności powinowactwo rytmu utworzonego przez prozodię; a po drugie powinowactwo z magią zapośredniczone przez rytm. Ponadto zakładam, że poezja jest przede wszystkim (ale oczywiście niekoniecznie) do wykonania, a dokładniej do recytacji, śpiewu i głośnego czytania. Prozodyczna struktura, która może stać się widoczna w układzie odręcznie spisane lub wydrukowanego wiersza, przypomina nam więc o jego przedstawieniowym potencjale, podczas gdy w recytowanym wierszu nic nie zachęci nas do pomyślenia, że jego prawdziwa ontologia polega na byciu obecnym na kartce, w czymś dwuwymiarowym.

Aby zilustrować wrażenie, iż czas stoi w miejscu, wrażenie będące efektem działania języka poetyckiego i jego związku z funkcjami magicznymi, Alford wykorzystuje wspaniały wiersz Gottfrieda Benna *Astry* z 1936 roku, tekst, który jest mi bliski od ponad pięciu dekad. Opisuje on jeden z tych – nieuchronnie przemijających – momentów czasowego zastoju, które poezja może wytwarzać, ale jednocześnie, dzięki prozodycznej formie, wykonuje (a więc produkuje) zastój sam w sobie. Czytając te wersy na głos, w niemieckim oryginale lub w znakomitym angielskim tłumaczeniu, uobecnia się także to, o czym tekst mówi:

Astern – schwälende Tage,  
alte Beschwörung, Bann,  
die Götter halten die Waage  
eine zögende Stunde an.

Asters, and days that smoulder,  
Old incantation, spell,  
The gods hold the scales in balance  
A hesitant moment still.

Noch einmal die goldenen Herden  
der Himmel, das Licht, der Flor,  
was brüetet das alte Werden  
unter den sterbenden Flügeln vor?

Once more the herds of heaven,  
All golden, the light, the fields --  
Old Becoming, what do your brooding  
Slow dying wings conceal?

Noch einmal das Ersehnte,  
den Rausch, der Rosen Du –  
der Sommer stand und lehnte  
und sah den Schwalben zu,

Once more all that I longed for:  
Rapture, those roses' "you" --  
The slanting summer stood there  
And watched the swallows too.

<sup>1</sup> Zobacz fragment mojej pracy: „744 – Biskup Bonifatius zakłada klasztor w Fuldzie, gdzie – prawie dwa wieki później – na pustych stronach kodeksu «Czary nad czarami» zapisane zostają magiczne formuły w języku staro-wysoko-niemieckim”. *Nowa historia literatury niemieckiej*, red. D. Wellbery i in., Cambridge, MA, 2007, s. 1-7.

noch einmal ein Vermuten,  
 wo längst Gewissheit wacht:  
 die Schwalben streifen die Fluten  
 und trinken Fahrt und Nacht.

Once more a vain supposing  
 When certainty's found its mark:  
 The swallows are skimming the waters  
 And drinking flight and dark<sup>2</sup>.

Wiersz sugeruje chęć, a może jedynie mglisty nastrój, upartego trzymania się lata podczas tej pory roku, kiedy zaczyna ono znikać; z zadziwiającą bezpośredniością skłonność ta jawi się jako związana z magicznymi praktykami „starych zaklęć” i „czarów”. „Raz jeszcze” („Once more”), światło, krajobraz i niektóre osobiste wspomnienia lata stają się obecne w tekście, ale ta obecność jest tylko obecnością krótkiej, nieuchronnie odchodzącej chwili, obecnością popołudnia lub może wczesnego wieczoru. Przelotne spojrzenie ożywia koniec lata, na przekór nieodwracalnym zmianom w czasie i wyprzedzając jego zniknięcie w zmieniających się porach roku („spod szczętych skrzydeł – jaki płód”). Ale tekst jest w istocie czymś więcej niż tylko opisem tego pragnienia i jego krótkiego spełnienia. Jeśli czytamy wiersz głośno, jego rytm może spowodować, na krótką chwilę, wrażenie przywoływania i utrzymywania przy życiu obecności późnego lata. Wiersze są czasem w stanie wytworzyć to, co tak dobrze opisują.

