



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: O prawdzie i podmiocie wiersza Josifa Brodskiego „Я сижу у окна...”

Author: Piotr Fast

Citation style: Fast Piotr. (2014). O prawdzie i podmiocie wiersza Josifa Brodskiego „Я сижу у окна...”. "Przegląd Rusycystyczny" (2014, z. 4, s. 39-52).



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Piotr Fast
Uniwersytet Śląski

O PRAWDZIE I PODMIOCIE
WIERSZA JOSIFA BRODSKIEGO „Я СИЖУ У ОКНА...”

Od jakiegoś czasu prześladuje mnie myśl, że czytamy Brodskiego dość jednostronnie. Piszę to, bom smutny i sam pełen winy. Przez wiele lat także moje czytanie zarówno wierszy, jak i esejów poety wyraźnie ciążyło ku interpretacji opartej na przekonaniu, że Brodski jest poetą metafizycznym. Wynika to najpewniej — z jednej strony — z dość wyraźnej obecności w utworach rosyjskiego poety tego, co pozwolę sobie nazwać „motywami metafizycznymi”, z drugiej natomiast z utrwalonego w literaturoznawczej aparaturze analitycznej dość oczywistego nawyku myślowego, który nakazuje interpretowanie dzieła literackiego w kilku zrjonalizowanych, wypracowanych najwyraźniej pod wpływem myślenia semiotycznego, etapach — zaczynamy, jeśli można sobie pozwolić na takie uproszczenie, od czysto językowej dosłowności wypowiedzi, następnie kontekstuujemy ją kulturowo, postrzegając jako szczególny — literacki — rodzaj tekstu, by następnie odtworzyć wykreowany przez poetę obraz świata specyficzny dla tego i tylko tego dzieła, i wreszcie sięgnąć do tego, co zwykliśmy uznawać za uniwersalne znaczenie utworu.

Myślenie tego rodzaju wyrasta oczywiście na solidnie ugruntowanym (szczególnie w moim pokoleniu), wynikającym z lekcji semiotyki strukturalnej przeświadczeniu o zwartości sensu dzieła, o homologiczności konstrukcji i semantyki utworu oraz o kreowaniu w odbiorze je d n o r o d n e g o obrazu tego, co nazwać by można, rozszerzając nieco myślenie Henryka Markiewicza, najwyższym układem znaczeniowym dzieła. W lekturze tego rodzaju — zmierzającej do totalnego, całościowego oglądu semantyki utworu — usiłujemy potraktować każdy element składowy całości jako źródło wiedzy o owej całości. Konstrukcję i semantykę utworu postrzegamy jako system homologicznych składowych, które w jakiś sposób (pośrednio lub bezpośrednio) stanowią nieuchronne elementy zwartej i spójnej całości. Nie przypadkiem przecież jednym z naczelnych haseł swoistych dla takie-

go sposobu myślenia była formuła, że utwór — jak powiedziałby Janusz Sławiński — stanowi najlepszą instrukcję swojej własnej lektury.

Nie zamierzam bynajmniej deprecjonować takiego sposobu myślenia — przejawia się w nim przecież uzasadnione pragnienie sensu, potrzeba postrzegania świata — a rezultatów kreatywnej działalności człowieka w szczególności — jako bytu jednorodnego. Utwór czytamy więc jako rezultat dążenia jego autora do powiedzenia tego, co jest dla niego ważne. Zakładamy racjonalność tego tworu, będącą „naturalnym” efektem ugruntowanej na potrzeby komunikowania i manifestowania przekonań autora jedności, zwartości jego świadomości.

Przełom poststrukturalistyczny uzmysłowił jednak nad wyraz dobitnie, że choć tak być może, to jednak nie musi. I, co więcej, że myślenie, w szczególności wyrażone w dziele sztuki, niekoniecznie odpowiadać musi tego rodzaju kryteriom koherencji lub wręcz że dzieło literackie może być postrzegane jako manifestacja świadomości niespójnej albo rezultat świadomego naruszania wyrastających z myślenia pozytywistycznego reguł zwartości. Mówi się w tym kontekście o istotowej niezborności ludzkiej świadomości, rozchwianiu koherencji tekstu będącym rezultatem niejednorodności świata, o fundamentalnej przemianie myślenia o wartościach estetycznych, o przebudowaniu w powszechnej świadomości modelu poczucia piękna itp. Ostateczną konkluzją, do jakiej prowadzi owa świadomość niejednorodności świata — i w naszym przypadku: myślenia o jakościach dzieła literackiego — będzie najpewniej stwierdzenie absolutnej przemiany modelu prezentowanej w literaturze podmiotowości, która jest wyrazem coraz bardziej powszechnego przemodelowania tożsamości współczesnego — ponowoczesnego — człowieka.

Wykładam ten zestaw oczywistości, by wyraźnie pokazać, z jakiej perspektywy podejmę szkic interpretacji jednego z wierszy Josifa Brodskiego — napisanego w 1971 roku, a więc na rok przed emigracją poety — żartobliwego i z pozorów błahego tekstu, zadedykowanego „Л.В. Лифшицу”¹ *** („Я всегда твердил, что судьба — игра...”). Przytoczę go tu, by ułatwić konfrontowanie komentarza, którym go opatruję, z żywą materią tekstu:

Л.В. Лифшицу

Я всегда твердил, что судьба — игра.

Что зачем нам рыба, раз есть икра.

