

Rolf Fieguth

O kategorii "wzniosłości" u Wiaczesława Iwanowa

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2/3 (38/39), 148-163

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

je jakby z atmosfery błękitnej idąca muzyka weselna, cicha a skoczna, swoja a pociągająca serce i duszę usypiająca, leniwa, w omdleniu a jak źródło krwi żywa, taktem w pulsach nierówna, krwawiąca jak rana świeża: — melodyjny dźwięk z polskiej gleby bólem i rozkoszą wykołyszany” (s. 228). Melodii więc, której w świecie wartości *Wesela* zanegować nie wolno za cenę przენiewierstwa.

A przecież uchronienie procesów życiowych wymaga obrony indywidualności, wolności reakcji i decyzji, choć równocześnie drugi akt dramatu przywołuje przykład skrajnej postaci indywidualizmu — anarchiczne zaprzaństwo Hetmana. Podporządkowanie się presji potrzeb społeczności grozi unieruchomieniem w symbolicznym myśleniu kategoriami przeszłości, błędnym kołem chocholego tańca, nie pomaga ani rozumieć, ani przekształcać rzeczywistości. Żeby unaocznic to z całą mocą, poeta odwołuje się do niezwyklej metafory — teatr zaklina w obraz. Wypiański wielokrotnie w swoich dramatach ożywiał zastygłe formy, sprawdzał je w działaniu. Tym razem postąpił odwrotnie. Cały tętniący weselnym rytmem tłum gości zastyga na kształt obrazu — symbolicznego przedstawienia galicyjskiej społeczności. Kiedy Jasiek postawia ich w pary, stworzą kolejny żywy obraz, jawnie odsyłający do *Melancholii i Błędnego koła* Malczewskiego. Ruszą w taniec, ale nie wrócą do życia. Postacie *Wesela*, skazane na kalectwo rozdarcia, rozpięte między skrajnymi biegunami zniewalającej presji społeczności i nieokiełznanego anarchizmu, nie mogły się obronic, w zasadzie nie miały wyboru. Bo dla tej opozycji nie istnieje w dramacie Wypiańskiego alternatywa inna niż „skrzeczająca pospolitość”.

Maria Prussak

O kategorii „wniosłości” u Wiacesława Iwanowa*

Zadaniem tego szkicu jest próba rekonstrukcji głównych linii koncepcji wniosłości w liryce Iwanowa¹. Zostanie ona przeprowadzona w taki

* Pierwodruk ukazał się w języku rosyjskim pt. *K waprośu o kategorii wozwyszennowo u Wiacesława Iwanowa*, „Cahiers du Monde russe” XXXV (1-2), janvier-juin 1994.

¹ Iwanowowską teorię tragedii, której związek ze wniosłością jest oczywisty, uwzględniamy tutaj tylko w takiej mierze, w jakiej będzie ona nam przydatna dla rekonstrukcji poglądów Iwanowa na wniosłość w liryce.

sposób, by koncepcja owa: a) nadawała się do interpretacji jego liryki, b) była porównywalna i dała się przeciwstawić koncepcjom wzniosłości innych autorów i myślicieli. U podstaw tak pojętego zadania tkwi twierdzenie, że ewolucja literatury — od klasycyzmu do współczesnego postmodernizmu — może być — między innymi — interpretowana jako mniej lub bardziej świadomy spór teoretyków i poetów wokół kategorii wzniosłości, rozmaitych i sprzecznych sposobów jej rozumienia i literackich realizacji. W ten sposób pytanie o wzniosłość u Iwanowa przeniesione zostaje w szerszą perspektywę badawczą dotyczącą projektu historii kategorii wzniosłości w literaturze rosyjskiej².

Dymitrij Segal zadał mi pytanie w kwestii jednej poważnej trudności związanej z definicją przedmiotu tak szczególnie pojętej historii literatury. Nie można utrzymywać, jakobyśmy dysponowali jedną solidną i jednoznaczną definicją pojęcia „wzniosłości” — jego statusu i funkcji w ramach systemu terminologii estetycznej³. Oczywiście, możemy

² Projekt historii wzniosłości w historii literatury rosyjskiej był inspirowany ożywioną dyskusją wokół tej kategorii, dyskusją, która narodziła się we Francji, Włoszech, krajach anglosaskich i w Niemczech na początku lat 80. dzięki inicjatywie francuskiego filozofa, jednego z „mistrzów-myślicieli” (*maitres-penseurs*) postmodernizmu — Jean- -François Lyotarda. Przedstawił on pierwszą interpretację wzniosłości w artykule *Response a la question: qu'est-ce que le postmoderne* (1981), w: Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1988 (potem Lyotard przedstawiał w różnych pracach określone modyfikacje pierwszej koncepcji). Artykuł ten wywołał szereg konferencji i publikacji na temat wzniosłości, z których przytoczę jedynie: Jean-François Courtine i in., *Du sublime*, Paris 1988; a szczególnie pracę Cristine Pries *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn...*, Weinheim 1989, w której zebrane zostały artykuły dotyczące historii wzniosłości u różnych autorów, poczynając od francuskiego przekładu Boileau (1674) *O wzniosłości* autorstwa Pseudo-Longinosa, kończąc na sztuce zachodniej i literaturze francuskiej.

Jedną z pierwszych prób przeniesienia nowej dyskusji o wzniosłości na grunt literatury rosyjskiej wydaje się zachodnioszwajcarskie międzyuczelniane seminarium doktoranckie (*Séminaire de troisième cycle*) na temat postmodernizmu i wzniosłości w literaturach słowiańskich, jakie zostało przeprowadzone w latach 1989/1990 przez Leonida Hellera i przeze mnie w Lozannie i we Fryburgu (Szwajcaria). Materiały jak dotąd nie zostały opublikowane. Pośród nich na szczególną uwagę zasługuje artykuł Aage'a A. Hansen-Löve'a, *Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne* (1989). We wrześniu 1992 roku we Fryburgu odbyła się konferencja na temat wzniosłości w literaturze rosyjskiej od czasów klasycyzmu do połowy XX wieku, będąca jakby przedłużeniem wspomnianego seminarium; jej materiały zostały częściowo opublikowane w czasopiśmie „Wiener Slavistischer Almanach”, Band 34, 1994.