Spróbuję teraz w pięciu kolejnych etapach zbadać podwójną zależność pomiędzy poezją a uobeczeniem („presentification”) oraz między uobeczeniem a konkretną formą i centralnym statusem uwagi. Krok pierwszy będzie propozycją podstawowej definicji „rytmu” jako formy dynamicznej. Na tej podstawie postaram się opisać często pomijany kontrast między relacją rytmu i świadomości (znaczenie, myśl) z jednej strony, a z drugiej – całkowicie odmienną relacją rytmu i percepcji (zmysłowość, wyobraźnia). W swej złożoności kontrast ten wyjaśni, jak rytm może zmienić stan umysłu czytelnika, sprawiając wrażenie, że czas stoi w miejscu i dzięki temu otworzyć możliwość, aby to, co nieobecne i odległe, mogło stać się obecne. To pozwoli nam uczynić decydujący trzeci krok (znacznie obszerniej opracowany w dysertacji Alford): zrozumieć, że dla takiego uobeczenia konieczna jest jednoczesność kilku różnych trybów i funkcji uwagi; oraz że ich złożoność prowadzi do przyznania treningowi uwagi centralnego statusu w odbiorze poezji. Kolejny i czwarty krok doprowadzi nas do niedawnego filozoficznego odkrycia dotyczącego zbieżności pomiędzy strukturą uwagi, której wymaga poetyckie uobeczenie, a koncepcją „wydarzenia prawdy” jako „nieskrytości bycia” autorstwa Martina Heideggera. Na zakończenie przemyślę kwestię, która mogłaby wynikać z pracy Lucy Alford, to jest pytanie dotyczące statusu poetyckiej uwagi, uobecnienia i „nieskrytości bycia” w specyficznych warunkach życia oraz w zależności od pewnych form komunikacji, które dominują we współczesnej codzienności. Jako dyskurs opisowy mój ciąg rozważań będzie bardzo abstrakcyjny. Ale też sugeruje wysoki stopień konkretności, jako że jest ugruntowany w niektórych czynnościach umysłu, które wszyscy czytelnicy powinni być w stanie odkryć i doświadczyć w jej lub jego własnym procesie myślenia i przetwarzania świata.

<sup>2</sup> Niemiecki oryginał i angielski przekład cytowany za: G. Benn, *Prose – Essays – Poems*, red. V. Sander, wstępem opatrzył R.P. Becker, New York 1987, s. 214-217. Przekład polski Andrzej Kopacki [w:] G. Benn, *Nigdy samotniej i inne wiersze* (1912-1955), wybór, opracowanie i wstęp Z. Jaskuła, przeł. J. St. Buras, Z. Jaskuła, A. Kopacki, S. Lisiecka, T. Ososiński, Wrocław 2011, s. 60: Astry – na dni leniwej fali / stare zaklęcie, czar, bogowie wagę powstrzymali / na chwilę, co trwa i trwa. / Raz jeszcze hen na nieboskłonie / światło i kir wśród złotych trzód, / co się wylęga w starym łonie / spod szczętych skrzydeł – jaki płód? / Raz jeszcze to, co wytęsknione, / oszołomienie, różane Ty – / lato chyliło się wpatrzone, / kędy jaskółczy szyk, / raz jeszcze to, co jest mniemaniem, / gdzie dawna pewność czuwa wszak: / jaskółki tafli wód muskaniem / spijają noc i szlak.

\*

W niniejszym eseju użyjemy „rytmu” jako określenia obejmującego różnego rodzaju formy lingwistyczne, które szczególnie łączymy z „poezją (tj. strukturą wiersza, rymem, strofą itp.)”<sup>3</sup>. Jest to otwarcie w kierunku ekstensjonalnej definicji słowa, koncentrującej się na przedmiotach i zjawiskach, do których się odnosi. Dla intensjonalnej, bardziej semantycznie zorientowanej definicji proponuję, aby opisać „rytm” jako każde rozwiązanie problemu dotyczące tego, w jaki sposób obiekt czasowy w sensie ścisłym przybiera formę. Ale na czym właściwie polega ten problem? „Obiekty czasowe w sensie ścisłym” to zjawiska, które mogą istnieć tylko w ich czasowym rozwijaniu się, jak każdy ruch, jak język mówiony czy muzyka. Według teoretyka systemów Niklasa Luhmanna<sup>4</sup> „forma” to jednoczesność samo-referencji i poza-referencji. Okrąg, na przykład, zwraca uwagę obserwatora na swoje wnętrze (samo-referencja) i w tym samym czasie na „resztę świata”, która nie znajduje się wewnątrz koła („poza-referencja”). Jeśli teraz wyobrazisz sobie, że linia tworząca okrąg zaczyna rozszerzać się i kurczyć, to zobaczysz, że przestrzeń, którą otacza, również zaczyna się zmieniać i nie jest już identyczna z samą sobą. Innymi słowy, poruszający się okrąg wydaje się nie mieć stabilności, która kojarzy nam się z pojęciem „formy”.

