

Filozoficzny kontekst relacji „Ja”–„Ty” w wierszu Josifa Brodskiego *Строфы (Наподобие стакана...)* z cyklu *Новые стансы к Августе (Стихи к М.Б., 1962–1982 гг.)*

Philosophical Context of the Relationship “I” – “You” in Josif Brodsky’s Poem *Строфы (Наподобие стакана...)* from the Cycle *Новые стансы к Августе (Стихи к М.Б., 1962–1982 гг.)*

JOANNA TARKOWSKA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7035-9997>

e-mail: joanna_tarkowska@o2.pl

Abstrakt. W artykule podjęto próbę analizy i interpretacji relacji „ja” liryczne / adresatka w utworze, który rzadko jest przedmiotem zainteresowania literaturoznawców. Zapewne dlatego, że stanowi jeden z szeregu „amerykańskich” tekstów Brodskiego, w których alter ego autora dokonuje rozliczeń z przeszłością. W pewnym stopniu retrospektywne i autobiograficzne *Строфы (Наподобие стакана...)* są zarazem przykładem wiersza o charakterze filozoficznym. Forma zawartych w nim rozważań na temat stosunku do „М.Б.”, stanowiących wykładnię niegdyś uczuć i czasów, wskazuje bowiem na dążność autora do uczynienia tego, co ziemskie (czytaj niegdyś miłosne), w kontekście tego, co Wieczne, ponad-Czasowe. Zatem, zdaniem poety, jedyną i najoczywistszą drogą ku temu jest zawrzeć pamięć niegdyś uczuć i czasów w Języku, tj. zapewnić im nieśmiertelność. Jednakże warunkiem urzeczywistnienia tego zamiaru jest „zmiana perspektywy”, usunięcie się w cień, „odejście” z zakresu tego, co „ziemskie”, pozbycie się balastu bezpośredniego

* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane kontaktowe autora: Instytut Neofilologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. M.C. Skłodowskiej 4A, p. 404, 20-031 Lublin, Polska, tel.: +48 887 641 229.

uczestnictwa, maksymalna „obiektywizacja”, dystans chociażby z „księżycą”. Dlatego w danym przypadku tak ważne dla interpretatora jest rozumienie formującej się przez całe twórcze życie Brodskiego jego poetyckiej filozofii Czasu, Przestrzeni, Języka, w ramach której mieści się także jego wyobrażenie o miłości.

Słowa kluczowe: cykl, egzystencjalna równowaga, Przestrzeń, Język, Czas

Abstract. In the article the attempt is made to analyse and interpret the relationship between lyrical “I” and the addressee in the poem, which constitutes a rare subject of interest of literary scholars. It is certainly due to the fact that it represents one of a number of Brodsky’s “American” texts in which the author’s *alter ego* settles accounts with the past. To some extent, the retrospective and autobiographical poem *Строфы (Наподобие стакана...)* [*Stanzas (Like Glass...)*] is the example of the text of a philosophical nature. The form of considerations on the attitude towards “М.Б.” [“M.B.”], which constitute an interpretation of previous feelings and times, indicates the author’s aspiration to make what is earthly (previously love-related) in the context of what is Perpetual, Timeless. Hence, according to the poet, the only and the most obvious way to achieve it, is to retain memory of the past times and feelings in the Language, i.e. to ensure that they are immortal. Nevertheless, the prerequisite for realising this intention is to “change the view”, retreat into the shadow, “leave” what is “earthly”, get rid of the baggage of direct participation, to achieve maximum “objectivisation”, distance even from “the moon”. Therefore, in a given case, it is so important for an interpreter to understand Brodsky’s poetic philosophy of Time, Space, Language, including his notion of love, which was formulated throughout his entire creative life.

Keywords: cycle, existential equilibrium, Space, Language, Time

Cykl *Новые стансы к Августе (Стихи к М.Б., 1962–1982 гг.)*, do którego należy utwór *Строфы (Наподобие стакана...)*, stanowi unikalne zjawisko w twórczym dziedzictwie Josifa Brodskiego. Zawiera bowiem jeden z najlepszych utworów poświęconych ukochanej poety – Marinie Basmanowej; żywione do niej uczucie stało się dla Brodskiego źródłem egzystencjalnego bólu, a zarazem natchnienia. Zazwyczaj mało wylewny poeta wyraził się na temat owego zbioru następująco: „[...] до известной степени это главное дело моей жизни. Когда я об этом думал, то решил так: даже самые лучшие руки этого касаться не должны [...]” (Volkov, 2000, s. 317). Słowa te zostały wypowiedziane między jesienią i zimą roku 1992, tj. w tym samym czasie, gdy powstawał także dramatyczny w swej wymowie utwór *Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...* (1989), w którym poeta zapomniał odrzucić przezeń mużę o tym, że z jej „голосом, телом, именем ничего уже больше не связано”, jednocześnie zaznaczając, że „время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии”. Zatem cykl *Новые стансы к Августе* można określić jako formę utrwalenia pamięci o obydwojgu kochankach, a zarazem (drogą filozoficznych rozważań na temat Czasu, Przestrzeni i Języka) próbę definitywnego zamknięcia historii ich miłości i rozstania.

Brak chronologii tekstów wchodzących w skład cyklu wskazuje, że dobierane były według innego klucza – fabuły. I faktycznie w *Новых стансах...* bez trudu

można wyodrębnić jej poszczególne części: rozpoczęcie, rozwinięcie, kulminację i zakończenie. Jak skonstruował sam autor, cykl skonstruowany jest „по принципу скорее прозаическому, нежели какому бы то ни было другому”. Nazwa cyklu, jak wiadomo, odsyła do miłosnych liryków Byrona *Stance do Augusty*¹. Pomny głęboko uczuciowego charakteru romantycznej tradycji Brodski wszakże całkowicie odchodzi od niej, zarówno na poziomie treści, jak i formy.

