

Teksty Drugie 2001, 3-4, s. 125-133



Wzniosłość w najwyższym gatunku

Artur Grabowski

Wzniosłość w najwyższym gatunku

„Dlaczego dzieje gatunku? Dlaczego oda?”. Tytuły dwóch wstępnych rozdziałów monografii Teresy Kostkiewiczowej¹ oraz kunsztowne powtórzenie i odwrócenie ich kolejności na końcu ujawniają znaczący, jak sądzę, zamysł formalny z wpisaną weń dominującą ideą. Oto mamy przed sobą historię przemian ujętą w ramy trwałego paradygmatu. Ambicje autorki idą jednak dalej, źródła trwania i zmienności jednej tylko formy wypowiedzi szybko okażą się źródłami samej literatury...

Teoria gatunku

Genologia jest niemożliwa, bo wydaje się niemożliwa. Nerozstrzygnięty pozostawiliśmy bowiem spór o uniwersalia, który jest jej fundamentem i zarazem podkopuje jej naukowe, czyli aspirujące do obiektywności, twierdzenia. Za niedzisiejsze uchodzi też postrzeganie zjawisk jako ujętych w kategorii, mówi się raczej o sieci lub konstelacji powiązań. Wreszcie, przyzwyczajeni do perspektywy intertekstualnej, nie wierzymy w czystość i odrębność gatunków. Przemiany postaci gatunkowych przy jednoczesnej deklaracji lojalności wobec tradycji dowodzą, że nie mamy do czynienia z ponadczasową normą, ich żywotność natomiast oraz manifestowana potrzeba trwania wykluczają istnienie arbitralnej konwencji, która zapewne w krótkim czasie doprowadziłaby do zagłady albo przynajmniej marginalizacji gatunku. Nie da się napisać dziejów gatunku, nie stwarzając przy tym jego teorii. Wyznaczniki gatunkowe nie są wszakże niczym innym, jak tworem teoretyków właśnie.

Odrzucając normy i konwencje, Teresa Kostkiewiczowa stawia na istotę. Nie daje się ona uchwycić w definicje, ale za to jaskrawo opalizuje jako historyczna ciągłość. Wobec dwudziestu pięciu wieków nieprzerwanego rozwoju i niezliczonej

^{1/} T. Kostkiewiczowa *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.

Roztrząsania i rozbiory

ilości przykładów, już sama chęć poszukiwania istoty musi być jednak odczytana jako idealizm, i to szczególnego typu. Autorka idealizuje moment początkowy ewolucji gatunku. Zakłada bowiem (wbrew idealizmowi klasycznemu, który przyjmuje istnienie wzorca poza widzialnymi realizacjami), że pierwsze doskonale artystycznie dzieło zwane odą (Pindar) jest zarazem normatywnym wzorcem dla pozostałych, które tym samym ujmuje jako, poddane historycznym determinantom, „próby nawiązania”. Pozostaje jej przeto użyć elementów charakterystycznych dla starożytnej ody greckiej jako papierków lakmusowych i analizowane przykłady poddać procedurom sprawdzającym.

Idealistyczny wszakże jest tu jedynie wyjście, dalej wszystko toczy się torem empiryczno-racjonalnym. Prawdziwy idealista skłonny byłby raczej przypuszczać, że każdorazowa „próba gatunku” jest zbliżaniem się do ideału, zbliżaniem, które, mniej lub bardziej fortunne, pozostawia po sobie jakąś część prawdy o jego rzeczywistej naturze. Autorka nie problematyzuje kwestii sposobu istnienia gatunku, założywszy, że jest on rodzajem stałej relacji nadawczo-odbiorczej, uznaje go za model komunikacyjny. Ów model, ulegając metamorfozom, zachowuje swoją „istotę” właśnie, która nie podlega zmianie a gatunek nie umiera zastąpiony przez inny, wyrosły na gruzach poprzedniego. Bo też gatunkowy schemat komunikacji podtrzymywany jest przez, by tak rzec, konieczność kulturową, która jest dla niego zewnętrznym kontekstem. I odwrotnie, trwanie gatunku świadczy o jego społecznym otoczeniu. Jeśli jednak pojawiają się symptomy wyczerpania modelu, to odpowiedzialność za to spada na kontekst, czyli aktualną kulturę literacką.