Rozwiązanie tej pozornej sprzeczności między ruchem (jako własnością obiektów czasowych) i stabilnością formy przychodzi wraz z pojęciem powtórzenia. Jeżeli ruch okręgu polegający na rozszerzaniu i kurczeniu się po pewnym czasie powtórzy się w tej samej sekwencji, wtedy możemy powiedzieć, że ruch ma „rytm”, a przez to powtórzenie ruszające się koło odzyskuje tożsamość, którą możemy nazwać tożsamością „formy dynamicznej”. Takie powtórzenie jednak przerywa i zamraża nieodwracalny przepływ codziennego czasu. Można powiedzieć teraz, nadal mówiąc w sposób metaforyczny, że przepływ czasu przerwany i zamrożony działa jak strefa, a dokładniej jak okno, przez które momenty i rzeczy z przeszłości (a w zasadzie również z przyszłości) mogą stać się dla nas obecne i jakby „namacalne”. Mechanizm ten wyjaśnia, dlaczego zaklęcia, krótkie teksty, które są wykorzystywane do przywołania rzeczy i sytuacji z przeszłości, są prawie wyłącznie oddane w prozodii (rytmie) języka. Taka mowa przerywa postęp codziennego czasu i umożliwia obiektom i zjawiskom z przeszłości (i przyszłości) przybycie do terażniejszości.

Przykładowo niektóre z najstarszych tekstów pisanych w języku niemieckim to zaklęcia („Zaubersprüche”). Jeden z najbardziej znanych spośród nich (nazywany pierwszym Zaklęciem Merseburskim) rozpoczyna się od wierszowanej opowieści z licznymi aliteracjami o tym, jak dwóch bogów jeździło na koniach; jak jeden z koni skręcił nogę; i jak wiele bogiń leczyło go, wymawiając magiczne formuły nad uszkodzoną częścią ciała. Praktyczny skutek jest taki, że recytacja tego tekstu współcześnie, gdy noga konia dozna kontuzji, sprawi, że opowiedziany scenariusz z przeszłości uobecni się w terażniejszości, a tym samym uaktywni efektywność formuł leczniczych używanych w przeszłości przez boginie. Oczywiście

<sup>3</sup> Zobacz [także dla dalszych odniesień bibliograficznych] mój esej *Rhythmus und Sinn*, [w:] *Materialität der Kommunikation*, red. H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer, Frankfurt am Main 1988, s. 714-729.

<sup>4</sup> *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, [w:] *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, red. H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer Frankfurt am Main 1986, s. 620-672.

zdolność prozodii do czarowania nie jest ograniczona do takich epickich sytuacji, w których pojawiają się bogowie i herosi. Wszyscy znają prostą i często używaną mnemotechniczną funkcję wierszy. Posiadanie w wierszowanej formie opisu reguł gramatycznych, etapów składających się na strategię behawioralną lub listy pojęć, niewątpliwie pomaga przywracać to, co może w innym razie byśmy zapomnieli (w wieku sześćdziesięciu sześciu lat wciąż mogę wyrecytować, a nawet zaśpiewać niektóre zasady gramatyki łacińskiej w prozodycznej formie, których nauczyłem się w moim niemieckim gimnazjum już w późnych latach pięćdziesiątych, a wśród nich utwór zawierający wszystkie przyimki, po których występuje ablatiwus: „a, e, de / cum, sine, pro i prae”).

\*

Jak zatem rytm współpracuje i nakłada się na nasz pojęciowy (w odróżnieniu od opartego na postrzeganiu) proces przyswajania świata? Żeby odpowiedzieć na to skomplikowane pytanie, wróć do teorii systemów społecznych Niklasa Luhmanna. Na podstawie jego analizy różnych typów „sprzężeń” (czyli połączeń) między różnymi systemami społecznymi możemy zaproponować i dodać, że rytm jest „domeną konsensualną” (czyli medium, które uzgadnia różne strony) „sprzężenia pierwszego rzędu”. Wprowadzając rozróżnienie między dwoma rodzajami sprzężeń, Luhmann nazywa sprzężenia drugiego rzędu „produktywnymi”, wskazując, że są one konfiguracjami, w których interakcja między kilkoma systemami prowadzi do powstania poziomów, zjawisk (po wszystkich stronach sprzężeń) i stwierdza, że nie pojawiłyby się one bez tych wzajemnych powiązań. W wyniku sprzężeń drugiego rzędu zwraca on przede wszystkim uwagę na wewnętrzne poziomy samo-observacji, a nawet samo-rządu, przez które systemy stają się zdolne do dokonywania rozróżnień, a tym samym rozwoju wymiaru „znaczenia” lub „semantyki”. W odniesieniu do istot ludzkich możemy oczywiście połączyć takie poziomy znaczenia ze świadomością.