Warunkiem przejścia do realizacji tytułowego zagadnienia jest odpowiedź na pytanie, co w danym przypadku oznacza pojęcie cyklu? Jak trafnie zauważa Lidia Andriejewa Kołobajewa (Kolobaeva, 2013), jest to określona jedność, która odnosi się, między innymi, do jedności postaci bohaterów cyklu: „On” i „Ona”, inaczej „Ja” i „Ty”. „Ona” obecna jest w dedykacji jako „М.Б.” (realna postać – Marina lub Marianna Basmanowa i związane z nią autobiograficzne fakty z wzajemnych relacji z poetą). To także jedność czasu 1962–1982 oraz, co najważniejsze, fabuły – początek miłości, zerwanie, pogodzenie się z losem. Nieprzypadkowo w rozmowie z Salomonem Wołkowem Brodski stwierdził: „Я просмотрел все эти стихи и вдруг увидел, что они паразитическим образом выстраиваются в некий сюжет [...] скорее по принципу прозаическому, нежели по какому бы то ни было другому” (Volkov, 2000, s. 317). Cykl to również jedność motywów, form wyrazu, poetyki itp. (niemniej występuje tu różnorodność gatunkowa i stylistyczna). Poza formą bezpośrednich zwrotów do adresata występują tu: stylizacja na pieśń ludową (*Из старых английских песен, Зимняя песня*), dialog liryczny (*Подруга милая, кабак все тот же...*), dialog metaforyczny, przesycony niekiedy alegorycznymi obrazami (*Что ветру говорят кусты...*), wspomnienia przeżytych doznań (*Ломтик медового месяца*), humorystyczne scenki z symbolicznym podtekstem (*Для школьного возраста*), fantazje – marzenia o wspólnej idyllicznej przyszłości (*Пророчество*), wiersze oparte na mitach (*Одиссей Телемаку*), teksty z religijnymi motywami i symbolami (*Срепенье*) oraz filozoficzne rozważania (*Венецианские строфы II*).

Utwór *Строфы (Наподобие стакана...)*, datowany na rok 1978, należy do grupy ostatnich tekstów z cyklu *Новые стансы к Августе (Стихи к М.Б., 1962–1982 гг.)* i, jak wcześniej zaznaczono, jest typem utworu rozrachunkowego,

¹ Stanca to utwór liryczny złożony z kilku strof zamkniętych, zawierających jasno wyrażoną, skończoną myśl, w trakcie czytania oddzielanych wyrazistą pauzą; później stancą zaczęto nazywać zamkniętą strofę, zawierającą od 4 do 12 wersów, powtarzaną kilkakrotnie w utworze. Zależnie od liczby wersów może ona przybierać różne nazwy (np. oktawa). Szczególną odmianą jest stanca spenserowska, wprowadzona do poezji angielskiej przez E. Spensera strofa dziewięciostopowa, rymowana ababbcbcc, w której osiem wersów ma postać pięciostopowego jambu, a ostatni jest sześciostopowy. W tradycji rosyjskiej stanca składa się ze strof czterowersowych z rymami krzyżowymi. Źródło: www.eduteka.pl (dostęp: 23.05.2019).

w założeniu kończącego dramatyczny ciąg relacji między „Ja” poety i „Ty” adresatki. Sądząc z treści wiersza, można przyjąć, że jego konstrukcja opiera się na zasadzie dążenia do swoistej równowagi w zakresie formalnym oraz treściowym, tj. wyrażającej się w strukturze oraz doborze obrazów i implikowanych przezeń emocji. Zauważmy, że utwór liczy 26 ośmiowersowych strof z rytmem abab, co w oczywisty sposób, jak wykazemy, koreluje z tokiem wypowiedzi „Ja” lirycznego, z jego myślami czy też związanymi z nimi motywami. W związku z powyższym celem niniejszego artykułu jest próba ukazania za pomocą analizy „mapy” uczuć „Ja” lirycznego specyfiki sposobu wyrażenia wspomnianej egzystencjalnej równowagi, przebaczenia, egzystencjalnego „uspokojenia”, dojrzałe ewokowanych w poszczególnych strofach dramatycznego w swej wymowie utworu (bo wyrażającego swoistą rezygnację poety, jego pragnienie ucieczki od życia) i nade wszystko uwypuklenia autorskiej intencji ostatecznego pożegnania z „Ty” jako formy rozprawienia się z sobą dawnym – „ziemskim”, przepełnionym emocjami, pragnieniami i tęsknotą...

W pierwszej strofie poeta opisuje swój stan poprzez podkreślenie przeciwstawności, a zarazem jedności dwóch przestrzeni w jednym, beznamiętnym obrazie planety przemierzającej dwie półkule. Nie jest ona nazwana wprost, ponieważ makro–planeta–słońce praktycznie nie występuje w utworach Brodskiego (wyjątek stanowi utwór *Пьяцца Маттеи* 1981: *Я – в Риме, /где светит солнце*). Nadmienmy, że kosmologia Brodskiego każe rozróżniać słońce z jednej strony jako „planetę”, z drugiej zaś jako prefigurację życia duchowego („что-то, не уступающее по силе света тому, что в душе носили”, *Михаилу Барышникову* 1992; „ты тускло светишься изнутри” *Ночь, одержимая белизной кожи...*” 1987). Niemniej bywa, że oba znaczenia łączą się w tej samej metaforze czy symbolu poetyckim słońca. Wówczas pojęcie to przybiera charakter synkretyczny. Nawiązując do motywu słońca w utworze *Строфы*, warto zaznaczyć, że w odróżnieniu od znanych rosyjskich klasyków (*Будем как солнце* Konstantina Balmonta; „светить всегда, светить везде” Władimira Majakowskiego) Brodski jest typem poety „antysolarnego”, akceptującego światło, lecz nieoślepiające. Toteż przedstawienie słońca oraz jego wariantu, tj. w danym przypadku planety, ma charakter negatywny lub ambiwalentny: „солнце бьется в их окна, как в гладкие зеркала”, „солнце слепит паркет”, „светило наказанное за грубость”. Planeta w jego tekstach „uderza”, „podąża za czymś”, „oślepia”, „zachodzi”, lecz nigdy nie świeci... Rzecz w tym, że dla Brodskiego ulubionym źródłem światła są gwiazdy i lampy emanujące żywym światłem, tj. tymczasowym, przemijającym, przeciwstawnym wobec światła wiecznego.