Prowadzi to, jak sądzę, do zastąpienia ewolucji gatunku przeglądem różnorodnych postaci gatunkowych. Gatunek zdaje się niejako kręcić wokół własnej osi, oddalając się lub zbliżając do pierwotnego centrum. Najwyraźniej nadaje się on tylko do tych zadań, które sam sobie postawił „u zarania”. Taki gatunek nie rozpoznaje siebie w toku ewolucji, nie dojrzewa, ani w kierunku sublimacji cech najbardziej podstawowych, co mogłoby doprowadzić do objawienia tajemnicy jego powołania, ani nie poszerza horyzontów, co pozwoliłoby mu zagarnąć w siebie coraz to nowe obszary wrażliwości. Dzieje ody stają się więc po trosze przeglądem tematów i postaw, jakie przewinęły się przez tak określane „miejsce” w kulturze literackiej poszczególnych epok.

I o epokach dowiadujemy się najwięcej, oda bowiem niezmiennie stoi na straży powierzonych jej depozytów i odbija w sobie ducha czasów. W tej sytuacji badacz gatunku, nim przystąpi do opisu faktów, zmuszony będzie do wyznania wiary, zaś czytelnikowi przyjdzie zgodzić się na „założenia wstępne”, które ponownie ukażą się w zakończeniu, choć już w nowym świetle, w pełnym blasku klarownych dowodów i jaskrawych przykładów. A skoro przesłanki zjawiają się przemienione we wnioski, znak to, iż obcujemy z doskonale przeprowadzonym dowodem. Jednak ostatnie dziesięciolecia zdążyły nas przyzwyczaić, że zawodowe czytanie jest zbieraniem podejrzeń, zaś interpretacje wyrastają z grzybni nieufności. Skoro zatem ktoś tak jawnie zbroi się w oręż logiki, skłonni będziemy doszukiwać się w tym

przejawów perswazji, a więc ambicji dydaktycznych. Rzeczywiście, daje się w tej książce wyczuć, poza potrzebą dotarcia do istoty badanego zjawiska, również pragnienie wzięcia w obronę czegoś, co wedle autorki jest obecnie zagrożone, a przynajmniej zlekceważone. Tak oto praca Teresy Kostkiewiczowej staje się głosem w dyskusji o współczesności, co nie tylko podnosi jej rangę, ale i poszerza krąg potencjalnych odbiorców, czyniąc ze specjalistycznej monografii źródło pytań skierowanych do krytyków kultury, filozofów i samych twórców.

Kompozycja całości eksponuje dwa podstawowe problemy badawcze: 1. gatunek – jako zjawisko z pogranicza poetyki i socjologii literatury oraz 2. oda – jako fakt literacki, w którym intencja i norma jawią się szczególnie wyraziście. Z tych dwóch, zapowiedzianych w tytule, biorą się następnę: 3. rola poety – jako nadawcy komunikatu w zmieniającej się konfiguracji uczestników życia literackiego, i 4. rola stylu wysokiego – jako miejsca objawiania się ponadindywidualnych wartości i kreowania języka ich opisu. Jak się to realizuje? Analiza strategii dyskursu krytycznego autorki pozwala zauważyć, że dominuje tu myślenie w kategoriach „napięcia” pomiędzy wyznaczonymi biegunami. Nie chodzi jednak o ujawnienie prostych przeciwieństw, ale o to, by przemiany gatunku przedstawić jako funkcję wzajemnego oddziaływania na siebie sił, które, jakkolwiek zmieniają natężenie, to jednak niezmiennie pozostaje ich umiejscowienie w przestrzeni kulturowej. Uniwersum danego gatunku jest zatem złożone z kilku par elementów stałych, które tocząc ze sobą zmagania, uzyskują jedynie chwilową przewagę i tym sposobem przeciągają gatunek na swoją stronę, co wyraża się w jego aktualnym kształcie językowym.