¹ Chodzi o znanego nie tylko wśród brodskoznawców poetę, krytyka, naukowca występującego pod nazwiskiem Lew Władimirowicz Łosiew (1937–2009), bliskiego przyjaciela poety, autora m.in. wielu opracowań biograficznych i interpretacyjnych na jego temat, np. monografii *Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии*. Москва: Мол. гвардия 2006 (Серия ЖЗЛ).

Что готический стиль победит, как школа,
как способность торчать, избежав укола.
Я сижу у окна. За окном осина.
Я любил немногих. Однако — сильно.

Я считал, что лес — только часть полена.
Что зачем вся дева, раз есть колено.
Что, устав от поднятой веком пыли,
русский глаз отдохнет на эстонском шпиле.
Я сижу о окна. Я помыл посуду.
Я был счастлив здесь, и уже не буду.

Я писал, что в лампочке — ужас пола.
Что любовь, как акт, лишена глагола.
Что не знал Эвклид, что сходя на конус,
вещь обретает не ноль, но Хронос.
Я сижу у окна. Вспоминаю юность.
Улыбнусь порою, порой отплюнусь.

Я сказал, что лист разрушает почку.
И что семя, упавши в дурную почву,
не дает побега, что луг с поляной
есть пример рукоблудья, в природе данный.
Я сижу у окна, обхватив колени,
в обществе собственной грузной тени.

Моя песня была лишена мотива,
но зато ее хором не спеть. Недиво,
что в награду мне за такие речи
своих ног никто не кладет на плечи.
Я сижу у окна в темноте, как скорый,
море гремит за волнистой шторой.

Гражданин второсортной эпохи, гордо
признаю я товаром второго сорта
свои лучшие мысли, и дням грядущим
я дарю их как опыт борьбы с удушьем.
Я сижу в темноте. И она не хуже
в комнате, чем темнота снаружи.

1971²

Komentuję ten wiersz w przekonaniu, że analiza, którą zamierzam przeprowadzić, wiedzie do pewnego istotnego dla myślenia o twórczości Brodskiego uzmysłowienia: takiego mianowicie, że obecność motywów metafizycznych w jego twórczości — i to bynajmniej nie dopiero później, dojrzałej — można zrozumieć inaczej niż dosłownie. Jestem przekonany,

² *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. 1. Составил и подготовил Г.Ф. Комаров. Санкт-Петербург: Издательство «Пушкинский фонд» 1994, s. 276–277.

że metafizyczność jego dzieła jest dość specyficzna i stanowi świadectwo pewnej postawy myślowej, której poeta towarzyszy i którą współtworzy. Wyraźnym sygnałem tej jakości jest konstrukcja podmiotu wiersza wyrażająca się przede wszystkim w użyciu ironii, która — jak się wydaje — może zostać uznana za naczelną zasadę konstrukcyjną przytoczonego wiersza. Przejawy owej ironicznej postawy wobec świata, siebie i uniwersalnych w modernistycznym myśleniu wartości pojawiają się niemal w każdym sformułowaniu utworu. Zawarte w pierwszym wersie stwierdzenie: „судьба — игра” — podane niemal jako uniwersalna prawda ogólna, określa podmiot jako byt nieufny wobec podstawowych zasad myślenia opartego na metafizycznym przekonaniu o ugruntowaniu świata i życia. Brodski, negując fundamentalne osadzenie życia człowieka w niepodważalnych wartościach, kontrastuje to twierdzenie wyliczeniem stanowiącym pozorną argumentację na rzecz owej arbitralnej prawdy. „Argumenty” owe, np. „зачем нам рыба, раз есть икра”, „зачем вся дева, раз есть колена”, same się jednak w racjonalnym myśleniu deprecjonują.

Zarówno przytoczone stwierdzenie, jak i inicjalne „Я всегда твердил, что...” osłabiają, a może wręcz podważają zasadność tej konstatacji. Nagromadzenie absurdalnych z perspektywy zdrowego rozsądku twierdzeń w rodzaju już przytoczonych czy też kolejnych: „Я считал, что лес — только часть полена”, „Я писал, что в лампочке — ужас поля”, prowadzi do podważenia wiarygodności mówiącego. Dzieje się tak nie tylko ze względu na wprowadzające te konstatacje inicjalne zwroty „zawsze twierdziłem”, „uważałem”, „pisałem”, „mówiłem”, ale także z powodu narastającego poczucia absurdalności kolejnych fałszywych czy pozornych argumentów artykułowanych z pełną powagą, lecz przecież niebędących w stanie doprowadzić odbiorcy do uznania ich prawdziwości, głębi, racjonalności. Dlaczego bowiem „normalny” adresat wypowiedzi podmiotu wiersza miałby uznać za sensowne zdanie „[...] луг с поляной / есть пример рукоблудья, в природе данный” lub zaufać niezrozumiałej, choć formułowanej w formie naukowego niemal twierdzenia diagnozie „[...] не знал Эвклид, что сходя на конус, / вещь обретает не ноль, но Хронос”?

Wszystkie te stwierdzenia, a także jeszcze kilka następných, podważają wiarygodność mówiącego, pozycjonują wygłaszane prawdy jako twierdzenia słabe, stanowiące jedynie manifestację subiektywnego podmiotu, który dzięki tego rodzaju arbitralnym, formułowanym *ex cathedra* sądom, odbierany jest jako niewiarygodny. To wyraźna strategia autora wiersza. Píše wszak „o sobie”, o sobie takim, jakim był wtedy, gdy „twierdził”, „mówił”, „pisał”, „uważał”. Każde ze sformułowań zawartych w czterech pierwszych strofach kontrastuje Brodski z rodzajem refrenu napisanego w czasie terażniejszym — odmiennie niż zasadnicza strofa, która dotyczy nieokreślonej przeszłości.

