

Ewa Nikadem-Malinowska

Fenomen w "martwym lustrze" : poezja Josifa Brodskiego w kontekście ewolucji sztuki europejskiej

Acta Polono-Ruthenica 9, 97-119

2004

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Ewa Nikadem-Malinowska
Olsztyn

Fenomen w „martwym lustrze”. Poezja Josifa Brodskiego w kontekście ewolucji sztuki europejskiej*

*Do zobaczenia świata potrzebny jest
człowiek, który widzi.*

Władysław Strzemiński

W myśl łacińskiego przysłowia zdobyta Grecja zdobyła nicokrzeseanego zwycięzcę, zaszczipiając w prostaczym Lacjum sztuki. Owa estetyczna agresja procentuje do dziś, okreśiając poziom wrażliwości Europejczyka. Ponieważ, jak zwykł mawiać Stanisław Barańczak, słowo znaczy to, co przez nie rozumiemy, można uogólnić, iż wszystko znaczy to, co przez to rozumiemy. Obecność sztuk w życiu współczesnego człowieka odgrywa tę samą rolę, co pięćset, trzysta czy sto lat temu, czyli rolę kryterium, wzorca i probierza. Dla starożytnych Greków to, co piękne, było jednocześnie dobre, kalokagathia stanowiła ich podstawowy ideał kulturowo-wychowawczy. Podobne poglądy w dobie nowożytnej miał Antony Shaftesbury. Stwierdził on, iż z urodzenia jesteśmy estetami. Skłonność do filozofowania pomogła nam ująć świat teoretycznie i w ten sposób zaczęliśmy o sobie mówić – cywilizacja.

Obecność Grecji jako źródła w życiu współczesnego Europejczyka stała się normą. Ciągłe powroty do Grecji widzimy w malarstwie, rzeźbie, muzyce, literaturze. Ich regularność i częstotliwość wykształciły w ludziach kod ideowo-estetyczny, który objaśnia całą sztukę europejską. Kod ten oparty jest na aktualizowanym przez wieki systemie wartości składającym się z zespołów tychże i odpowiadających poszczególnym dziedzinom życia duchowego. Proces ich powstawania jest równie dramatyczny jak proces geologiczny i jak on skuteczny. Odkładanie się warstwami tego, co dla ewolucji najistotniejsze, jest czasami przypadkową, lecz zawsze spektakularną sytuacją. Jak zauważyła Julia Hartwig w wierszu *Zapłata*:

*Artykuł jest fragmentem książki *Poezja i myśl. Twórczość Josifa Brodskiego jako fakt europejskiego dziedzictwa kulturowego*, Olsztyn 2004.

Mówiło wielu i pięknie
ale pozostał w pamięci ten kto mówił
rzeczy najważniejsze¹

Warstewka po warstewce bez naszego udziału, tzn. bez naszej woli, powstaje po nas nikły ślad, oznaczający nasz skład chemiczny, czyli kwintesencję życia w sensie biochemicznym. W takim sensie sztuka potrafi mniej więcej to samo – zachowywać, gromadzić, utrwać w różnych tworzywach smugi osiągnięć, błyski talentu. Josif Brodski, uginając się pod ciężarem otaczającej go zewsząd sztuki, w Wenecji stwierdził, iż „jest ona po prostu reakcją organizmu przeciw ograniczeniom jego zdolności do zatrzymywania, zachowywania”². Literatura wypełnia tę rolę trochę inaczej niż malarstwo czy rzeźba, gdyż jej język jest bardziej nawykły do opisu. Bawiąc się w Wenecji światłem, rozkoszując się świadomością, kto robił to przed nim, Brodski odkrywał w sobie jedność z całym minionym światem: „W ogólnym rozrachunku wszystkie te stwory ze złych snów – smoki, maszkarony, bazyliuszki, sfinksy z kobiecymi piersiami, skrzydlate lwy, Cerbery, Minotaury, centaury, chimery – które dostały nam się z mitologii (powinno jej się, po sprawiedliwości, przyznać miano surrealizmu czasów antycznych), to nasze autoportrety, w tym sensie, że jako znaki odsyłają do posiadanej przez nasz gatunek genetycznej pamięci ewolucyjnej”³. Światło, które nadaje widzialność przedmiotom, język, który je nazywa i pamięć, która zachowuje myślenie o nich – tyle trzeba, by wciąż stawać się współuczestnikiem jarmarku zwanego kulturą. *Traditio*, to w pewnym sensie pamięć, bo by coś przekazać, trzeba to zapamiętać. Twórca pozbawiony pamięci nie będzie nowatorem, lecz ignorantem. By stworzyć coś nowego, trzeba się rozliczyć ze starym – albo je akceptując, albo negując czy ignorując, albo kontynuując, odbijając się od niego – zawsze jednak trzeba mieć świadomość, z jakiego miejsca się zaczyna.

Zbigniew Herbert, zafascynowany antykiem, traktował to miejsce z wyjątkową pokorą:

wzywam was Starzy Mistrzowie
w ciężkich chwilach zwątpienia
sprawcie niech spadnie ze mnie

¹ J. Hartwig, *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa 2001, s. 74.

² J. Brodski, *Znak wodny*, Kraków 1993, s. 63.

³ *Ibidem*, s. 65.

wężowa łuska pychy
niechaj zostaną głuchy
na pokuszenie sławy
wzywam was Dawni Mistrzowie⁴.

Jak twierdzą jego najbliżsi, obrazów nie oglądał, lecz je przeżywał, było to tak bardzo widoczne, że wręcz namacalne⁵. Szczególnie fascynowało go malarstwo holenderskie, a najbardziej Jan Vermeer van Delft, którego obrazy uważał za doskonałe. Josif Brodski w eseju *Znak wodny* opisuje swoje zmagania ze sztuką Wenecji. Nie chodzi mu jednak o oglądanie zabytków, lecz o pewne podejście syntetyczne, o „przeżywanie” Wenecji, o bycie w Wenecji, substancjalne, fizyczne, wręcz fizjologiczne. Wenecja jako dzieło sztuki, dzieło wizualne i namacalne, zdaniem autora, prosi go wręcz o namalowanie. Zmusza go do tego światło, szczególne, wyjątkowe, występujące tylko w Wenecji i tylko zimą. Brodski, nie będąc malarzem, odczuwa w tym momencie jak malarz. Jest jakby potencjalnym malarzem. Ma w sobie zdolność tworzenia, został zainspirowany, tylko że umiejętności, które posiada, „malują” innym językiem.

Wrażliwość artystów wyrażająca się w postawie estetycznej wobec rzeczywistości nie dzieli ich według tworzywa, którym się posługują, lecz łączy w istocie doznania. Uwaga Joana Miró co do jedności sztuk potwierdza się w drodze, którą zmierza ona poprzez kolejne etapy syntezy do coraz to nowszych jej etapów. Warto przyjrzeć się bliżej najbardziej spektakularnym momentom tego procesu.

Najbardziej kontrowersyjny i najoryginalniejszy artysta malarz XX wieku, Salvador Dali, jako najbardziej wartościowych malarzy wszech czasów wymienił w kolejności: Vermeera van Delft, Velazquesa i Rafaela. Jego wybór nie odbiega od ogólnie przyjętych ocen, jednak dziwne się wydaje, że ktoś obnoszący się ze swoją oryginalnością jak Dali mógł tak profesjonalnie i obiektywnie ocenić zupełnie innych niż on artystów. Rzecz, jak się wydaje, ma swoje osobiste podłoże. Zapatrzony w siebie geniusz miał żelazne zasady, które konsekwentnie wyznawał. Jedna z nich brzmiała: „Nie obawiaj się doskonałości. Nigdy jej nie osiągniesz!”⁶. Inna przekazywała młodym życiowe doświadczenie: „Zacznijcie rysować i malować tak jak dawni mistrzowie, a potem postępujcie zgodnie z własnym przekonaniem: będziecie zawsze cieszyli się szacunkiem”⁷. Surrealistyczne malarstwo Dalego, ubarwione skandalami i wizerunkiem nie z tego

⁴ Z. Herbert, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 447.

⁵ Por.: J. Zalewski, *Obywatel poeta*. Film dokumentalny, 2000.

⁶ S. Dali, *Dziennik geniusza*, Gdańsk 1993, s. 57.

⁷ Ibidem, s. 93.