W związku z tym w analizowanym fragmencie zamiast światła, odnajdujemy obojętny obraz planety pozostawiającej swój „odcisk niczym szklanke na

obrusie oceanu”. Obecność odległych semantycznie dwóch motywów „стакана” i „светила” jednoznacznie wskazuje na nieprzypadkowość ich użycia właśnie w kontekście dwóch półkul. Oczywiście jest, że w motywie „szklanki na obrusie oceanu” zmetaforyzowana została wymuszona egzystencja anonimowego, bezosobowego „Ja” gdzieś „pomiędzy”, na granicy Wschodu i Zachodu:

Наподобие стакана,
Оставившего печать
На скатерти океана,
Которого не перекричать,
Светило ушло в другое
полушарье, где
оставляют в покое только рыбу в воде (Brodskij, 2001, s. 181).

O prawidłowości takiej interpretacji motywu szklanki świadczy kontekst – odnajdujemy tenże motyw w utworze *Колыбельная Трескового мыса*: „Мозг бьется, как льдинка о край стакана”. Jak sugeruje Michaił Kreps (2019), jest to metafora odnosząca się do głowy („пропущено: мозг бьется о череп”). W przywołanym kontekście motywu „szklanki” i „planety przechodzącej na drugą półkulę” jawią się jako próba charakterystyki samego „Ja” podmiotu.

Jednakże rodzi się pytanie: Kim jest ów „Ktoś”? Odpowiedź kryje się w metaforze „скатерть океана”, zawierającej w sobie dwie informacje: o odległości dzielącej kogoś od drugiej półkuli oraz o cytowanym odcisku szklanki na obrusie („стакана/оставившего печать/на скатерти”, Brodskij, 2001, s. 181). Powyższe wydaje się nawiązaniem do rosyjskiej tradycji uroczystego żegnania bliskich szklanką alkoholu na drogę realną bądź ostatnią. Zatem jedną z półkul zamieszkuje ktoś, kto odszedł, wyjechał bądź zmarł. Jak wiemy, Brodski, dając wyraz swemu ontologicznemu „nieistnieniu” emigranta, niejednokrotnie w swych tekstach utożsamiał się z „Никто”, który utracił pamięć:

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына (Brodskij, 2001, s. 181).

Zatem jako anonimowy Nikt jest istotą wolną od uczuć, zobojętniałą, a w związku z tym nieistniejącą już zarówno za oceanem, jak i na drugiej półkuli, w Rosji, której wyrazistą metaforą jest „полушарие, где / оставляют в покое / только рыбу в воде” (Brodskij, 2001, s. 435). Stąd właśnie od „niebycia” w obydwu przestrzeniach rozpoczyna poeta swą wędrówkę w głąb relacji „Ja”–„Ty” w zwrotce drugiej, w której charakterystyka jego sytuacji uczuciowej (poprzedzona bezpośrednim

zwrotem „Дорогая”) jest jednocześnie erotycznym opisem (rajskie motywy „spełnionej ciszy”, „ciepła”, „papugi”, „księżycy” i „ciała”). Jest to zarazem zwrot ku kobiecie, której postać zostaje scharakteryzowana pośrednio poprzez jednoznaczne semantycznie wspomniane metaforyczne obrazy „lejącego się mleka” oraz „księżycy”, współkształtujące wszakże oksymoroniczny (kwestia odległości dzielącej kochanków wyrażona jest za pośrednictwem leksykalnej gry) wydźwięk strofy: „неприкосновенность тела / зашедшая далеко” oraz „Луна в кусты чистотела” (Brodskij, 2001, s. 181). Wieczór bowiem jako pora zapewniająca intymność oraz zwrot „Дорогая” zgodnie z oczekiwaniami odbiorcy mogłyby implikować miłosne spełnienie, jednakże w rzeczywistości są zapowiedzią osobistego dramatu rozdzielonych kochanków. Jednocześnie zwrot „Дорогая” zapowiada dialog „Ja” z adresatką, ku której ponownie zwraca się w kolejnej, trzeciej strofie, w metaforyczny sposób tłumacząc bezsensowność „вникать в случившееся” (co mimo to czyni w pozostałych strofach). Wykorzystuje tu przy tym znany frazeologizm oraz leksykę szachową (Brodskij, 2001, s. 181), ilustrujące niegdysiejszą niemożność jakiegokolwiek wyboru. W związku z tym należy podkreślić, że w omawianej zwrotce, podobnie jak i w pozostałych, zauważalna jest myśl o przebaczeniu ukochanej („что толку / пререкаются, вникать в случившееся”, Brodskij, 2001, s. 181), nierozdrapywaniu zablźnionych ran w obliczu nieodwracalności losu. Przy tym eksponowany w tejże strofie motyw utraty realizowany jest poprzez swoistą grę frazeologiczną („иголку больше не отыскать в человеческом сене”, Brodskij, 2001, s. 181), w oczywisty sposób modyfikującą dotychczasowy sens wyrażenia. Mowa tu również o życiowym rozrachunku („вместе со всеми / передвигать ферзя”, Brodskij, 2001, s. 181).