Konstrukcja tych sekstyn jest taka, że pierwsze cztery wersy mówią coś o dawnym bohaterze zdarzeń, zaś refrenowy dystych przeciwstawia tym wywodom komentarz utrzymany w konwencji autoironicznej, podważającej własne poglądy z „wtedy”. Przy tym zasadniczym choć absurdalnym stwierdzeniu z „wtedy”, będącym manifestacją świadomości fałszywej, młodzieńczej, butnej, ale przecież mocno autoprezentacyjnej, sytuującej mówiącego na pozycji (pseudo)autorytetu, albo może zarozumiałego pyszałka, przeciwstawione są wypowiedzi dość prozaiczne i bardzo „prywatne” — kreujące mówiącego na człowieka posiadającego „prawdziwą” wiedzę o życiu, pełnego dystansu do prawd podniosłych, choć niekoniecznie ważnych czy godnych akceptującego przyjęcia. Są one potoczne, dobroduszne, wyzbyte podniosłości i patosu, nie przynoszą żadnych prawd, które pretendowałyby do rangi stwierdzeń diagnozujących intersubiektywnie weryfikowalną rzeczywistość. Pięć z tych refrenów zaczyna się zwrotem „я сижу у окна”, szósty brzmi „я сижу в темноте” i wszystkie one stanowią wprowadzenie do błahych, jednorazowych autocharakterystyk, które nie mogą być traktowane inaczej niż jako „zwykłe” wypowiedzi o subiektywnej kondycji mówiącego. Owe incipity „siedzę sobie przy oknie”, wprowadzając kolejne „zwierzenia samemu sobie”, bagatelizują je i nadają im znaczenie jednorazowych „myśli nie na czasie”, stwierdzeń nieposiadających rangi prawdy o świecie, a jedynie stanowiących rodzaj okazjonalnej refleksji nad samym sobą. „Siedzę sobie przy oknie” i uzmysławiam sobie, że „я любил немногих. Однако — сильно”, „Я был счастлив здесь, и уже не буду”. Refleksje wprowadzone owym „siedzę sobie przy oknie”, zamykające dwa pierwsze refreny mogą sprawiać wrażenie, że bohater wiersza, dystansując się wobec własnej dezynwoltury w przeszłości, postrzega ją z perspektywy dorosłości, dojrzałości jako rodzaj absurdystycznej gry („судьба — игра”) i dystansuje się wobec niej, widzi jej miałość i pustkę, zaś prawdziwe znaczenie przywiązuje do tego, co ma dla niego znaczenie teraz. Do tego mianowicie, że „kiedyś” kochał i był szczęśliwy i że dziś uczucia te są już dla niego nieosiągalne, minęły, „przepadły w pomroce dziejów”, że dawny świat, pełen pozorów i powierzchownych gier, mimo wszystko był pełen egzystencjalnej prawdy i wartości, która jest już dla niego dzisiaj nieosiągalna.

Gdyby rzeczywiście taki był sens wiersza, to należałoby teraz napisać coś o banale, trywialności, schlebieniu sentymentalnym, nostalgicznym gustom. Tak jednak nie jest. W kolejnych dwóch strofach — trzeciej i czwartej — Brodski kontynuuje wyliczanie dawniej głoszonych pseudoprawd i absurdów, które organizowały myślenie bohatera lirycznego, kontrastuje je jednak w refrenach innego rodzaju komentarzami niż w przypadku dwóch pierwszych strof. Trzecia zwrotka uzyskuje bowiem w refrenie komentarz,

który zupełnie inaczej charakteryzuje mówiącego: „Я сижу у окна. Вспоминаю юность, / Улыбнусь порою, порой отплунусь”. Bagatelizujące doznania i zachowania podmiotu sprawozdanie z aktualnego stanu ducha, przeciwstawione powadze wyznań z pierwszych dwóch refrenów, odbierają tym ostatnim rangę poważnych doniesień o rzeczywistości. Owe poważne wyznania — kochałem, byłem szczęśliwy — stają w jednym szeregu z nonszalanckim, autoironicznym opisem zachowania, któremu trudno nadać rangę poważnej autocharakterystyki bohatera. Kolejny refren też nie przynosi egzystencjalnych rewelacji: „Я сижу у окна, обхватив колени, / в обществе своей грузной тени”. Składniowy paralelizm tych refrenów i ich miejsce w kompozycji wiersza prowadzą do uzmysłowienia, że zawarte w nich sensory, opisy stanów ducha itp. mają dla podmiotu taką samą wartość. Trzeci i czwarty refren zdejmują więc z tych twierdzeń powagę i odbierają rangę doniosłego egzystencjalnego świadectwa podmiotu, zrównując je z podkreśleniem okazjonalności, pojedynczości zdarzeń opisanych w dwóch pierwszych fragmentach. Stwierdzenia, którym bylibyśmy skłonni nadać sens egzystencjalnego uogólnienia charakteryzującego stan ducha podmiotu, zostają zrównane z nieważnymi, jednorazowymi zachowaniami, które uświadamiają raczej rezygnację z poważnych i głębokich uzmysłowień.