świata, było rzeczywiście szokujące i mogło uchodzić za zjawisko wręcz nienormalne w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Trzeba jednak pamiętać, że Dali nie robił tego wszystkiego, by szokować, taka była jego interpretacja świata i tak ją metaforycznie wyrażał. Kultura cały swój rozwój zawdzięcza ludziom, którzy łamią konwencję. Ich małe i duże rewolucje w jednej chwili dokonują zmian, które w formie ewolucji trwałyby dużo dłużej. Historia sztuki to historia akceptacji lub negacji kolejnych wizji tego samego świata. Każda inicjatywa artystyczna jest zapowiedzią określonych zmian, tylko nieliczne autentycznymi zmianami się kończą. W każdym przypadku chodzi o to samo – pokazać inaczej to, co jest. Wszelkie nowatorskie wizje malarskie powstawały w oparciu o wizualną pamięć twórców. Sztuka jest procesem, który ciągle korzysta ze swoich zdobyczy i postępu jednocześnie. Nie różni się w tym od nauki techniki i innych dziedzin ludzkiej działalności opartych na myśleniu i pamiętaniu. Kiedy Picasso mówił: „Maluj jak myślisz, a nie jak widzisz”, miał na myśli właśnie to, iż sztuka nie jest odtwarzaniem, lecz tworzeniem.

Kiedy powstawał impresjonizm, mało kto zdawał sobie sprawę z konsekwencji idących przemian. Jego twórcy inspirowani dawnym malarstwem łączyli często elementy wydawałoby się sprzeczne, które dawały jednak zaskakujące efekty. Nie naśladowali, nie kopiowali, nie stylizowali, lecz inspirowali się określonymi elementami twórczości mistrzów dawnych i bliższych. Łamanie konwencji polegało na ich analizie i nowej syntezie w ramach nowej konwencji. Intuicyjnie wybierając z zasobów artystycznego dziedzictwa to, co mogło być impulsem, wskazówką, elementem kompozycyjnym wizji, nowym spojrzeniem na stare doznania, nowym doznaniem starych wrażeń, artyści materializowali myśl, nie widzenie. Widzenie było tylko drogą, którą szła myśl, widzenie było sposobem na opanowanie jej, ucieleśnienie. Kiedy w 1861 r. realista Gustave Courbet twierdził, że „Każda epoka powinna posiadać swoich artystów, którzy by ją wyrażali i odzwierciedlali dla przyszłości”⁸, była to nie tylko reakcja na akademizm, klasycyzm i romantyzm. Był to pewnego rodzaju uniwersalny zarzut nieadekwatności percepcji niewspółczesnej rzeczywistości do tej rzeczywistości. Postawa taka czyniła artystę kalekim więźniem swego świata, a świat więziła w czasie, każąc mu przemijać wraz z nim. Gdy tenże Courbet wyrokował, iż „Przedmiot abstrakcyjny, niemożliwy do ujrzenia, nie istniejący, nie należy do dziedziny malarstwa”⁹, nie tylko określał domenę realizmu, lecz zamykał usta myślącym inaczej. Myślącym, nie widzącym. Przywiązanie do konwencji

⁸ Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986, s. 27.

⁹ *Ibidem*.

było w tym przypadku niezbyt konstruktywne dla malarstwa jako całości. Dialog z konwencją, zapoczątkowany przez prekursorów impresjonizmu, znamionował nowy stosunek do tradycji. Nowe myślenie wpłynęło na nowe widzenie, a nie na odwrót. Analiza tradycji i jej synteza w nowym obrazie dawała nową wartość, która – połączona z eksperymentowaniem kolorem i światłem – przynosiła w efekcie nowatorskie widzenie.

Rozwoju sztuki nie da się zatrzymać, chyba że hibernując ludzkość. Wszelkie poszukiwania są bezpośrednią funkcją zmian, jakie zachodzą w świadomości człowieka poznającego dzień po dniu świat. Pamięć jest jednak pojęciem szerszym od świadomości, dlatego tradycja musi być obecna w każdej formie poszukiwań. Tradycja, wiedza bazowa określa w pewien sposób myślenie i postawę wobec świata, dlatego każde nowe spojrzenie musi wynikać ze starego myślenia. Dla Edgara Degasa było to warunkiem wyzwolenia się spod „tyranii natury”¹⁰. Dzięki temu sztuka jest procesem nieprzerwanym i nieustającym, dzięki temu nawet najwybitniejsza jednostka nie jest w stanie wyrokować o rozwoju tego problemu ani arbitralnie na niego wpływać. Edouard Manet, pozostając pod wpływem impresjonistów, nigdy nie stał się jednym z nich ani ich sposobu myślenia do końca nie zaakceptował. Wybór jest konsekwencją myślenia i przywilejem wolności, ale także funkcją pamięci i wiedzy, bo wybór trzeba uzasadnić. Najbardziej znany impresjonista, Claude Monet, pod koniec życia przekroczył granicę wyznaczoną przez Courbeta i zbliżył się do malarstwa abstrakcyjnego. Było to konsekwencją kolejnych twórczych wyborów, poszukiwań wynikających ze zmiany sposobu myślenia. Koncentrując się na zmianach oświetlenia, co robił zresztą przez całe życie, dotarł do granic przedmiotu, wyczerpał go. To, co dla Courbeta było nie do pomyślenia, dla Moneta stało się faktem. *Ogród w Giverny* jest jeszcze impresją i już abstrakcją. Jest jeszcze ogrodem pełnym bujnej roślinności, ale już wyzwolonej z konturu i kształtu. Wizja artystyczna jest myślą, malowany obraz jej ucieleśnieniem. By myśl mogła się pojawić, potrzebna jest inspiracja, która jest zawsze wewnętrzną reakcją na zewnętrzny impuls. Świadomość, pamięć i natura tworzą bazę dla percepcji, pewnego rodzaju mikroczasoprzestrzeń wypełnioną trofeami i ofiarami każdej indywidualnej i subiektywnej działalności ludzkiej. Każda mikroczasoprzestrzeń rozszerza się jak wszechświat dzięki energii procesu poznania, w którym funkcjonujemy całe życie. Poznawać i tworzyć to i sens i cel życia, ale i warunek ewolucji sztuki.

Ukazanie się w 1886 r. manifestu symbolicznego pióra Jeana Moreasa zwróciło oczy Europy na nowy kierunek rozwoju twórczego ducha w szeroko pojętej

¹⁰ Ibidem, s. 250.

sztuce. Moreas, uważając przyjście nowej manifestacji artystycznej za nieuniknione, podkreślał, że „To, co z początku nowe i spontaniczne, staje się mdłe i oklepane”¹¹. Zapoczątkowany przez Charles’a Baudelaire’a, Stephane’a Mallarmego i Paula Verlaine’a nowy ruch akcentował przede wszystkim niewyczerpaną wieloznaczność obrazu. Otwierała ona przed artystami bramy możliwości, lecz utrudniała teoretykom zdefiniowanie, czy jakiegokolwiek zdeterminowanie ram, norm czy reguł nowej sztuki. Wieloznaczność oznaczała różnorodność interpretacji. Tyle, że różnorodność nie oznacza dowolności. Ernst Kretschmer podkreśla, iż „U człowieka cywilizowanego większość symboli to retrospektywne formy rozwojowe, przekłady wsteczne gotowych już abstraktów na bardziej naiwny język obrazów”¹². Owe „przekłady wsteczne” uczony tłumaczy zasadą freudowskiej „regresji”, czyli powrotu do konkretności. Inaczej mówiąc, jest to poszukiwanie źródła obrazu symbolicznego w pokładach pamięci. W przypadku interpretacji dzieła funkcjonującego w danym społeczeństwie, tzn. dysponującym pewnym kodem kulturowym dostępnym zarówno dla artysty-nadawcy jak i interpretatora-odbiorcy, kwestia niezrozumienia się nie powinna istnieć. Intencje autora, wieloznaczne z założenia, dla odbiorcy mogą być wieloznaczne inaczej, ale w pewnych granicach kontekstu kulturowego. Hans Hofstatter uważa wręcz, że „miejsce percepcji intelektualnej musi zająć percepcja intuicyjna”¹³, bo tylko odbicie wrażenia od wyobrażenia może spowodować dotarcie do sensu dzieła. Austriacki poeta Hugo von Hofmansthal momentowi uświadomienia sobie pojawienia się symboli przypisuje wręcz duchowo-fizyczną ekstazę¹⁴. Są to zrozumiałe reakcje porównywalne z dokonaniem odkrycia, nie przeceniłabym tu jednak roli wrażenia i intuicji przy jednoczesnym niedocenianiu roli intelektu. Powrót od abstraktu do konkretności może się odbyć pod warunkiem, że owym konkretem dysponujemy, posiadamy go w swojej pamięci kulturowej. Jeśli go tam nie ma, samo wrażenie i zachwyty utworem nie odnajdą w nas sensu, którego po prostu nie ma, bo nie ma go na czym zbudować.