³ Nie jest tajemnicą, że termin „wzniosłość” i problematyka z nim związana wywołują u wielu teoretyków i historyków — szczególnie rosyjskiej literatury odrodzenia — mieszane uczucia i duże wątpliwości; dla jednych kategoria wzniosłości zupełnie się zestarzała i jej stosowanie jest nie na miejscu, szczególnie w stosunku do literatury końca XIX i XX wieku; innym cała ta dyskusja wydaje się w złym guście i szczególnie wątpliwym wymysłem jakichś samozwańców-postmodernistów. Myślę tu przede wszystkim o ustnych dyskusjach z różnymi kolegami, ponieważ, jak dotąd, nowszych publikacji rusycystycznych na ten temat nie ma lub nie są mi znane.

znaleźć dostatecznie ostrożną, elastyczną i pojemną formułę przedmiotu projektowanej przez nas literackiej historii wzniosłości. Mogłaby ona na przykład mówić, że jej przedmiotem będzie zawily proces przekształcania i interpretacji znaczenia i funkcji wzniosłości w kontekście innych kategorii estetycznych, nawzajem się zwalczających i następujących po sobie w praktyce i teorii literackiej poetyckich i stylistycznych szkół, prądów i okresów. Lecz cała elastyczność takiej formuły nie rozstrzygnie pytania o to, co przyjmujemy za główne znaczenie przedmiotu i podmiotu tego rodzaju pojęciowych i funkcjonalnych przemian.

Na to pytanie możemy na razie odpowiedzieć jedynie w formie założonej hipotezy roboczej, która w ciągu pracy empirycznej nad projektem podlegać będzie przeróżnym modyfikacjom i uściśleniom; poza tym niewykluczone, że zamiast definicji „znaczenia podstawowego” wzniosłości otrzymamy w efekcie tylko narrację o jej rozmaitych znaczeniach, funkcjach i literackich realizacjach. Chciałbym jednak przypomnieć, że z takim dylematem definicyjnym ma do czynienia nie tylko historyk wzniosłości w rosyjskiej (czy każdej innej europejskiej) literaturze, ale także, na przykład, historyk zajmujący się jakimkolwiek gatunkiem literackim. Nikt nie wątpi, że potrzebne są monografie z zakresu historii rosyjskiej liryki, chociaż wszyscy dobrze wiedzą, że byłoby bardzo trudno lub wręcz niemożliwe raz na zawsze określić to, co wydaje się główną i niezmienną treścią pojęcia „wiersza lirycznego”.

Nasze wstępne, hipotetyczno-robocze rozumienie podstawowego znaczenia wzniosłości jest następujące: terminem „wzniosłość” określaliśmy od XVIII wieku, i wciąż jeszcze określamy, w najogólniejszym sensie nasz stosunek do tych sfer, które nie są dostępne ani poznającemu rozumowi, ani porządkującej sile harmonijnego piękna. Te obszary wzniosłości w różnym czasie utożsamiano z ponadindywidualną sferą metafizyki, ze wstydliwymi zapadlinami w ludzkiej duszy, z nieogarnioną naturą kosmosu i ziemi, z wielkimi procesami historycznymi, z takimi stosunkami panującymi w życiu, które przerastają jednostkę i wyobcowują ją w nowoczesnych cywilizacjach, itp.

W teorii i praktyce sztuk pięknych oraz sztuki słowa historia wzniosłości, jak wiadomo, pozostaje w związku z procesem odchodzenia estetyki europejskiej od (i jej powrotów do) teologii chrześcijańskiej, jak też z próbami tworzenia oświeceniowej — już nie religijnej —

metafizyki jako przesłanki estetyki (Kant i jego wyznawcy⁴). Wprawdzie wzniosłość nierzadko była utożsamiana z tym, co „święte”, ale z czasem coraz częściej oznaczała przeciwieństwo religijnego pojęcia „świętości”, pojmowanego w duchu chrześcijańskiej ufności w Boże zbawienie i odpuszczenie grzechów — i w końcu stawała się często nawet surogatem tego, co święte. Próby chrześcijańskiego odrodzenia religijnego, jakie były podejmowane przez niektórych romantyków, realistów, symbolistów i spóźnionych przedstawicieli tradycyjnych poetyk, kończyły się pomyślnie jedynie wtedy, gdy pozostawały w zgodzie z normami i tradycjami dominującej estetyki o charakterze niereligijnym, w tym również z tradycjami wzniosłości. W dyskusjach o wzniosłości spór toczył się wokół wewnętrznej koherencji lub niekoherencji przeżyć człowieka, postawionego przed obliczem wzniosłości, zwłaszcza zaś tych świadomych przeżyć jednostki, która tworzy lub odczuwa „wzniosłość” literackiego czy też innego dzieła sztuki⁵.

Wciąż spierano się także o wzajemny stosunek pomiędzy wzniosłością a pięknem artystycznym. Wzniosłość — albo wykluczano z kręgu estetycznych rodzajów piękna, „kategorii estetycznych (lub idei)”, takich jak właściwe piękno, brzydota, tragiczność, komiczność, itd., albo przeciwnie — włączano ją w ich skład⁶. Albo też wiązano przejawy wzniosłości w utworze literackim z występowaniem „wznio-

⁴ Przeciwstawne dążenie do sekularyzacji „wzniosłości” zostało, między innymi, zaświadczone przez Thomasa Weiskela, który pisze: „In the history of literary consciousness the sublime receives as God withdraws from an immediate participation in the experience of man”, chociaż kładzie on nacisk na fakt, że wzniosłość „przekracza to, co ludzkie” („transcends the human”) i, co za tym idzie, „ludzka wzniosłość to oksymoron”. (Thomas Weiskel *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore-London 1986, t. 2, s. 3; cyt. też w: Louis Wirth Marvick *Mallarmé and the Sublime*, Albany 1986, s. 37).

⁵ „Wzniosłymi” określano w różnych czasach najrozmaitsze sfery i gatunki sztuki literackiej: sferę tematyczną (przedstawienie „wzniosłych” bohaterów, heroicznych czynów czy obrazów przyrody, albo — przeciwnie: świadectwo bezradności literackiej wobec tego co niewypowiedzialne, nieobrazowe, nie dające się przedstawić; sferę ukształtowania gatunkowego: albo według zasady literackiej paraleli do wzniosłości („wzniosłe” gatunki, takie jak tragedia, oda, epos), albo według zasady kontrastu w stosunku do nieogarnionej wzniosłości (wybór wyraźnie niemonumentalnych form gatunkowych); jakości kompozycyjne i stylistyczne („wysoki, gromki styl”, lub, przeciwnie — literacki „szep”). We wszystkich podobnych wypadkach używa się jednak określenia „wzniosły” najwyraźniej w sensie przenośnym.

⁶ Por. tutaj także naukę Ingardena o „jakościach metafizycznych”, w: Roman Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, którą można interpretować jak teorię wzniosłości zredukowanej do granic dzieła sztuki.

słych” bohaterów i ich „wzniosłych, tragicznych, heroicznych” losów ze „wzniosłymi aspektami przyrody” itp. Albo podawano w wątpliwość związek konieczny między wzniosłością a wymienionymi faktami literackimi, kładąc nacisk na przykład na powiązanie wzniosłości z tym, czego nie da się wypowiedzieć, zobrażować czy w ogóle przedstawić.