Sprzężenia pierwszego rzędu natomiast opisane są jako „nieproduktywne”. Polegają one na relacji zwrotnej w systemie, w którym stan (a) w systemie nr 1 wyzwała stan (b) właściwy dla systemu nr 2; stan (b) właściwy dla systemu nr 2 wyzwała stan (c) właściwy dla systemu nr 1; stan (c) właściwy dla systemu nr 1 wyzwała stan (d) właściwy dla systemu nr 2 dopóki, po dłuższej lub krótszej sekwencji, pewien stan właściwy dla systemu nr 2 powoduje powrót do stanu (a) właściwego dla systemu nr 1 i tym samym inicjuje powtórzenie sekwencji, przez które systemy właśnie przeszły. Bez wątplenia powtórzenie sekwencji, które właśnie opisałem, można nazwać „rytmem”. Natomiast obserwacje, koncepcje, semantyka lub każde inne trwałe zmiany i uzupełnienia nie wyłaniają się w wyniku działania sprzężeń pierwszego rzędu. W większości przypadków, jak sądzę, wzajemne reakcje między systemami pozostają na poziomie porównywalnym i zgodnym z ludzką percepcją (w odróżnieniu od doświadczenia i znaczenia), co sprawia, że sprzężenia pierwszego rzędu są odpowiednimi nośnikami do koordynacji ruchów ciała, która jest możliwa do momentu aż zbyt dużo myślenia i refleksji nie zacznie przeszkadzać.

Jeśli, jak już wspominałem, sprzężenia drugiego rzędu wykazują powinowactwo ze świadomością i mają zdolność, by poszerzać swoją złożoność, możemy spekulować, że (oprócz innych efektów) mają tendencję do obniżenia poziomu intensywności funkcji świadomości.

Teza ta, do której doszliśmy w drodze dedukcji, sugeruje ponadto związek między rytmem (sprzężenie pierwszego rzędu) i wyobraźnią, znowuż w przeciwieństwie do związku pomiędzy sprzężeniem drugiego rzędu i świadomością. Według duńskiego językoznawcy i filozofa Louisa Hjelmsleva wyobraźnia była „substancją treści”, to jest treścią ludzkiej świadomości przed jej interpretacją i przekształceniem w mniej lub bardziej zarysowane struktury (czyli „formy treści” w odróżnieniu od „substancji treści”). Substancja treści, czyli wyobraźnia, bierze w nas górę za każdym razem, gdy nasza świadomość nie jest całkowicie przytomna: na przykład w naszych snach, kiedy słuchamy muzyki lub w chwilach intensywnych emocji czy pobudzenia. Ten związek pomiędzy rytmem i wyobraźnią prowadzi do kolejnego twierdzenia, że wyobraźnia cechuje się swoistą bliskością z ciałem i naszymi zmysłami. W udanym eksperymencie George Mead<sup>5</sup> opisał jako przypadek „wyobraźni” (możemy teraz dodać: jako przypadek „substancji treści”) obrazy dzikiego i silnego zwierzęcia lub słabego i bezbronnozwierzęcia, które mogły pojawić się w umyśle wczesnego *homo sapiens* wskutek odbioru pewnych dźwięków. W zależności od wielkości, siły i szacowanego zagrożenia wyobrażonego „innego” zwierzęcia, *homo sapiens* decydował/decydowała się albo na ucieczkę (by ratować swoje życie), albo na atak. W obu przypadkach połączenie między obrazem obecnym w świadomości i unerwieniem (to jest aktywacją mięśni w przypadku ucieczki lub ataku) wydaje się natychmiastowe. Swoiste pokrewieństwo między wyobraźnią i naszym ciałem (z jego zmysłowym postrzeganiem) musi być osadzone w podobnym rodzaju bezpośredniości.

Natomiast na bardziej kulturowo rozwiniętym poziomie *homo sapiens* takie obrazy w ludzkiej świadomości są zazwyczaj filtrowane przez zapisane w naszej pamięci pojęcia i wzorce dyskursywne. Jest to proces, który przemienia wyobraźnię w formę treści, czyli w wiedzę i znaczenie. Tylko w ten sposób dawne obrazy i wyobraźnia stają się dostępne myśli i refleksji; tylko jako formy treści pozwolą umysłowi zatrzymać i, jeśli to konieczne, zablokować i odroczyć impuls przesyłany do unerwienia. Ważne jednak, aby zrozumieć, że prozodyjny język i rytm uniemożliwiają wyłonienie się temu wyższemu poziomowi i funkcji ludzkiej świadomości (lub rytm, widziany z innej perspektywy, obniża to, co Edmund Husserl nazywa „napięciem świadomości”).