Z punktu widzenia ewolucji sztuki istotną cechą symbolizmu było upraszczanie jako pewnego rodzaju forma syntezy. Wszystkie kolejne zmiany, jakie zachodziły w sztuce, opierały się na kolejnych uproszczeniach. Idea syntezy myśli kształtowała formę. Deformowano rysunek, eksperymentowano z barwną plamą, światłocieniem, czyli w sumie robiono wszystko to, co do tej pory, tylko inaczej. Komentując narodziny kubizmu, Mieczysław Porębski zwraca uwagę na

¹¹ H.H. Hofstatter, *Symbolizm*, Warszawa 1987, s. 303.

¹² Cyt. Za: *ibidem*, s. 46.

¹³ *Ibidem*, s. 47.

¹⁴ Por.: *ibidem*.

ewidentne analogie pomiędzy początkami wszystkich poprzednich kierunków w sztuce. Mając za tło doświadczenia poprzedników, niewątpliwie lepiej widziało się bogactwo ich dorobku, jak i ewidentne sprzeczności i ograniczenia, które wymagały rewizji budujących je zasad¹⁵. Stąd pragnienie zmian, dążenie do nich, płynące nie z potrzeby eksperymentu, lecz korekcji interpretacji świata, precyzji metaforyzowania. Podobnie jak Manet, obok i pod wpływem impresjonistów, tak Wassily Kandinsky, pozostając poza prądem, wywarł na rozwój sztuki znaczący wpływ. Wierząc, że musi być coś jeszcze poza kubizmem, który go nie porwał swoją „fizycznością”, Kandinsky próbował wydobyć z płótna coś więcej, niż leżało na jego powierzchni. Przypadek sprawił, że nie zauważył, iż powiesił jeden ze swych obrazów do góry nogami. Ważne było to, że obraz zachwyił go. Zrozumiał wtedy, że osiągnął dokładnie to, o co mu chodziło – projekcję „konieczności wewnętrznej”. Rezygnując z przedmiotowości i stając się pierwszym świadomym malarzem abstrakcyjnym, Kandinsky coraz bardziej scalał i syntezował swoje obrazy. Wcześniejsze próby dotyczyły przede wszystkim koloru, który, stając się intensywny i dominujący jak u fowistów, zdawał się pokonywać formę, zastępować ją. Taki jest *Pejzaż górski z wioską Murnau*, gdzie barwa za pośrednictwem zamierzonej ekspresji łączy formę i treść w niesamowitym wrażeniu pełni doznań. Ale to go też nie satysfakcjonowało. Pisząc w swym manifestie, że obrazy powinny się różnić od kwadratu i dywanu, nie tyle odciął się od kubistów i estettów, co zaznaczył, że prócz formy i estetyki od obrazu należy oczekiwać jeszcze czegoś. Traktat *O duchowości w sztuce* dość jednoznacznie ukazuje kierunek jego poszukiwań. Jeżeli jednak przyjrzymy się jego obrazom od 1910 r. do prac ostatnich, zauważymy w nich następującą tendencję – abstrakcja konkretyzuje się, barwa nasycza, forma nabiera precyzji. Poszukiwania nie zgłębiają abstrakcjonizmu, lecz samego Kandinsky’ego. To, co poprzednio było ważne, plus to, co stawało się ważne, interpretował pod kątem języka malarskiego, który by nie ograniczał wypowiedzi. Droga, którą zmierzał trochę po omacku, była drogą syntezy. Jego wielkość polegała na tym, że będąc pod wpływem różnych prądów, do końca pozostał wierny zasadzie malowania z „wewnętrznej konieczności”. *Mały sen o czerwieni* z 1925 r. jest kubistyczno-fowistyczno-suprematyczno-ekspresywnym utworem, który mówi językiem formy i treści i ma dużo do powiedzenia. Dynamika, ruch, ciepła barwa i marzenie komponują się i stają jednym – jedną myślą i jednym wrażeniem. Supremacja Malewicza, która Kandinsky’ego w widoczny sposób zgeometryzowała, była dla malarza kolejnym sposobem na ogarnięcie i wyrażenie myśli.

¹⁵ M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1986, s. 8.

Inaczej rzecz się miała z twórcą suprematyzmu, Kazimierzem Malewiczem. Sprowadzając malarstwo do najprostszych figur, oczyścił je z przedmiotów i barw. To, co pozostawało na płótnie, w akcie supremacji emanowało czystym odczuciem. Wpływ kierunku był wyraźny, lecz krótkotrwały. *Czarny kwadrat na białym* tle pozostał jego symbolicznym znakiem. O tym, że nie dało się z eksperymentów formą wydobyć zbyt wiele treści, świadczy twórczość jeszcze jednego ucznia Malewicza, Władysława Strzemińskiego. Potraktował on jednak suprematyzm jak swoistą szkołę i wypracował na jej gruncie nowy kierunek zwany unizmem. Unizm też okazał się być nudny, bo mało twórczy. Po kilkunastu unistycznych obrazach Strzemiński poczuł, że droga jest niewłaściwa. Nie wywołujące skojarzeń płótna na dłuższą metę nie okazały się zbyt atrakcyjne. Strzemiński był tego świadom. Ale był też świadom faktu, że bez unizmu nie byłoby tego, co stanowi o jego talencie i wartości jego twórczości. Otóż unizm stał się prapoczątkiem nowego, syntetycznego widzenia, do którego Strzemiński stworzył całą teorię. Jak zauważył Julian Przyboś, „jedność widzenia” formy i koloru u Strzemińskiego sprawia, że „obraz staje się projekcją widzenia tak syntetycznego, że nie sposób w nim wykryć jego składników”¹⁶, chociaż widzenia konkretnego przedmiotu się nie zatracą. Strzemiński wyróżnił dwa sposoby widzenia – widzenie biologiczne i świadome. Widzenie świadome ewoluowało według niego wraz z człowiekiem. Poprzez dziecięce widzenie konturowe, późniejsze sylwetkowe do bryły w perspektywie trójwymiarowej – a wraz ze zmianą świadomości widzenia zmieniał się ideał piękna. Zróżnicowanie wielkości przedmiotów, czy wyodrębnienie jednego z nich z otoczenia miało służyć tzw. perspektywie intencjonalnej, czyli określeniu stosunku artysty do przedstawianych przedmiotów. Strzemiński opisał to, co jest w malarstwie połączeniem świadomości widzenia i intencji, krok po kroku przeanalizował proces twórczy, rozbił go na czynności porównywalne z szukaniem słów w poezji, a mianowicie do kładzenia pojedynczych linii. Linie to początek, ale dopiero zagęszczenie się linii, zlewanie daje w efekcie bryłę, tak jak zagęszczenie słów tworzy tekst. Do tego dochodzi kwestia wzbogacenia skali barw. Cały wysiłek Strzemińskiego, mający na celu przetłumaczenie języka malarstwa na język nauki, pokazuje jak wiele wspólnego mają ze sobą całkowicie różne dziedziny sztuki. Ogólnie rzecz biorąc, naturą sztuki jest zawsze metaforyzowanie rzeczywistości. Różnica między poszczególnymi dziedzinami sztuki jest jedynie kwestią języka i zależnych od niego środków wyrazu. Intencje i cele są te same. Obserwując rozwój malarstwa i poezji w Europie, widzimy wyraźnie paralelizm zjawisk twórczych, gdzie

¹⁶ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 8.