Ważne, by postrzegać elementy konstytuujące gatunkową sytuację nadawczo-odbiorczą, jako wzajemnie funkcjonalne, a więc niesamoistne i nie przysługujące innym typom komunikacji. Gatunek bowiem należałoby tu rozumieć jako relację „aktantów” pozatekstowych, która w tekście objawia się jako „gra semantyczna form osobowych” (s. 49). Rozpoznanie zasad owej gry winno ujawnić określoną „dyspozycję wykonawczą” (s. 42), a więc odesłać nas znowu na zewnątrz, w przestrzeń rozpiętą pomiędzy uczestnikami porozumienia. Między nadawcą a odbiorcą zawiązuje się konieczna umowa, dotycząca wzajemnych oczekiwań. Bez niej tekst nie tylko nie działa, bez niej nie ma gatunku... Oda mówi o rzeczach znanych i akceptowanych, zdaje się przeto wykluczać z kręgu swoich możliwości kreacyjnych zjawiska tak ważne w literaturze nowoczesnej, jak: tajemnica i zaskoczenie.

Powyższe zestawienia ujawniają jeszcze jeden rys myślenia krytycznego badaczki, chodzi o samo rozumienie formy dzieła. Dzieło to dla niej przede wszystkim fakt literacki, a dopiero potem tekst. Oczywiście, wynika to z nadrzędnego pytania o gatunek i styl, ale przecie odślania też swoiste uwarunkowania procedur analitycznych. Chodzi tu o strukturę językową jako miejsce spotkania podmiotów: nadawcy i odbiorcy, a nie jako zamknięty system rządony własnymi regułami kodowania i dekodowania znaczeń. Szczegółowe analizy pojedynczych przykładów będą zatem prowadzone w celu ustalenia językowych wyznaczników relacji pomię-

Roztrząsania i rozbiory

dzy wewnętrzną intencją nadawcy, który wysokim stylem ujawnia swój stosunek do przedmiotu postrzeganego jako wzniosły, a zewnętrzną konwencją gatunkową, która dokumentuje lub postuluje określoną postawę odbiorców. Tym samym, poprzez role, którymi się wzajemnie obdarzają, ustala się charakterystyka biegunowo ustawionych podmiotów, oraz wyrazistym staje się przedmiot uwznioślenia. Oda jako językowo zorganizowane miejsce porozumienia w obliczu wspólnie wyznawanych wartości integruje wspólnotę i zaspokaja potrzebę jej samoświadomości. Zarazem jednak, oda zależna jest od tego, co ponadindywidualne – z czasem popadnie w niewolę konwencji, oficjalności, wreszcie: banału.