Tymczasem można mieć tylko nadzieję, że większość podobnych wahań i sprzeczności pozwoli w końcu zinterpretować się jako symptom wyraźnych napięć, literackiej walki toczonej wokół pojęcia „wzniosłości” oraz dokonującej się ewolucji jego znaczenia i funkcji.

To, co powiedziałem o normatywnej mocy niereligijnych tradycji wzniosłości w próbach odrodzenia literatury i poezji prawdziwie chrześcijańskiej stosuje się także do Wiaczesława Iwanowa. Jak wiadomo, wszelkie starania tego chrześcijańskiego badacza antyku, teoretyka literatury, dramaturga i poety były podporządkowane jednemu wielkiemu zadaniu: zlikwidowania sprzeczności pomiędzy estetyką antyczną i religią chrześcijańską. Nieustannie odślaniał ich wspólną podstawę, ogólnoludzką potrzebę ukrytą w mityce i religii, która przejawia się zarówno w mitopoetycznym kulcie boga-człowieka — Dionizosa, jak i wierze w Boga-Człowieka-Chrystusa; zarówno w prawdziwie wzniosłej sztuce, jak też w historycznie ukształtowanych formach odprawiania nabożeństw. Poza tym trudno ocenić, jaka tendencja jest tu silniejsza: dążenie *ex post* do chrystianizowania antyczności, czy też odkrywanie w chrześcijaństwie ogólnoreligijnych i artystycznych pragnień ludzi wszystkich czasów i religii — ściślej mówiąc — pragnienia, aby nieco „spoganizować” chrześcijaństwo.

Choć sam termin występuje w artykułach Iwanowa stosunkowo rzadko, to nie ulega wątpliwości, że idea wzniosłości wiąże się *explicite* z głównymi jego rozmyślaniami na temat twórczości artystycznej i poetyckiej oraz funkcji sztuki słowa w życiu pojedynczego człowieka i zbiorowego życia ludzi.

W centrum mitopoetyckiego rozumienia sztuki przez Iwanowa leży jego teoria wstępowania i zstępowania, wyłożona w artykule *Symwolika jesteticzieskich naczał* (*Symbolika zasad estetycznych*, 1905) (SS I, s. 823-830⁷) i w znacznym stopniu rozszerzona w artykule *O grani-*

⁷ Cytuję Iwanowa według wydania brukselskiego: V. Ivanow *Sobranie soczinenij* (dalej — SS), I-IV (planowane są następne tomy), Bruksela 1971 i nast., wymieniam tytuł artykułu, rok pierwszej publikacji, rzymską cyfrą oznaczam tom, arabską — strony.

*cach iskusstwa (O granicach sztuki, 1913 (SS II, s. 628-651)*⁸. Wstępowanie i zstępowanie wydają się nieodzownymi aspektami prawdziwej i pełnej ekstazy artystycznej. Właśnie tę teorię Iwanow wiąże, przynajmniej częściowo, z kategorią wzniosłości.

W odniesieniu do sfery estetyki⁹ teoria wstępowania i zstępowania staje się teorią natchnienia artystycznego („wstępowanie” człowieka w artyście *ab realibus ad realiora*), natchnienia w dziele sztuki, ucieleśnionego w miłosno-żeńskim pojednaniu tego, co boskie, z substancją danej sztuki („zstępowanie” artysty w człowieku); teorią dotyczącą funkcji dzieła sztuki w tworzeniu mistycznej wspólnoty słuchaczy i widzów.

Wstępowanie i zstępowanie pojmowane jest przez Iwanowa jako zachwyty, ekstaza, uniesienie — jako uzewnętrzniiony ruch w górę, w głąb, wszcz i w końcu — w dół, podobnie jak zstępowanie przejawia się w niektórych swoich aspektach jedynie jako odwrotna strona wstępowania. Uzewnętrzniiony ruch w górę i w głąb — lub wstępowanie — to uniesienie, ekstaza, wzlot ku temu, co apollińskie, boskie, co ukryte w głębi własnej duszy, poza granicami ciasnego „ja”¹⁰. „Człowiek w artyście”, który odważa się rozpocząć wstępowanie, powinien poświęcić w ofierze swoją indywidualność. „Zachwyty wstępowania umacnia to, co ponadosobowe” (SS. I, s. 828-829). Ta ofiara wymaga od samego początku określonego dionizyjsko-erotycznego nastawienia; stanowi zapowiedź owego boskiego natchnienia, które oczekuje na człowieka w poecie w jego drodze wwyż.

Wstępowanie *ab realibus ad realiora* urzeczywistnia się w różnych fazach: doprowadza człowieka-mężczyznę w poecie do rozszczepienia, do rozłączenia męskiego pierwiastka *animus* i żeńskiej części jego

⁸ Następne ważne dla naszego pytania artykuły Iwanowa: *Poet i czerń (Poeta i pospółstwo; I, s. 709-714); O suszczestwie tragedii (O istocie tragedii; II, s. 190-202); Anima (III, s. 269-294); Ein Echo (III, s. 646-659); Mysli o poezii (Mysli o poezii; III, s. 660-673)* i inne. Moje podsumowanie teorii wstępowania i zstępowania będzie sumaryczne i syntezujące; nie uwzględniam też jej ewolucji.

⁹ Teoria wstępowania i zstępowania u Iwanowa nie ogranicza się do problematyki twórczości artystycznej. Raz po raz przybiera ona postać czystej teorii przeżycia mistycznego lub poszerza swe znaczenie do zakresu semiotyki kultury. Niemal zawsze, gdy Iwanow przeciwstawia helleinizm i barbarzyństwo, antyk i chrześcijaństwo, odrodzenie i „schyłkowy” dekadentyzm, idealistyczny i realistyczny symbolizm — niemal zawsze towarzyszy temu teoria wstępowania i zstępowania.