analogie są ewidentne, efekty również. Sądząc z roli, jaką odgrywają od wieków w kulturze, poezja i malarstwo w całym złożonym bogactwie syntetyzmu i syntezy bliższe są sobie, niżby się zdawało i łączą najbardziej naturalne cechy dane człowiekowi. Poezja i malarstwo ucieleśniają najdoskonalej i najpełniej pośród sztuk obecność i potrzebę filozofowania i estetyki w duchowym życiu człowieka. Z tego zapewne wypływa ciągła, wciąż i wciąż pojawiająca się potrzeba stworzenia nowej wizji świata. Jeśli tak się dzieje, znaczy to, że stare wizje nie satysfakcjonują, ewentualnie już nie satysfakcjonują. Poszukiwania, zarówno filozoficzne, jak i estetyczne, to nie kończące się potrzeby idei, kolejnych idei, na których sięgają kwiatki pomysłodawcy następnych. Parafrazując Władysława Strzemińskiego, który powiedział, iż „Do zobaczenia świata potrzebny jest człowiek, który widzi”, możemy powiedzieć, że do pomyślenia świata potrzebny jest człowiek, który myśli. Widzenie i myślenie wyznacza podstawę aktywności twórczej, a przynajmniej jej konieczną bazę, bez której proces jest niemożliwy. Poszukiwania nowych wizji, nowych wartości, nowych środków wyrazu zaczynają się zwykle na oślepię, w oparciu o intuicję i, ewentualnie, marzenia, pragnienia. Uwięzieni we własnych osiągnięciach, zamknięci w tworzonych pojęciach nazywamy to, co chcemy odkryć przy pomocy starych słów. Oszukujemy się nawzajem mówiąc, że wszystko już było. Wymagająca duchowość człowieka współczesnego danej epoce nie aprobeje stagnacji.

Z buntu przeciw wszystkiemu zrodziła się estetyka surrealizmu. Zaskakujący był kubizm, szokujący futurizm, nieprzewidywalny dadaizm. Każdy nowy nurt burzył, rozbijał i tworzył na nowo, jakby wypróbując skalę wytrzymałości tradycjonalistów. Dopiero surrealizm pokazał jednak, że sztukę stać jeszcze na wiele, na dużo więcej. Rodzący go bunt duchowej Europy wiązał się z kryzysem wartości po pierwszej wojnie światowej. Kryzys był o tyle poważny, że po zanegowaniu panujących reguł i zasad nie znaleziono pod ręką nic zastępczego. Andre Breton wraz z grupą poetów i malarzy rozpoczęli serię eksperymentów, które wyrzuciły przyjęte sposoby widzenia i myślenia do góry nogami. Poszukiwania prawdziwego sensu słów i obrazów w poezji miało na celu obudzenie nowej wrażliwości, nowej świadomości w człowieku. Człowiek ślepy, jak sądzono, na nowe piękno, nie był w stanie zobaczyć świata i jego wartości takimi, jakimi, miano nadzieję, był naprawdę. Z pomocą przyszedł Freud. Psychoanaliza odkrywała możliwości w niezbadanym dotąd terenie. Sen, hipnoza, podświadomość zaczęły odsłaniać, jak sądzono, swoje tajemnice i sekrety umysłu. Słowa, związki słów, potoki słów wydobywanych ze stanów uśpienia naturalnego i sztucznego zaskakiwały magią i świeżością, wieloznacznością i oczywistością jednocześnie. Nowe sytuacje twórcze rodziły nową estetykę. Myśl zdawała się

wyływać z obłądu. Już w 1886 r. Wilhelm Dilthey stwierdził, że „Sen jest pokrewny szaleństwu”¹⁷, i nie surrealiści, lecz Demokryt i Platon motor poezji widzieli w „boskim obłądzie”. Tylko, o ile Dilthey uważał, że „Geniusz odznacza się w ogóle cechami, odbiegającymi od normy przeciętnego człowieka”¹⁸, o tyle surrealiści za Lautreamontem głosili, iż „Poezja powinna być czyniona przez wszystkich, nie przez jednostki”¹⁹.

Surrealiści chcieli zmienić świat, odkrywając jego tajemnice. Świadomość zachodzących zmian miała wpłynąć na świadomość indywidualną każdego człowieka. To miała być rewolucja, nie ewolucja, bo tylko rewolucja umysłowa mogła odsłonić nadrzeczywistość. Wiedza ezoteryczna, a więc skryta, tajemna, stała się wygodną furtką, za którą można było umieścić wiele niepojętych treści i którą starano się szeroko otworzyć. Gloryfikacja inności za wszelką cenę pchała surrealizm do przodu. Przyspieszenia dodawała mu wiara w możliwość wpływu i skuteczność zmian, jakie miały się dokonać w ludzkiej świadomości i wrażliwości. Wierząc w swoją oryginalność, surrealiści nie zdawali sobie najwyraźniej sprawy, że to, co robili, było tylko krzykliwym akcentowaniem tego, co estetyka знаła od dawna. Stosując inne środki, metody i reguły, teoretycy surrealizmu „odkryli wyobraźnię”, sumienie, popęd, sen, szaleństwo. Zobaczyli inaczej coś, co było częścią natury ludzkiej od dawien dawna. Fakt, pozwolili temu wszystkiemu dojść formalnie do głosu, to co wstydlive i ukrywane nazwali po imieniu. Nie zmienili ani świata, ani człowieka, ale z pewnością zmienili estetykę, otwierając ją na nowe możliwości i odsuwając horyzont daleko w przód. Składane z gotowych elementów collage i wydrapywane grzebieciem frottage Maxa Ernsta, mechaniczna dekalkomania Oscara Domingueza, pictopoezja Victora Braunera były poszukiwaniami i odkryciami jednocześnie. Świat percepowany przez artystów z coraz to innej perspektywy czy z różnych perspektyw jednocześnie ulegał deformacjom i przybierał na płótnie metaforyczną postać wizji wyalienowanej i niesamowitej. Nadrzeczywistość nie istniejąca realnie istniała w sposób postulowany, agresywnie wgrzając się w realność. Odbiorca musiał mieć świadomość równie elastyczną co twórca, skoro miał zrozumieć dzieło, zinterpretować je i znów – zrozumieć interpretację. Rola odbiorcy jako odtwórcy stawała się rolą twórcy. Odnajdywanie sensu dzieła w sobie stało się warunkiem interpretacyjnym nowego kierunku. Wyzwolenie wyobraźni, wystawianie jej na ciężką próbę, jak chociażby w przypadku najśłynniejszego *ready-made'a* z dorobku Marcela Duchampa, białego porcela-

¹⁷ W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, Warszawa 1982, s. 12.

¹⁸ Ibidem, s. 6.

¹⁹ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 10.

nowego pisuaru, który staje się fontanną. Mistrzostwo twórcy w tym przypadku polega na tym, że do końca nie wiadomo, czy właśnie został zmanipulowany pod względem estetycznym przedmiot, czy odbiorca, ale efekt łączący aluzję z kpiną pozostał niezwykle do dziś. Szokowanie zmuszało do myślenia, oceny, wyrażenia stosunku do propozycji autora rzucającego odbiorcy w twarz wielość znaczeń w formie nie do przyjęcia.

Przeżywający dziś swój artystyczny renesans Joan Miró uczył się rzeźby u Francisca Galii, mając w czasie zajęć zamknięte oczy. Mistrzowi chodziło o wyćwiczenie pamięci dotykowej przyszłego artysty, o rozbudzenie jego ukrytej wrażliwości. Rosnąca popularność Miró w naszych czasach i jego tryumfalny powrót do prestiżowych galerii, wskazuje na to, iż wreszcie dorosliśmy pod względem estetycznym do dzieła, które się nie zestarzało. Miró kształtował się stopniowo. Fowizm nauczył go operować barwą, kubizm korzystać z przestrzeni malarskiej, zaś dadaizm dziecięcego, „zabawowego” podejścia do jednego i drugiego. Miró nigdy nie zdeklarował się jako surrealista, ale jego świadomość twórcza z wyzwoloną jak u surrealistów wyobraźnią prezentowała podobny stan wrażliwości.