Najwyraźniej jednak „dzieje gatunku” układają się tu w rodzaj wykresu zapisującego amplitudę napięć pomiędzy rolą poety a funkcją publiczności. Przy czym oba te fakty literackie są niejako tworem kultury epoki i pozostają w sferze zainteresowania raczej psychologii społecznej literatury niż poetyki, a więc na zewnątrz samego dzieła. Wynika z tego, że gatunkowość utworu polega na przeznaczeniu lub wykorzystaniu go do określonych celów komunikacyjnych, co realizuje się przy pomocy przewidywalnych gestów retorycznych. Rozumując tym torem, należałoby przyjąć, że tekst poetycki w poszukiwaniu wzorca gatunkowego znajduje... m i e j s c e dla siebie i ono zapewnia mu gatunkową tożsamość. Wzorcowa, a zatem i trwała, okazuje się s y t u a c j a społeczno-literacka, której więź z greckim źródłem może być zachowana tylko w przypadku trwałości struktur nadawczo-odbiorczych, a więc makromodeli społecznego funkcjonowania dzieł literackich. W toku dziejów relacja ta nie ulega modyfikacji, podlega tylko wahaniom wynikającym z momentalnej przewagi jednej ze stron. Badaczka odnotowuje przecież stopniową zmianę tego modelu, dokonującą się przez cały wiek XIX, ale postrzega ją głównie w sferze światopoglądowej, marginalizując niezwykle ważną, i chyba decydującą, kwestię funkcjonowania dzieła sztuki językowej, w szczególności poezji. Autorka uznała, że performatywna siła gatunku przeznacza go do jednego tylko sposobu użycia, uczyniła z tego fundament swojej definicji. A szkoda, bo odpowiedź na pytanie, do czego za każdym razem używano stylu wysokiego, mogłaby odsłonić przed nami, co było owej wzniosłości warte. Wtedy jednak okazałoby się, że gatunek skazany jest na poszukiwanie swego powołania.

Tymczasem refleksja nad co najmniej dwiema sprawami wydaje mi się warta podjęcia, ze względu na radykalny charakter przemiany romantycznej. Po pierwsze: status ontologiczny wypowiedzi poetyckiej i związana z tym kwestia jej nowej mimetyczności, po drugie: zagubienie i zarazem wtórna rewitalizacja „pamięci oralnej” dzieła literackiego i związane z tym stopniowe zastępowanie retoryki mowy retoryką pisma. Obie te wielkie romantyczne rewolucje zmieniają samą przestrzeń gotową na przyjęcie depozytów poszczególnych gatunków (bo dotyczy to każdego z nich), czego wyrazistym symptomem będzie emocjonalna, a nie formalna, stylistyczna, czy nawet sytuacyjna kwalifikacja genologiczna. Przestrzeń owa ze społecznej, lub choćby międzyludzkiej, staje się prywatna, a nawet wewnętrzna, zaś literatura traci swoją jednolitość i przestaje być instytucją, zmieniawszy się raczej w rynek. Skoro zatem, jak twierdzi Kostkiewiczowa, gwarantem ga-

tunku jest właściwy mu model komunikacji, to na jakiej podstawie możemy mówić o ciągłości gatunku w tak radykalnie zmienionym układzie nadawczo-odbiorczym? Oda, tak rozumiana, nie ma przyszłości...

Autorka przywołuje na wstępie popularne teorie metodologiczne, starając się uczynić z nich różnorodne ujęcia własnej problematyki – w końcu używa własnego zestawu narzędzi badawczych. Zaproponowane przez nią myślenie o literaturze określiłbym jako klasycystyczne, a wybór takiej postawy wydaje się nader trafny w odniesieniu do gatunku, który swe apogeum przeżywa w XVIII wieku. Rysem oświeceniowym jest już samo rozumienie poezji jako narzędzia „myślenia uczuć”, jako intelektualno-retorycznej aktywności, której źródłem jest wprawdzie potrzeba ekspresji emocjonalnej, ale celem będzie jasna definicja powszechnie akceptowanej wartości, dostatecznie trwałej, by mogła na długo jednoczyć uczestników życia literackiego. Najwyraźniej przedromantyczny charakter ma także wizja lektury jako naśladowania raczej niż kreacji. Również ów społeczny horyzont i dydaktyczny cel poezji (a nie na przykład: poznawczy, terapeutyczny, ludyczny, kontemplacyjny...) zdają się tworzyć zespół przekonań, w obrębie którego liczne przykłady kontynuacji ody jako gatunku w XIX i XX wieku będą uchodziły jedynie za rodzaj stylizacji. Być może to właśnie legło u podstaw swoistej melancholii uczonego, jaką wyczuwam w ostatnich rozdziałach pracy. Odnoszę wrażenie, że przyjęte narzędzia badawcze i założenia wstępne znacznie gorzej sprawdzają się w odniesieniu do przykładów z literatury nowoczesnej. Nie mogą się sprawdzić, bo analizują raczej kulturowe zakorzenienie gatunku niż jego ponadhistoryczną specyfikę. A przecież nie jest prawdą, jakoby autorka nie zdawała sobie sprawy z trudności związanych z romantycznym przełomem, przeciwnie – jednak przyglądając mu się przez okulary klasycysto-oświeceniowe, dostrzega w nim znamiona kryzysu. Widać to wyraźnie choćby w tytule rozdziału o wieku XVIII – *Apogeum gatunku* to jedyne w całej książce określenie pozbawione neutralnej nazwy epoki.