¹⁰ Tutaj Iwanow umyślnie utożsamia apollińskie „poznaj samego siebie”, w domyśle — „poznaj błogosławieństwo w sobie”, z nauką św. Pawła o Chrystusie, którego tajemnice nosi w sobie każdy wierzący oraz z *transcende te ipsum* św. Augustyna — por. I, s. 823 i II, s. 553.

duszy (*anima*), do wyrojenia się obrazów i wizji, które wykraczają poza granice realności. Na tym etapie poprzestaje wielu twórców liryki, szczególnie symboliści typu idealistycznego (SS, II, s. 639). Dlatego wstępowanie wprowadza w obszar wielkiej metafizycznej pustki (tutaj Iwanow ma chyba na myśli takich poetów jak Tiutczew i Rimbaud). Zuchwałość tego spotkania pozostawia poczucie grzechu. Poprzez uzewnętrzniiony ruch w dół — lub zstępowanie — pełen entuzjazmu „człowiek w poecie” przeistacza się w natchnionego artystę. Jego duch zwraca się ku temu, co ponadosobowe w natchnieniu artystycznym (SS, I, s. 828–829); w jego duszy potęguje się żywioł żeński (*anima*). Lecz artysta może zstępować także w bezosobowy chaos i szaleństwo. Jest to, mówiąc słowami Iwanowa:

sfera chaosu — rejon dwupłciowego, męsko-żeńського Dionizosa. (...) Zgroza zstępowania w chaos przywołuje nas najpotężniejszym z głosów, władczym napomnieniem: przywołuje nas, abyśmy się w nim zatracili. [SS, I, s. 828–829]

Innymi słowy, wspomniany aspekt zstępowania staje się nieomal najsilniejszym momentem ekstazy i zachwytu.

W fazie zstępowania artysta z kobietą wrażliwością i miłością jedna natchniony element boski z materią sztuki (siła Afrodyty). W fazie tej występuje zakaz pastwienia się nad materią sztuki; na przykład, nie wolno mu odkształcać języka zbyt gwałtownymi eksperymentami¹¹. Tu koncepcja Iwanowa współbrzmi z dezaprobatą wyrażoną przez Pseudo-Longinosa wobec koturnowego stylu użytego w prawdziwie wzniosłym tekście¹².

Na tym pojednaniu poety z materią sztuki, kończy się przeżycie artystyczne. Dzieło sztuki jedynie pośrednio świadczy o przemilczanej sferze mistycznej — tutaj też przebiega granica sztuki.

Koncepcja wstępowania i zstępowania zbiega się z terminem „wzniosłość” u Iwanowa. W artykule *Symwolitika jestieticzieskich naczał* z 1905 roku czytamy:

Wzlatujący orzeł; cofająca się fala; najwyższe napięcie; tajemnicze schody piramid pnące się

¹¹ Por. tutaj niezwykle ostre „dziesięć przykazań dla poetów”, które być może zostały stworzone przez Iwanowa w chwili nieświadomianej nienawiści do samego siebie. Czytamy w nich między innymi: „Czcić przestanie własnej sztuki, aby zachować o sobie pamięć na ziemi; nie zabijać słowa, nie cudzożyć ze słowem (odnosi się to do wszystkich nienaturalnych połączeń słów); uświęcić wzniosłe słowo.” (*Sporady IV: O liryki*, III, s. 120).

¹² Por. Pseudo-Longinos *O górnosci*, przeł. T. Sinko, w zbiorze: *Trzy stylistyki greckie*, opr. W. Madyda, Wrocław 1953.

z czterech końców świata ku jednemu wierzchołkowi; *sursum corda* górskich szczytów — niewzruszony bieg ziemi [...] — oto wizerunki tej „wzniosłości”, która wzywa skryte w naszej głębi „ja”: „Łazarzu, powstań”. Wzniosłość ta zwraca się ku naszemu ograniczonemu „ja” słowami Augustyna: „Przekrocz samego siebie” (*transcende te ipsum*). [...] „Wzniosłość” w estetyce — o ile reprezentowana jest jako wstępowanie — w swojej istocie przekracza granice estetyki, podobnie jak fenomen religijny. Skrywa ona symbolikę teurgicznej tajemnicy i mistycznej antynomii, których świętą formułą i tajemnym hieroglifem są słowa: „niosący w sobie Boga — pasujący się z Bogiem”. [...] Stuszne mocowanie się z Bogiem Izraela wydziera mu błogosławieństwo. Ten, kto ponosi ofiarę, degraduje błogosławieństwo i ustanawia samego siebie nosicielem Boga. [SS, I, s. 823]

Wzniosłość od razu określa się tu jako „fenomen religijny”. W ten sposób autor rzuca wyzwanie wspomnianym areligijnym tradycjom dyskusji prowadzonym wokół wzniosłości.

Tak więc wzniosłość określana jest przez Iwanowa jako fenomen religijny, lecz nie w nowotestamentowym duchu Baranka Bożego. Artysta zrównuje się z wielkimi bohaterami Starego Testamentu i antyku, którzy pasowali się z Bogiem — z Izraelem i z Prometeuszem, z buntem Tytana, popełnionym w „grzechu i śmiałej nadziei” (SS, II, s. 160).

W okresie powstania artykułu *Symwolitika jesteticzieskich naczał* Iwanow utożsamia wzniosłość ze wstępowaniem, lecz jeszcze bez zupełnego przekonania. Poprzez ostrożną formułę: „Wzniosłość” w estetyce, o ile reprezentowana jest jako wstępowanie (tamże) — autor daje do zrozumienia, że można dostrzec wzniosłość także gdzie indziej, nie tylko w ruchu wstępującym. Potem owym „gdzie indziej” okaże się w ogóle „twórczy zachwyty”, utożsamiany z „twórczą ekstazą”. Iwanow, powołując się w *Mysliach o poezii* (*Myśli o poezji*; SS, III, s. 657) na późnoantyczny traktat *O wzniosłości* przypisywany Longinosowi (w polskim przekładzie *O górnosci*) mówi, że jego autor identyfikuje, w duchu Plotyna, zachwyty twórczy z mistyką ekstazy (tamże). Jak widzieliśmy, mistyka „ekstazy” i „uniesienia” związana jest u Iwanowa nie tylko z wstępowaniem, lecz także ze zstępowaniem do piekieł. Jednym słowem, mamy prawo traktować teorię Iwanowa o wstępowaniu i zstępowaniu jako teorię wzniosłości¹³.

Ale w skład teorii wzniosłości Iwanowa wchodzi jeszcze jeden moment, którego ścisły związek z jego nauką o wstępowaniu i zstępowaniu jest oczywisty: idea świętej wspólnoty, (*sobornost*), nazywana

¹³ Pośrednio jest to potwierdzone przez komentarz Iwanowa o „wzniosłej budowie” *Raju utraconego* Milтона, który wydaje się specyficznym „uosobieniem energii twórczej” (III, s. 666); uosobienie to Iwanow także wiąże zawsze z „zstępowaniem”.

często przez niego słowami „chór”, „korowód”, itp. Wzniosły poeta Iwanow składa w ofierze swoją indywidualność nie tylko z powodu pełnego ekstazy uzewnętrznionego ruchu w górę, w głąb i w dół, ale i dlatego, że rozszerza ten ruch na większą wspólnotę ludzką, uświadamiając nam możliwości zbiorowego przeżycia estetycznego.

