

Ewa Nikadem-Malinowska  
Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM w Olsztynie

PRZEŻYCIE ESTETYCZNE WOBEC  
RZECZYWISTOŚCI REALNEJ  
JAKO INSPIRACJA LITERACKA  
(NA PODSTAWIE WIERSZY *MOTYL* I *MUCHA*  
JOSIFA BRODSKIEGO)

„Po cholereę toto żyje?”

K. I. Gałczyński, *Satyra na bożą krówkę*

Niniejsza praca została zainspirowana książką profesor Marii Gołaszewskiej *Estetyka pięciu zmysłów*. Autorka analizuje w niej różne formy zmysłowego kontaktu człowieka ze światem przyrody, koncentrując się na kontakcie „przez określony zmysł w aspekcie piękna tego, co dane bezpośrednio”<sup>1</sup>.

Przyroda dla przeciętnego zjadacza chleba jest przede wszystkim środowiskiem, w którym żyje, miejscem, które w różny sposób wykorzystuje, czasami, z potrzeby serca, zawieszając wzrok na przelatującym bocianie czy zachodzie słońca. Dla pisarza, poety natura jest na tyle sposobów i od tak dawna inspiracją, tematem, wartością, czy też po prostu natchnieniem, że truizmem byłoby udowadnianie tego, co odkryli już nasi przodkowie, śpiewając przy ognisku pieśni o turze i niedźwiedziu, lub porównując dziewczynę do łani czy róży.

Chodzi zatem o sytuację szczególną. Od wieków literatura, poezja przede wszystkim, wypracowała dla potrzeb własnych na podstawie pewnych typologizujących postaw interpretacyjnych dość automatyczną semiotykę, która funkcjonuje w literaturoznawstwie pod postacią symboli, porównań, metafor itd. Ponieważ jednak to, co typowe i automatyczne poezji nie służy, skupmy się na tym, co indywidualne. Nie pozbawi to ogólnie przyjętych znaków ich semiotycznego sensu, lecz napełni nowym, oryginalnym. Mam tu na myśli określoną postawę estetyczną perceptora, od której zależy kształtowanie

<sup>1</sup> Maria Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997, s. 7.

przedmiotu estetycznego i oryginalność estetycznego przeżycia. Pomijamy więc sytuacje z przyrodą w tle, z przyrodą w domyśle i z przyrodą w środkach artystycznych na rzecz przyrody będącej nie obiektem, lecz środkiem dla osiągnięcia wyższego celu, natury niekoniecznie estetycznej.

Josif Brodski należy do tych poetów, którzy bliskość z naturą traktują nie tylko poważnie, ale i w pewnym sensie fatalnie. Mam tu na myśli nierozdzielalną więź, jaką poeta odczuwa i z przekonaniem akcentuje (*Я вырос в балтийских болотах...* i inne)<sup>2</sup>. Dlatego bez trudu znajdziemy wśród jego wierszy cudowne porównania („простор голубеет, как бельё с кружевами...”), zaskakujące metafory-metamorfozy („Солнце, войдя в зенит, луч кладет на паркет, себя этим деревянит”), dziwne personifikacje („И легче литься воде на землю, чтоб назад из лужи воззриться вчуже”) i mnóstwo koloru, który można odbierać przy pomocy różnych zmysłów („Зелень лавра, доходящая до дрожи”). Z drugiej zaś strony pełny szacunek i respekt wykluczające zarozumiałstwo człowieka, który ani nie jest w stanie tego świata pojąć („Море внешне безжизненно, но оно полно чудовищной жизни, которую не дано постичь, пока не пойдешь на дно”), ani się z nim zasymilować („Там под водой, с пересохшей глоткой, жизнь представляется вдруг короткой”).

Stwierdzenie, że ryba jest ciekawsza od gruszy (*Новый Жюль Верн*) wynika raczej ze strachu przed nieznanym, niż z chęci wartościowania, które człowiek z reguły u Brodskiego przegrywa.

Podobną postawę wobec natury zauważyć można u Thomasa Eliota, który swój niepokój o czas wyraża przy pomocy niepokoju przyrody (*Rapsodia wietrznej nocy*, *Wiatr zerwał się o czwartej rano* i inne), czy Oktavio Paza, dla którego woda, wiatr i słońce są wyznacznikami życia i śmierci w czasie i przestrzeni (*Kamień słońca*, *Bezsenna noc* i inne).