Historia ody

Oda zaczyna się... Takie zdanie zawiera presupozycję ontologiczną i nasuwa wniosek: oda skończy się... Znaczy to, że w dziejach gatunku istnieje moment fundacyjny, który zresztą w przypadku ody będzie zarazem jej doskonałym wypełnieniem. To, co nastąpi potem, musi być przeto rozumiane jako odniesienie do..., jako wariacja na temat. W stosunku do literatury europejskiej wieków XIV-XIX rozumienie tradycji jako świadomego naśladowania powszechnie znanego wzorca pozostaje zgodne z praktyką twórców epoki, ale poeta średniowieczny i nowoczesny przez tradycję rozumie raczej poszukiwanie ukrytego modelu. Model ów nie tylko nie został nigdy stworzony ludzkim rozmysłem, ale też nieprzewidywalny jest jego ostateczny kształt. Poszukiwanie tegoż wzorca stanowi źródło siły dynamizującej gatunek. Wedle monografistyki ody, gatunek raz określony aktem erekcyjnym będzie „aktywny biernie”, to znaczy, pozwoli się odkształcać, dopasowując się do okoliczności społeczno-literackich. Dzieje gatunku to opowieść o jego plastycznych zdolnościach. Dynamiczna koncepcja postaci gatunkowej zakłada nato-

Roztrząsania i rozbiory

miast, że w punkcie startowym (nie tożsamym ze źródłowym) mamy do czynienia z postacią niedookreśloną, która w każdej kolejnej realizacji doprecyzowuje się, zmierzając ku objawieniu swojej istoty. Nie znaczy to, oczywiście, że każda nowa oda jest bardziej „odą” – kształtowanie gatunku w kolejnych realizacjach odbywa się bowiem niejako jednostronnie, jakby maksymalizując, precyzując, a więc zarazem pełniej ujawniając jedną z istotnych cech postaci gatunkowej. Założenia ontologiczne autorki, będące próbą pogodzenia idealizmu kategorii z realizmem modelu wzorcowego, kłócą się z dynamiczną wizją rozwoju form estetycznych. Nie wykluczają się one jednak, mogą, a nawet powinny, współdziałać. Przedstawiona przeze mnie koncepcja jest wszak do zrekonstruowania choćby w Norwidowym *Fortepianie Szopena*, tak szczegółowo omawianym w książce...

Tymczasem przyjrzyjmy się narodzinom ody, tu bowiem, „u zarania”, powstają owe warunki konieczne sytuacji komunikacyjnej utrwalonej w gatunku. Punktem wyjścia jest podział liryki greckiej na monodyczną i chóralną. Ta druga miała mieć charakter publiczny (w temacie, funkcji i sposobie wykonania), co narzucało określone cechy jej formie językowej i kompozycji. Dwie kwestie podkreśla autorka: rolę podmiotu i cechę stylu. Pieśń chóralna przeznaczona była do wykonania przez zdepersonalizowany, anonimowy głos gromady; stanowiło to przeciwieństwo „naturalnego” dla Greków sposobu istnienia dzieła sztuki językowo-muzycznej, jakim było „działanie artystyczne” twórcy – autora słów i muzyki, zarazem ich producenta i wykonawcy.