Surrealizm, jak wszystkie poprzedzające go kierunki w sztuce, wykształcił się z analizy i syntezy swoich poprzedników. To, iż wynik analizy można przyrównać do ruin i zgliszczy, a syntezy do „fizyki paranoi” (określenie Salvadora Dali), świadczy o tym, że angażujący się weń artyści zakładali maksimum szczerości przy zajmowaniu postawy estetycznej wobec świata. Ich inna wrażliwość, powiedzielibyśmy za Dalim „instynktowna”, narzucała im niejako paranoiczo-deliryczną interpretacją rzeczywistości, która ulegając metaforyzacji zmieniała ją w nadrzeczywistość. Synteza idei, wartości czy postaw nie oznacza przecież akceptacji czy afirmacji, lecz uświadomienie. Świadomość inności jest świadomością inności wobec czegoś, nie inności absolutnej, która po prostu nie istnieje. Przybieranie określonej postawy możliwe jest tylko w sytuacji uświadomienia sobie warunków jej przyjęcia. Bunt surrealizmu wobec zastanej estetyki oznaczał uświadomienie jej sobie. Podziw Dalego dla dawnych mistrzów wypływał z uznania dla ich umiejętności, które malarz oceniał w dziewięciu najistotniejszych dla niego kategoriach. Trudno osiągalna czy wręcz nieosiągalna doskonałość Rafaela czy Velazquesa inspirowała artystę, podobnie jak zmarli wielcy ludzie, których to jego świat artystyczny asymilował w czysto instrumentalnym celu – by czuwali nad jego rodzącym się dziełem²⁰. To „wchłanianie” odchodzących jest wchłanianiem ich doświadczeń i wrażliwości, jest stawianiem się po części nimi, bo tylko w taki sposób mogą istnieć.

²⁰ Por.: S. Dali, op. cit., s. 77.

Obecność sztuk w życiu współczesnego człowieka jest funkcją pamięci kulturowej, pobieżnego wykształcenia i chaotycznych zainteresowań. Jak „ubogo” by to nie brzmiało, stanowi podstawę kodu semantyczno-estetycznego, jakim jesteśmy w stanie porozumieć się z twórcą. Sporadyczność kontaktów zwykłego zjadacza chleba z wielką sztuką jest porównywalna do tychże z wielką poezją. Może to wywoływać wrażenie, iż nie nadążamy za zmianami ewolucyjnymi sztuki, co z kolei przekłada się, jak wskazują badania, na mniejsze zainteresowanie konsumpcją. Wyróżnione przez Władysława Strzemińskiego widzenie w sensie biologicznym jest satysfakcjonujące w procesie interpretacji rzeczywistości bez zajmowania wobec niej postawy estetycznej, co dokonuje się ciągle, na co dzień, w pośpiechu pod naporem zalewającej nas informacji. Świadomość widzenia zakłada jakby pewną celowość, nastawienie odbiorcy wobec widzianego przedmiotu. Gdyby jednak nie istniało coś jeszcze, jakiś inny sposób pozyskiwania wiedzy za pomocą widzenia, ze względu na jego konieczną wybiórczość nie byłibyśmy w stanie interpretować sztuki w ogóle. I tu właśnie najwłaściwszą formą percepcji rzeczywistości, uczenia się świata będzie „asymilacja zmarłych” Dalego, wchłanianie tego wszystkiego, co nas otacza, co słyszymy, widzimy, czujemy. Trzeba więc znów rozszerzyć myśl Strzemińskiego na temat widzenia świata, tym razem o inne niż tylko wzrokowe doznania. Traktując „widzenie” jako szeroko pojęty odbiór, a więc percepcję, uświadomienie i interpretację naturalną i pomyślaną jednocześnie, mówić będziemy o doznawaniu świata. Wydana w 1997 r. książka Marii Gołaszewskiej *Estetyka pięciu zmysłów* poświęcona jest analizie różnych form zmysłowego kontaktu człowieka ze światem. Jak stwierdza autorka, „Szczególnego rodzaju sztuką wyobrażeń jest literatura, gdzie przy percepcji zaangażowany jest wzrok (czytanie) lub słuch (słuchanie), lecz dzieło odwołuje się poprzez opisy do wyobraźni, do wrażeń z przypomnienia”²¹. Współdziałanie kodu kulturowego i pamięci kulturowej odbiorcy umożliwia odtworzenie koncepcji utworu zgodnie, czyli odkrycie w sobie wewnętrznego sensu interpretowanego tekstu. Można powiedzieć, że taka jest zasada, mechanizm percepcji utworów literackich. Jednak jeżeli idzie o poezję, sprawa się trochę komplikuje. Percepcja utworów poetyckich podobna jest do percepcji produkcji malarskiej, do dzieł sztuki mówiących innym językiem, językiem innego tworzywa, a jednak w intencji i skutku bardzo sobie bliskich. Podobieństwo zawiera się w charakterze języka, jego specyfice, nie w samym języku. Malarskość języka poetyckiego i poetyckość malarskiego objaśnić można, jak się wydaje, szczególną syntetycznością każdego z nich. Maksymalna koncentracja znaczenia, oscylująca między kodem a symbolem, obecna jest

²¹ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 226.

w przedstawianym przez nie przedmiocie bez względu na okoliczności czasoprzestrzenne. Wyrazistość formy czyni ją jednoznaczną z treścią, znaczeniem treści. I obraz, i wiersz mogą nazwać dany przedmiot w dany sposób tylko raz, związek między formą i treścią wyznacza warunki poszukiwania sensu, zmiana formy dla danej treści wywołałaby zmianę kierunku poszukiwań, a w konsekwencji zmianę sensu utworu. Taka a nie inna forma znaczenia (nie forma i znaczenie) posiada określoną funkcję, która zawsze jest jednością trzech funkcji – estetycznej, poznawczej i dydaktycznej, z wyraźną przewagą pierwszej. Malarskość poezji i poetyckość malarstwa jest odwróceniem kolejności doznań, tylko i wyłącznie.

Władysław Strzemiński dla określenia biernych doznań stworzył pojęcie „martwego lustra”. Według artysty „Zarówno doznania, jak ich odbiór były doznaniem *w ogóle*, doznaniem w abstrakcji, doznaniem nie dającym się ściśle skonkretyzować”²². Widziane przedmioty były w tym przypadku postrzegane jakby niezależnie od kontekstu, same w sobie, bez wpływu kontekstu i nie wpływając nań. Tak były postrzegane i w równie nieokreślony, abstrakcyjny sposób przetwarzały się w świadomości. „Martwe lustro” odbijało je niejako, tzn. doznanie ich nie zmieniało. Zauważyć należy, iż „odbicie” traktujemy tu wyłącznie jako przenosiń, jako obraz, pamiętając, iż słowo to nie może służyć za precyzyjne określenie ze względu na swe konkretne znaczenie w fizyce²³. Przedmioty z „martwego lustra” trafiały do świadomości również bez określającego je kontekstu. Po prostu tam lądowały, jakby „martwe lustro” było przekątnikiem. Władysław Strzemiński starał się być precyzyjny, ale określenie przedmiotów z „martwego lustra”, które wydaje się najwłaściwsze, nie pada. Ponieważ mówi on o doznaniach *w ogóle*, najprawdopodobniej można by określić je mianem fenomenów. Czysta świadomość danego doznania jako „odbicie” przedmiotu w „martwym lustrze” jest właśnie fenomenem.

Teoria Strzemińskiego dotyczyła malarstwa i widzenia malarskiego. Josif Brodski jest malarzem malujący słowem. Proces syntezy, w jakim uczestniczył przez całą swą drogę twórczą, doprowadził go do umiejętności odnajdywania słów jednocześnie pięknych i trafnych. Istotą tej umiejętności jest ponad wszelką wątpliwość świadomość doznań. Brodski-kreator dokonuje najpierw swego rodzaju „oczyszczenia” wyselekcjonowanych przedmiotów, zdarzeń, wrażeń i uczuć. Polega ono na pozbyciu się całej niepotrzebnej otoczki związków semantycznych, w które normalnie wchodzi każdy znak. Oczyszczenie ma na celu dostanie się do perły i pozostawienie jej w pełnym blasku i gotowej do połączenia z innymi równie czystymi perłami.

²² W. Strzemiński, op.cit., s. 193.

²³ Odbicie daje obraz pozorny i pomniejszony.

„Martwe lustro” pojawia się w twórczości Brodskiego nieregularnie. Powód przywołania go jest zawsze ten sam – refleksja. Świat przedstawiony poezji Brodskiego zajmuje określoną fikcyjną czasoprzestrzeń rządzącą się swoimi własnymi fikcyjnymi prawami fizyki. Jednym z nich jest bieg czasu. „Martwe lustro” zatrzymuje go. By zastanowić się nad czymś, należy to coś uobecnąć, a więc zatrzymać się i przywołać. Na moment unieruchamiana jest cała czasoprzestrzeń świata przedstawionego. „Martwe lustro” udostępnia tylko te elementy czasoprzestrzeni, które stają się przedmiotem refleksji. Nie jest to jednak kontakt fizyczny, lecz wyłącznie mentalny, gdyż tak jak nie możemy dotknąć przedmiotów, które w lustrze widzimy, bo są „po tamtej stronie”, tak i świat przedmiotów pozostaje po drugiej stronie „martwego lustra”. „Martwe lustro” jest bramą między tymi światami, jest rodzajem horyzontu, za który można zajrzeć, by zobaczyć własną świadomość.