Symbolem losu jest Czas, którego motyw pełni znaczącą rolę w zwrotce czwartej. Jako jeden z kluczowych motywów w poezji Brodskiego także i tu w swym wiecznym ujęciu oznacza degradację wszelkiej nadziei, bycia w niebyciu, nieistnienia już od początku istnienia, śmierci w jej mandalicznym kontekście. Równowaga emocjonalna wyraża się w smutnej konstatacji destrukcyjnego działania Czasu oraz Przestrzeni (zwrotka piąta) na wszelkie przejawy ludzkiego życia: nadzieje, uczucia („чтобы кончить цикладской / вещью, без черт лица”, Brodskij, 2001, s. 436) oraz wierność. Należy zaznaczyć, że motyw „цикладской вещи” można tu rozumieć trojako, tj. jako nawiązanie do egejskiej archaicznej sztuki plastycznej, wyróżniającej się skrajnym prymitywizmem, do idola jako metaforycznego ujęcia śmierci, tj. „без черт лица” (Brodskij, 2001, s. 182), lub też, jak twierdzi Olga Głazunowa (Głazunova, 2005 s. 27), do losu rzymskiego poety Juwenala, zesłanego za publiczną recytację swych satyr (w tym i o Cykladach). Jak się wydaje, w danym przypadku każdy z wariantów niesie w sobie część tej prawdy, którą formułuje „Ja” liryczne, dążąc ku temu, by motyw śmierci powiązać z kontekstem wygnania.

Typowa dla późnych wierszy Brodskiego skłonność do wykorzystywania formy definicji („чем меньше поверхность, / тем надежда скромней...”, Brodskij, 2001, s. 182) w strofie piątej (podobnie jak i w pozostałych) służy odzwierciedleniu nierozdzielności człowieka z przestrzenią, którą wraz z nią współtworzy, a o której myśl przybiera ponownie formę (w założeniu) beznamietnej konstatacji. Tak Przestrzeń, jak i Czas zabiły nadzieję emigranta na odmianę losu. Wyrażone w sposób dosłowny lub metaforyczny (wersy 1–3, zwrotka szósta) wiążą się z motywami utraty wzroku i starości. Te eschatologiczne myśli dominują w całym utworze i zazwyczaj towarzyszą im motywy temporalne, „Ja” przemieszcza się, np. w przestrzeni pejzażu: „в тычущем вдаль персте”; „чем ты дальше проник”. W danym kontekście szczególnie interesujący jest fragment o „скорости света в пустоте”, po raz kolejny bowiem sugeruje, że dla Brodskiego Przestrzeń jest pojęciem o wiele bardziej złożonym (jej filozoficzny kontekst zauważalny jest w wielu innych utworach, o czym mowa w przypisie²). Rozumiana jest nie tylko jako odległość dzieląca „Ja” podmiotu od „Ty” adresatki (metaforyczna „горизонталь”), lecz nade wszystko jako kategoria metafizyczna – pokonanie jej granic w stronę „чистого Времени”, według Brodskiego, możliwe jest tylko drogą poetyckiego wzniesienia się ku *sacrum* (metaforyczna „вертикаль”). Przy tym proces ten przedstawiony jest w wierszach i eseistyce autora *Watermark* za pośrednictwem „mechanicznego” obrazowania i terminologii („ускорение”, „набор критической массы”), a także motywów latających maszyn. Toteż właśnie w takim kontekście należałoby rozumieć „вертикаль” i unoszącego się ku obłokom „авиатора” w strofie siódmej. W związku z tym motyw pokonywania granicy (w tym i w wielu innych utworach będący metaforą ucieczki lub odejścia) wiąże się z ujęciem twórczości poetyckiej jako próby oderwania się od tego, co ziemskie, tj. „niskie”, „płaskie”, „poziome”, gdzie „передвигают ферзя”.

Stąd zależne od Czasu i Przestrzeni ludzkie „Ja” to tylko, jak głosi sentencja, „автор / сжатого кулака” (Brodskij, 2001, s. 182). Toteż zarówno w zwrotce trzeciej, jak i ósmej dotychczasowe życie prezentowane jest jako gra sceniczna,

² W filozofii twórczej Brodskiego Przestrzeń przybiera newtonowski charakter. Jest to pustka, w której rzeczy się poruszają, zaś człowiek żyje i umiera: „В конечном счете, чувство / любопытства к этим пустым местам, к их беспредметным ландшафтам и есть искусство” (*Новая жизнь*). Przy tym, o ile w interesujących Brodskiego systemach filozoficznych, takich jak buddyzm, kabała i inne, pustka wiąże się z *sacrum*: „Пустота. Но при мысли о ней/ видишь вокруг как бы свет ниоткуда” (*24 декабря 1971 года*), o tyle dla samego poety jest ona tożsama ze śmiercią, oznacza zatrzymanie się Czasu: „Идет четверг. Я верю в пустоту. / В ней, как в Аду, но более херово...” (*Похороны Бобо*). Dzięki Przestrzeni rzecz ma charakter skończony. Jak stwierdza Michaił Lotman w artykule *Поэт и смерть* „у Бродского [...] вторжение слова в область безмолвия, пустоты, смерти – это его борьба с противником на его собственной территории” (Lotman, 1998, s. 189).

w której poeta był jedynie aktorem. Można przypuszczać, że poczucie bycia bezwartościową jednostką, „rybą” z „drugiej półkuli”, wyrzuconą na brzeg oceanu (jak pisał Brodski we wcześniejszym utworze *Колыбельная Трескового мыса*), jedynie przyspieszyło decyzję o „opuszczeniu sceny”, o rezygnacji z „tragedii” życia, zajęciu pozycji obserwatora (poety). Motyw odejścia „возвращения билета” wybrzmiewa także w zwrotce dziewiątej („жизнь есть товар на вынос”) oraz dziesiątej („как тридцать третья буква, / я пячусь всю жизнь вперед, / [...] все, кто далече, / [...] жертвы законов речи”, Brodskij, 2001, s. 183). Towarzyszą mu, tak jak w poprzednich strofach, motyw przemieszczania się w przestrzeni oraz rozważania na temat twórczości poetyckiej jako formy ucieczki od życia i Losu.