To, co w skonwencjonalizowanym myśleniu posiada rangę poważnego uogólnienia dotyczącego losu człowieka, ludzkiej kondycji itp., zyskuje tutaj wymiar zwykłego zdarzenia, a nawet nie tyle zdarzenia, ile uświadomienia jednakowej nieważności, jednorazowości, przygodności. Jakakolwiek prawda o losie człowieka staje się w wierszu Brodskiego prawdą słabą, niewartą głębszej refleksji, a na pewno niegodną uniwersalizującego jej sens zaufania. Świat tak myślącego podmiotu uzyskuje wymiar niejako nihilistyczny. Tego rodzaju postawę charakteryzuje Giani Vattimo, referując poglądy Nietzschego: „Dla Nietzschego [...] nihilizm jest sytuacją, w której człowiek jasno uświadamia sobie, że brak fundamentu jest konstytutywną cechą jego kondycji”³. Uniwersalne prawdy egzystencjalne, skontekstowane metafizycznym myśleniem o kondycji ludzkiej, istocie człowieczeństwa i tym podobnym problemom, tracą wymiar powszechnej obowiązywalności. Nie chodzi tutaj jednak najwyraźniej o to, by podważyć zasadność myślenia metafizycznego, nie należy tu dostrzegać tezy czy idei antymetafizycznej. Idzie jedynie o sprowadzenie tego rodzaju uzmysłowień do rangi jednorazowego przeżycia, równego jakimkolwiek innym przeżyciom. Brodski najwyraźniej nie tyle występuje przeciw myśleniu metafizycznemu, ile osłabia jego rolę, sytuuje refleksję metafizyczną w szeregu innych okazjo-

³ G. Vattimo: *Koniec nowoczesności*. Przeł. M. Surma-Gawłowska. Wstęp A. Zawadzki. Kraków: Universitas 2007, s. 108.

nalnych uzmysłowień. Prawda uniwersalna traci tu swą siłę, staje się właśnie prawdą słabą, analogiczną do prawd codzienności, świadectw doraźnego kontaktu ze światem⁴.

Obecność konstatacji uniwersalizujących skontrastowana jest więc osłabieniem ich siły, swego rodzaju unieobecnieniem, skutkującym rozbięciem poczucia całości, zakorzenienia, Heideggerowskiego ugruntowania. Prawda o świecie nie jest więc sensem uniwersalnych metafizycznych uzmysłowień, staje się raczej rodzajem jednorazowego zdarzenia. Giani Vattimo, analizując wpływ Nietzschego i podążającego za nim Heideggera na myślenie późnej nowoczesności, charakteryzuje ten status prawdy w taki oto sposób:

Prawda, która może się wydarzyć, która może zostać „odłożona”, nie jest tylko prawdą metafizyki (oczywistość, obiektywna stabilność), gdzie „struktura” została zastąpiona „wydarzeniowością”⁵.

Zdarzeniowość prawdy, jej okazjonalność, jednorazowość i ufundowanie na relacji z podmiotem, skontrastowane z metafizycznie uzasadnioną uniwersalnością, słabość polegająca przeciw nie na typowym dla późnego modernizmu zwątpieniu, jak chciałby Adorno, na pęknięciu modernistycznego poczucia całości, lecz na ontologicznej jednorazowości — oto zasada tożsamości podmiotu omawianego wiersza⁶.

Spójrzmy z tej perspektywy na jeszcze kilka motywów tego wiersza. Piąta strofa przynosi zasadniczą charakterystykę podmiotu i jego poetyckiej aktywności. Brodski pisze najpierw: „Моя песня была лишена мотива”. To autodeprecjonujące sformułowanie, zrymowane z zawartością absurdalnych, wygłaszanych z poczuciem pewności prawd z pierwszych strof, wprost formułujące pewien konstytutywny brak świadomości podmiotu skomentowane jest następnie sugestią wartości: „но зато ее хором не спеть”. Sens „pieśni”

⁴ Vattimo ten sposób pojmowania metafizyki wyprowadza z refleksji Martina Heideggera: „U Heideggera rezultatem przemyślenia sensu bycia jest [...] odejście od bycia metafizycznego i jego mocnych cech [...]” (G. Vattimo: *Koniec nowoczesności...*, s. 78).

⁵ Tamże, s. 76.

⁶ Podobne poglądy dotyczące takiej charakterystyki prawdy wygłaszał już na początku XX wieku William James, twórca pragmatyzmu. W jednym z podstawowych wykładów swojej koncepcji prawdy i doświadczenia napisał on: „Truth happens to an idea. It becomes true, is made true by events” (W. James: *Pragmatism. A new name for some old ways of thinking*. New York: Longman Green and Co 1907, s. 77–78). Polski przekład tej książki ukazał się w roku 1998 — W. James: *Pragmatyzm. Nowe imię paru starych stylów myślenia*. Przeł. M. Szczubiałka. Warszawa: KR 1998). Szerzej koncepcję Jamesa charakteryzuje Michał Paweł Markowski w artykule *Antropologia, humanizm, interpretacja*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków: Univeristas 2006.