Aby to zrozumieć, musimy sobie wyobrazić coś na kształt dzisiejszej „poezji śpiewanej”, gdzie sama osoba „barda” jest nieodłączna od nastrojowej melodii, znajomego dźwięku gitary i chwytających za serce słów. Taki *performance*, rozbity na poszczególne elementy, traci się oddziaływania – każdy element z osobna wydaje się artystycznie znacznie słabszy i jako dzieło samodzielne niepełny. Ale owa niepełność jest zamierzona, element ów został bowiem pomyślany jako część większej całości. Wyodrębniony poszukuje warunków samodzielności – po pierwsze: jego forma językowa musi stać się tekstem, po drugie: jego temat musi być uniwersalny.

Z czasem greccy poeci zaczęli tworzyć takie właśnie teksty z przeznaczeniem dla zawodowych wykonawców. Melika chóralna, inaczej niż monodyczna, powstawała niejako od razu dla innych. Jej cechy konstrukcyjne, które warunkują samodzielność, musiały być przeto bardziej wyraziste i stosunkowo łatwe do opanowania. Choć poeta zwykle sam był nauczycielem chóru, pieśń jego traciła z nim związek, nie w jego imieniu była wszak wykonywana. W czym zatem? W imieniu... przedmiotu, który stawał się podmiotem tekstu. To, „o czym” się mówi, powinno „przemawiać za siebie”, a więc musi nabrać cech: ważności, powszechności, oczywistości. Sytuacja komunikacyjna, która zdecyduje o dalszym rozwoju gatunku, nie wiąże się zatem koniecznie z funkcją społeczno-kultową utworu, wiąże się za to ze sposobem istnienia tekstu jako samodzielnego przedmiotu. Pieśń chóralna musi być samodzielnym tekstem, bo nie musi być elementem złożonego *performance*. Autorka zwraca uwagę na renesansowe zjawisko usamodzielnienia się

literatury w wyniku powstania swoiście literackiego sposobu pisania /czytania, które za Wacławem Borowym określa jako „atmosferę odmiennej reakcji na słowo” (s. 101). Odtąd już samo użycie formy wierszowej nastraja wypowiedź na ton podniosły, czemu zresztą przyjdzie się sprzeciwić pod koniec XIX stulecia, ale sama konieczność owego sprzeciwu wskazuje na to, co uznaje się za normę.

Tendencja rozdzielania wytworu od twórcy narasta przez całe średniowiecze, aż do rynkowego, czyli arbitralnego sposobu korzystania z dzieł literackich, jaki pojawił się wraz z rozpowszechnieniem druku. Dziś skłonni jesteśmy nawet uznać jego ontyczną bezpodmiotowość, uzależniając istnienie od kontekstu sytuacji „spotkania” (bo o „odbiorze” trudno tutaj mówić), albo wręcz do samego czytelnika-wykonawcy-konsumenta, który zakorzenia tekst w sobie, obdarza go swoją podmiotowością. Patrząc więc na punkt początkowy z perspektywy konsekwencji, trudno uznać sytuację komunikacyjną za istotową cechę gatunku. Gdyby tak było, gatunek miałby prawo trwać jedynie jako stylizacja. Zdaje się zresztą, że oda jest szczególnie podatna na zdominowanie cech gatunkowych przez styl wypowiedzi. Zdarza się to nie tylko naśladowcom Kochanowskiego (s. 105), ale i parodystom. Kto pisze odę do konia, do wążów, czy do Nirwany choćby, ten przypisuje sobie prawo samodzielnego wyznaczania kręgu kontekstowego, w którym te sprawy są ważne; są godne ody, bo tak chce poeta, niezależnie od tego, czy za takie mają je również czytelnicy. Poezja prywatyzuje się, sprawy najistotniejsze postrzegane są teraz jako najintymniejsze, i odwrotnie, im bardziej osobiste, nie-wspólne, tym większej wagi. A jednak oda utrzymuje się, chce się bronić. W imię czego, skoro poezja na dobre straciła funkcję publiczną?