W kontekście dyskursu ewolucyjnego moglibyśmy więc nazwać działanie prozodii i rytmu „regresywnym”. Ono nie tylko przełamuje i doprowadza do wrażenia zatrzymania przepływu czasu, otwierając w ten sposób „okno”, przez które sceny i rzeczy z przeszłości mogą zostać wyczarowane, a tym samym stać się obecne. Rytm jest również odpowiedzialny za uobecnienie, do którego dochodzi raczej w wymiarze ontologicznym wyobraźni („substancji treści”) niż w wymiarze znaczenia („formy treści”). Różnica między znaczeniem i wyobraźnią może również być źródłem i powodem ogólnego wrażenia, że wiersze mają bardziej intensywne i emocjonalne oddziaływanie (są bliższe naszej percepcji i naszego ciała) niż pisane lub recytowane teksty prozatorskie.

<sup>5</sup> G.H. Mead, *Die Philosophie der Sozialitaet*, [„The Philosophy of the Present” (1929)], [w:] *Philosophie der Sozialitaet. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie*, Frankfurt am Main 1969, s. 229-271.

\*

Jako filtr, przez który ludzie postrzegają, a następnie przetwarzają to, co nazywamy „światem”, świadomość jest w swej istocie ustrukturyzowana czasowo tak w pełni i wyłącznie, że nigdy nie będziemy wiedzieć, czy świat „na zewnątrz” świadomości (często zwany „prawdziwym światem”) jest również czasowy sam w sobie, czy tylko jawi się jako czasowy ze względu na nieuniknioną projekcję struktury świadomości. Jeśli czasowość świata byłaby wynikiem takiej projekcji, wtedy świadomość będzie nie tylko „ustrukturyzowana czasowo”, ale będzie także „źródłem czasu”. Tak często używana metafora „strumienia świadomości” podkreśla naszą introspekcyjną pewność czasowej formy umysłu. Edmund Husserl opisał tę formę, mówiąc, że każdy krótki moment teraźniejszości jest w świadomości otoczony przez „retencje” i „protencje”, to jest przez szybko gasnącą pamięć tego, co poprzednie oraz krótkie oczekiwanie tego, co następane.

Dla uwagi jako zmiennej skali, według której mierzy się poziom otwartości świadomości na świat i na siebie samą, oznacza to (i Alford zakłada to w całej jej pracy), że ma ona zawsze działać wzdłuż normalnej liniowej czasowości jako środowiska, które nigdy nie jest stabilne (i ja nie znam żadnych precyzyjnych – a więc filozoficznie kanonicznych – opisów dynamicznej relacji między uwagą i czasowością świadomości). Słuchanie wiersza często rzuca wyzwanie naszej świadomości (i uwadze jako jednej z jej funkcji i wymiarów) na wyjątkowo wysokim poziomie złożoności. Odbiór wiersza (percepcja zewnętrzna) wymaga szczególnego skupienia uwagi na prozodii, oprócz ogólnej koncentracji na brzmieniu języka. Poetycka uwaga (percepcja wewnętrzna) musi być otwarta na pojęcia wywołane w naszym umyśle poprzez słowa, jak również na efekty i produkty działania wyobraźni w ich swoistym splątaniu z ciałem i zmysłami – i powinna w ten sposób raczej uwydatniać niż neutralizować różnicę między pojęciami a wyobraźnią (Alford w swojej rozprawie proponuje rozróżnienie pomiędzy kilkoma warstwami konceptualnymi, co pozwala analizować taką złożoność). Pod wpływem prozodii pojęcia wywołane pierwotnie przez słowa, to jest pojęcia jako formy treści, stają się wyobraźnią (substancją treści). Ten związek między prozodią i uwagą nie jest równoznaczny z chwilowym zatrzymaniem wewnętrznego czasu świadomości, przez które (jak przez „okno”) przeszłość może stać się obecna. Ale przeszłość, która staje się obecna w naszym umyśle dzięki wierszowi, staje się obecna w wyobraźni (i nie jako znaczenie), ze względu na wpływ prozodii na poziomie treści.

W celu wytworzenia wszystkich znanych nam efektów poetyckich, świadomość i uwaga od początku muszą wykonywać te wszystkie czynności nie w sekwencji, lecz równocześnie. Chwilowe zatrzymania świadomości nie są efektem „powrotu” do rytmu i prozodii jako do swoich poprzedzających „przyczyn”. Przeciwnie, występują one pod wpływem rytmu i we współobecności z rytmem jako ich „katalizatorem”. W tym momencie zaczynamy pojmować całą złożoność głównego przekonania Alford, tj. że uwaga nie jest tylko jedną z wielu funkcji i jednym z wielu warunków, które leżą u podstaw poezji, ale w rzeczywistości jednym z fundamentalnych wymiarów ludzkiej świadomości; że poezja, ze względu na swoje szczególne struktury, może być w stanie rzucać wyzwanie [uwadze – J.K.] na określonym poziomie złożoności, a tym samym rozwijać ją i rozszerzać. W tym sensie poezja zarówno zakłada, jak i przyczynia się do kształtowania bardziej złożonych i przemożnych zdolności uwagi, i w tym sensie także poezja jest rzeczywiście cała o (rozwoju) uwagi.