Smutną egzystencjalną opowieść o życiu na wygnaniu autor snuje także w kolejnych zwrotkach. Z dozą złośliwej ironii konstatuje, że życie to tylko fasada – bezduszna, cielesna, przedmiotowa i w związku z tym podległa wpływowi czasu. Zaś los to dominująca nad człowiekiem mieszanina Przestrzeni i Czasu (motyw Parki). Dlatego ontologiczne rozmyślania podmiotu biegną w stronę takich pojęć jak „Język”, „Słowo”, „Mowa”, jako widomych znaków minionego i obecnego istnienia „Ja” poety, nośników prawdy o nim samym „жертвы законов речи”. Jak niejednokrotnie pisano, Brodski skonstruował w swej poezji, oprócz filozofii Czasu i Przestrzeni, również własną koncepcję „Języka” (w danym przypadku wplecioną w egzystencjalny kontekst „niegdysiejszej miłości”, „przebaczenia” i „rozstania”). Jak wiadomo, pojęcie „речь” oznacza „język”, „pismo”, „poezję” itd. Tu warto podkreślić, że dla Brodskiego nie istnieje różnica między fonetyką i semantyką. „Речь”, „чернеть” i „чертить”, mimo że nie są słowami jednorodzeniowymi ani synonimami, to w słowniku Brodskiego poza własnym zyskują wspólny sens: „znaczenia”, „znakowości”, „oznaczania”. Przy tym ostatnie dwa słowa stanowią niemalże palindrom pierwszego z nich. Ponadto istotną rolę odgrywa tu podobieństwo fonetyczne, paronimia oraz to, że trzy dźwięki rdzeniowe są takie same (ч, е, р). Tak więc owe „черты” to nic innego jak „части речи” i wspólnota semantyczna tych pojęć tkwi wewnątrz nich samych na poziomie fonetyczno-morfologicznym. Czytając np. *Римские Элегии*, utwierdzamy się w przekonaniu, że dla Brodskiego „чернеть” oznacza tyle co „przybierać własne, niepowtarzalne cechy”, tj. mówić, tworzyć „речь – слово”. W związku z tym znana z wiersza Brodskiego „черная пластинка” („Освещённая вещь обрастает чертами лица. Чем пластинка / черней, тем её доиграть невозможней”, *Bagatelle* 1987) jawi się jako metafora pisma totalnego, składającego się z milionów „частей речи”, z „пира согласных / на их ножках кривых”. Przy tym język, pismo, mowa w ujęciu Brodskiego jawią się jako proces, swoiste dojrzewanie. Zauważmy, że motyw tymczasowości życia i wieczności Języka („бисер [слова] / переживет всех нас”, Brodskij, 2001, s. 183) w strofie jedenastej jest odbiciem tegoż ze strofy czwartej. Konstatujemy

tu zmianę autorskiego punktu widzenia: przejście od identyfikacji z „цикладской вещью” (tworem, który stale wygładzany jest przez Czas) w stronę Czasu jako twórcy znaczeń językowych. W koncepcji Brodskiego bowiem Język w swym wiecznym ujęciu jest Bogiem, a przez to tym, który w poetyckim wariacie gwarantuje ucieczkę od świata. Toteż twórczość poetycka jest lekiem na cierpienie spowodowane rozstaniem z ukochaną, podobnie jak Pamięć („незабудка мозга”), której motyw powtarza się w całym utworze w roli antidotum na utratę. Równie powtarzalny jest motyw ucieczki („берство / по бумаге пера”, Brodskij, 2001, s. 184), obecny w kolejnych czterech strofach.

Jak widać, Brodski nadał swej filozofii Języka egzystencjalny wymiar i podobnie jak Martin Heidegger uznawał go nie tylko za strażnika bytu, lecz także za siłę decydującą o ludzkiej egzystencji:

Дорогая, несчастных
нет, нет мертвых, живых.
Все только – пир согласных
на их ножках кривых (Brodskij, 2001, s. 184).

Początek trzynastej strofy stanowi kontynuację rozważań na temat twórczości poetyckiej z wykorzystaniem metafory „полюс языка”, zawierającej terminologię geograficzną i odnoszącą się do metafizycznego „царства льда”. Jak twierdzi Andriej Ranczyn (Rančín, 2016, s. 16), obraz „полюса” w tekstach Brodskiego należy interpretować jako metaforę szczytu poetyckiego natchnienia („отчуждения”). Wynika to także z wypowiedzi samego poety o istocie Języka, który niejako „выталкивает” twórcę „туда где еще никто не бывал”, pobudza do wypowiedzenia tego, co niewyraźalne, inaczej mówiąc, jest tam, gdzie „голубой флага не водрузит” (Brodskij, 2001, s. 184). W danym przypadku barwa lodu kojarzy się z kartką, na której spomiędzy czarnych liter prześwieca białe tło, zaś koncentracja autora na „полюсе языка” może być rozumiana jako wpatrywanie się poety w rękopis, tj. wgłębianie się w sens i znaczenie tekstu (a raczej poza-tekstu, czyli tego, co pozostało niewypowiedziane, niezapisane, białe). W związku z tym twórczość („россыпь черного на листе”) jest ucieczką oraz ratunkiem od utraty „Ja”, od beznadziejności życia z jego przeszłością i przyszłością, od egzystencji w samotności totalnej („Ты не услышишь ответа, / если спросишь «куда»”, Brodskij, 2001, s. 184). Stąd „Ja” liryczne nieustannie wraca do tej samej myśli – jedyną nadzieją jest Język, a szczególnie, jak wspomniano, jego forma – Pismo. I tu (zwrotka trzynasta) poeta wykorzystuje pisany małą literą motyw „эльзевира”, tj. w danym przypadku przywołuje typ starej czcionki. Wszakże wart uwagi jest fakt, że wspomniane słowo może odnosić się również do nazwy wydawnictwa,