Kostkiewiczowa zdaje się postrzegać dzieje ody jako kontynuację lub deformację postaci gatunkowej spowodowaną zmiennością jej społecznego otoczenia. Dostrzega nieodwołalność procesu indywiduacji (s. 305), ale chcąc zachować wierność tezie o sytuacyjno-społecznych determinantach gatunkowości, musi uznać te zjawiska za destrukcyjne wobec gatunku. Szkoda, te same przykłady dałoby się przecie skomentować inaczej, z zaufaniem do poetów: jako dążenie do maksymalizacji cech konstytutywnych, poprzez uwewnętrznienie, a więc sformalizowanie warunków sytuacyjnego kontekstu. I tak na przykład: wyakcentowanie podmiotowego „ja” jako „reprezentanta zbiorowości” (s. 34) nie klóciłoby się z jego faktycznym „zniknięciem” z sytuacji wykonawczej. Zaś wzniosły styl uzyskałby prawo trwania poza wzniosłością całej sytuacji komunikacyjnej, „której pieśń chóralna stawała się składnikiem, w której była osadzona, wykonywana i odbierana”. Słowem, gdyby autorka starała się odpowiedzieć na pytanie: dlaczego oda jednak rozwija się i doskonali (a nie więdnie i manieryzuje), uwolniłaby ją od warunków zewnętrznych i uzyskała wgląd w istotę. Cóż by się okazało?

Ze sprzeczności, jaką wydaje się odpodmiotowienie pieśni chóralnej przy jednoczesnej akcentacji mówiącego „ja”, dałoby się wyciągnąć wniosek o powstaniu wewnątrztekstowej roli nadawczej – poety. Jego rola nie polega na mówieniu za społeczność, ale na wypowiedaniu świata, jakim jest z bezosobowego punktu widzenia. Taki świat jest w podmiocie zakorzeniony, ale nie jest jego tworem – taka

Roztrząsania i rozbiory

wizja może być przeto postrzegana i wyznawana przez innych, jest wspólna. Ale „wspólna” z czasem przekształca się w „przysługująca każdemu”, bowiem rozpad społeczności (o czym wspomina się w książce) nie powoduje rozpadu owej jednoczącej wizji, powoduje tylko jej prywatyzację. To rozumieją już twórcy ody barokowej, a później wykorzystują romantycy, kreując poetę na wieszczą, który ma prawo „budzić” w ludziach uśpiony obraz wspólnego świata. Wreszcie literatura modernistyczna powoła poetę do mówienia „od siebie”, ale z przekonaniem, że mówi zarazem o czymś, co go przerasta, a tym samym podejmuje misję przewodnika duchowego już nie wobec gromady, ale wobec pojedynczego czytelnika. Styl, którym powinien się posłużyć, musi być równie „trwały”, czyli „nieaktualny” jak wieczny jest przedmiot przezeń reprezentowany. Musi on uniezależnić tekst od kontekstu, tak aby dał się wykorzystać zawsze, wszędzie i przez każdego jako narzędzie transgresji – aby mógł nim śpiewać chór, czyli... nikt. Wzniosły styl „uśmierca” wypowiedź, zamykając ją w tekście, jest językiem jakby „zahibernowanym”, a więc pozornie martwym (nikt tak nie chce mówić), a przecie zdolnym zawsze ożyć w lekturze (każdy tak umie czytać) – to styl literacki. Takim stylem śpiewa: sama sztuka, sama kultura, sama religia, sama w sobie rzecz.