Mamy tutaj do czynienia nie tyle z estetyzacją prawosławnej idei soborności, ile ze wzbogaceniem jej o nowe aspekty: antyczne i estetyczne. Religijna idea soborności wchodzi w skład nauki wszystkich większych wyznań chrześcijańskich o „jednym, ekumenicznym, powszechnym [katolickim] kościele”, o czym mówi nicejski symbol wiary. Dzięki św. Pawłowi Kościół i ogół wiernych to mistyczne ciało Chrystusa (*List do Koryntian*, I, 12, 27 i *List do Kolosan*, I, 18, 24). Właśnie do tej nauki odnosi się pojęcie wspólnoty (*sobornosti*). Łączy się tu stara idea duchowej więzi wszystkich obdarowanych wiarą ludzi z ideą jednego, ekumenicznego, „katolickiego” Kościoła¹⁴. Wspólnota — to mistyczna, przeniknięta duchem Bożym zbiorowość ludzi. Tę ideę Iwanow ma na względzie także wtedy, gdy mówi o mistycznym anarchizmie lub o wolnej teokracji. Anarchia stanowi dla niego „syntezę bezwarunkowej indywidualności, wolności z początkiem zbiorowego pojednania” (SS, I, s. 89).

Ideę *sobornosti* Iwanow przenosi na grunt sztuki słowa wszystkich epok i wszystkich gatunków. Jego ideałem jest prawdziwie wzniosła, wspólnotowa sztuka słowa.

W odróżnieniu od dramatu, który przechował w swej pamięci gatunkowej obrzędowe źródła (SS, II, s. 200, 205), epika i liryka wydają się gatunkami monologicznymi, wyrazem artystycznego indywidualizmu¹⁵. Ale Iwanow, sam poeta i teoretyk poezji, od swoich pierwszych kroków w literaturze dąży do odrodzenia wzniosłej, a tym samym wspólnotowej liryki. Na początku rozwijał ideę poezji „ogólnonarodowej”, swoistą teorię poezjo-logicznego ugruntowania.

„Symbol tylko wtedy jest prawdziwym symbolem, gdy przemawia językiem utajonym, czyni aluzje i sugeruje coś, co jest niewidzialne(...). Poeta pragnie być jedynym i odosobnionym, lecz jego wolność wewnętrzna to potrzeba wewnętrznego zwrotu i przyłączenia się do rodzinnego żywiołu”. (*Poeta i czerń, Poeta i pospółstwo*; SS, I, s. 713)

¹⁴ W. Iwanow *Religioznoje dielo Władimira Sotowiewa*, III, s. 301; por. też Karl-Christian Felmy *Orthodoxe Theologie der Gegenwart. Eine Einführung*, Darmstadt 1990, s. 147-168.

¹⁵ O „monologizmie, cechującym epos i lirykę”, mówi Iwanow w artykule *O suszczestwie tragedii* (*O istocie tragedii*; II, s. 192).

Wychodząc z tych wcześniej sformułowanych przesłanek Iwanow rozwijał później swą teorię o miocie zbiorowym i o zbiorowym symbolu w poezji.

Jaką chce stać się poezja? Wszeczludowa, młodzieńcza, mitotwórcza. Jej droga ku powszechnemu wszechczłowieczeństwu to ludowość [...]. W języku poezji poprzez prostackość współczesnej mowy przebija się z podziemnych korzeni słowo ludowe. [...] Przewyciężając indywidualizm i zaglądając w twarz boskości napisze na swoim trójnogu słowa: Chór, Mit i Rzeczywistość.

[*O wiesielom riemieslie i umnom wiesielii — O radosnym rzemiośle i rozumnej radości*; SS, III, s. 76].

Do końca życia Iwanow domaga się, aby poezja liryczna była porozumieniem, kooperacją, kontaktem i komunikacją.

Zatrzymajmy jednak na chwilę nasz przegląd teoretycznych wypowiedzi Iwanowa, aby skupić uwagę na jednym przykładzie jego liryki wzniosłej. Cykl *Hesperydy* (1903) (SS, I, s. 570,585) z tomiku *Kormczije zwiozdy* (*Gwiazdy przewodnie*) — stanowić może ilustrację teorii wstępowania i zstępowania oraz wspólnoty, jeszcze zanim ta teoria została ostatecznie sformułowana.

Zatrzymamy się na pięciu pierwszych częściach cyklu. Pierwszy — *Gołosa* (*Głosy*) — odzwierciedla początkowy natchniony stan duszy poety, jego erotyczne uniesienie i połączenie z ukochaną. Drugi — *Trizna Dionisa* (*Trizna Dionisa*) przedstawia przyłączenie się *animy* poety do chóru dionizyjsko-orgiastycznego, a trzeci (*Erictis sicus dei*) — wspinaczkę jego samotnego *animusa* ku artystycznym wyżynom, które budzą w nim rozczarowanie rzeczywistością sztuki i wybuchem zuchwalstwa. Czwarty wiersz — *Kumy* — sugeruje ideę zstępowania poety ku sferze ziemskiego piękna, a wraz z tym w pełną chaosu sferę piekła¹⁶. Piąty, dwuczęściowy wiersz to spektakl, który mówi o przeniknięciu duszy poety do szerszej, ludzkiej wspólnoty. Jego bohater, poeta homoseksualista Terpander, „dostraja dusze do jednostej tonacji”, jego pieśni „wtóruje (...) młodość i starość” „piętą i piersią przyjazną”, jego „oczyszczający śpiew” „jedna / z wrogim

¹⁶ Moja interpretacja początku cyklu *Hesperydy* musi być tu sumaryczna i syntezująca. Wiersz *Kumy*, po przedstawieniu mistycznego „wstępowania” poety w *Eris sicut dei*, opisuje całkowicie ziemskie wstępowanie poety na wysokości niegdyśszej „świętej twierdzy” Kum w czasie płomiennego zachodu słońca za morze. Jest to jakby zstępowanie poety z mistycznych wyżyn poprzedniego wiersza w krąg ziemskiej przyrody i odzwierciedlenie jej majestatycznego piękna. Lecz przeżywanie ziemskiego piękna owiane jest mistycznymi reminiscencjami Orki (s. 15), Archerusi (s. 16) i Aldy (s. 21), miejsc antycznych piekieł.

obozem wrogi obóz"¹⁷. Motyw powtarzających się wstępowań i zstępowań urzeczywistnia się także w następnych częściach cyklu.