dostrzega Brodski w jej osobności i niepowtarzalności⁷. Owa osobność, mijająca się z możliwością komunikowania intersubiektywnego, osadzonego w konwencjonalnym sposobie myślenia epoki, wynosi mówiącego poza sferę akceptacji (ironicznie wskazuje na tę sytuację sformułowanie: „в награду мне за такие речи / своих ног никто не кладет на плечи”). Odniesienie tego niezakorzenia we „wspólnocie komunikacyjnej” do braku osobistego powodzenia, które jest przecież po prostu przejawem niemożności skomunikowania się z otoczeniem, jest najpewniej, niezależnie od lekkiego i autoironicznego tonu frustracji, symptomem zasadniczej, że tak powiem, niefortunności komunikacyjnej. Życie zawieszono pomiędzy nawykiem posadawienia, posiadaniem metafizycznego gruntu z jednej strony i świadomością zawieszenia w poczuciu zdarzeniowości prawdy to nowa jakość. Nic nie ma tu rangi ostatecznej, powaga (głoszenie jakichkolwiek „prawd”) miesza się z niepowagą, żartem, ulokowaniem znaczenia w domenę kpiny, zabawy (przypomnę raz jeszcze: „в награду мне за такие речи / своих ног никто не кладет на плечи”). To, co w myśleniu opartym na kategorii fundamentu dawało poczucie stabilności, tutaj uzyskuje rangę osobnego faktu, pojedynczego zdarzenia, wartości jednej z wielu, takiej jak inna. Z drugiej strony nie ma jednak sposobu, by wyrzec się myślenia w odniesieniu do tych kategorii. Myślenie o wartościach obciążone jest wszak utrwalonymi nawykami. „Nie porzuca się metafizyki jak starego ubrania, stanowi ona bowiem konstytutywną część naszego przeznaczenia; wraca do nas jak to, co nam przeznaczone”⁸. Używając kategorii metafizycznych, podmiot osłabia jednak ich kategoryczność, „upowszednia” je, nie umie jednak przecież się od nich uwolnić. Wszak, jak pisze Andrzej Zawadzki, cytując pogląd Heideggera, „[...] metafizyka nie jest czymś, co «można odłożyć na bok jak zużyta opinię. Nie można jej też zostawić za sobą jak doktryny, w którą się już nie wierzy»; jest ona czymś, co pozostaje w nas jak ślady choroby albo jak strata, którą przeboleliśmy”⁹.

Osobność myślącego i mówiącego podmiotu, zawieszenie pomiędzy jednorazowymi, ale przecież nie całkiem subiektywnymi prawdami, nie-

⁷ Patrząc na to z perspektywy kontekstu, w jakim powstawał wiersz — przypomnijmy, napisany w roku 1971, w okresie tzw. застою, który podporządkowywał określonej opcji propagandowej całą domenę oficjalnej twórczości — można i w tym sformułowaniu, i w całym wierszu Brodskiego dostrzec gest politycznego oporu, polegającego na manifestacji osobności i niezawisłości. Ten aspekt sensu wiersza, nie będzie teraz jednak obiektem mojego zainteresowania.

⁸ G. Vattimo: *Koniec nowoczesności...*, s. 44.

⁹ A. Zawadzki: *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka*. W: G. Vattimo: *Koniec nowoczesności*. Przeł. M. Surma-Gawłowska. Wstęp A. Zawadzki. Kraków: Universitas 2007, s. 161. Z takiego „używania” kategorii metafizycznych przez Brodskiego wynika najprawdopodobniej owo przekonanie o metafizyczności poezji Rosjanina.

koniecznie jednak podzielanymi przez otoczenie, stanowi w znacznym stopniu o specyfice kondycji podmiotu, o jego nieosadzeniu w świecie — lub raczej osadzeniu w świecie, który jest okazjonalny, nieugruntowany, dla każdego osobny. Dla świata, w którym funkcjonuje człowiek w wierszu Brodskiego, „[...] kategorie metafizyczne [...] były środkami zaradczymi przeciw poczuciu chaotyczności i przypadkowości egzystencji oraz przekonaniu o daremności ludzkich wysiłków”¹⁰. Brodski natomiast diagnozuje bycie w świecie mimo wszystko jako rodzaj gry („Я всегда твердил, что судьба — игра”), nie jest to jednak gra osadzona w żywiole ludyczności. Żyjący w świecie człowiek oscyluje między przynależnością i nieprzynależnością do niego, potwierdza trwanie w nim i nieustanne z nim zrywanie, podejmowanie i zniekształcanie. Bycie w świecie rządzi się tu Heideggerowską zasadą *Verwindung*. Charakteryzując tę kategorię, Andrzej Zawadzki pisze:

Myślenie w kategoriach *Verwindung* pozostaje [...] z przeszłością, tradycją filozoficzną i kulturową w dwuznacznych relacjach przynależności i nieprzynależności, ciągłości i zerwania, czy też [...] podjęcia i zniekształcenia. Zakłada pewien specyficzny stosunek do tego, co zastane, polegający na nieuchronnym uwikłaniu w to, co pozostawia się za sobą, i na godzeniu się z tą kondycją. Ta gra przynależności i nieprzynależności, tożsamości i różnicy [...] jest dobrze widoczna w dwuznacznym statusie współczesnego dzieła sztuki, który [...] polega na nieustannym, autoironicznym kwestionowaniu własnych reguł i problematyzowaniu własnego statusu, na cytowaniu, parodiowaniu, pastiszowaniu, prze-pisywaniu tradycji¹¹.

