

Chwaląc żarliwość. Na marginesie tekstów Adama Zagajewskiego i Macieja Jabłońskiego¹

Gdyby Adam Zagajewski przynależał do którejś z dawno umarłych formacji, najpewniej nadałby swojemu esejowi tytuł „Pochwała żarliwości”. Pochwała to postawa afirmacji wysłowna przez twórcę, który postrzega w świecie rzeczy godne wyniesienia, o których istnieniu i wartości nawet na moment nie wątpi. Egzystowała ona wyraźnie w takich obszarach kultury, w których panowała idea rozróżniania i waloryzowania duchowego i estetycznego „gospodarstwa”, często połączona z ideą porównywania i rywalizacji różnych osób, zjawisk, pojęć i rzeczy. Kultura dawnych epok wypracowała w tym celu specjalne formuły, z czasem skodyfikowane w topice „przewyższania” (ekspozycja wyższości i wyjątkowości rzeczy stanowiącej przedmiot pochwały), z reguły służącej pomniejszeniu przeszłości na rzecz współczesności, co mogło też mieć dla przeszłości – pozorny to paradoks! – walor uwznioślenia poprzez wspaniałą terażniejszość². Obok takiej bezwyjątkowej pochwały tradycja retoryczna wypracowała też formuły służące przekazaniu idei swoistego „równouprawnienia” czasów, której podłożem było przekonanie, że Natura ciągle wytwarza rzeczy godne pochwały i uwznioślenia.

„Obrona” wprowadza nas w sytuację zgoła inną, nacechowaną zagrożeniem i poczuciem lęku, a jednocześnie determinacją i swoistym heroizmem. W takiej sytuacji można najwyżej sławić nie tyle rzecz samą, ile męstwo jej obrońców – przykładów bez liku dostarcza literatura, którą nazwę

¹ Tekst nadesłany jako głos w dyskusji nad referatem Macieja Jabłońskiego pt. „O czym nie można mówić, o tym trzeba mówić z wnętrza [...]”. *Niepewna myśl muzykologa z powodu „Obrony żarliwości” Adama Zagajewskiego.*

² E. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1990, s. 172.

obłączniczo-defensywną, eksponującą opisy bohaterskiej obrony twierdzy, miasta czy kraju, podejmowanej wobec przeważającej nawałnicy wroga. Wszelako nie można nie pamiętać, że w obliczu niebezpieczeństwa wygłaszano także pochwałę rzeczy bronionych. Raz po to, by wzmocnić wolę walki defensorów, innym razem po to, by elegijnie, z perspektywy utraty bronionego dobra przyrzeć się jego pięknościom i pożytkom. Wszelako w jednym i drugim przypadku bronione dobro traci walor bycia godnym bezinteresownie afirmatywnej postawy: tak dzieje się bodaj zawsze, gdy związaną z bezkresnym czasowym *continuum* pochwałę zastępuje elegijna, siłą rzeczy zwrócona w przeszłość, obrona. Etyczny maksymalizm, elegijne „już nigdy”, tragiczne „niestety” – tak można by zarysować duchowy kontur każdego, kto broni sprawy słusznej, a przecież w swym istnieniu mocno zachwianej.

Zagajewski, a za nim Maciej Jabłoński, nawołują do obrony żarliwości, zakładając milcząco, że możliwe jest tchnienie życia w elegijnie opiewany byt, że broniąc, nie tylko sławimy odeszłą rzeczywistość, lecz zakładamy również, iż możliwe jest przywrócenie jej istnienia. Ten skrycie nieco tendencyjny, przyznać muszę, wywód uczynię na chwilę tendencyjnym jawnie, pytając, cóż właściwie stało się, co sprowokowało poetę i jego komentatora do tytułowej „obrony”? Zarys wyjaśnienia przynosi opisana przez Zagajewskiego scenka, scenka, jakich wiele, i to co najmniej od – mówiąc w uproszczeniu – dziewiętnastego stulecia, kiedy to sztuka stopniowo zaczęła zajmować miejsce religii, przejmując z pola tej pierwszej „nabożny zachwyt” jako postawę odbiorczą i poznawczą, a także przekonanie, iż język sztuki – jak wcześniej język liturgii i modlitwy – jest w stanie unieść i komunikować Tajemnicę. A oto wspomniany obrazek – zamożni i znudzeni słuchacze, muzyka Wolfganga A. Mozarta w pięknym wykonaniu, urzekający pejzaż. Dziewiętnastowieczna (i późniejsza) literatura odmalowała podobnych sytuacji niemało: natchniony artysta i/lub wykonawca oraz nieuważny słuchacz czy widz – kapitalne przykłady znajdujemy na niejednej karcie zapisanej przez powieściopisarzy realistów, w ikonografii dokumentującej życie teatralne i koncertowe.

„Taki wieszcz, jaki słuchacz”. Ta diagnoza, nie bez przewrotności i goryczy sformułowana przez Adama Mickiewicza w połowie lat 20. XIX wieku, może coś wyjaśnić i współcześnie. Na cóż bowiem poecie żarliwy odbiorca (słuchacz, czytelnik), jak nie po to, by ten pierwszy nie zasilił szeregu „nieżarliwych”?

Postawa motywowana wewnętrznym żarem, pasją, przekonaniem jest fundamentem dialogu, ten zaś stanowi jedyny być może skuteczny lek na trawiącą naszą kulturę chorobę monologizowania, a więc takiego mówienia, które nie daje szansy na spotkanie i rozpoznanie tego, który właśnie mówi. Myślę oczywiście o dialogu, w którym rozpoznajemy, za Levinasem, Innego, o dialogu, który tworzy – po Tischnerowsku rozumiane – miejsce spotkania podmiotów zdolnych nie tylko do łagodnej mediacji, ale także do odsłonięcia, i przezwyciężenia konfliktów niemałej powagi i rangi.