Bez względu na całe pogmatwanie, styl cyklu *Hesperyd* swoją wstrzeźliwością językową rozczarowuje tego, kto oczekuje od poezji wytężonej pracy w słowie. Znajduje się tam wiele komplikacji syntaktycznych i trochę zabiegów słownych, zresztą w duchu starogreckim. Są rzadkie słowianizmy i, co najważniejsze, bezlik antycznych imion i określeń. Lecz styl cyklu *Hesperyd*, choć niewątpliwie trudny, jest uroczyście spokojny, pełen dostojeństwa i daleki od wymuszonych eksperymentów słownych. Poeta dąży do tego, aby dać wzór prawdziwie wzniosłej poezji, której materia i język pełne są natchnienia, co jednak nie prowadzi do deformacji.

W *Hesperydach* idea wzniosło-zbiorowej liryki krystalizuje się — jak zobaczyliśmy — nie tylko na poziomie tematów i motywów lub na poziomie stylu podwyższonego. Odzwierciedla ją ponadto kompozycja cyklu. Poszczególne wiersze symbolizują jakby pojedynczą duszę człowieka i jej wolność. Rozszerzenie pojedynczego tekstu do rozmiaru kompozycji cyklicznej sugeruje w czysto formalny sposób ideę wzniosłości jako wyzwolenie z ograniczeń krępujących indywiduum. Pojedynczy tekst jakby wyrывa się z ram swojej identyczności i triumfalnie przechodzi w inny tekst i w wyżej stojącą cykliczną całość. Kompozycja cykliczna stanowi poetycki ekwiwalent tematu mówiącego o wewnętrznej potrzebie duszy poety powrotu do sakralnej wspólnoty z innymi ludźmi. Ideę zbiorowo-sakralnej wzniosłości wciela prócz tego jeszcze podkreślona intertekstualność wierszy, bogactwo odwołań do antyku. Dzięki tym ciągłym aluzjom do tradycji starogreckiej mitologii i poezji, liryka poety XX wieku, Iwanowa, wydostaje się z ciasnego, indywidualistycznego osamotnienia, staje się ponadindywidualna i wzniosła.

¹⁷ W związku z tym ciekawa jest nieskomplikowana semantyka budowy metrycznej pierwszych pięciu członów *Hesperyd*. W *Golosach* tematyce erotycznego zbliżenia *animusa* i *animy* odpowiada (4 lub 5 stopowy) trochej, zbliżony do „chóralnego” początku. Następne teksty, aż do pierwszej części *Terpandera* włącznie, napisane są jambem. Ta miara z czasów Archilocha stosowana jest według zasady „osobiście oglądanego” i „osobiście przeżytego” (*Mysli o poezji*, III, s. 654). Na początku cyklu *Hesperyd* jamby towarzyszą raz motywowi rozłączenia żeńskiej i męskiej części duszy w *Triznie Dionisa* (4-stopowy jamb; kobieta natchniona przez bachiczną orgię), w *Eris sicut dei* (6-stopowy jamb; mistyczne wstępowanie mężczyzny w samotności) i w *Kumach* (6-stopowy jamb; samotny mężczyzna w przepięknej ziemskiej naturze), innym razem tematowi „bratobójczej waśni” z pierwszej części *Terpandera* (4-stopowy jamb). Motywowi załagodzenia waśni przedstawionej w chóralnej pieśni *Terpandera* odpowiada przejście do 4-stopowego trocheju w części drugiej *Terpandera*.

Specyficzna intertekstualność i „nieoryginalność” liryki zawartej w *Hesperydach* to jakby czysto literacki gest pełnego ekstazy przełamywania sztucznego indywidualizmu liryki współczesnej — w głąb, w ponadosobową pamięć poezji światowej¹⁸.

Ten pobieżny przegląd teorii Iwanowa i kilka przytoczonych chwytów w jego poezji nie mają być definitywną interpretacją jego koncepcji wzniosłości. Nie wykluczam, że w zestawieniu z innymi koncepcjami wzniosłości różnych okresów, niektóre ukazane tutaj jej cechy okażą się sprzeczne z tradycyjnym rozumieniem wzniosłości. Być może koncepcja Iwanowa okaże się przeciwstawna innym koncepcjom wzniosłości w następujących planach:

1. W tradycyjnym sporze na temat estetycznego lub nieestetycznego charakteru wzniosłości Iwanow opowiada się za ujęciem jej jako „fenomenu religijnego”, usytuowanego poza granicami wąsko rozumianej estetyki. Odróżnia to koncepcje Iwanowa od poglądów niektórych romantyków i postromantyków.

Wypowiedzi Iwanowa o „religijnym” charakterze wzniosłości nie należy utożsamiać zbyt pochopnie z kościelnym chrześcijaństwem, ani też z antycznym pogaństwem. Lecz nie ulega wątpliwości i to, że Iwanowowskie rozumienie wzniosłości sytuuje się bliżej świętości w religijnym sensie, aniżeli u wielu jego poprzedników (Nietzsche, Wagner), współczesnych (rosyjscy symboliści) i następców (rewolucyjna awangarda lat 1910–20).

2. Według Iwanowa pojęcie wzniosłości odnosi się raczej do przeżyć autora lub odbiorcy niż do morfologii samego dzieła sztuki. Posługując się współczesną terminologią możemy powiedzieć, że wzniosłość jest dla Iwanowa zjawiskiem z zakresu estetyki twórczości (*Produktionsästhetik*) lub estetyki odbioru (*Rezeptionsästhetik*). Pod tym względem istnieje tu zbieżność z poglądami romantyków.

3. Specyficzne wydaje się u Iwanowa pojmowanie funkcji wzniosłej sztuki we wspólnotowym życiu ludzi. „Wszelkie przeżywanie porządku artystycznego wyrwa ducha z ram tego, co jednostkowe” (*Symwolitika jesticzieskich naczał*, SS., I, s. 828-829) — wywyższa go

¹⁸ Jeśli chodzi o istotniejsze dla Iwanowa kategorie Mnemozyne, pamięci, wspomnienia, zob. między innymi jego artykuł *Driewnij użas* (*Prastary strach*; III, s. 92-110); zob. też przedmowę Olgi Deszart, I, s. 132 i nast.

i jednorazowo sprawia, że jest zdolny do uczestnictwa w przeżyciach zbiorowych. Aspekt wspólnoty w koncepcji Iwanowa można przeciwstawić rozmaitym „kolektywistycznym” interpretacjom (Ryszard Wagner, rewolucyjna awangarda, postzdanowowska nauka o wysokim patosie i tragizmie walki klasowej, która znajduje odbicie w wysokiej sztuce prawowiernego socrealizmu). Koncepcja Iwanowa różni się też od tych teorii, w których akcentuje się konflikt podmiotu z ogółem: romantyzm w wydaniu bajronicznym; niektóre z koncepcji późnej historycznej awangardy lub „modernizmu” (Mandelsztam, Charms) i „postmodernizmu” (Jean-François Lyotard¹⁹).