Swoje bycie w świecie podmiot wiersza Brodskiego separuje od poczucia pewności, stabilności. Odcina się w ten sposób od schematyzmu i rygoryzmu świata, który go otacza. Świat ugruntowany metafizycznie zabiera podmiotowi szansę na osobną, niezawisłą tożsamość — choćby polegała ona na niezborności, braku jakiegokolwiek pewności, na przyjęciu zdarzeniowej koncepcji prawdy. Vattimo, charakteryzując ponowoczesne bycie człowieka, w taki sposób opisuje ten nowy paradygmat myślowy i egzystencjalny:

Dopóki człowieka i bycie będziemy, metafizycznie i platonicznie, myśleć w kategoriach stabilnych struktur — narzucających myśleniu i egzystencji zadanie „ufundowania się”, osiedlenia się (za pomocą logiki, etyki) w obszarze panowania nie-stającego się, a znajdujących odzwierciedlenie w mityzacji mocnych struktur

¹⁰ A. Zawadzki: *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka...*, s. XII–XIII.

¹¹ Tamże, s. VIII–IX. Ten sam badacz pisze w innym miejscu: „[...] Heideggerowskie *Verwindung* to kategoria opisująca traktowanie dziedzictwa metafizycznego jako czegoś z jednej strony już nam obcego, pozostającego poza nami, choćby właśnie jako coś, co dziedziczymy, otrzymujemy z przeszłości, z czym więc nie możemy w pełni się utożsamić, z drugiej jednak strony — jako czegoś bliskiego, czegoś, w czym wciąż, chcąc nie chcąc, tkwimy i do czego należymy [...]” (tamże, s. VIII).

wszelkich sfer doświadczenia — dopóty myśleniu nie będzie dane pozytywne przeżycie owej prawdziwie post-metafizycznej epoki, jaką jest ponowoczesność¹².

Nie chcę przez to powiedzieć, że traktuję dzieło Brodskiego jako manifestację podmiotu ponowoczesnego. Rozpięcie pomiędzy myśleniem modernistycznym (nowoczesnym) i ponowoczesnym nie jest obiektem tej analizy. Przywołuję jednak te charakterystyki, gdyż wydają mi się one niezwykle trafnie określać kierunek myślenia poety, polegającego na typowym, jak chce Vattimo, dla epoki późnej nowoczesności, osłabieniu kategorii prawdy, osłabieniu jednorodności podmiotu — jak pisze włoski filozof, „celowej redukcji podmiotu” (s. 42). Owa rezygnacja z fundamentalnego ugruntowania deprecjonuje wielkie narracje pewnej siebie nowoczesności, śmiech i poczucie jednorazowości rozbijają powagę, na której wybudowana jest metafizyka, podważają ową metafizyczność jako sposób postrzegania i porządkowania świata, podają w wątpliwość jej konstytutywną rolę w budowaniu tożsamości i zwartości podmiotu. Sens, prawda jawią się tu jako byty okazjonalne, jako zdarzenie raczej niż aksjomat — to nie tyle świat ów sens posiada, ile raczej rzeczywistość objawia się komuś jako sensowna lub bezsensowna. Nie równa się to wszelako zupełnemu odrzuceniu metafizyki, ale raczej stanowi przejaw — jak określa to Vattimo za Heideggerem — „metafizycznego błędzenia”: „[...] nie chodzi tu o myślenie nie-prawdy, ale raczej o przyjrzenie się, jak powstają i przemijają «fałszywe» konstrukcje metafizyki, moralności, religii, sztuki, cała ta tkanka błędów, stanowiących jedyne bogactwo albo — mówiąc prościej — *bycie rzeczywistości*”¹³. Owo metafizyczne błędzenie nie neguje jednak zasadności myślenia metafizycznego, tyle że traktuje je jako nie bardziej autorytatywne niż jakiegokolwiek inne. Nie ma w nim „[...] żadnego *Grund*, żadnej ostatecznej prawdy, są tylko dziejowe otwarcia”¹⁴.

Spójrzmy raz jeszcze na tekst Brodskiego, na ostatnią strofę poprzedzającą finałowy refren: „Гражданин второсортной эпохи, гордо / признаю я товаром второго сорта / свои лучшие мысли, и дням грядущим / я дарю их как опыт борьбы с удушьем”. Nie pamiętam, bym gdziekolwiek znalazł tak wyraźną manifestację samodeprecjacji. Podmiot sytuuje się na pozycji kogoś objawiającego absolutną pozorność, drugorzędność wszystkiego, co głosił. Traktuje swoje „prawdy” w porządku zachowań pomagających zwalczać trywialne dolegliwości — te (najlepsze swoje) myśli określa jedynie jako sposób na walkę z dusznością, sprowadzając je w ten sposób do roli jednorazowych okazjonalnych reakcji na świat. Osłabia w ten sposób nie

¹² G. Vattimo: *Koniec nowoczesności...*, s. 14.

¹³ Tamże, s. 158.

¹⁴ Tamże, s. 164.

tylko ich rangę jako stwierdzeń stanowiących rezultat obserwacji i namysłu nad światem, czyniąc z nich jedynie zdarzeniową jednorazową manifestację kondycji podmiotu, lecz także odbiera im rangę mocnych diagnoz stanu ducha, świadomości mówiącego, którego bycie jest tu osłabione i nieważkie jako argument na rzecz jakiegokolwiek tezy. Okazuje się, że owe „najlepsze myśli” nie dość, że nie niosą żadnej wiedzy o świecie, wykorzystując kategorie metafizyczne jedynie jako swego rodzaju *loci communes*, ale także nie odzwierciedlają żadnej wytrzymującej próbę czasu i myślenia wiedzy o samym podmiocie. Opowieść o świecie człowieka, takiego jak ten, który tu mówi, jest jedynie wykładnią oglądu tego świata, świadectwem śladu człowieka, rzeczywistością interpretacji, niczym innym jak tylko tą oto opowieścią¹⁵. Opowieścią o bycie przypadkowym.