a także do jego symbolu, przedstawiającego starszego mężczyznę stojącego pod oplecionym winoroślą wiązem. Pod koroną drzewa, z jego lewej strony, znajduje się łaciński napis: *Non Solus* („nie samotnie”). Znak ten, wprowadzony przez Isaaca Elzevira w roku 1620, umieszczany bywał na wszystkich pracach wydawnictwa. W świetle powyższego należy przypuszczać, że dla „Ja” lirycznego twórczość, pismo, język stanowią oczywiste antidotum na samotność („Ты не услышишь ответа”, Brodskij, 2001, s. 184). Poeta daje temu wyraz w zwrotce czternastej („Бедность сих строк – от жажды / что-то спрятать, сберечь”, Brodskij, 2001, s. 184). Po czym, parafrazując znane powiedzenie, podkreśla nieodwracalność losu. Jednakże najistotniejsze jest to, że w powyższym sformułowaniu zauważalne jest napięcie między tekstem „wypowiedzianym” i „niewypowiedzianym” poza-tekstem („losem”). Zauważamy tu typową dla amerykańskich utworów poety skąpość środków wyrazu, składni, dążenie do zwartości stroficznej. W kontekście wcześniejszych rozważań na temat filozofii „Języka” i „Pisma” można przypuszczać, że jest to wyraz pragnienia, aby pozostawić jak najwięcej „bieli” na marginesie „kartki losu”, jak najwięcej tego, co warte jest przemilczenia, wieloznaczności, niedopowiedzenia, po to, by ocalić jak najwięcej dla siebie. Podmiot liryczny, osiągnąwszy szczyt (wspomniany wcześniej motyw „полюса”), pragnie zawrócić („дважды лечь в ту же постель”), lecz osiąga coś odwrotnego, powraca doń pamięć i świadomość poetyckiej nieśmiertelności. Potwierdzeniem powyższych rozważań jest semantyka trzech motywów: wspomniana „pościel, do której nie można lec dwukrotnie”, „kręgi Saturna” oraz „głupia karuzela Hezjoda”, z jakiej „schodzi się tam, gdzie się nie wsiadło”, eksplikujących myśl, że nie można wrócić do przeszłości, pokonać monotonnej rzeczywistości „трудоу и дней”, ale można powtórzyć swe życie w wierszu „повторимо всего лишь / слово: словом другим”.

Toteż słowa „Я, как мог обессмертил / то, что не удержал” w zwrotce szesnastej wiążą się z pojęciem tragedii wynikłej z rozdwojenia „Ja” poety, z jego cierpienia i ofiary (motyw baranka). Jak konstatuje krytyk Anton Niestierow (Nesterov, 2001), słowo „tragedia” występuje w poezji Brodskiego zaledwie w kilkunastu wierszach. Podobnie w tej części utworu poeta ucieka się do jedynie metaforycznego przedstawienia obrazu ofiary, zestawiając go z motywem poety i skruszonego kochanka. To tu po raz pierwszy pojawia się zaimek osobowy „Ja”, podkreślający intymność relacji z „Ty” adresatki, która „как могла, простила”, ropartych autoironicznym motywem satyra. Dotychczasowa ucieczka od świata ustępuje miejsca pragnieniu powrotu, połączenia, współbycia.

Kontynuując opis relacji z ukochaną w kolejnych fragmentach, podmiot uwidacznia pozaosobisty ich kontekst poprzez wykorzystanie znanego powiedzenia („пир во время чумы”). Wszakże w jego relacji elementy leksykalne związane z opisem sowieckiej rzeczywistości, takie jak „злоречье”, „шантаж”, „бич”, „кривда”,

zostają zrównoważone motywami: „утешенья”, „прощения” i „шрифта” (jako omówionego wcześniej synonimu Pamięci).

Całkowicie odwrotne, tj. pozaziemskie, mistyczne konotacje odnajdujemy w zwrotce dziewiętnastej, gdzie eksponowany jest motyw astronauty, któremu rozłąka „Ja” i „Ty” jest obojętna, z uwagi na jednoczesność ich istnienia w przestrzeni, na tej samej planecie („Эти вещи сольются / в свое время в глазу / у воззрившихся с блюда”, Brodskij, 2001, s. 185). Przy czym Kosmos w tym fragmencie oraz w całości utworu należałoby interpretować jako metafizyczną antyprzestrzeń z typową dla niego nieskończonością, wszechistnieniem, racjonalnością i obcością. Stąd motyw lotu w Kosmos (wraz z pozostającymi w tym polu semantycznym obrazami „авиатора” w zwrotce siódmej i „Сатурна” w zwrotce czternastej) warto byłoby odnieść np. do wzorowanych na włoskich freskach dantejskich motywów (tak częstych u Brodskiego), w tym Wniebowstąpienia. W powyższym kontekście Kosmos symbolizuje mistyczny powrót do Źródła, gdyż poeta osiągnął koniec swej drogi (porzucił „дурную карусель” Ziemi, przyziemną „горизонталь” na rzecz duchowej „вертикали” poezji, zaś przeszłość i przyszłość... dla Wieczności...).

Podobnie w dalszych fragmentach ewokowane jest przeświadczenie o uzdrawiającej sile czasu, o zobojętnieniu, w którym „эти вещи сольются”, a rozłąka wymuszona przez „мордатого” (mowa o Leonidzie Breżniewie, do którego Brodski napisał w 1972 roku list; por. Brodskij, 1989) przestanie być bolesna („и вправду / хорошо, что мы врозь”, Brodskij, 2001, s. 439):

Вьнь, дружок, из кивота
лик Пречистой Жены.
Вставь семейное фото –
вид планеты с Луны.
Снять нас вместе мордатый
не сподобился друг,
проморгал соглядатай;
в общем, всем недосуг (Brodskij, 2001, s. 186).