4. Z teoretycznych wypowiedzi Iwanowa możemy wnioskować, że wszelkie dzieło sztuki przedstawiającej lub słownej może być wzniosłość tylko w sensie przenośnym — zarówno daje ono świadectwo wzniosłości, jak i milczy o „niewysłowionym”. W świadectwie tym jest rzeczywiście zawarta istota i funkcja wszelkiego autentycznego dzieła artystycznego.²⁰ Natomiast jego wzniosłość w przenośnym sensie nie

¹⁹ W związku z tym skomentujemy interpretację kategorii piękna i wzniosłości we wspomnianej artykule Lyotarda (*Response a la question...*). Interpretacja Lyotarda stanowi część jego krytyki pod adresem społeczeństwa w okresie dojrzałego „modernizmu” i rodzącego się postmodernizmu. Kategoria harmonizacji piękna w estetyce potwierdza tendencje totalitarno-kolektywistyczne współczesnego zachodniego społeczeństwa i jego „bohatera” — całościowego, silnego, bezbłędnie funkcjonującego indywiduum. Wzniosłość w sztuce ma przeciwdziałać takiej funkcjonalizacji jednostki we współczesnym społeczeństwie.

Dla Lyotarda, który chętnie odwołuje się do Kanta, kontakt ze wzniosłością powoduje konflikt pomiędzy rozlicznymi zdolnościami poznawczymi i percepcyjnymi człowieka, a tym samym wiedzie do wewnętrznego rozstrojenia i rozszczepienia, prowadzi do rozchwiania duchowej równowagi, stwarza stan schizoidalny. Wzniosłość w sztuce, pojęta głównie jako źródło nieprzedstawialnego, gwarantuje że współczesna jednostka ze swoim wewnętrznym wyobcowaniem nie pozwoli, aby porządek totalnego piękna w nowym społeczeństwie zupełnie nią zawładnął.

Ujawniliśmy u Iwanowa organiczny związek między problematyką wzniosłości, a problematyką jednostki i społeczeństwa, chociaż w swoich założeniach ideologicznych poglądy jego różnią się zasadniczo od przekonań Lyotarda.

Jak wiadomo, Iwanow także krytycznie odnosił się do współczesnego indywidualizmu i bezustannie wzywał, aby „przekroczyć własne «ja»”. Dla Iwanowa wyjście z samego siebie oznaczało nie bunt przeciw współczesnemu społeczeństwu, lecz otwarcie się na prawdziwą duchową wspólnotę ludzi w idealnym, nowym, „organicznym” społeczeństwie „wolnej teokracji” albo „mistycznego anarchizmu”, które łączyłoby absolutną osobistą wolność ze zbiorową jednością.

²⁰ Por. też w cyklu *Hesperjdy* następny, po *Misteriach poety*, wiersz — *Epirrhema*, gdzie mowa jest o „nieczystym” sercu śpiewaka, który nie został obdarowany „czarem ognistych dźwięków” (SS., I, s. 580).

zna granic²¹. Wzniosłość — „umiejscowiona poza sztuką” (SS., II, s. 212) nie wydaje się kategorią estetyczną w dosłownym znaczeniu. Dlatego też nie występuje tu pytanie o relację między wzniosłością a kategoriami estetycznymi, takimi jak tragizm i komizm, wysokie i niskie, fantastyka, groteska i realizm, monumentalizm i intymność, głębia i powierzchowność, smutek i humor, powaga i ironia. To, jeśli je dobrze odtwarzam, stanowisko Iwanowa wymaga jeszcze bardziej wnikliwej analizy, jak też porównania z innymi koncepcjami wzniosłości. W każdym razie, w liryce Iwanowa wzniosłości, w obu znaczeniach tego słowa, zostały podporządkowane wymienione kategorie estetyczne i wszystkie inne „jakości estetycznie cenne” (terminologia R. Ingardena).

5. To podporządkowanie nie oznacza, że są one estetycznie obojętne. Immanentna poetyka Iwanowa dowodzi, że wzniosłość ma swoją stronę czysto literacką, można nawet mówić o poetyce wzniosłości. Szczególną uwagę warto zwrócić na następujące zagadnienia:

a) Obecność wzniosłości „ponad” tekstem lirycznym u Iwanowa niweluje i wyrównuje potencjalne napięcie pomiędzy różnorodnymi wartościami estetycznymi, w szczególności między gatunkami stylistycznymi samego tekstu, w następstwie czego mamy do czynienia z ciągłą przewagą śmiertelnie wysokiego stylu w liryce Iwanowa. Iwanow zwraca się do przerwanych przez romantyków i realistów (Dostojewski) silnego związku wzniosłości ze stylem wysokim²². W ten sposób Iwanow wyodrębnia się spośród większości rosyjskich poprzedników (z wyjąt-

²¹ Natomiast sam Iwanow w artykule *Ekskurs: o lirycznej ciemności (Dygresja na temat liryczny)*; SS., II, s. 203-204) rozróżnia dwa typy wzniosłej liryki: apollinijskiej (wiersze z trzema tematami, dające wrażenie wysokiej harmonii) i dionizyjskiej („dwutematowe” wiersze, które budzą w duszy słuchacza „trwożliwe lub buntownicze poruszenie” i wpływają na niego oczyszczająco). Powiedzmy, że typ apollinijski będzie bliżej spokrewniony z tradycyjnym rozumieniem wzniosłości, aniżeli dionizyjski.

²² W samej rzeczy, zniszczenie antycznego (a później klasycystycznego) powiązania wzniosłości ze stylem wysokim sięga jeszcze czasów inwazji chrześcijaństwa w duchowość późnego antyku. Nowotestamentowe „pomieszenie stylów” (pełen pokory, niski, „niekształcony” styl przedmiotu i przedstawienia surowej, ziemskiej ludzkiej rzeczywistości (*sermo humilis*) dla wyrażenia idei wzniosłości (*sublime*) narusza antyczną hierarchię stylów i nieprzerwanie wpływa na systemy średniowiecza, baroku, sentymentalizmu, romantyzmu i realizmu. Temu tematowi poświęcona jest znana książka Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i wstępem opatrzył Z. Żabicki, t. 1-2, Warszawa 1968, o której jakby zapomina się niekiedy w aktualnych dyskusjach o wzniosłości. Zresztą Auerbach porównuje realizm rosyjskiej prozy XIX wieku „bardziej ze starochrześcijańskim realizmem” i pomieszczeniem stylów, aniżeli z realizmem zachodnioeuropejskim tego czasu (s. 484). Za wskazanie tej książki jako znaczącej dla problematyki wzniosłości winien jestem wdzięczność moim przyjaciołom Alfredowi Sproede i Kwirynie Ziembie.