Ową złożoną autoprezentację określającą status podmiotu wobec świata, jego usytuowania wobec metafizyki zamyka końcowy refren, który wydaje się niezwykle silnym przejawem przekonania o nieugruntowaniu człowieka w świecie i braku osadzenia w niepodważalnych kategoriach myślenia. Zawiera on jednak równocześnie rodzaj pocieszenia, choć to słowo jest tu może nieco nie na miejscu. Brodski pisze bowiem w owym refrenie, w miejscu, które z racji kompozycji utworu nie służy raczej wyznaniom poważnym: „Я сижу в темноте. И она не хуже / в комнате, чем темнота снаружи”. Owa pozornie błaha konstatacja niesie jednak ważny sens określający tożsamość podmiotu. Ciemność, którą można tu potraktować jako metaforę niewiedzy, braku pewności świata i siebie, nie skazuje człowieka na poczucie absurdu. Niepoznawalność świata, owa „темнота снаружи” nie jest niczym przytłaczającym. Niewiedza, w której tkwi bohater (lub raczej niewiedza o sobie, własnej kondycji) — a nie jest to przecież brak wiedzy, ale raczej istotowe określenie fałszywości jakiegokolwiek wiedzy trwającej w przekonaniu o swojej prawdzie — nie jest wszak źródłem objawionej w wierszu w jakikolwiek sposób traumy. Nie jest ona nic gorsza („она не хуже”) od niemożności prawdziwego rozpoznania rzeczywistości w ogóle. Znajdujemy tu raczej wypowiedź o kondycji wiedzy, prawdy, jej nieugruntowaniu i zdarzeniowości niż o egzystencjalnym braku przeżywanym przez człowieka. Nie słyszę tu dramatycznego wołania o prawdę, o pewność wartości, o wiedzę o losie człowieka, raczej dostrzegam refleksję nad sposobami myślenia, nad procesualnością świata, nad zdarzeniowością człowieka i prawdy¹⁶.

¹⁵ Por. A. Zawadzki: *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka...*, s. XV — autor opisuje tam kategorię „nihilistycznego powołania humanistyki”.

¹⁶ Nawiasem mówiąc, kiedy czytam ten ostatni dystych, nie umiem nie słyszeć w rosyjskim „темнота”, „темноте” polskiej „ciemnoty”. Próbowałem ze sobą walczyć — bez rezultatu. Nie na darmo André Lefevere wymyślił refrakcję!

Owa niemetafizyczna koncepcja prawdy nadaje dodatkowy sens znaczeniu jak gdyby pozaracjonalnemu — związanemu z doświadczeniem sztuki czy retoryki. Sugeruje, że nie jest ona nieodłącznie powiązana z kategorią zdrowego rozsądku, że może być sensem metafory, organizacji brzmieniowej, wersyfikacji, kompozycji¹⁷. Doświadczenie estetyczne może się stać w tym ujęciu specyficznym, równoprawnym modelem doświadczania prawdy; że tak pojęta „prawda” może się wyrażać także w dowolnym elemencie „formy” dzieła.

Brodski nad wyraz świadomie dokonuje tego rodzaju przesunięcia kategorii prawdy, zawieszenia metafizyki, czyni ją równoprawną wobec innych jakości myślenia, przydaje każdemu myśleniu uniwersalnemu znamion jednorazowej przygodności. Niewiarygodność metafizyki dla podmiotu kieruje go ku językowi jako domenie myślenia i przeżywania. Potrzeba sensu realizuje się w niemal kompulsywnym uregulowaniu poszczególnych struktur tekstowych.

Wyraża się to w omawianym wierszu w dość zwartej formule poetologicznej. Utwór ten, jeśli można sobie pozwolić na taką metaforę, skonstruowany jest w formie ronda, w którym powtarzalność, kolista repetycja kolejnych jego elementów jest podkreślana niezwykle wyraźnie. Wspomniałem już o anaforyczności pierwszych czterech strof, o pełnej niemal tożsamości inicjalnych syntagm sześciu refrenów, o uporczywej powtarzalności cyklu (czterowersowa strofa plus dwuwersowy refren). Dodać do tego wypada jeszcze wykorzystanie specyficznej konstrukcji rytmicznej całego utworu. Poszczególne wersy czterolinijkowych strof, a także dwulinijkowe refreny napisane są niemal zupełnie regularnym czterostopowym anapestem. Jediną formą nieregularności, jaką stosuje tu Brodski, jest w wielu wersach, zarówno w strofie, jak i w refrenie, obecność pauzy — brak zgłoski w regularnej strukturze rytmicznej. Metrum tego wiersza można jednak postrzegać także jako trocheiczny — Brodski, grając trzema jakościami: głoską akcentowaną, nieakcentowaną i pauzą, uzyskuje efekt polifonii rytmicznej. Puls anapestyczny nakłada się na trocheiczny, rytm opalizuje, dając możliwość dwóch komplementarnych interpretacji.