Była to rozłąka podwójnie dojmująca, dotyczyła bowiem tego, co dla „Ja” było najświętsze – rodziny. Wizerunek Przczystej Dziewicy jako metafora *sacrum* nakłada się w danym fragmencie tekstu na motyw rodzinnej fotografii (motyw fotografii pojawia się często w emigracyjnych utworach Brodskiego i zwykle odnosi się do zagadnień takich jak Pamięć, Powrót, Twórczość (por. Madloch, 2013, s. 60–69), na której za sprawą wspomnianego „мордатого друга” nie mogła się znaleźć podobizna bohatera utworu. Tylko z „perspektywy Księżyca” są rodziną („Вставь семейное фото – / вид планеты с Луны”, Brodskij, 2001, s. 186).

Jedynie w metafizycznej przestrzeni możliwe jest urealnienie dawnego zamysłu, tj. metaforyczna zamiana „лика Пречистой Жены” na obraz „żony” biograficznej.

W strofie dwudziestej pierwszej podmiot kontynuuje powyższe: „М.Б.” to jego żona w Wieczności, zaś w terażniejszości ich wspólny widok „неуместен”. Podobne zestawienie sugerują wyrażenia „разведенная смесь” uczuć (empiryka) i „кириллицы” (metafizyka). Stąd też motyw rozłąki może być rozumiany jako ten, którego przyczyna tkwi w antagonizmie systemów filozoficznych oraz rodzajów doświadczenia, różnych płaszczyzn istnienia, spośród których w tekście obecne są trzy: „судьба” (biografia, za-tekst), „география” (empiryka) i („язык”) metafizyka. Przeplatają się ze sobą, jednocześnie eksponując niezmienną na przestrzeni całego utworu myśl o rozpadzie uczuć, zubożeniu i zapomnieniu.

Niestety, im więcej mistycznych wizji, tym większa jest świadomość rozstania, tym bardziej nieoczekiwane są wyrażające je semantycznie odległe porównania, dosadnie unaoczniające niemożność bliskości, mimo głębokich „чувств динозавра”. „Ja” bowiem kreuje się na starca skazanego na wygnanie, lecz wolnego w słowie, karcącego siebie za nadzieję, lecz pragnącego ostatecznej prawdy w relacjach z „Ты”: „Лучше все, дорогая, / доводить до конца”. Wycie starcem, tj. ofiarą Czasu, oznacza również dotarcie do końca Przestrzeni, życia, perspektywę, również nadziei („Жаль, не длинней”), poza którą mieści się inna rzeczywistość – już bez ukochanej. Dlatego w dalszych wersach podmiot kreśli pozbawioną elementu osobowego martwą scenę (tę samą, którą poeta opisuje w zwrotce drugiej), w jakiej motyw „жрецов Элевсина” odsyła odbiorcę do innej pary – Demeter i Posejdona. Wszakże spokój, pogodzenie się z losem, jest, jak sugeruje podmiot, warunkiem akceptacji siebie w innej przestrzeni, tak boleśnie przypominającej świat, którego już nie ma: „Потому что за этим / не следует ничего”. Dlatego w przedostatniej, dwudziestej piątej strofie utworu odnajdujemy obraz brzegu oceanu, tradycyjny dla Brodskiego motyw granicy między życiem i Wiecznością. Motyw „кожуры снятой с апельсина” jest dowcipnie ujętą konstatacją zakończenia wszelkich dążeń „Ja”. Skóra „жухнет” niczym cera starego człowieka – bohatera w przyszłości, podobnie jak świadomość „жухнет” bez ojczystej ziemi (ten intertekstualny motyw jest nawiązaniem do znanego wersu „La terre est bleue comme une orange” z utworu Paula Éluarda *La terre est bleue*, 1929, a w danym tekście do motywu słońca z pierwszej strofy, księżycy ze strofy dwudziestej i „жухлой незабудки мозга” z dziesiątej strofy). „Элевсинские” muchy krążące nad „кожурой” (korą mózgową) to oczywiście muzy oznaczające bliską śmierć, rozpad. Ostatecznie w dwudziestej szóstej strofie „Ja” powraca do ciała („облокоются на локоть”), spogląda zarówno na swoje „nieistnienie”, jak i na koniec historii („Это хуже, чем грохот / и знаменитый всхлип”, Brodskij, 2001, s. 187), niczym „Ja” w tekście J.T. Elliota *The Hollow men* („As the hollow men / The stuffed men”).