\*

Pomiędzy opisem relacji uwagi i poezji opracowanym przez Lucy Alford i motywem „nieskrytości bycia” jako „wydarzenia prawdy” rozwiniętym przez Martina Heideggera w późniejszych etapach jego filozoficznego dzieła istnieje, moim zdaniem, swoiste powinowactwo – i jest to powinowactwo, które być może potrafi pomóc w dalszym rozwoju rozumienia poetyckiej uwagi<sup>6</sup>. „Bycie”, jak sądzę, nie należy według Heideggera do wymiaru znaczenia czy metafizyki. Pojęcie to odnosi się raczej do rzeczy, do poszczególnych rzeczy („ten konkretny mój zegarek” zamiast „idei zegarka”), podczas gdy „nieskrytość bycia” odnosi się do sytuacji, która pozwala takim rzeczom, aby były postrzegane i doświadczane w sposób absolutny, czyli tak jakby nie były one z konieczności postrzegane z określonego punktu widzenia, ale jako rzeczy „same w sobie i przez siebie”. Najbardziej brzemienista w skutki różnica między koncepcją Heideggera i klasyczną zachodnią współczesną epistemologią „Podmiotu” i „Przedmiotu” leży w aspekcie, który możemy nazwać „inicjatywą”. Podczas gdy tradycyjna filozofia świadomości implikuje, że Podmiot naturalnie i koniecznie dąży do odnajdywania prawdy w sferze przedmiotów, to Heidegger umieszcza „Dasein” (to jego mniej uduchowione zastępstwo koncepcji „Podmiotu”) w zupełnie innej konfiguracji. To Bycie samo w sobie odkrywa się lub nie (Bycie wydaje się przejmować inicjatywę, jeśli można tak powiedzieć), ale taka nieskrytość może się zdarzyć tylko w obecności „Dasein” (choć Bycie nieskryte nie może być rozumiane jako „wiadomość” skierowana do „Dasein”).

Ta obserwacja może przypomnieć nam o odbiorze poezji. W jej przypadku również to nie od dobrych intencji czytelników i słuchaczy zależy, czy staną oni w obliczu treściowych momentów wyobraźni i przeszłych chwil, które pojawiają się jakby wyczarowane. Tym, co czytelnik lub słuchacz może ostatecznie wnieść do poetyckiego natchnienia i nieskrytości Bycia jest jego lub jej uważna otwartość na Bycie i wyobraźnię, gdy te się jeszcze nie ukazały (i mogą nigdy się nie ukazać). To jest postawa bliska, czy w większości identyczna z tym, co Alford, we fragmencie swojej książki poświęconym „nieprzechodniości uwagi” określa jako „czujność”: „stan uwagi, w którym nie istnieje przedmiot uwagi, ale raczej praktyka trwałej świadomości lub wyczulenia, wyrażająca się w gotowości do wykrywania pojawienia się tego potencjalnego, ale nie dającego się przewidzieć sygnału lub zmiany”. Wszelkie wybieganie, bardziej „aktywne” nastawienie po stronie Dasein, zdaniem Heideggera, spychałoby Bycie z powrotem za próg, który musi przejść, aby się pokazać, i mogłoby również uniemożliwiać powstawanie wyobraźni.

Gdy raz dojdzie do nieskrytości Bycia, staje się ono przeznaczeniem („Geschick”), ponieważ Bycie oddziałuje na Dasein – lecz nie może być przez nie kontrolowane. Pojawienie się Bycia może (ale nie musi) być egzystencjalnie – i nawet fizycznie – przytłaczające dla Dasein, które staje w jego obliczu; czasami wyobraźnia i natchnienie uwolnione przez poezję powodują podobne skutki, zarówno jeśli chodzi o poetów, jak i ich czytelników. Pieśń Hölderlina *Wie wenn am Feiertage* („Jak w dzień świąteczny”), jedna z najważniejszych ilustracji i punktów odniesienia w argumentacji Alford, opisuje atmosferę po burzy i porównuje sytuację poety

<sup>6</sup> To powinowactwo staje się również widoczne w specyficznym trybie lektury Heideggera, który nakreśliłem w mojej książce *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004.

i jego czytelników do obrazu rolnika, który chce zobaczyć swoje pola po tej burzy – z pełną świadomością, że grozi mu trafienie przez piorun. Poetyckie natchnienie jako nieskrytość Bycia jest zatem egzystencjalnie ofensywną zdolnością, na jaką możemy narażać siebie i naszą uwagę, ponieważ doceniamy wartość intensywności, którą może wytwarzać – z uwzględnieniem tego niebezpieczeństwa i obawy przed tym, co stanowi wstępny warunek jego intensywności.