kiem m. in. Tiutczewa), współczesnych (prócz Niemców — Stefana George'a i po części Rilkego) i młodszych naśladowców, którzy albo w ogóle stosunkowo rzadko wkraczali w sferę stylu wysokiego (młoda Achmatowa), albo przeplatali go elementami wyraźnie niewysokimi (Błok, Pasternak), albo też starali się stworzyć współczesny ekwiwalent stylu wysokiego za pomocą nowego, skrajnie niezwykłego języka poetyckiego (Chlebnikow), który niekoniecznie łączy się z ideą wzniosłości. Iwanow narusza dawno ustalone tabu, co tłumaczy agresywne ataki krytyków na jego pierwsze publikacje poetyckie²³. W liryce Iwanowa (jak i w ogóle w rosyjskiej poezji) stosunkowo trudno jest znaleźć konkretne przykłady poetyckiego lub stylistycznego ekwiwalentu dla tej sfery wzniosłości, która określana jest takimi pojęciami jak niewypowiedziane, niepojęte, nieprzedstawione, nieprzedstawialne (coś w rodzaju lirycznego szeptu, bliskiego niemocie²⁴).

Jeśli chodzi o związek wzniosłości ze środkami poetyckimi Iwanowa, to ograniczę się tutaj do kilku hipotez. Wzniosłość w tej sferze odzwierciedla się na przykład w tym, że wielką wagę przywiązuje autor do pojedynczego słowa jako słowa-symbolu, słowa-mitu, słowa-aluzji—do Logosu, słowa-proroctwa, itd. Iwanow mówi wprost o „słowie wzniosłym” (SS., III, s. 120). Lecz w jego immanentnej poetyce słowo w zachwycający sposób wydobywa się ze swojej ciasnej osobności, po pierwsze — odchodzi od związku z ludowymi, ogólnosłowiańskimi korzeniami lub antycznymi wzorcami, po drugie — od przeważającego w liryce Iwanowa podporządkowania „syntaksyzmowi”, i po trzecie — unika włączenia we „wzniosły”, metryczno-rytmiczny rozmiar, zawierający ideę chóralnego (obrzęd, taniec) i wspólnotowego początku²⁵.

²³ Por. C. Tschöpl *Viaeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie*, München 1968, s. 72–76.

²⁴ Na temat absolutnej ciszy, milczenia, afazji i właśnie szeptu, często występujących w liryce Tiutczewa i szczególnie we wczesnym rosyjskim symbolizmie — por. A. A. Hansen-Löve *Zur Typologie...*, części 6–8.

²⁵ J. Etkind *Wiucznoje żywotnoje kultury (Ob archaiczeskom stylie W. Iwanowa)*, „Cahiers du Monde russe et soviétique”, XXV, 1, janvier-mars 1984, s. 9–17, zwraca szczególną uwagę na „słowo odosobnione” w liryce Iwanowa i na wpływ tego słowa na Chlebnikowa i Majakowskiego. Związki Iwanowa z awangardą rzeczywiście uprzytamniają to, co potwierdzają jeszcze zdumiewające paralele z przypominaną przez Etkinda serią odczytów Iwanowa o poetyce, przeprowadzoną w Baku i zapatrywaniami formalistów na język poezji (s. 15–16). Równocześnie należy brać pod uwagę ukryty związek zarówno praktyki poetyckiej Iwanowa, jak i odczytów z Baku z jego teorią wstępowania i zstępowania. Moim zdaniem poetyckie słowo Iwanowa jest jednocześnie konkretnie materialne i abstrakcyjne — z uwagi na to, że wchodzi w rozliczne związki etymologiczne, syntaktyczne i metryczne, stając się „chwijne” (s. 16) w swoim znaczeniu; słowo powtarza na swoim poziomie proces wychodzenia poety z ram ciasnej indywidualności, jego samotną wspinaczkę i jego „powrót do rodzimego żywiołu”, do „niecosobistej” wspólnotowej lub chóralnej łączności z innymi ludźmi.

b) Wykorzystanie przez Iwanowa początku kompozycji cyklicznej jako poetyckiego ekwiwalentu idei wzniosłości i zbiorowości na pierwszy rzut oka wydaje się wyróżniającą cechą jego liryki, lecz ostateczna konkluzja wymagałaby szerokiej analizy porównawczej funkcji jaką pełni cykliczność u innych poetów. Forma cyklu lirycznego jako taka niekoniecznie musi być związana z ideą wzniosłości i duchowej wspólnoty.

c) Fakty te dotyczą podkreślanej wcześniej intertekstualności lub stylizacji na antycyzność w liryce Iwanowa. Stylizacja ta ma wyrazić ideę wzniosłości realizującej się zarówno ponad indywidualną oryginalnością i odrębnością, jak i ponad kulturową unifikacją. Lecz i tu przyjdzie przeprowadzić jeszcze szeroką analizę porównawczą funkcji intertekstualności i stylizacji u innych poetów, aby wyodrębnić specyficzne elementy „semantyki antycznej stylizacji” i jej związku z problematyką wzniosłości u Iwanowa.

Jednym słowem, niniejszy artykuł jest niczym więcej, jak pierwszym i wyłącznie rozpoznawczym szkicem, poprzedzającym gruntowniejszą historię wzniosłości w literaturze rosyjskiej.

Rolf Fieguth

tłum. Agnieszka Korniejenko

Czy awangarda jest wzniosła?

Do podstawowych pojęć nowoczesnej estetyki zalicza się kategorię wzniosłości, która pojawiła się, jak większość idei europejskiej cywilizacji, w starożytności grecko-rzymskiej. Przykładem jest traktat Pseudo-Longinosa *Peri hypsos* z I w. n. e. o wzniosłym stylu w retoryce, przetłumaczony przez Tadeusza Sinkę i zamieszczony w znanej lekturze akademickiej *Trzy poetyki klasyczne* (o czym traktuje tekst prof. Mieczysława Porębskiego w niniejszym numerze).

Problem wzniosłości, który powrócił w drugiej poł. XVII w. w związku z francuskim tłumaczeniem Pseudo-Longinosa, nabrał aktualności w XVIII w. w obrębie preromantycznej estetyki angielskiej. Dla Edmunda Burke'a wzniosłość jest przeciwstawna pięknu, przejawiającemu się w proporcjonalności, stosowności (*decorum*) i doskonałości. Piękne przedmioty są małe, gładkie, delikatne, wdzięczne