Któż zatem może być depozytariuszem żarliwości w warunkach gasnącego dialogu i powszechnej nieuwagi? Wydaje się, że taką szansę daje silny podmiot, zdolny nie tylko oprzeć się pospolitej nudzie, ale skutecznie stawiający opór światu, który permanentnie, na naszych oczach i z naszym udziałem podlega „odczarowaniu”³. Taki podmiot Agata Bielik-Robson przywołuje za Haroldem Bloomem, zaś Bloomowska koncepcja związków między twórczymi podmiotami oraz między dziełem a jego odbiorcą (krytykiem) może mieć dla dyskutowanej dziś żarliwości istotne znaczenie. Osnową koncepcji Blooma jest bowiem przekonanie, że historia poezji jest tożsama z historią wpływu poetyckiego. Bloom pisze: „[...] historię two-

³ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 53 i n.

rzą silni poeci błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie pole wyobraźni⁴. Stwierdzenie na pierwszy rzut oka zaskakujące wobec potężnej tendencji cechującej sztukę ostatnich (mniej więcej) dwustu lat, czyli bezwzględne pragnienia oryginalności, wyrwania się spod wpływu poprzedników i, rzecz jasna, wybicia się spośród współczesnych. Oczywiście jest przy tym, że te dwa stulecia kultury przedstawiały obraz znacznie bardziej skomplikowany i zniuansowany, niż wskazywałyby wyizolowany z psychologicznych i estetycznych kontekstów pęd do oryginalności, modyfikowany znacząco choćby przez złożoność relacji z tradycją i własną współczesnością. Nie zmienia to jednak faktu, iż ujęta w nowy sposób kategoria wpływu poetyckiego otwiera niezwykle interesującą perspektywę właśnie dla nieobojętności i zaangażowania, zarówno w relacji twórca – inny twórca, jak i dla związku dzieła i jego krytyka. Bloom proponuje bowiem zerwać z zasadą rozumienia wiersza jako autonomicznej oraz w pełni oryginalnej całości i proponuje: „Spróbujmy nauczyć się czytać wiersz jako rozmyślną błędną interpretację, jakiej autor poddał, jako poeta, wiersze prekursora czy też poezję w ogóle”⁵. „Wielki Poprzednik” każdego poety jest więc nie tyle „przeciwnikiem”, którego należy zwalczyć bądź unicestwić w imię tak pożądanej własnej oryginalności, lecz obiektem świadomie stosowanego „błędu lektury”, pozwalającego najpierw na manifestację samodzielności, odchylenia od linii biegnącej przez dzieło innego poety. Na końcu zaś, w przejmująco opisanej przez Blooma *Apophrades*, pojawia się zezwolenie poety, by ponownie w jego dziele zabrzmiał głos poprzednika. Posłuchajmy jeszcze jednego przytoczenia: „Ostateczny rezultat rewizji jest niesamowity: nie wydaje nam się już, że to prekursor napisał wiersz adepta, lecz – przeciwnie – że to późniejszy poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora”⁶.

Dociekania Blooma, jakkolwiek skupione na analizie relacji łączących dzieła poetów języka angielskiego z ich wielkimi poprzednikami, głównie z Williamem Szekspirem, otwierają ciekawe perspektywy także przy przeniesieniu ich na inne rejestry i obszary sztuki. Bloom, projektując przywrócenie kulturze silnej podmiotowości, która zdolna jest najpierw odkształcić, a potem uwewnętrznić i przekazać w formie najbardziej odpowiadającej modelowi dzieło innego poety, przywraca jej szansę autentycznego dialogu i uważnego słuchania.

John Keats i Szekspir, Czesław Miłosz i Mickiewicz, Mozart i Joseph Haydn, Fryderyk Chopin i Johann S. Bach... Listę powszechnie przecież dostrzeganych zależności między twórcami można niepomrotnie wydłużyć. Muzykologii godzi się pozostawić odpowiedź na pytanie, czy specyficznie rozumiany „lęk przed wpływem” równie intrygująco jak w przypadku poezji opisuje zależności między dziełami muzycznymi oraz ich autorami. Jedno nie ulega kwestii – ta zależność jest przesycona, w różnych, właściwych jej stadiach buntu i uległości, niestychanym żarem, jakiego próżno by szukać w relacjach opartych na samej tylko afirmacji. Pochwała żarliwości byłaby więc pochwałą podmiotu, jego prawa do „błędneho odczytania”, w naszej współczesności dość osobiwie moderowanego, a to przez prawo absolutnej ekspresji, a to przez rozmaitej rangi prawidłowości i poprawności.

Cóż jednak uczynić ze znudzonymi, obojętnymi na sztukę słuchaczami Mozarta na tle pięknego tokańskiego krajobrazu? Pozwólmy, by ten obrazek ostatecznie się zestetyzował i nastrojem łagodnego piękna upodobił do przypisywanego Giorgionowi obrazu „Koncert wiejski”, na którym widnieją i piękny pejzaż, i muzycy, i niezbyt uważna słuchaczka. Jest wielce prawdopodobne, że obudzi on żarliwy zachwyt, jakiegoś adepta malarstwa lub zwykłego odbiorcy sztuki. I wtedy to, co oznacza nieuwagę i lekceważenie artysty, co jest tak dotkliwie w życiu, przeniesione na płótno, stanie się przyczyną wewnętrznego żaru. Oto pętla, dzięki której życie powraca do sztuki i wywołuje głębokie poruszenie, godne pochwały.

⁴ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*. Kraków 2002, s. 49.

⁵ *Ibidem*, s. 88.

⁶ *Ibidem*, s. 59.