Na koniec warto zauważyć, że w obszernych notatkach, które zostały niedawno opublikowane po raz pierwszy, Heidegger grał z ideą przypisania terminowi „Stimmung” (to jest „nastrojowości”, „atmosfera”) określonego statusu oczekiwania lub (w rozumieniu odkrytym przez psychiatrę Charcota) „aury” poprzedzającej chwilę prawdy i odkrycie Bycia<sup>7</sup>. Jeśli zdefiniujemy „Stimmung”, pojęcie różniące się od własnych spostrzeżeń Heideggera na ten temat zamieszczonych w *Byciu i czasie*, jako najlżejsze dotknięcie naszego ciała przez środowisko fizyczne (jak pogoda lub jak muzyka, którą ktoś gra w tle), wówczas „Stimmung” może być w stanie przywrócić nam kontakt, całkiem dosłownie, z naszym środowiskiem fizycznym, wywołując w tym samym czasie specyficzne i zindywidualizowane stany w naszej psychice.

\*

Nie dysponuję żadnymi dowodami empirycznymi, poza tymi z własnego doświadczenia w nauczaniu (w dużej mierze opartymi na przyglądaniu się reakcjom na poezję studentów z niższych klas) i obserwacjami mojego środowiska intelektualnego (preferencje lekturowe w czasie wolnym, wybór tematów badawczych itd.). Stanowią one uzasadnienie dla przekonania, że status poezji i prozodii zmienił się ostatnio znacząco. Istotnie większą fascynację budzą teraz, niż wówczas, kiedy zacząłem studiować literaturę w 1967 roku, formalne aspekty poezji; obecnie mamy do czynienia z czymś, co można by nazwać renesansem recytacji jako praktyki czytania poezji i jako rytuału wykonania; obserwuję też aktualnie dużo większe zainteresowanie mówieniem o (a może nawet i czytaniem) poezji niż kiedykolwiek widziałem w moim życiu. Sądzę, że na wybór tematu pracy doktorskiej, którego dokonała Alford, wpływ miało właśnie to otoczenie historyczne i kulturowe – i powinno ono stanowić także kontekst dla formułowania kolejnych wniosków na przyszłość na podstawie jej rozważań.

W centrum tych zmian we współczesnej kulturze literackiej znajduje się nowe zrozumienie wartości szczególnego egzystencjalnego potencjału, który niosą za sobą formalne aspekty poezji. To zrozumienie wartości zależy może od reakcji na sytuację epistemologiczną, w której znajdujemy się na co dzień. Żyjemy dziś we wciąż poszerzającym się czasie teraźniejszym licznych symultaniczności, w którym wszystkie rzeczy jawią się jako zestawione ze sobą, gdzie przyszłość zablokowana jest przez zagrożenia, które wydają się nadchodzić w naszym kierunku i gdzie czujemy, że nie uda nam się zostawić przeszłości za sobą<sup>8</sup>. Ale też dzięki logice wynikającej z niemożności pozostawienia przeszłości za sobą, wspomniana konstrukcja czasowa

<sup>7</sup> *Stimmung und Da-sein*, [w:] *Gesamtausgabe*. Band 71 [*Das Ereignis*], Frankfurt am Main 2010, s. 217-224. Jeśli chodzi o moje własne przemyślenia na temat *Stimmung*, zobacz *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München 2011 [English translation at Stanford University Press 2013].

<sup>8</sup> Zobacz moje książki *Our Broad Present*, New York 2014 i *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford 2014.

rozszerzającej się teraźniejszości staje się kondycją naszego życia w równoczesności z dawnym „czasem historycznym” oraz otwartą przyszłością, którą można było kiedyś kształtować w teraźniejszości i pozostawionej nieodwracalnie za nami przeszłości.

Interferencja tych dwóch chronotopów (lub światopoglądów) wytwarza egzystencjalną sytuację charakteryzującą się nieostrością lub nawet brakiem konturów i punktów orientacyjnych. Skoro, po pierwsze, historycystyczna wiara w „nieuniknioną” sekwencję zdarzeń jako „rozwoju” była stopniowo zastępowana, od połowy XX wieku, przez postrzeganie świata jako pola przygodności, gdzie, między marginesem konieczności i marginesem niemożliwości, większość zjawisk wydawała się otwarta na wiele interpretacji i funkcji (były z ich powodu przygodne<sup>9)</sup>), przygodność stała się kondycją uniwersalną. Nic nie jest już „konieczne” (nie ma założeń, każda pewność może zostać podważona), ale nic nie jest także niemożliwe (nawet plan eliminacji śmierci z kondycji ludzkiej stał się projektem, który może być poważnie dyskutowany). Jesteśmy otoczeni przez absolutną przygodność; przygodność jest naszym egzystencjalnym wszechświatem.