Przywołam dla jasności choćby dwa przykłady, rozrysowując schemat rytmiczny wiersza i podkreślając tego rodzaju „mniejszą dominantę” (stanowiącą regularne naruszenie „dominanty głównej”, czyli podstawowego rytmu wersów).

¹⁷ Por.: „Dzieje bycia przejawiają się [...] w dziele nie tyle w sferze jego jawnych sensów, ile w samej formie artystycznej, w jej charakterze «słabym», akcentującym przemijalność, «załamanie się słowa poetyckiego», zniszczenie, niedoskonałość i heterogeniczność [...]”. A. Zawadzki: *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka...*, s. XVIII.

Przykład z pierwszej strofy¹⁸:

Я всег- да твер- дил, что судь- ба — и- гра.
 — — '—/ □ — '—/ — — '—/ □ — '—
 '— —/ '— —/ '— □/ '— —/ '— —/ '—

Analogicznie wygląda to w strukturze rytmicznej refrenu. Spójrzmy na ilustrację:

Я си- жу у ок- на. Я по- мыл по- су- да
 — — '—/ — — '—/ — — '—/ □ — '—/ —
 '— —/ '— □/ '— —/ '— □/ '— —/ '— —/ '— —

albo

Я был- счаст- лив здесь, И у- же не бу- ду.
 — — '—/ — □ '—/ — — '—/ □ — '—/ —
 '— —/ '— —/ '— □/ '— —/ '— —/ '— —

Tego rodzaju gry rytmem powtarzają się niemal w każdym wersie tego utworu. Z jednej strony organizacja rytmiczna nakazuje słyszeć w tekście regularny sylabotonik w wersji anapestycznej lub trocheicznej. Załamania regularności przydają mu jednak — znamion wiersza tonicznego, stwarzają pozory regularności polegającej na innej niż w wierszu sylabotonicznym zasadzie. Brodski konstryuuje określony ambiwalentny, dający się zrekonstruować na dwa sposoby sylabotoniczny wzorzec rytmiczny i równocześnie nieustannie go narusza. Wprowadza kanon, by go od razu podważyć. Rozgrywa napięcie pomiędzy ukształtowanym w odbiorze nawykiem metrycznym a jego rozbiciem, które samo, dzięki znacznej powtarzalności, stanowi następne piętro specyficznie pojętej regularności. Dokładnie jak w synkopie. Dostrzegam w tego rodzaju grze napięć, spełnień i niespełnień pewną analogię do rozpatrywanego w tym szkicu wcześniej słabego oblicza prawdy, wielookreśloności świata, w którym, jak w organizacji rytmicznej tego wiersza, wiedza i niewiedza mają jednakową wartość, prawda jest relacyjna, rytm jest w swej regularności nieregularny i w swej nieregularności — regularny. W języku tego wiersza dzieje się to samo, co w mechanice jego myślenia: każda prawda jest równoprawna.

I nie chodzi tu bynajmniej o subiektywne poczucie racji. Podmiot Brodskiego — słaby, jak chce Vattimo — nie walczy o rację, nie zamierza ni-

¹⁸ Przyjęte oznaczenia: ' — głoska akcentowana; — — głoska nieakcentowana; / — granica stopy metrycznej; □ — pauza o wartości zgłoski.

kogo do niczego przekonywać, żyje w świecie, w którym wszystko może być prawdą. Dla mówiącego ten wiersz prawdą jest najpewniej zanurzenie w mechanice języka, który niosąc jakiegokolwiek znaczenie, podważa równocześnie jego arbitralność, stanowi sposób życia, posadawia w świecie tak samo jak morze, które — niczym pospieszny pociąg — huczy za po-fałdowaną zasłoną:

Я сижу у окна в темноте, как скорый,
море гремит за волнистой шторой.

Morze, jak pamiętamy z innych wierszy i esejów poety, to wcielenie, albo lepiej: ucieleśnienie czasu. I ów czas — wieczność — wydaje się jedyną niepodważalną konstantą, nieustannym kontekstem ludzkiego życia. I symbolem owego życia nieuchronnego niespełnienia.

Петр Фаст

ОБ ИСТИНЕ И СУБЪЕКТЕ В СТИХОТВОРЕНИИ ИОСИФА БРОДСКОГО
«Я СИЖУ У ОКНА...»

Резюме

Не соглашаясь на утверждение о метафизичности поэзии Иосифа Бродского, автор статьи анализирует его стихотворение и приходит к выводу об особой конструкции субъекта, характерного для поздней современности, который определяется в работах Джанни Ваттимо как слабый субъект. Следующим элементом, определяющим принадлежность произведения Бродского к формации поздней современности (или даже постсовременности), оказывается содержащаяся в нем концепция истины, которая трактуется как одноразовая, событийная и подвергающая сомнению универсальность метафизический утверждений.

Piotr Fast

ON TRUTH AND THE SUBJECT
IN JOSEPH BRODSKY'S POEM "Я СИЖУ У ОКНА..."

Summary

The analysis of Iosif Brodsky's poem rejects the claim that his poetry is metaphysical in nature. Instead, it suggests that the distinctive construction of presented in the poem subject, fitting Gianni Vattimo's description of "weak" subject, is typical for late modernity. Characterizing him as a late-modern author is then justified further by examining Brodsky's conception of truth: for him it is a contingent, context-dependent entity, which voids the professed universality of metaphysical claims.