Styl wysoki staje się wręcz wyznacznikiem niefunkcjonalności tekstu poza obrębem sfery spraw powszechnych, ale i znakiem przekonania o istnieniu niezmiennej i hierarchicznej wizji świata. Tyle, że od pewnego czasu wizja owa będzie raczej celem poszukiwań, tajemnicą, nawet postulatem. Kiedy Białoszewski pisze ody do łyżki albo szafy, to nie po to, by wypowiedzieć swój zachwyty, raczej po to, by nam, czytelnikom, umożliwić zachwycanie się. Wystarczy spróbować: „Jakżeś nieprzecedzona w bogactwie, łyżko durszlakowa!” – no, kto to mówi? Czyż nie ja, i każdy z osobna, podziwiam tymi słowy świat, jak niegdyś chór wychwalał cnoty olimpijskiego zwycięzcy słowami Pindara? Wysoki styl, a choćby tylko poczucie wzniosłości, to „środowisko” poetyckiej epifanii – zjawiska leżącego po przeciwnej stronie lirycznego wyznania. Jest warunkiem „transcendencji” przedmiotu za pośredniczonego w wizerunku. Może go dać „poeta”, który nie jest p e r f o r m e r e m w tym widowisku, a jedynie jego p r o d u c e n t e m. Literacka wzniosłość nie pozwala utożsamić się z kultową powagą. Dlatego nie jest składnikiem sytuacji komunikacyjnej, lecz cechą tekstu, który tę sytuację powołuje do życia.

Wszakże granica pomiędzy heroiczną adoracją a egotycznym pięknouchostwem bywa niemal niezauważalna. Zamiast tego, co pociąga, pojawia się wówczas to, co kusi. „Pokusa ody realizuje się w zdaniu sprawy z jednostkowego, indywidualnego zadziwienia i zadumania, bez próby nawiązania przez tę refleksję wspólnoty z «ty» lub «wy»” (s. 371) – pisze autorka, jakże przenikliwie, o jednym z podniosłych wierszy Adama Zagajewskiego. Styl podniosły bronić się dziś musi przed tą siłą, którą sam wyzwala... Jak? Być może diablik tkwi w owym poprzestawianiu na „zdawaniu sprawy”, który to gest zdaje się wyrażać raczej ucieczkę od odpowiedzialności za misję powierzoną Poezie przez tradycję niż rzeczywistą skromność. A może dzieje gatunku odkryły jego nowe zadania? Tak odnowiona oda ma szansę, ma nawet przyszłość przed sobą. Nie zginie pod gruzami hierarchicznego

Grabowski Wzniosłość w najwyższym gatunku

społeczeństwa i kulturowej wspólnoty – przeciwnie, przechowa w sobie zdolność wywoływania indywidualnych objawień, które powołują samotnego czytelnika do uznania realności tego, co nie subiektywne. Następuje wówczas gwałtowne, a więc nietrwale, poczucie przynależności do aksjologicznej wspólnoty; z nim – pewność i moralna siła. Na koniec przeto, z doskonałym wycuciem, cytuje badaczka wiersz Jana Polkowskiego, poprzedzając go komentarzem: „Olśnienie światem jednoznaczne i niewątpliwe, p r z e z w y c i ę ż a j ą c e [podkr. moje] wszelkie lęki, antynomie i niepewności, znajduje wyraz w wypowiedzi apostroficznej, uroczystej, zawierającej wielorakie sygnały sakralnej niemal podniosłości...” (s. 373). Oto moment współlistnienia emocji zbiorowych w prywatnym przeżyciu – ukrytego autora i niespodziewanego czytelnika – ale każdego z osobna. Dzieło sztuki, wiersz „przewycięża” przeszkody otaczające uczestnika literackiej transgresji, a więc przede wszystkim d z i a ł a w określony sposób. Gdzie? W objawionej nagle przestrzeni: pomiędzy Ja, które czyta, a Światem, który oto jest.

Artur GRABOWSKI