Jednym z najwcześniejszych doświadczeń Josifa Brodskiego z „martwym lustrem” jest napisana w 1963 r. elegia (*Большая элегия Джону Донну*). Refleksji zostaje tu poddany fenomen snu. Sen jest stanem, spowolnieniem czynności życiowych, odpoczynkiem. Tu jest jednak nie stanem, lecz procesem zasypiania:

Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.

Pierwsze zdanie elegii, które jest ostatnim snem Johna Donne’a, rozpoczyna magię zasypiania:

Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,
весь гардероб, буфет, свеча, гардины²⁴

Od czasu do czasu, jak refren, powtarzają się słowa „Уснуло все”, ale za chwilę okazuje się, że nie wszystko usnęło, ponieważ wciąż zasypiają kolejne rzeczy. Wyliczając je, umiejscawiając, poeta buduje czasoprzestrzeń. Wnętrze lustra zapełnia się przedmiotami. *Noc* jest czasem, *wszędzie* miejscem. *Wszędzie* zmienia znaczenie słowa *noc*, rozciąga ją w przestrzeni i zatrzymuje na śpiących przedmiotach, zatrzymując czasoprzestrzeń.

Zaśnięcie Johna Donne’a spowodowało senny efekt domina. Wszystko wokół usypia, jakby nie było innej możliwości. Konsekwencją snu jest sen, wszechogarniający sen: „Геенна спит, и Рай прекрасный спит”²⁵. Wszystko

²⁴ И. Бродский, *Остановка в пустыне*, Санкт-Петербург 2000, с. 5.

²⁵ Ibidem, с. 6.

i wszyscy są wobec snu równi. Usypia duch i materia, wieprzowe półtusze i jamby. Sen wszystko ujednocza, uspiony świat przykrywa śnieg. Biały kolor, poskrzypywanie śniegu i bierne poddawanie się mocy snu tworzy efekt magiczny: cały świat pogrąża się w sen. Mimo ogromnej ilości przedmiotów, wiersz jest przezroczysty pod względem semantycznym. Nic nie wpływa na obraz snu, nic go nie zmienia. Wszystko podlega usypianiu. Aluzje do snu wiecznego czy też, bez eufemizmów, wprost do śmierci, nie pozbawiają obrazu snu w *Elegii* jego czasowości. Śmierć jest ostateczna, sen nie. Nawet sen wieczny łączy się z nadzieją na wieczne życie. Brodski nie przerywa snu ani go nie kończy. Ciało i dusza współlistnieją w tej samej czasoprzestrzeni. Nie ma w tym nic z metafizycznego wyolbrzymienia, barokowej przesady. Nie ma, jak u Donne'a, dialogu ze śmiercią ani przekory:

Ze snu krótkiego zbudzi się dusza człowieka
W wieczność, gdzie Śmierci nie ma; Śmierci, śmierć cię czeka²⁶.

Śmierć nie jest obsesją, lecz konsekwencją. Sen, widziany w „martwym lustrze” pozostaje doznaniem. Sen jako zwalnianie, pogrążanie się w stan zmniejszonej aktywności został przez poetę namalowany za pomocą masy szczegółów. To one powodują wrażenie kaskadowości snu, nie zmieniając jednak jego charakteru. Ruch i bezruch oznaczają jednocześnie stawanie się częścią snu. „Martwe lustro” w tym przypadku daje w efekcie syntezę doznań, które w świadomości odbiorcy łączą obraz z dźwiękiem, płaszczyznę lustra z głębią czasu, uczucia z przedmiotowością realiów.

Jedną wspólną cechą wszystkich obrazów z „martwego lustra” u Josifa Brodskiego jest nagle zatrzymanie akcji. Może to być stop-klatka lub fotografia, rodzaj szkicu do obrazu, rzut oka na sytuację lub zdarzenie, zatrzymanie się w pół kroku. W efekcie „na żądanie”, jak w dziecięcej zabawie, czasoprzestrzeń zamiera. Uchwycony moment udostępnia swoją formę – przestrzeń i treść – czas. Przez ten moment, który nie podlega prawom fizyki, można obserwować go w lustrze, przybliżać i oddalać w miarę potrzeb. Mimo tego, że „martwe lustro” daje doznania nieskonkretyzowane, to można je w pewien sposób kadrować, czyli ustawiać i ograniczać, jakby wycinać potrzebny fragment czasoprzestrzeni. Właśnie taki przestrzenny model widzimy w „martwym lustrze”. Nie jest to jednak obraz rzeczywistości, lecz świadomości, to wrażenie, jakie świadomość zachowała, nie zachowując kontaktu z rzeczywistością. Wiersz *Зимним*

²⁶ „Z Tobą, więc ze Wszystkim”. 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej, Kraków 1992, s. 9.

вечером в Ялте jest tego przykładem. Rzadki moment śnieżnej zimy na Krymie stał się przyczyną doznania ulotności chwili. Śnieg na agawie jest równie krótkotrwały jak błysk flesza. Zapamiętany zapach liści laurowych miesza się z uśmiechem, zmierzchem, urywkami rozmowy. Wrażenie realności i nierealności jednocześnie rodzi się w świadomości jako efekt przetworzenia barwy, dźwięku, zapachu i kształtu. Fenomen chwili jest wprawdzie chwilą w ogóle, jedną z chwil, ale cechy chwili realnej świadomość zachowuje. „Martwe lustro” powtarza doznanie chwili, składając metaforę czasoprzestrzeni z fenomenów barwy, dźwięku, zapachu i kształtu. Faustowskie *Chwilo, trwaj!* rozbrzmiewa na próżno, gdyż chwili już nie ma, ale fenomen w świadomości pozostaje i ożyje za każdym spojrzeniem w „martwe lustro”.

Metaforyzując rzeczywistość, Brodski często patrzy i widzi jak malarz. W wierszu *Я обнял эти плечи...* percepcja obrazu z lustra opiera się na widzeniu barw i światłocieni. Czasoprzestrzeń widziana zza pleców staje się serią wrażeń gotowych w każdej chwili uobecnić fenomeny unieruchomionego pokoju. Stając przy „martwym lustrze” Brodski robi wrażenie człowieka, który posiadł władzę nad czasoprzestrzenią. Bierze się to najprawdopodobniej z faktu istnienia świadomości niezależnie od świata realnego. Wiersz *Повернись ко мне в профиль...* wyraźnie sugeruje potencjalną wielokrotność „użycia” doznań:

Повернись ко мне в профиль. В профиль черты лица
обыкновенно отчетливее, устойчивее овала²⁷,

a nawet ich alternatywność:

И хоть меньше сбоку видать, все равно не жаль
было правой части лица, если смотришь слева²⁸.

Doznanie jest w końcu uświadomionym efektem oddziaływań na organy zmysłowe, nie możemy więc stwierdzić, iż jest ono fałszywe lub prawdziwe. Doznając, mamy świadomość, iż tak jest, ale zawsze istnieje możliwość korekty tego, co uświadomione:

Да и голос тот за ночь мог расклевать печаль,
накрошившую голой рукой за порогом хлеба²⁹.

²⁷ И. Бродский, *Новые стансы к Августе*, Санкт-Петербург 2000, с. 94.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

Wiersz *Полярный исследователь* (1978) jest z kolei przykładem pewnej obiektywizacji doznań. Przestrzeń jest wyraźna – ogranicza ją prawdopodobny domek (namiot lub igloo), czas zaś właśnie się kończy:

Все собаки съедены. В дневнике
не осталось чистой страницы³⁰.

Naruszenie spójności czasoprzestrzeni powoduje jej polaryzację. W rezultacie całą przestrzeń zastępują dwie fotografie, czas – postępująca gangrena.