Stawiając poetę w sytuacji tworzenia siebie stawiamy jakby w połowie przeżycia estetycznego. By wydać z siebie dzieło sztuki, które dla odbiorcy (czytelnika) stworzy pretekst do przeżycia estetycznego, poeta sam musiał najpierw określonego przeżycia doświadczyć. Kiedy, gdzie i w jakich okolicznościach owo przeżycie nastąpiło nie ma większego znaczenia dla tworzonego dzieła. Istotna jest raczej siła, z jaką podziało ono na twórcę i jakiego rodzaju emocje wywołało. Staną się one bowiem podstawą wyobrażenia, które zaowocuje konkretnym dziełem o charakterze estetycznym, które z kolei będzie percepowane przez odbiorcę i wywoła u niego określone emocje. Konkretny i bezpośredni obiekt natury (lub obiekty) będzie więc dla niego (odbiorcy) dostępny jedynie w sposób pośredni. Owa „pośredniość” graniczy czasem z umownością, ale naprawdę istotny jest efekt końcowy.

Poeta realizuje swoje dokładnie określone zamierzenia, percepuje szeroko pojętą naturę wybiórczo, odtwarza specyficznie i w ten sposób osiąga indywidualny cel – on decyduje na czym się skupi, jak ten obiekt skadruje

---

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty i tytuły pochodzą z tomu: Иосиф Бродский, *Осенний крик ястреба*, Ленинград 1990.

i jak się do niego odniesie (Dziesięciu poetów patrzących na tę samą różę, zobaczy dziesięć różnych róż).

Inspiracyjna rola przyrody jest o tyle szczególna, że od początku do końca nie wymuszona. Jak zauważa Maria Gołaszewska, „W przyrodzie nie znajdujemy swoistego zobowiązania, by iść za zamiarem artystycznym twórcy, by odczytywać jakieś założenia artystyczne gotowego dzieła”<sup>3</sup>. Przyroda po prostu nie stara się być piękna. Ani chmura, ani kwiat, ani osławiony jeleni na rykowisku czy łabędzie na stawie nie są z założenia piękne. Stworzyliśmy całe systemy wartościujące, by z jednej strony postawić żabę, z drugiej mewę w locie. Sztuka oczywiście odegrała w tym procesie decydującą rolę, uznając jedne rzeczy za piękne, inne za brzydkie. Semiotyka przyjęła to jakby do wiadomości, akceptując nie jelenia na babcinej makatce, a słoneczniki na płótnie van Gogha. Czy oznacza to, że nie mamy już nic do powiedzenia? Na szczęście nie. Przyroda bowiem pozbawiona jest sensu, jak twierdzi w swej twórczości Brodski i na tym polega jej prawdziwe piękno.

Dwom „dowcipom” Stwórcy poświęcił Brodski dwa wstrząsające wiersze *Mucha* i *Motyl*. Z *Satyry na bożą krówkę* Gałczyńskiego w tle posłużą tu za materiał dowodowy dla powyższych rozważań.

Z przeciętnego punktu widzenia motyl jest piękny, a mucha brzydka. Systematyka umieściła je na przekór w jednej rodzinie owadów. Przyroda wyznaczyła im tak małą rolę, że na dobrą sprawę, gdyby nagle wyginęły, w pierwszej chwili zmartwiłby się tylko entomolog, a ucieszył niejeden higienista. Z punktu widzenia estetyki motyl jest bezsprzecznie piękny. Uroda muchy zaś zależeć będzie wyłącznie od gustu i humoru perceptora.

Konstanty Ildefons Gałczyński siedząc w lutym w kawiarence w Szczecinie odkrył dla siebie biedronkę. Pytanie o jej sens istnienia („Po cholere toto żyje?”) stawia pod znakiem zapytania sensowność dokonań ewolucji i praw natury w ogóle. Utwór Gałczyńskiego jest wprawdzie satyrą, ale poruszony problem brzmi całkiem serio. Czując się panami tego, co nas otacza, każde istnienie traktujemy z punktu widzenia własnego egoizmu. W tym wypadku jest to kwestia użyteczności. Człowiek postrzega przyrodę albo jako źródło materialnych korzyści, albo jako źródło estetycznych przeżyć. Biedronka na ścianie w lutym nie wydała się poecie ani potrzebna („Po cholere toto żyje?”), ani piękna („jakieś nóżki, jakieś kropeczki – ohyda”), ponieważ znalazła się nie w swoim czasie („jakim prawem w zimie na ścianie?!”) i miejscu („Co innego latem, gdy kwitnie ogórek!”)<sup>4</sup>.