Oryginalność spojrzenia na relację „Ja”–„Ty” zarówno w analizowanym utworze, jak i w całym cyklu *Новые стансы к Августе* wynika przede wszystkim z faktu długiego (dwudziestoletniego) procesu jego tworzenia, konstruowania lirycznej „opowieści” o pamięciowym i wyobraźniowym trwaniu w uczuciu miłości do „Ty”. To erudycyjna, a zarazem emocjonalna próba opisanego doznań postaci rozdzielonych niewyobraźną przestrzenią oceanu, stanowiąca już posłowie niegdysiejszych relacji. To one leżą u podstaw cyklu, swoistej „powieści miłosnej” zawierającej głębokie wyznania, próby rozliczeń, opisy konfliktów i prób ich rozwiązania, innymi słowy – pełnym dynamicznych sytuacji, migotliwych emocjonalnie scen, odzwierciedlających głębię artystyczno-psychologicznych i filozoficznych refleksji autora. Z powyższym wiąże się różnorodność i barwność gatunkowa cyklu. Aby wyrazić niuanse złożonych miłosnych relacji „Ja”–„Ty”, poeta ucieka się do (udanej) próby łączenia różnorodnych form gatunkowych – współczesnych modyfikacji elegii, ody, dedykacji, monologów lirycznych z wstawkami wyobrażonych dialogów, wspomnień i fantazji wespół ze szkicami natury, zapamiętanymi wnętrzami i detalami ze wspólnych podróży, medytacji i rozważań filozoficznych o określonej „melodyce” – romantycznej, ironicznej, idyllicznej i tragicznej, dominującej w całości cyklu. Wtórzuje mu mniej lub bardziej słyszalny autorski ton dziękczynienia obecny w wielu fragmentach cyklu (*Сретенье, Любовь, Горение*). Zarazem w tejże filozofii dziękczynienia za życie, miłość i los, wbrew tragizmowi utraty, kryje się wartość dla poety najważniejsza – bycie wolnym i niezależnym, niezłomnym i oddanym swemu twórczemu powołaniu, po stoicku odnoszącym się do świata i nade wszystko ceniącym Drugiego. Z tym według Brodskiego wiąże się uniwersalna chrześcijańska etyka przebaczenia, leżąca u podstaw relacji „Ja”–„Ty”: „Но мы живы, покамест / есть прощенье и шрифт”. Równie istotnymi w cyklu *Новые стансы к Августе* (*Стихи к М.Б., 1962–1982 гг.*) są wartości kryjące się pod słowem „шрифт” (pismo) – język, poezja, sztuka, kultura, powołane ku temu, by przywrócić wartość słowa i uwiecznić w nim ludzkie „Ja”. Wreszcie istotą *Новых стансов к Августе* jest miłość ukazana w jej prawdzie i tragizmie, jako siły twórczej metafizycznej w swej istocie. Dlatego Brodski nieprzypadkowo określił wspomniany cykl jako „до известной степени главное дело” („do pewnego stopnia główne dzieło”) swojego życia.

Reasumując, należy stwierdzić, że podobnie jak wiele innych emigracyjnych utworów Brodskiego, również i ten, zachowując typowe dla jego twórczości motywy i metafory, odzwierciedla ukryte emocje „Ja”, będącego niezaprzeczanym *alter ego* poety, który stworzył autobiograficzny wiersz stanowiący swoisty *limes* między przeszłością i teraźniejszością. To utwór pożegnalny, dramatyczny w swej wymowie, w którym dominującą rolę odgrywa historia uczucia kwitnącego wbrew wszelkim przeciwnościom, a potem zdławionego w wyniku okoliczności

niezależnych od obydwójga kochanków. Towarzyszy mu wszakże myśl o dzieciństwie, którego „Ja” nie może utracić – o Języku, determinującym jego myślenie i działanie, pozwalającym ocalić najintymniejsze myśli, uczucia, poza nadzieją...

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Brodskij, Iosif. (1989). Pis'mo Brežnevu. *Neva*, 2, s. 165–166. [Бродский, Иосиф. (1989). Письмо Брежневу. *Нева* 2, с. 165–166.]
- Brodskij, Iosif. (2001). *Sočineniâ Iosifa Brodskogo*. T. IV-VI. Sankt-Peterburg: Puškinskij fond. [Бродский, Иосиф. (2001). *Сочинения Иосифа Бродского*. T. IV–VI. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд.]
- Glazunova, Ol'ga Igorevna. (2005). *Iosif Brodskij: amerikanskij dnevnik. O stihotvoreniih napisannyh v èmigraci*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta. [Глазунова, Ольга Игоревна. (2005). *Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях написанных в эмиграции*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета.]
- Kolobaeva, Lidia Andreievna. (2013). Cikl „Новые стансы к Avguste” I. Brodskogo. *Filologičeskie nauki*, 3, s. 44–56. [Колобаева, Лидия Андреевна. (2013). Цикл „Новые стансы к Августе” И. Бродского. *Филологические науки*, 3, с. 44–56.]
- Kreps, Mihail. *O poèzii Iosifa Brodskogo*. Pobrano z: <http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt> (dostęp: 07.07.2019). [Крепс, Михаил. *О поэзии Иосифа Бродского*. Скачано из: <http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt> (доступ: 07.07.2019).]
- Lotman, Mihail Ūr'evič. (1988). Poèt i smert' (iz zametok o poètike Brodskogo). *Blokovskij sbornik, 14. Tartu*, s. 188–207. [Лотман, Михаил Юрьевич. (1988). Поэт и смерть (из заметок о поэтике Бродского). *Блоковский сборник, 14. Tartu*, с. 188–207.]
- Madloch, Joanna. (2003). Fotografia w poezji – poezja w fotografii (na przykładzie twórczości Josifa Brodskiego). *Przegląd Rusycystyczny*, 2, s. 60–69.
- Nesterov, Anton. (2001). «Portret tragedii» – opyt analiza. *Staroe literaturnoe obozrenie, 2(278)*. Pobrano z: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/nest.html> (dostęp: 10.02.2019). [Нестеров, Антон. (2001). «Портрет трагедии» – опыт анализа. *Старое литературное обозрение, 2(278)*. Скачано из: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/nest.html> (доступ: 10.02.2019).]
- Rančín, Andrej Mihajlovič. (2016). *O Brodskom. Razmyšleniâ ii razbory*. Moskva: Vodolej. [Ранчин, Андрей Михайлович. (2016). *О Бродском. Размышления и разборы*. Москва: Водолей.]
- Volkov, Solomon. (2000). *Dialogi s Iosifom Brodskim*. Moskva: Nezavisimaa Gazeta. [Волков, Соломон. (2000). *Диалоги с Иосифом Бродским*. Москва: Независимая Газета.]

Data zgłoszenia artykułu: 16.12.2021

Data zakwalifikowania do druku: 12.03.2021