W utworach epizujących, takich, jak *Венецианские строфы (2)* (1982) i *Римские элегии* (1981) „martwe lustro” odgrywa szczególną rolę. W pierwszym powolna, drobiazgowość narracja beznamyślnie opisuje budzącą się ze snu Wenecję. Jak podczas oglądania dużych płócien nie jesteśmy w stanie zobaczyć wszystkiego naraz, tak i tu przesuwamy wzrok, poznając kolejne elementy miasta na wodzie. Nie jest to jednak zapoznanie się z nieznaną czasoprzestrzenią. Wenecja nawet dla kogoś, kto jej nie zna z autopsji, jest rozpoznawalnym i charakterystycznym fenomenem. Tak więc nie tyle ją poznajemy, co rozpoznajemy, odszukujemy w świadomości. Odnajdujemy wrażenie wilgoci, a w niej światło, dźwięk dzwonów, zapach kawy. Doznanie Wenecji budują nie tylko jej elementy architektoniczno-krajobrazowe, odbierane przez zmysł wzroku:

Свет разжимает ваш глаз, как раковину; ушную
раковину заполняет дребезг колоколов.
То гребут к водопою глотнуть речную
рябь стада куполов.
Из распахнутых ставней в ноздри вам бьет цикорий,
крепкий кофе, скомканное тряпье.
И макает в горло дракона золотой Егорий,
как в чернила копьё³¹.

Współpracują wszystkie zmysły i współtworzą jedno wspólne, bardzo pojemne doznanie kołyszące się na wodzie miasta:

Шлюпки, моторные лодки, баркасы, барки,
как непарная обувь с ноги Творца,
ревностно топчут шпиль, пилястры, арки,
выраженья лица³².

³⁰ И. Бродский, *Уrania*, Санкт-Петербург 2000, с. 69.

³¹ Ibidem, с. 109.

³² Ibidem.

Mnożące się szczegóły, niosące nowe doznania, uzupełniają doznanie wspólne, są samodzielne, ale oddzielnie się nie liczą, istnieją po to, by przedłużyć wrażenie oglądania miasta. Ale doznanie Wenecji w świadomości, to doznanie wody, dlatego całe budowane dotąd wrażenie zostaje pomnożone dzięki odbiciu w wodzie. Tym razem nawet bohater liryczny zdaje sobie sprawę, iż ma do czynienia z fenomenem w „martwym lustrze”:

Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казня
за стремление запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня³³.

Podobny efekt obserwujemy w wierszu *Римские элегии*. Tu również fenomen miasta jest odkrywany w świadomości czytelnika i konfrontowany z jego doznaniem w świadomości bohatera lirycznego. Tu również „martwe lustro” łączy różne abstrakcyjne wrażenia w doznanie Wiecznego Miasta. Jest jednak coś, co trochę zmienia doznania, co działa jak filtr, co fałszuje koloryt wrażenia i osłabia wrażliwość odbiorcy. Jest to upał. Dla Brodskiego i jego bohatera miesiąc spuszczonej zasłon i spoconego sobowtóra w lustrze to sierpień. W *Elegiach* mamy więc „martwe lustro” i żywy, sierpniowy upał w Rzymie. Nie jest to jednak rozdzielenie doznania na doznanie sierpnia i Rzymu, gdyż wówczas subiektywizacja byłaby zbyt daleko posunięta. Odbieramy Rzym, tyle że bardziej rozświetlony, duszny, senny. Tak jak wspomniany w wierszu Kazimierz Malewicz, Brodski jest tu także suprematystą – wyższość czystego odczucia jest tu funkcją wyższości natury nad człowiekiem i natury nad kulturą. Ale finalny okrzyk: „Я был в Риме. Был залит светом” tylko w części oznacza poddanie się fenomenowi z „martwego lustra”, gdyż z drugiej strony może być zinterpretowane jako *veni, vidi, vici*.

Brodski rzadko się powtarza z tego względu, że i wrażenia rzadko bywają takie same. Powracające doznanie powraca już w innych okolicznościach. Abstrakcyjne doznanie takim pozostaje, ale odbiorca cały czas się zmienia. Przykładem utworu z niestabilnym „martwym lustrem” jest wiersz *В Италии* (1985). Dla bohatera lirycznego Italia stanowiła kulturowy fenomen i jako taki była postrzegana. „Martwe lustro” udostępniało ją w wersji artystyczno-filozoficznej. Śmierć mieszkających tam przyjaciół zmieniła doznanie, pozbawiając fenomen jego zwykłego sensu: „Утратив контакт с объектом преследования, собаки принимают к обьедкам”³⁴. Stan emocjonalny człowieka może wpłynąć na stan świadomości do tego stopnia, iż „martwe lustro” nagle okaże się puste:

³³ *Ibidem*, c. 110.

³⁴ *Ibidem*, c. 187.

Человек, дожив до того момента, когда нельзя
его дальше любить, брезгуя плыть противу
бешеного течения, прячется в перспективу³⁵.

Świadomość bycia częścią przyrody ukazuje się w „martwym lustrze” jako fenomen jej różnorodności i bogactwa. W wierszu *Провинциальное* przyroda jest myśląca, przewidująca i mądra na sposób ludowy:

Чем стоять стоймя, лучше нам лечь плашмя
И впускать в себя вечером человека³⁶.

Współzależność człowieka i przyrody i jedność ich losów jest również tych losów współzależnością, co uświadamia życie prowincji.

Doznanie z „martwego lustra” wiąże się ściśle z pamięcią, wspomnieniami i wyobrażeniami, z przeszłością. Świadomość uobecnia przeszłość, przywołuje ją do terażniejszości. Są jednak doznania, które przetworzyły się w świadomości, ale nigdy terażniejszości nie opuściły. Weźmy na przykład uczucie samotności. Przypadek Josifa Brodskiego jest w tej kwestii wręcz akademicki. Samotność człowieka, obywatela i twórcy jest w jego sytuacji wygnańca stanem stałym z tendencją do pogłębiania się. Jego twórczość jest tego artystycznym wyrazem. Istotą samotności jest ból odrzucenia, świadomość wyalienowania, obcość. Fenomen samotności oznacza uświadomienie tej istoty w ogóle, nie jako samotność z jakiegoś powodu, lecz jako czyste odczucie o określonej treści. Tak postrzegana samotność pozostanie w dalszym ciągu subiektywnym doznaniem bohatera lirycznego lub lirycznego podmiotu. Jednak wraz z intensyfikującą się syntezą emocjonalności w utworze literackim, wraz z rosnącym uogólnianiem odczucie musi ulegać uniwersalizacji. Jeżeli użyjemy do analizy tego fenomenu wierszy Josifa Brodskiego napisanych między rokiem 1961 a 1996, to między pierwszym i ostatnim utworem otrzymamy trzydzieści pięć lat różnicy, nie licząc odległości między kontynentami, na których były pisane. Taka rozbieżność czasoprzestrzenna nie mogła nie spowodować zmian w fenomenie. Jego natura, jego istota pozostaje oczywiście nienaruszona, ale głębia, intensyfikacja, barwa zmieniły się z pewnością.

Wiersz *Воротись на родину...* powstał, gdy Brodski miał dwadzieścia jeden lat. *Авзвст* natomiast został napisany w styczniu 1996 r., tuż przed śmiercią poety. W obu przypadkach mamy do czynienia z chwilowym zatrzymaniem

³⁵ Ibidem.

³⁶ И. Бродский, *Пейзаж с наводнением*, Санкт-Петербург 2000, s. 81.

czasoprzestrzeni. Jest to, jak zwykle, zabieg czysto malarski, mający na celu przyjrzenie się obiektom z bliska, jak na stop-klatce filmu. Czasoprzestrzeń zastyga, a my obserwujemy ją trójwymiarowo. W dodatku jest przezroczysta jak szklana bryła, co ułatwia obserwację. Ta umiejętność plastycznego patrzenia rozwijała się u Brodskiego stopniowo, w miarę opanowywania przez poetę sztuki uniwersalizacji, którą, jak widać z powyższych przykładów, należy rozumieć jako fenomenologizujące uogólnienie. Brodski nie stosował jej zawsze. Większość jego wierszy z lat sześćdziesiątych brzmi inaczej, jak pieśni, jak zabawa wierszem. Wiersze te są w dużej mierze nasycone epiką i tylko ich liryczna warstwa podlega uniwersalizacji, stąd wrażenie ich materialności i wyraźnie zaznaczona melodyka. *Воротись на родину...* jest inny. Plastyczne przedstawienie fenomenu odczucia, stanu w poezji jest równie trudne, jak w malarstwie. Różnica polega właściwie tylko na inaczej rozumianej czasowości – obraz postrzegamy natychmiast w całości, wiersz czytamy, stopniowo zapoznając się z komunikatem. Jest to jednak tylko złudzenie percepcji, gdyż malarz tworzy obraz też stopniowo. Czytanie wiersza jest pozornym pisaniem, jest powtórzeniem procesu tworzenia utworu. Malarstwo percepujemy odwrotnie – stopniowo zawężając obraz widziany w całości do budujących go szczegółów. Problemy percepcyjne odbiorców nie powinny jednak zajmować i nie zajmują twórców, możemy więc powrócić do istoty przekazywanego komunikatu, czyli fenomenów. Moment fizycznego powrotu bohatera lirycznego jest jednocześnie momentem uświadomienia sobie swojej własnej obcości w rodzinnym mieście. Alternatywą gorzkiego wniosku jest słodkie wino, które ma zrównoważyć samotność. Mamy tu do czynienia z często spotykanym u poety motywem wina. Wina jako fatum, piętno jest czymś, co naznaczyło bohatera niezmywalną farbą. Wina też jest uświadomiona. Wina, jako poczucie wina, wina bez powodu jest fenomenologizacją *mea culpa*, przyznaniem się do poczucia czegoś, co jest tylko subiektywnym wrażeniem. Samotność przybiera formę antytezy, gdy bohater artykułuje swoją radość z jej powodu:

Как хорошо, что некого винить,
как хорошо, что ты никем не связан,
как хорошо, что до смерти любить
тебя никто на свете не обязан.³⁷

Słodko-gorzki nastrój konkretyzuje się, gdy dochodzimy do motywu dworca. Dworzec u Brodskiego jest najczęściej abstrakcyjny. Jest bardziej określeniem

³⁷ И. Бродский, *Остановка в пустыне*, Санкт-Петербург 2000, с. 11.

czasowym niż przestrzennym, gdyż oznacza moment mijania się zdarzeń. W tym przypadku jest to hałaśliwy dworzec. Powolne, pozornie radosne opuszczanie go jest pogrążaniem się w samotność. Uświadomienie sobie samooszustwa jest uświadomieniem samotności:

Как хорошо, что никогда во тьму
ничья рука тебя не проважала
как хорошо на свете одному
идти пешком с шумящего вокзала.³⁸

Markowana nieszczerłość w stosunku do siebie jest dla bohatera lirycznego jego osobistym „dworcem”, momentem zwiastującym przemianę.

Fenomenologizacja procesu twórczego była dla Brodskiego, jak się wydaje, logiczną konsekwencją pogłębiającej się syntezy widzenia. Proces twórczy, pokrywający się z nieustającym procesem kulturowego i duchowego samokształcenia, przebiegał pod znakiem prób i błędów. Poszukiwania na oślep systemu wartości, mistrzów słowa, autorytetów wiodły młodego Brodskiego raz na kulturowy Wschód, raz na Zachód. Selekcja i próby godzenia ognia z wodą – różnych religii, różnych kultur, różnych sztuk – nie były łączeniem Mandelsztama z Miłoszem czy hinduizmu z antyczością, lecz wchłanianiem ich, nie naśladowaniem, lecz uświadamianiem. Uświadomiony Haydn stawał się częścią Brodskiego jak Chagall, jak Cwietajewa i Achmatowa, nawzajem sobie nie przeszkadzając. Synteza różnych wartości kształtowała wrażliwość Brodskiego, czyniąc go twórcą takim, a nie innym. Brodski spadkobierca lub, dla większej precyzji, „spadkobiorca” – tak powinniśmy traktować kulturową bazę poety. „Wszystko w jednym”, czyli Brodski jako fenomen kulturowy, to efekt owych poszukiwań, które trwały aż do samej śmierci poety. Dlatego stałą obecność semantyki mitologicznej, odwołania do malarstwa, architektury, muzyki i, oczywiście, poezji w jego wierszach należy traktować jako rzecz naturalną. Skłonność do filozofowania i z niej płynąca fenomenologizację również. Brodski stając się poetą, stał się malarzem, muzykiem i filozofem. Stał się artystą.

W styczniu 1996 r., tuż przed śmiercią, Brodski przyniósł do wydawnictwa wiersz *Август*. Wiersz ten został uznany za ostatni, ale większość jego „ostatnich” utworów ma podobny do tego charakter. Wiersz ten jest czystą filozofią zamkniętą w systemie znaków. Głównym motywem wiersza jest motyw dworca.

Wiersz nosi tytuł *Sierpień*. Wiadomo skądinąd, że Brodski źle znosił upał, a latem tęsknił za zimą. Jego *Sierpień* jest gorący, duszny, parny, czuje się to od

³⁸ Ibidem.

pierwszego do ostatniego wersu. Czasoprzestrzeń zwalnia, a potem zatrzymuje się leniwie jak pociąg na stacji. Miejsce jest „jakieś”, „gdzieś”. Żadnej określoności. Cały obraz zamyka się w brzęczeniu pszczoły i szumie liści. Pełna, doskonała obojętność:

Маленькие города, где вам не скажут правду.
Да и зачем вам она, ведь все равно - вчера.³⁹

Panujące ciepło i monotonne dźwięki stwarzają wrażenie rezygnacji i akceptacji. Wyobcowanie jest faktem. Samotności nie trzeba tu sobie uświadamiać, z założenia jest ona fenomenem. Można ją za to potęgować. Rozstaje dróg, sygnalizacja świetlna, rzeka – przedłużają nieskończoność. Spojrzenie w lustro jest bezperspektywne. Świadomość samotności czyni podejrzliwym, nieufnym. Samotność jest antytezą przyszłości. Plac przed dworcem nabiera kształtu surrealistycznej rzeczywistości. Skamieniały wieczór i wzrok, który nie ma na kogo patrzeć, dopełniają całość. Obrazy Brodskiego właściwie malują się same. Kolor niejako wynika z sytuacji, forma otwiera się w każdym słowie. Brodski jest impresjonistą, ale inne nurty pojawiają się na jego słownych obrazach w zależności od potrzeby. Wyzwolony z epickości poeta wypełnia fenomenami czasoprzestrzeń. Dzięki temu cała wielka filozofia małego momentu życia nabiera kształtów i barw, choć nic nie jest pewne i nic nie istnieje.

Droga do abstrakcyjnego, fenomenologicznego widzenia wiodła Josifa Brodskiego od „dworca” do „dworca”. Samotność twórcy przełożyła się na wiele utworów. Oscylując między faktem i fenomenem poeta stawał się filozofem. Uwięzić w słowach zobaczoną w „martwym lustrze” myśl może tylko prawdziwy artysta.

Резюме

Феномен в „мертвом зеркале”. Поэзия Иосифа Бродского в контексте эволюции европейского искусства

Присутствие древнегреческой культуры как источника этики и эстетики в жизни современного европейца является нормой. Европейское искусство, в том числе литература, питаются блеском Греции уже столько столетий. Будучи очередной раз в Венеции, Иосиф Бродский ощутил на себе ее влияние. Весь его творческий путь – это анализ и синтез очередных веков искусства, очередных мастеров по живописи, музыке, поэзии и философии. Полученное им наследие является нашим общим достоянием. Эволюция европейского искусства показывает, какой путь прошел каждый художник, осознающий

³⁹ И. Бродский, *Пейзаж с наводнением*, Санкт-Петербург 2000, с. 218.

свое происхождение и возможности. Тенденция к обобщению, к абстрактному мышлению, выразившаяся в феноменологизации элементов действительности, росла и укреплялась вместе с мыслью, которая вела поэта к вершинам философии и художественности. Запечатлеть в словах эту мысль, увиденную в „мертвом зеркале”, удается только немногим.

Summary

A phenomenon in a “dead mirror”. The poetry of Iosif Brodski as seen in the evolution of European art.

The presence of the ancient Greek culture as a source of ethics and aesthetics in the life of a contemporary European is norm. The European art, including literature, has drawn inspiration from Greece for so many centuries now. Joseph Brodsky felt its during his successure stay in Venice. His entire artistic road consists in analyzing and synthesizing particular centuries of art, great painters, musicians, poets and philosophers. The cultural heritage passed on to him constitutes our common good. The evolution of the European art shows what kind of path each artist, aware of his/her origin and abilities, followed. The tendency to generalize, to think abstractively, expressing itself in phenomenologizing the elements of reality, grew and strengthened along with the thought that led the poet to peaks of philosophy and artistry. To be able to verbalize this thought, reflected in a „dead mirror” is given to few.