*Motyl* i *Mucha* zainspirowane zostały kontaktem z realną rzeczywistością. W języku rosyjskim motyl (бабочка) jest tak jak mucha rodzaju żeńskiego. Płeć jest w tym przypadku cechą gwarantującą w pewnym sensie urodę, a więc i wynikające z niej przeżycie estetyczne. Człowiek ma potrzebę wartościowania. Nasze zmysły na przysłowiowy rzut oka oceniają najpierw, czy coś

<sup>3</sup> Maria Gołaszewska, op. cit., s. 42

<sup>4</sup> Konstanty Ildefons Gałczyński, *Poezje*, Warszawa 1976, s. 228.

jest piękne czy brzydkie, interesujące czy nie. Tak więc przeżycie estetyczne wobec elementów realnej rzeczywistości jest udziałem naszej świadomości i podświadomości na każdym kroku. Istotna jest nie tyle sama obecność przeżycia, co wywołany przez nie efekt. To, co u przeciętnego człowieka jest efektem końcowym (zachwyt czy wstręt), u poety jest dopiero początkiem.

Zacznijmy od wcześniejszego chronologicznie *Motyła*. Wiersz powstał w 1972 roku i jest odzwierciedleniem kłębiących się w głowie autora egzystencjalnych myśli i, najprawdopodobniej, wyjątkowo paskudnego stanu ducha. Ze względu na bardzo osobisty charakter liryki Brodskiego i mój bardzo osobisty do tej liryki stosunek pozwałam sobie konsekwentnie stawiać znak równości między autorem i podmiotem lirycznym wspomnianych wierszy. Zadając na początku wiersza pytanie „Сказать, что ты мертва?” i odpowiadając „Но ты жила лишь сутки” autor zrównuje życie ze śmiercią, pozbawiając to pierwsze sensu. Traktując życie ilościowo, a śmierć jakościowo, oba zaś podświadomie porównując z ludzkimi, zastanawia się nad okrucieństwem bożego żartu tworzenia. Wynika z niego, iż życie jest niczym, gdyż dzień jest niczym, a życie jest przecież tylko dniami. Jest jednak ludzka logika, gdyż to, co dla człowieka jest niczym, dla motyla jest całym życiem. Materializując dni i przemieniając je w motyle Brodski podkreśla ich nieuchwytność, ulotność, niemożność zatrzymania ich barwy, cielesności. Martwy motyl pozostaje strawą dla oczu (пища глаз), martwy dzień znika bez śladu. Paradoks tej oczywistej względności polega na bezwzględności piękna. Bo gdyby próbować, biorąc za podstawę czas istnienia, zanegować motyle życie, to przecież owo Nic jest niewyobrażalnie piękne! Zachwyt autora zdaje się go samego dziwić. Tak wiele na tak małym – to już nie tylko zachwyca, lecz intryguje. Autor próbuje odgadnąć wzór, szuka wzorca, oryginału. I w tym momencie przychodzi refleksja – czy można traktować fragment natury jak dzieło sztuki? Jak coś, co istnieje po to, by było podziwiane. Z pewnością nie. Gdyby tak było, motyl byłby w tej sytuacji odpowiednikiem wspomnianych już słoneczników van Gogha, a więc efektem czyjegoś zachwyty, jego metaforą. Doszukując się sensu w pięknie motyla Brodski podkreśla jego bezsens, a to właśnie według niego świadczy o prawdziwym, pierwotnym pięknie. O ile piękno jest własnością przyrody, o tyle logika jest cechą ludzką. Z jej punktu widzenia we wszystkim powinniśmy doszukiwać się sensu, przyczyny i skutku. Tego właśnie w pięknie motyla nie potrafi odnaleźć Brodski. Piękno pozbawione szans istnienia zostaje pozbawione również sensu („Скажи, зачем узор такой был даден тебе всего лишь на день в краю озер”). By to piękno zrozumieć Brodski stara się nadać mu sens własny. Posługuje się przy tym wartościami, cechami, zjawiskami przewrotnie z istnieniem motyla nie mającymi nic wspólnego. Po pierwsze dźwięk. Każde stworzenie boże według Brodskiego ma możliwość wydawania z siebie głosu, motyl nie. Żywy czy martwy jest jednakowo niemy. To jednak czyni go bardziej bezcielesnym („бесплотнее, чем время”), brak staje się zaletą. Pozbawiony cech materialnych, ograniczony jedynie do piękna nie podlega żadnym regułom, żadnym normom. Nie mając przeszłości

ani przyszłości staje się teraźniejszością, momentem, chwilą wolną od wszystkiego. Sam pozbawiony sensu tego świata nadaje mu sens, tak jak nadaje formę dla powietrza przez które przelatuje. Kreśląc w nim znaki upodabnia się do pióra kreślącego znaki na papierze i tworzącego niema mowę, materializującego słowo.