Co do naszej dzisiejszej czasowości, wydaje się, że rozszerzająca się teraźniejszość naruszyła linearną dynamikę „rozwoju” lub „postępu”. Nawet młodym ludziom wydaje się ona bardzo trudna do strukturyzowania i kształtowania w kolejne segmenty narracji historycznej, szczególnie dotyczy to czasu, który upłynął od upadku komunizmu w 1989 roku, a jeszcze bardziej od 11 września 2001 roku – całkiem dosłownie: nieodwracalnego – zakwestionowania USA jako potęgi na skalę światową. Czas nie wydaje się już „płynąć” w jakimś kierunku – jest też bardzo pobudzony: każda chwila zawiera odśrodkowe siły, jednocześnie w tych warunkach „oszczędzanie czasu” stało się bardzo czasochłonnym biznesem i przymusem. Podczas gdy w naszym wszechświecie przygodności nie dysponujemy już żadnym wzorem czy percepcją spójnego porządku świata ani żadną dobrze zarysowaną czasowością, przestrzeń jako wymiar egzystencjalny została mocno przekształcona i rzeczywiście zamazana przez najbardziej dzisiaj rozpowszechnioną formę życia, to jest siedzenie przed ekranem komputera. „Poruszając się w Internecie”, stale wytwarzamy wieloskładnikowe – i absurdalne – sekwencje nieokreślonych „przestrzeni”, przez które „przechodzimy”, bez możliwości zabrania z nami naszych ciał. Tak więc zajmujemy się wytwarzaniem i stałym rozwojem nowych „przestrzenności”, które nie konstytuują się już wokół naszych ciał, ale prawdopodobnie powstają w ramach i za pośrednictwem mieszania się różnych odwiedzanych stron internetowych.

Podobne środowisko egzystencjalne tworzy psychikę pośpiechu, elastyczności, a może nawet wymiar naszego codziennego życia, który powinien być powiązany z takimi pojęciami, jak „wolność” i „niezależność”. W tym samym czasie i przede wszystkim, jak miemam, produkuje ono pragnienie form, na których można byłoby się oprzeć, egzystencjalnie i fizycznie, pragnienie odzyskania przestrzeni przez stanie się częścią „mistycznych ciał” lub „zbiorowych ciał”: na przykład na stadionie, podczas koncertu w plenerze, podczas dużej imprezy religijnej lub w ruchach politycznego „protestu”, które często nie są bardzo mocno przywiązane do konkretnych poglądów, ponieważ tym, co naprawdę motywuje ludzi do tego działania, jest fundamentalne pragnienie bycia razem.

<sup>9)</sup> Trudna do przetłumaczenia gra słów: „contingent upon” i „contingency” – przypis tłumaczki.

W takim otoczeniu nawet najbardziej elementarna obietnica właściwa poezji, obietnica połączenia i zjednoczenia z innymi osobami poprzez rytm, zyskuje dziś szczególnie na wartości i uroku. Na bardziej złożonym poziomie poezja może wprost zaferować obecnie swoim czytelnikom coś, czym może po cichu była od zawsze, to jest układ różnych ćwiczeń i rodzajów uwagi, dzięki którym możemy mądrze zamilknąć; poprzez które stajemy się otwarci na cielesną substancję wyobraźni; i dzięki którym koncentrujemy się na tym czymś małym, pozwalającym nam utrzymywać się w świecie powszechnej przygodności, czasowej mobilizacji i przestrzennej nieostrości. To dlatego poetycka uwaga – i Lucy Alford rozprawa doktorska na jej temat – jest taka ważna.

przekład z języka angielskiego: Joanna Krajewska

**NOTA O AUTORZE:**

Hans Ulrich Gumbrecht – profesor literatury na Uniwersytecie Stanforda. Wykłada także regularnie na Uniwersytecie Lizbońskim i w Collège de France. Główne obszary badań i nauczania Gumbrechta, zawsze związane z jego poszukiwaniami filozoficznymi, to średniowiecze, wiek XVIII oraz literatura początku XX wieku we Francji, Hiszpanii, Niemczech i Ameryce Południowej. Zajmuje się także estetyką i historią sportu. W ostatnich dwóch dekadach był członkiem Amerykańskiej Akademii Humanistyki i Sztuki oraz otrzymał doktoraty honorowe od ośmiu uniwersytetów w sześciu krajach. |