Cały proces obcowania Brodskiego z motylem w tym wierszu składa się jakby z dwóch części. Po pierwsze, pozbawiając go jego naturalnych cech poeta dematerializuje nie samego motyla, lecz jego znak, nasze wyobrażenie o nim. Po drugie, nadając mu cechy nowe, tworzy nowy znak, swoje wyobrażenie motyla, materializuje go jako Nic – godne spojrzenia, więcej warte, niż, na przykład, długie ludzkie życie w samotności, zaatakowane „liszajem zapomnienia”.

Wrażenie estetyczne stało się w taki sposób inspiracją literacką wychodzącą poza ramy estetyki, inspiracją literacką budzącą paradoksy antroposfery.

Następny z wierszy, *Mucha*, jest swoistym studium śmierci Muchy jako Muzy poety. Rola Muzy jest tu niezwykle istotna, gdyż mucha nią nie jest, lecz się staje. Kontakt poety z umierającą na jego płycie kuchennej muchą daleki jest z pewnością od ideału przeżycia estetycznego. Każda mucha jest brzydka, mucha Brodskiego – wstrętna. Sposób, w jaki ją pokazuje ma tę brzydotę podkreślić – jesień, słota i zdechła mucha. Mamy więc do czynienia z przeżyciem antyestetycznym i antymuza, co nie przeszkadza im w odegraniu inspirującej roli. Jak i w poprzednim przypadku, autor usiłuje nawiązać z owadem kontakt – najpierw fizyczny („А нынче, милая, мой желтый ноготь брюшко твоё горазд потрогать”), potem duchowy („Надюсь все же, что тебе не больно”). Rezultat jest zaskakujący. Jak i w przypadku motyla, mucha w ludzkim systemie wartości oznacza niewiele. Jej życie przeminęło szybko, bez sensu i bez celu, była utrapieniem, teraz prawie jej już nie ma. Fizycznie mucha wciąż istnieje, ale gdy zanikają jej funkcje (latanie, brzęczenie, dokuczanie człowiekowi), rozmywa się wyobrażenie o niej, znika jej znak. Wtedy następuje zmiana stosunku autora do niej – niechęć przeradza się w zainteresowanie. Obrzydliwy, zdychający owad po bliższym przyjrzeniu się okazuje się być piękny, tajemniczy, stylowy („век номер девятнадцать, словом”). Sytuacja zewnętrzna się nie zmienia, wciąż następuje jesień, mija czas, powoli toczy się wieczność, nieuchronnie i bezwzględnie. Pozytywne przeżycie estetyczne działa jednak jak impuls, rodzi się bliskość, jedność, ale i poczucie samotności wobec obojętnego świata („И только двое нас теперь, разносчиков заразы”). Mimo że prawie martwa, budzi tyle wspomnień, myśli, refleksji, pytań, które prowadzą do jednego wniosku – on i ona mogą liczyć tylko na siebie („И никому нет дела до нас с тобой”). Obojętność świata rodzi sprzeciw – niedoszły zabójca much staje się orędownikiem nędznego muszego życia („Не умирай! Спротивляйся, ползай!”). Refleksja nad pięknem martwego motyla zamienia się tu w afirmację sensownego końca bezsensownego życia muchy. Pytanie Gałczyńskiego „Po cholere toto żyje?” znajduje tu odpowiedź

w filozoficznej utylizacji natury, w nadaniu sensu końcowi – czy jak woli Jurij Łotman – w nieuchronnej segmentacji przestrzeni<sup>5</sup>.

Jak słusznie zauważa Maria Gołaszewska, „Przeżycia estetyczne związane z pięknem przyrody są zazwyczaj nader skomplikowane i mieszają się w jednolitym procesie doznaniowym z elementami pozaestetycznymi, i to w stopniu znacznie większym niż bywa to w przypadku dzieł sztuki”<sup>6</sup>. Twórczość Josifa Brodskiego skłania do potwierdzenia prawa perceptora do specyficznego spojrzenia na świat i szczególnego „czytania” go (określenie Umberto Eco)<sup>7</sup>. Postawa estetyczna zmieniająca wartości estetyczne percepowanego obiektu natury lub zmieniająca je w pozaestetyczne jest sprawą indywidualną, trudno traktować ją jak model. Istotny jest efekt wywołanej nią inspiracji artystycznej, literackiej w tym przypadku, która paradoksom antroposfery nadaje sens.

---

<sup>5</sup>Jurij Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999, s. 218.

<sup>6</sup>Maria Gołaszewska, op. cit., s. 40.

<sup>7</sup>Umberto Eco, *Czytanie świata*, Kraków 1999.